



MATICA SRPSKA JOURNAL
OF STAGE ARTS
AND MUSIC

52

Editorial board

- Zoran T. JOVANOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
(Museum of Theatrical Arts of Serbia, Belgrade)
Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Katalin KAIČ, PhD
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)
Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Ira PRODANOV KRAJIŠNIK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Dušan RNJAK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
Marija BERGAMO, PhD (Croatia)
(University of Ljubljana, Slovenia, Faculty of Philosophy)
Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD
2015

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

52

Уредништво

- др Зоран Т. ЈОВАНОВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музеј позоришне уметности Србије, Београд)
др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Душан РЊАК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Катарина ТОМАШЕВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
др Марија БЕРГАМО (Хрватска)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2015

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

САДРЖАЈ
CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ
STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др ВЕСНА О. МАРКОВИЋ Драмско-поетски елементи у <i>Слову на благовести</i> Светог Јована Златоустог	9
Dr VESNA O. MARKOVIĆ Dramatic and Poetic Elements in <i>The Homily on the Annunciation</i> by Saint John Chrysostom	24
NATAŠA MARJANOVIĆ Serbian-Russian Relations in Choral Church Music of the Nineteenth Cen- tury	25
НАТАША МАРЈАНОВИЋ Српско-руске везе у хорској црквеној музици XIX века	39
Др АЛЕКСАНДАР ПЕЈЧИЋ Поетика драма Драгомира Брзака	41
Dr ALEKSANDAR PEJČIĆ Poetics of Dragomir Brzak's Dramas	56
ВЕСНА Д. ЦРЕПУЉАРЕВИЋ, МА Драма о (анти)хероју: <i>Савонарола и његови пријатељи</i>	57
VESNA D. CREPULJAREVIĆ, MA Drama about an (Anti)Hero: <i>Savonarola and his Friends</i>	69
Др СОФИЈА КОШНИЧАР и КСЕНИЈА КАРАПАВЛОВИЋ Плесна еротика и сценске уметности у светлу семиотике културе – I део – Солистички и групни плес	71
Dr SOFIJA KOŠNIČAR and KSENIJA KARAPAVLOVIĆ Dance Erotic and Stage Art in the Light of the Semiotics of Culture – Part One – Group and Individual Dance	85
Др МАЈА РИСТИЋ Ашхен Атаљанц: суптилна и борбена авантуристкиња	87
Dr MAJA RISTIĆ Ašhen Ataljanc: Subtle and Feisty Adventurer	101

Мр БОЈАНА КОВАЧЕВИЋ ПЕТРОВИЋ	
Рецепција хиспаноамеричке драме у професионалним позориштима у Србији (1974–2014)	103
ВОЈАНА КОВАЉЕВИЋ ПЕТРОВИЋ, МА	
Reception of Hispanic American Plays in Professional Theatres in Serbia (1974–2014)	132
Др ИРА ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК	
Од музике за позориште до музичког позоришта: звук и театар Предрага Пеђе Вранешевића	133
Dr IRA PRODANOV KRAJISNIK	
From Music for Theatre to Musical Theatre: Creative Work of Predrag Peđa Vranešević	155

ПОВОДОМ ЈУБИЛЕЈА
КОРНЕЛИЈЕ СТАНКОВИЋ
150 година од смрти

ON THE OCCASION OF A JUBILEE
KORNELIJE STANKOVIĆ
150 years since his death

Др ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ	
Црквена музика у <i>Сабраним делима Корнелија Станковића</i>	159
Dr DANICA PETROVIĆ	
Church Music in the <i>Complete Works of Kornelije Stanković</i>	172

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др ДРАГАНА ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ	
Драмски опус Бранислава Ђ. Нушића у кинематографији и на телевизији.	173
Dr DRAGANA ČOLIĆ BILJANOVSKI	
The Dramatic Opus of Branislav Đ. Nušić in Cinemas and on Television.	182
НАТАША МАРЈАНОВИЋ	
Душан Котур: портрет композитора, педагога и музичког писца – Преглед рукописне заоставштине	185
NATAŠA MARJANOVIĆ	
Dušan Kotur: A Portrait of a Composer, Pedagogue and Musical Writer – Review of Manuscript Legacy	198

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др НИЦЕ ФРАЦИЛЕ

Милорад Кењаловић, *Пјесмо моја, родитеља моја: традиционално народно ијевање сјеверозајадне Босне са посебним акценциом на „ојкачи“*, Академија наука и умјетности Републике Српске, књ. 30, Бања Лука, 2014 199

МАРИЈА ДУМНИЋ, МА

Дејан Томић (прир.). *Певане њесме српских њесника*, Радио-телевизија Србије, Београд, 2014 201

Др ЈЕЛИЦА СТЕВАНОВИЋ

Нејознајо о њознајима

Библиотека „Подсећања“, Прво коло (Бранислав Нушић, Борђе Појовић Даничар, Сивеван Мокрањац, Јован Скерлић – У фондовима и збиркама Архива Србије), Издавач Архив Србије, уредник др Мирослав Перишић, приређивач Јелица Рељић 204

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР 215

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ 225

РЕЦЕНЗЕНТИ 231

ВЕСНА О. МАРКОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
v.hrisa@gmail.com

ДРАМСКО-ПОЕТСКИ ЕЛЕМЕНТИ У СЛОВУ НА БЛАГОВЕСТИ СВЕТОГ ЈОВАНА ЗЛАТОУСТОГ

САЖЕТАК: У раду се, најпре, даје превод са класичног грчког једне проповеди Светог Јована Златоустог а потом, кроз анализу, указује на њену јединствену вредност и неупоредивост – не само када је у питању Златоустов опус већ и васцела патристичка књижевност. Указује се, такође, на два слична велика остварења чији су аутори били инспирисани делом Златоустовим и особеношћу његовога стила.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Златоусти, Прокло Цариградски, Роман Мелод, драматизовани дијалог, поетски елементи.

ΛΟΓΟΣ ΕΙΣ ΤΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΝ

..... Ἄρτι καὶ ἄρτι τοῦ οἴκου μου ἔξελεθε μὴ ἀκούσῃ ὁ Ἰωσήφ καὶ ἀναγγεληῖ τοῖς ἱερεῦσι, καὶ ἐγὼ στεροῦμαι συζυγίας καὶ πόθου, καὶ σκεπάρνω ἀποτέμη τράχηλόν σου, ἐπειδὴ ἐν γῆ μοι λαλεῖς καὶ ἐν προθύροις κέλλης ἐμῆς, καὶ ἐξ οὐρανοῦ νυμφίον ἐπαγγέλη μοι φέρειν; Καὶ ποῖα φύσις ἐν οὐρανῷ ἐπιθυμητικὴ γάμου ἐστι; Πάντα ἐπουρανία πνεύματα ὑπάρχει ἀσώματα, πῶς οὖν τὰ ἀσώματα μιγήσονται σώμασιν;

Καὶ ὁ ἄγγελος ἀπεκρίνατο · «**Ἐνεκεν σωμάτων καὶ ἀσωμάτων υἱὸς Ὑψίστου κληθήσεται**» (Κατὰ Λουκᾶν 1, 32). Καὶ ἡ Παρθένος · «Πόθεν οὖν ἔξει πατέρα ὁ ἐξ ἐμοῦ μέλλων, ὡς λέγεις, τίκτεσθα; Καὶ ὁ ἄγγελος · «Τοῦτο γάρ ἐστι, Παρθένε, παράδοξον · καὶ ἄνδρα οὐ γνώσῃ καὶ τέξῃ ὃν λέγω καὶ ὀρφανός ὁ παῖς οὐκ εὗρεθήσεται, καὶ ἐκ μήτρας σῆς ἐξελεύσεται καὶ τὸν πυλεῶνα οὐ παραθλίψει, καὶ τὸ εἶναι παρθένος οὐκ ἀπολέσεις καὶ θηλάσεις τὸ ἐκ σοῦ γεννώμενον καὶ Θεὸν ὁμολογήσεις τὸν τεχθέντα ἐκ σοῦ καὶ ἐπ' ἀγκάλαις βαστάσεις τὸ βρέφος καὶ ἐπὶ τῶν χειροβίμ αὐτὸν ὄψῃ. Τοῦτ' ἐκ σοῦ γεννωμένῳ δώσει **Κύριος ὁ Θεὸς τὸν θρόνον Δαυῖδ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ καὶ τῆς βασιλείας αὐτοῦ οὐκ**

ἔσται τέλος» (Κατὰ Λουκᾶν 1, 32–33). Καὶ ἡ Παρθένος · «Ὡς οὐ θέλεις ὁ λαλῶν παραπέπτωκας. Τὸ τὸν στόμα σου κατηγόρησε, τὰ σὰ χεῖλη σου γεγόνασιν ἔλεγχος · πρὸ βραχέος ἔλεγες · υἱὸς Ὑψίστου κληθήσεται ὁ γεννώμενος, καὶ ἄρτι λέγεις · υἱὸς Δαυΐδ. Τίς ὁ λόγος οὗτος; Ὅταν θέλεις, τὴν ἐμὴν διάνοιαν εἰς οὐρανούς ἀνάγεις, καὶ ὅταν θέλεις εἰς τὴν γῆν κατάγεις. Ποῖω πιστεύσω, τῷ πρώτῳ ἢ τῷ δευτέρῳ; Λέγεις γὰρ ὅτι δώσει Κύριος αὐτῷ τὸν θρόνον Δαυΐδ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ καὶ τῆς βασιλείας αὐτοῦ οὐκ ἔσται τέλος. Οὐδεὶς βασιλέων ὑπῆρξεν ἀθάνατος, οὐδεὶς τὸ κοινὸν τέλος ἐξέφυγε · πάντας μεθίστησιν ὁ Δεσπότης ὁ ἀθάνατος, πάντας λογοθετήσουσι σκώληκες. Οὐδεὶς βασιλέων τῶν τοῦ ἄδου πυλῶν διέφυγεν, πάντας κρατεῖ, πάντας ἐν τάφοις φρουρεῖ. Οὐδεὶς τὰ ἐκείνου ὑπερήλατο δίκτυα, οὐδεὶς τῶν ἐκείνου παγίδων ἐξέφυγε · οὐ Σαοὺλ ὁ πρῶτος ἐγκαινίσας τῆς βασιλείας τὸ διάδημα, οὐ Δαυΐδ ὁ ὑπὸ κέρατος φανερωθεὶς καὶ ἄξιος τῆς βασιλείας κληθεὶς, οὐ Σαμουὴλ ὁ τῶν βασιλέων πατήρ ὁ δι’ ἐλαίου γνωρίζων τὸν ἄξιον καὶ ἀπωθούμενος τὸν ἀνάξιον, οὐ Σολομῶν ὁ σοφώτατος ὁ διὰ μαχαίρας ἐλέγξας τῆς πόρνῆς τὰ ψεύσματα, οὐκ Ἐζεκίας ὁ δάκρυσιν ἀνατρέψας θανάτου ἀπόκρισιν. Καὶ πῶς ὁ ἐμὸς υἱὸς βασιλεύσει εἰς τοὺς αἰῶνας;» Καὶ ὁ ἄγγελος · «Τοῦτο γὰρ ἔστι, Μαρία, τὸ ξένον μυστήριον, ὅτι πάντες ἀπέθανον καὶ ὁ σὸς υἱὸς νικήσει τὸν θάνατον, νεκρούς ἐγείρει, μνημεῖα ἀνοίξει, ταρτάρου κλεῖθρα συντρίψει, πολλὰ σώματα τῶν κεκοιμημένων ἀναστήσει · ἐκ γὰρ ἀθανάτου γεννηθεὶς, θανατώσει τὸν θάνατον. Μηκέτι ἀπιστήσης ἵνα μὴ ὑπὸ ἔγκλημα πεσῆς. Περί οὗ γὰρ λέγω σοι ἤδη εἰς τὴν σὴν κοιλίαν διὰ τῆς ἀκοῆς εἰσπεπήδηκε, τῆς σῆς γαστρὸς τὰ ἐγκαίνια ἐπιτελῶν.» Καὶ ἡ Παρθένος εἶπεν · « Ἴνα τούτοις συνθῶμαι, πρῶτόν με πληροφόρησον, πῶς καὶ υἱὸς Ὑψίστου καὶ υἱὸς Δαυΐδ ὁ ἐξ ἐμοῦ μέλλων, ὡς λέγεις, τίκτεσθαι ἐν γῆ, αὐτὸν λέγεις ἀπάτορα καὶ πῶς τοὺς δύο πατέρα ἐκήρυξας .» Καὶ ὁ ἄγγελος · «Πρῶτον μάντανε καὶ οὕτως ἀντίλεγε · ὅταν σοι εἶπω υἱὸς Ὑψίστου, τὸν πρὸ αἰῶνων ἀπαθῶς γεννήσαντα ἐσήμανα, ὅταν δὲ εἶπω υἱὸς Δαυΐδ, διὰ τὸ σε εἶναι ἐκ σπέρματος Δαυΐδ εἴρηκα. Καὶ λαβοῦσα τὴν πληροφορίαν, τοὺς λόγους μου πίστευε· καὶ γὰρ ἐγὼ δοῦλός εἰμι ἐκείνου, ὃν μέλλεις ὁρᾶν ὡς Θεὸν ἐργαζόμενον ἐν σοι.» Καὶ ὁ πεμφθεὶς πρὸς αὐτὴν ἄγγελος εἰπὼν, κατέλειψεν αὐτήν.

Καὶ Μαρία ἐν ἑαυτῇ διελογίζετο · «Ἀπαγγελῶ τῷ Ἰωσήφ, ἢ κρύψω τὸ μυστήριον μαλλον; Εἰ γε ἄρα ἐψεύσατο ὁ ἐλθὼν, τί τέως καθ’ ἑαυτῆς ἐρετιζῶ τὴν γλώτταν τοῦ γέροντος.» Καὶ ὡς ταῦτα ἐσκέπτετο, ἡ κοιλία ὀγκωμένη προέκυπτε, καὶ τὸ βρέφος ἐχόρευεν. Μαρία τί πράξαι ἐσκέπτετο, μυρία σκεπάσματα ἐπὶ τῇ γαστρὶ βάλλουσα τὸν Ἰωσήφ λανθάνειν ἠβούλετο, ἀλλ’ **οὐκ ἠδύνατο κρυβῆναι πόλιν ἐπάνω ὄρους κειμένην** (Κατὰ Μαθαῖον 5, 14). Τὸν Ἰωσήφ ἔνυξεν ἡ

δειξις τῆς κοιλίας, καὶ λοξῶ τῷ ὀφθαλμῷ τῆς Παρθένου τὴν κοιλίαν ἐστάθμιζε. Ἡρωτᾶν ἤθελε καὶ σιωπᾶν ἠναγκάζετο, καὶ ὑβρίζειν ἤθελε ὡς πεπρακούσαν τῆς παρθενίας κειμήλια καὶ ὁ πρῶτος βίος διεκώλυε, λοιπὸν τὴν ἰδίαν ψυχὴν ταῖς θλίψεσιν ἐβασάνιζεν· «Οἴμοι, λέγων, τί ποιήσω ἐγώ; Ἡ ὄψις παρθένου, ἡ κατάστασις παρθένου, οἱ ὀφθαλμοὶ παρθένου, ὁ γέλωσ παρθένου, ὁ λόγος παρθένου, καὶ ἡ κοιλία οὐ παρθένου, ἀλλὰ μητρὸς. Οὐ φέρω λοιπὸν ὄρα, δημηγορήσω τὸ πρᾶγμα, ἐλέγξω τὴν Μαρίαν· ἡ γὰρ αἰσχύνῃ κοινὴ. Βοήσω μετὰ κραυγῆς; καὶ φοβούμαι μήπως τοῦ ἀσπόρου παιδὸς κατήγορος κληθῶ. Οὐδεὶς τῆς κόρης κατήγορος, ἐπειδὴ οὐκ ἔχει ὁ κυφορούμενος τὸν παιδοσπορήσαντα. Τάχα μοι καὶ τὸ λαλεῖν καὶ τὸ σιωπᾶν ἐστὶν ἐπικίνδυνον. Τί οὖν ποιήσω; Καλέσας ἐρωτήσω, ἢ πρὸ τῆς ἐρωτήσεως δείξω; Ἀλλ' ἡ γράφη μαρτυρεῖ καὶ λέγει· «Ἐλεγξον, μὴ οὐκ ἐποίησε ..., καλέσας ἐρωτήσω αὐτήν, ὁ δὲ καλεήσας αὐτὴν αὐστηρῶ τῷ προσώπῳ, κριτῆς τοῦ ἐν κοιλίᾳ κριτοῦ ἐκαθέζετο· «Λέγε μοι, φησί, μετὰ ἀκροβείας τὸ γεγονός, μὴ κρύψῃς με τὸ συμβάν σοι· οὐδεὶς παρῶν τῶν λόγων ἀκροατῆς, οἶδα φυλάττειν μυστήρια. Οὐδεὶς μανθάνει τὸ πρᾶγμα, μόνον με πληροφορήσον.

Πόθεν τοῦτο ὑπάρχει τὸ ὁρώμενον ἐν σοι; Τὸν τούτου πατέρα ὑπόδειξόν μοι, καὶ ἐλευθερῶ σε τοῦ πταίσματος· συγγνώμης γὰρ ἀξιωθήσῃ, ὡς ἐν ἐπιθυμία νικηθεῖσα γυνή». Ἡ δὲ ἄμωμος Παρθένος κλαιούσασα εἶπεν· «Εἰ πατέρα τούτου ζητεῖς, εὐρήσεις οὐδέποτε. Εἰ δὲ καὶ ὀρφανὸν νομίσεις, καὶ τοῦτου ἀπέτυχες.» Καὶ ὁ Ἰωσήφ· «Οὐδὲ ψεύσασθαι Μαρία δεδύνησαι· πῶς γὰρ δύναται καὶ ὀρφανὸς μὴ εἶναι καὶ πατέρα μὴ ἔχειν;» Ἡ δὲ εἶπεν· «Ἐὰν εἶπω τὸ ἀσφαλές, οὐ πιστεύουσαι. Κοιλίαν βλέπετε καὶ τὸν ἐγκρυπτομένον Κύριον οὐχ ὄρα, γαστέρα κατανοεῖς καὶ οὐ λογίζῃ τὸν ἐκ γαστροῦ πρὸ ἐωσφόρου ἐκ Πατρὸς γεννηθέντα, ἐκεῖ ἀυλιζόμενον. Ἐὰν εἶπω σοι ὁ εἶπεν ὁ ἄγγελος, ἐρεῖς ὅτι ἐαυτῇ μαρτυρεῖς καὶ ἡ μαρτυρία σου οὐκ ἔστιν ἀληθής.» «Φέρε τοὺς ἀκηκοότας, δός τοὺς παρεστῶτας, ἄγαγε ἀληθεύοντας μάρτυρας.» «Ἐὰν ταῦτα ζητήσεις, εὐρήσεις οὐδέποτε· εἷς γὰρ δι' ἑνὸς πρὸς μίαν ἀπέσταλται, μόνος διὰ μονογενῆς καταμόνας ἐλάλησεν. Οὐδεὶς παρῆν· ἐπειδὴ οὐδεὶς τοῦ τικτομένου πατῆρ ἔμελλεν εἶναι.»

Ὡς δὲ ἠπιστεῖτο ἡ Παρθένος, ὑπονοῆσαν τὸ γύναιον λοιπὸν ἡ Μαρία εἰς ἕτερον λογισμὸν ἦλθε καὶ μὴ θέλουσα εἶπεν. «Ἐπὶ πολὺ οὐ πιστεύομαι καὶ ἀληθεύουσα ἢ γαστήρ με προδίδωσιν· ὁ παῖς μου γὰρ κατηγόρηκεν ἐν κοιλίᾳ ἀγαλλόμενος. Τί οὖν καθ' ἑαυτῆς ἐπὶ πλείῳ ἐρετίξω τὸν Ἰωσήφ; Πνίξω τῇ σιωπῇ τὴν ἀπόκρισιν, δῆσω τῇ σιωπῇ τὰ χεῖλη καὶ πρὸς τὸν ἄγγελον ἀοράτως δικάσομαι. Ποῦ τὰ νῦν ὑπάρχεις ὁ τὸ χαῖρέ μοι φθεγγόμενος; Ἐν ποίοις τόποις ἀυλιζῇ; Εἰπέ, ἵνα ἐκεῖ παραγενώμαι καὶ κρεμασθῶ τραχήλῳ τῷ σῶ μέχρις ἐλθῶν

πληροφορήσεις τὸν Ἰωσήφ, τίνος υἱὸς οὗτος ὁ ἐμῆν κοιλίαν κοιτῶνα σκριτοβατῶν. Οὐ φέρω τὸν πρεσβύτην ὑπιδόντα, γογγύζοντα. Καὶ σὺ ποίω τόπῳ χρονίζεις ἀγνοῶ. Ἐλθε καὶ ὑπὲρ ἐμοῦ δικαιολόγησαι», ταῦτα τῆς Μαρίας λεγούσης τὸ τάχος ὁ ἄγγελος πρὸς τὸν Ἰωσήφ παρεγένετο καὶ πληροφορήσας τὸ ἐκβαλεῖν τὴν Παρθένον ἐκώλυε· **«Μὴ φοβηθῆς, Ἰωσήφ, παραλαβεῖν Μαρίαν τὴν γυναῖκα σου** (Κατὰ Μαθαῖον 1, 20). · οὐ γάμου κοινωνίαν, ἀλλὰ θεϊκῶν μυστηρίων οἰκονομίαν γυναῖκα σου λέγω. Ἀλλὰ πατήρ οὐχ ὑπάρχεις; Πατέρα ἐπὶ γῆς μὴ ζητήσης, μηδὲ ἐν οὐρανοῖς μητέρα. Πάσης γὰρ ὀρφανίας ἢ φύσις ἀπήλλακται· μόνος γὰρ ἐκ μόνου καταμόνας πρὸ αἰώνων γεγέννηται, ἐπειδὴ πάλιν μόνος ἐκ μόνης, ὡς οἶδεν ὁ μόνος. Μὴ ὀλιγοψυχῆσης τὴν Μαρίαν, ἵνα μὴ λυτήσης τὸ ἐκ Μαρίας, μὴ ζητήσης τὸ πῶς μήποτε σε ἀδικήσῃ τὸ φῶς, μὴ περιεργάζου τὴν θήκην, μήποτε ζημιωθῆς τὴν ἐνθήκεν. Ἀμόλυντον τὸ σκεῦος, ἄσπιλον τὸ κειμήλιον, ἀθόλωτος ὁ ἀλαβαστρος, ἄσπορος ὁ τόκος, ἀνύμφευτος ἢ κόρη, ἀθαλάμευτος ἢ παρθένος, ἀλατόμητος ἢ πέτρα, **κεκλεισμένος ὁ κῆπος, ἢ πηγὴ ἐσφραγισμένη** (Ἄισμα ἀσμάτων 4, 12), ἄσπορος ἢ χώρα, ἀφύτευτον τὸ κλῆμα, ἀδιήγητον τὸ θαῦμα, ἀνεπνόητος ὁ τόκος. Εἰ δὲ ἀπιστεῖς μοι τῷ λέγοντι, τὸν καιρὸν τῆς κηρύσεως ἐκδέξαι. Καὶ ἐὰν δακρύσῃ ἢ στενάξῃ ἡ Μαρία ὡς αἰλοῖται γυναῖκες, ἀνθρωπὸς ἐστὶ, καὶ οὐ Θεὸς ὁ ἐν σαρκὶ ὁ ἐκ Μαρίας γεννώμενος».

Καὶ ὁ Ἰωσήφ ἀπεκρίνατο· «Εἰ ταῦτα οὕτως ἔχει, καθὼς προέφης, ὦ Ἄγγελε, **ἵνα τί ἐφρούραξαν ἔθνη καὶ λαοὶ ἐμελέτησαν κενά;**» (Ψαλμοὶ 2, 1).

Καὶ ὁ ἄγγελος εἶπεν· «Εἰ θέλεις μαθεῖν, τὸ τάχος διδάχθητι, ἐπειδὴ Κύριος εἶπεν πρὸς τὸν γεννώμενον· **«Υἱός μου εἶ σύ, ἐγὼ σήμερον γεγέννηκά σε** (Ψαλμοὶ 2, 7). ὅτι αὐτῷ πρόπει δόξα, τιμὴ καὶ κράτος εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

СЛОВО НА БЛАГОВЕСТИ

„.....Па сад још и у кућу ми уђе да Јосиф не чује и не обзнани свештеницима; ја пак безбрачна бићу од своје воље, а твоју ће шију секиром одсећи јер, ето, на земљи беседиш ми и пред дверима моје келије, а са небеса женика обећаваш ми привести; та које је то јестество на небу брака жељно? Сви духови наднебесни бестелесни находе се; па како онда бестелесни са телесним спајају се?

И ангел одговори: „Телесних ради и бестелесних **Син Вишњега назваће се**“ (Лу 1, 32). А Дјева: „Откуда, дакле, оца ће имати тај, који ће се, као што кажеш, од мене родити?“ А ангел ће: „То баш и јест, Дјево, чудесно већма: мужа познати нећеш а родићеш као што говорим; и чедо

сиротом бити неће; и из утробе Твоје изићи ће а двери повредити неће и девственост погубити нећеш; и дојићеш од Тебе рођенога и на рукама Младенца носићеш и изнад херувима видећеш Га. Томе, од Тебе рођеноме, **даће Господ Бог престо Давида, оца Његова и Царству Његовоме неће бити конца**“ (Лу 1, 32–33). А Дјева: „Иако не желиш, ти се саблазни говорећи; уста твоја оговорише те; усне твоје изобличење биле ти; отоич беседоваше: ‘Син Вишњегга назваће се од тебе рођени’, сада збориш: ‘син Давидов’. Шта је та беседа? Којему да верујем? Првоме ли, потоњему ли? Још збориш како ће Господ Њему дати престо Давида, оца Његова и да Царству Његовоме неће бити конца. Нико од царева бесмртан не затече се; нико општој кончини не утече; Владика Бесмртни све преображава, све ће црви расточити. Нико од царева дверима Адовим не утече, све држи (*Сведржшиџель*), све (*у ѓробовима*) чува. Нико ту замку не прескочи, нико из мрежа тих не искочи: ни Саул који први обнови царски венац, ни Давид, рогом пројављен (*џомазан*) и достојан, царству наречен; ни Самуило, отац (*духовник*) царева, који уљем обзнани (*џомаза*) достојног и одбаци недостојног; ни Соломон премудри који мачем изобличи подозрења лажи; ни Језекија који сузама преобрати смртну пресуду. Па како ће син мој царевати у векове?“ А ангел: „То баш и јест, Марија, тајна чудесна; јер сви умреше, а Твој син смрт победиће, мртве подићи ће, гробове отвориће, Адове кључе скршиће, многа тела усопших васкрснуће, од Бесмртнога родив се, смрт погубиће. И да не верујеш више не можеш а да у кривицу не паднеш. Јер заиста зборим Ти о Њему који већ у утробу Твоју послушањем униће, нутрину Твоју освећујући“. А Дјева рече: „Да томе поверујем, прво ми растумачи: како и Син Вишњегга и син Давидов, Тај који ће се, као што збориш, на земљи родити; за Њега велиш без оца биће; па како онда двојицу очева нарече Му?“ И ангел рече: „Прво докучи, а онда препири се; када Ти рекох Син Вишњегга, родитеља бестрасна пређе векова знаменовах, а када казах син Давидов, због Тебе казао сам, која си од семена Давидова. И примајући истиниту вест, речима мојим веруј, јер и ја слуга овога јесам; што ћеш и видети, као и Бога творећегга у себи“. И ангел к Њој послан (*ово*) изрекав, остави је.

А (*Марија*) у себи размишљаше: „Да саопштим Јосифу, или ћу радије сакрити тајну? Но, ако слага посетилац, нашто језик старчев раздраживати?“ И док тако промишљаше, нарасла утроба гибаше се и чедо (*у њој*) поиграваше. Марија, која не знађаше шта јој је чинити, бројне ризе на утробу полагаше; од Јосифа хођаше је сакрити, али „**града, поврх горе стојећа**“ (Мт 5, 14) сакрити не могаше. Јосифа изглед утробе рани и преким погледом утробу Девојчину одмераваше. Питати жељаше, а принуђен ћутати бејаше и укорити хођаше, као да је продан био драгоцени девства сасуд, те први Живот заустављаше; напoкoн, душу своју мучењима

злостављаше, говорећи: „Авај мени, шта ћу чинити? Лице девичанско, ход девичански, очи девичанске, осмејак девичански, а утоба није девичанска него материнска. Не могу више трпети, огласићу дело, изобличићу Марију, јер заједнички је срам. Разгласићу виком; но бојим се да детету без оца пресудитељ будем. Не, нипошто обедитељ Девојке, јер зачедак оца (*παῖδοσπορήσαντα*) нема. Уистину, и говорити и ћутати ми је невоља. Па шта ћу чинити? Позвавши питаћу, или ћу пре питања изобличити? Али, Писмо сведочи и казује: ‘Изобличи, али да се не створи (*зло*)’“. Позвавши Је, строга лица, сеђаше судија Судије у утроби: „Кажи ми, рече, тачно шта ти се збило; не утаји од мене шта ти се случи; нико овде прислушкивач беседе није, знам чувати тајну. Нико неће сазнати збитије, мени јединоме исповеди. Откуда ово што је видљиво у Теби? Овоме оца ми покажи и греха разрешићу Те, опроштаја достојна да будеш и, у помисли, непобедива жена“. Тада непорочна Дјева Марија плачући рече: „Ако ли Оца Њему иштеш, нећеш Га никада наћи. И сиротом ако Га сматраш и то отпаде“. А Јосиф: „Нити слагати Марија могла није; па како и сиротом може не бити и оца не имати?“ А Она одговори: „Ако ли истину рекнем, нећеш ми поверовати. Утробу видиш, а скривенога Господа не видиш; трбух смотриш, а не помишљаш на Онога, пре Данице (*Јуџарње звезде*) од Оца рођенога, који ту (*у утроби*) пребива. Ако ти рекнем што ангел прозбори, казаћеш: ‘Самој себи сведочиш и сведочанство Твоје истинито није. Приведи слушаоце, дај присутне, доведи сведоке истините’. Ако то иштеш, пронаћи никога нећеш, јер Један од Једнога к Једној би послат, Један Јединороднога ради, само једној прозбори. Не беше никога, јер нико Ономе који се рађа не имађаше жеље оцем бити“.

И тако (*Јосиф*) не вероваше Девојци, сумњајући да је жена, а Марија другој мисли приступи и нехотице рече: „У много шта ни сама не верујем; но утроба која истину показује одаје ме; детенце моје које у утроби поскакује (*истину*) објављује. Што, стога, да надаље раздражујем Јосифа? Ћутањем одговор пригушићу; усне ћутањем свежаћу и са ангелом невидимо расудићу. Где се сада находиш, ти, који ми рече: ‘Радуј се’? У местима каквим боравиш? Реци, да тамо приспем и обиснем се о врат твој, све док, пришавши, не известиш Јосифа чији је Син који у утроби мојој поиграва. Жао ми је старца под сумњом узроптала; а ти у месту каквому одоцњаваш, не знам. Дођи и за ме правдослови“ – све тако зборећи Марија, зато ангел брзо к Јосифу приђе и известив, забрани (*му*) Девојку прогнати. „**Не бој се, Јосифе, узети Марију, жену своју**“ (Мт 1, 20) – не о браку заједничком већ о жени икономије тајни Божијих говорим ти. Али отац ниси. Оца на земљи немој да тражиш, нити на небесима матер. Свега сиротства пак природа избавља се; јер Један од Једнога одвојено пре векова родио се, и опет Један од Једне као што зна Једини. Не печали Марију, да не уцве-

лиш Онога у Марији, не питај како, да тебе како светлост не повреди; не потресај кивот да не будеш у гроб положен. Непорочан сасуд, Ризница неоскрвњена, Путир неузмућен, бесемено рађање, Невестна девственница, Приснодјева без ложнице, Стена несаломива, **Вртоград закључан**, **Источник запечаћен** (Песма над песмама 4, 12), Њива несејана, Лоза несађена, неисповедимо чудо, непојамно рађање. Ако ли не верујеш мени који ти говорим, време Рођења почекај: па ако се расплаче или зајауче Марија као друге жене, човек је, а не Бог у телу Онај који ће од Марије бити рођен“.

И Јосиф одговори: „Ако је то тако као што рече, о ангеле, **чега ради узбунише се народи и људи научише се залудностима?**“ (Пс 2, 1).

А ангел рече: „Желиш ли докучити, научи брзо; јер ето, Господ рече Ономе који се рађа: **‘Ти си Син мој, данас сам Те родио’** (Пс 2, 7); тога ради припада Му слава, част и поклоњење у векове векова. Амин“.

Проповед која је пред нама одликује се једном изразитом особеношћу – не само у оквиру колосалнога реторског опуса Златоустовог већ и у оквирима васцеле патристичке књижевности. Ту особеност представљају наглашени драмско-поетски елементи дијалога и рафинираних унутарњих монолога, у које су интерполирани беспрекорни библијски цитати. Беседу смо преузели из *Суџрасаљског зборника (Codex Suprasliensis)* и превели је, но, како се може уочити, недостаје јој део увода – текст је, чини се, изгубљен или оштећен до немогућности препознавања и реконструкције. Ипак, јединствен стил и изразита необичност ове уметничке проповеди неодољиво су утицали да управо њу издвојимо и прикажемо у раду.

Наглашена драматичност излагања, поетски стил и дијалози (редуковани или развијени) не представљају изузетак када је у питању Свети Јован Златоусти, највећи беседник Источне цркве; пре би се могло закључити да представљају „правило“ и упоришне тачке његова реторска стила. Међутим, веома ретко се могу пронаћи омилије (чак и Златоустове) у потпуности сатворене од дијалога и монолога, уз минималне приповедачке елементе, те су више налик узбудљивим остварењима драмске књижевности, но делима традиционалне сакралне садржине. Колико је нама познато, у оквирима највећих остварења хришћанске књижевности, постоје још само два слична дела: *Енкомион Богородици Марији* Прокла Константинопољског, даровитог Златоустовог ученика (*Εὐκώμιον εἰς τὴν Θεοτόκον Μαριάμ*, PG 65: 721–757) и, доцније, *Друѓи кондак на Благовести Пресвештој Богородици* Романа Мелода (*Ἐτερον κοντάκιον εἰς τὸν εὐαγγελισμὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου*, SC 110: 21–40). У науци постоји сумња да ова беседа припада Златоусту, те се у Мињовој Патрологији налази под *Spuria*. Међутим, оспоравање аутентичности беседе нипошто

се не односи на оспоравање њезина квалитета; неуобичајеност форме самога дела представља само један редак и специфичан пример у великој серији изврских беседа, названих *Псеудохризосѿомика*. Реч је, наиме, о великом мноштву беседа знаменитих аутора (и анонимних), инспирисаних Златоустовим генијем и потписаних његовим именом. Бројни су разлози који су могли утицати на одлуке Златоустових епигона да творевине свога духа припишу њиховоме великом узору. Када су у питању анонимуси (свештеници нижега ранга или лаици), разлог томе је могла бити скромност, као доминантна хришћанска и монашка врлина. Но, ако имате у виду да су неке вредне беседе Златоустовим именом потписивали потоњи патријарси и светитељи, од којих су многи поседовали наглашени беседнички и књижевни дар, узроцима таквога поступања могу се приписати много узвишенији и шири мотиви. Ваља се опоменути чињенице да је Златоусти био и остао, до данас, највећи беседник Источне цркве; можда и васцелог света хришћанскога. Огромно поштовање које су епигони осећали према његовој личности и његовом делу, те осећање сопствене недостојности и безначајности властитога труда пред величанственим делом великога учитеља, имплицирали су, ето, настајање вреднога и засебнога жанра – *Псеудохризосѿомика* (SASHOT 1983: 53–64). Указујемо и на чињеницу да је истраживачима, током минулих епоха, покатакд било немогуће разрешити дилеме у вези са ауторством многих вредних беседа због великога броја преписивача, или пак због некритичкога преузимања текста из ауторитетних извора.

Ми се пак на основу дугогодишњег истраживања реторскога опуса Златоустовог, усуђујемо тврдити да беседа која је пред нама припада Златоустоме, будући да препознајемо аутентичност стила, специфичне комбинације стилских фигура (МАРКОВИЋ 2010), као и јединствену емотивност великога аутора. Важно је, такође, додати да је управо ова проповед инспирисала креирање енкомiona чији је аутор такође велики беседник и писац – Златоустов непосредни ученик и његов наследник на духовноме трону – Прокло Константинопољски, као што је инспирисала и настајање дивне, духовне поеме – *Кондака на Благовесѿи Пресвѿтој Боѿородици*, коју је створио највећи хришћански песник – Роман Мелод.

Ако посматрате Проклову беседу, учавате драматизоване, уметнички надахнуте, али и метрички уређене дијалоге чије су реплике двочлане и са парном римом. Златоусти, као што је познато, ритмизира поједине, обично дуге периоде својих проповеди правилним паровима хомеотелеутона, једнаким бројем слогова и паралелизмима; Прокло, чини се, иде још даље: свака реплика дијалога између Марије и Гаврила, као и Марије и Јосифа, у поменутом енкомionу двочлана је и у свакој се звучно подударају завршни слогови – ово је, чини се, принцип парне риме, „а једино је примена тог

приципа неправилна“ (АВЕРИНЦЕВ 1982: 254–255). Посматрајући пак Романов *Друџи кондак на Благовести*, (као и његов васцели химнички опус), можете уочити посве правилну примену тога принципа: уређеност строфа са рефреном и регуларном римом, те вешту повезаност проповедничко-приповедачких елемената са метричким и мелодијским вредностима. Оно што је, чини се, извесно, јесте чињеница да су сва тројица светитеља и великих аутора (Јован Златоусти, Прокло Константинопољски и Роман Мелод) били под утицајем сиријских песника који су волели и изградили интересантну форму драматизованог (и драматичног) дијалога између ликова библијских или световних, тзв. *суџију* (SC 110: 14). Форма сугите, свакако, утицала је на формирање црквених проповеди и на црквену поезију. Нама пак, данас, веома су интересантни и инспиративни елементи драме у текстовима строгога хришћанског предања и библијске тематике.

Тако, на самоме почетку ове Златоустове омилије, сусрећемо се са ватреним дијалогом између Марије и Архангела Гаврила. Динамика, сила емоција, те поједини термини, изненађују читаоца, навиклога на скромну одмереност хришћанских текстова. Елемент жустре расправе је очигледан; Дјева Марија не разуме и не прихвата наговештај брака са „небесним жеником“; збуњена и уплашена вестима о бесеменом рађању негодује и чак прети Гаврилу да ће му Јосиф и свештеници „одсећи шију секиром“. Поступно, поетски узвишено а теолошки беспрекорно, Архангел Гаврило излаже Марији теорију бесеменога зачећа и благовести реални и скори догађај који ће изменити судбину васцелог човечанства. У ту сврху, Гаврило, између Маријиних реплика, казује делове стихова из Лукиног јеванђеља: „**Син Вишњега назваће се и даће** (Му) Господ Бог престо **Давида, оца Његова**“ (1, 32–33). Ово је веома значајно библијско место, будући да означава испуњење пророчанства о доласку очекиваног Месије, који је, по телу, наследник престола Давидовог, а по суштини – Син Божији; дакле, савршени бог и савршени човек. Његовим рођењем у потпуности се испуњава пророчанство пророка Исаије: „Без краја ће расти власт и мир на престолу Давидову и у царству његову да се уреди и утврди судом и правдом од сада па до века. То ће учинити ревност Господа над војскама.“ (9, 7).

Међутим, Пресвету Богородицу Марију управо чињеница о богочовечанској природи Онога који ће се родити збуњује, те и надаље жустро захтева да Гаврило објасни како ће њен син бити истовремено син Вишњега и син Давидов. Стрпљиви и мудри Архангел, неочекивано темпераментно у односу на духовну природу свога бића, али исправно у потреби да се утврди и изнесе истина, узвраћа Марији кратком репликом: „Прво докучи (*схвайи*) а онда препири се“. Објашњавајући да Богомладенац има бестраснога родитеља на Небу од кога је рођен пре свих векова;

али да на земљи има и Њу, непорочну родитељицу која потиче од племена Давидова, Гаврило окончава своје посланство и одлази.

Света Дјева Марија остаје сама и, у страху од Јосифа и строге средине, покрива многим хаљинама нараслу утробу али, како Златоусти каже, цитирајући стих из Матејевог јеванђеља, није могла сакрити „**град који на гори стоји**“ (5, 14). Но, Јосиф, Маријин старатељ, што је давно искусио брак, види „збитије“ но не зна како да поступи, будући веома праведан и честит. Суровост старозаветних закона у вези са девојкама прељубницама добро му је позната те, не желећи да страда дете које Марија носи (ни Марија коју воли), Јосиф у своме унутарњем монологу, испуњен силном душевном тескобом, тужи препознатљивим јауком јунака античких драма: «Οἴμοι!» („авај!“).

Овај Златоустов грецизам није необичан, стога што је језик његових беседа – класични грчки. Златоусти је, што се тиче одабира лексема, глаголских облика, форме и стила својих беседа, „Хелен до конца“ (исп. МАРКОВИЋ 2010: 280–281). Ова чињеница инспирише преводиоца, али истовремено може створити и знатне тешкоће. Наиме, због сиромаштва савремене српске лексике и немогућности проналажења адекватних исто-значница у старијем стању српскога језика, неке лексеме, нажалост, могу остати изван домашаја језичких и преводачких моћи истраживача. Тако смо, на пример, у овом Јосифовом монологу, акузатив прекрасног грецизма «τὸν παιδοσπορήσαντα» превели са „оца“, иако би прецизнији превод захтевао другачије решење.

На овоме месту омилије почиње драматичан дијалог између строгога Јосифа и уплакано Марије: Јосиф не верује у посланство мистичнога посетиоца; такође не верује да је Марија девојка која „у много шта још и сама није сигурна“, већ жена која невешто прикрива истину. Једно је ипак извесно и посве сигурно: чедо у Маријиној утроби, поигравајући, најављује истину. Узнемирана и беспомоћна Девојка дозива у помоћ Архангела Гаврила, те иште да је оправда пред Јосифом: молећиво, потресно и поетски узвишено. Гаврило чује Дјевине вапаје и скоро приходи Јосифу са речима (репликом из Матејевог јеванђеља): „**Не бој се, Јосифе, узети Марију, жену своју**“ (1, 20) – објашњавајући да се суштина овога исказа не односи на свезу брака земаљскога, већ на свето вереништво Пресвете са Јосифом што, по промислу Божијем, представља духовну неопходност и заштиту Непорочне, која је пак по природи својој, „жена икономије тајни Божјих“, то јест, Мати Спаситељева. У обраћању Јосифу, Гаврило дефинише двојност природе Богомладенца кроз језгровит императив: „Оца на земљи немој да тражиш, ни на небесима матер“. Описујући светост и непорочност Дјевину, Гаврило је назива познатим, духовно-поетским епитетима хришћанске терминологије: Ризница неоскврњена, Путир неузмућен,

Неневестна девственица, Приснодјева без ложнице, Стена несаломива, Вртоград закључан, Источник запечаћен, Њива несејана, Лоза несађена..., од којих су неки преузети из дванаестог стиха четврте главе *Песме над ѿесмама*: «...κῆπος κεκλισμήνος, πηγὴ ἐσφραγισμένη» („...*Врѿоѿрад закључан, Источник заѿпечаћен*“).

Јосиф, коначно, увиђа чињеницу која превазилази логику људскога ума, но, која је непобитна и истинита: родиће се Онај који је савршени бог (зачет од Духа светога) и савршени човек (ношен у утроби Безгрешне дјеве). Своје увиђање неопходности Безгрешног зачећа и Маријине улоге у домостроју спасилачких намера Божијих, Јосиф исказује питањем управљеним Гаврилу, у оквиру којег је, према препознатљивом уметничком поступку Златоустовом, „уметнут“ други стих Другога псалма: «**Ἰνατι ἐφύραξαν ἔθνη, καὶ λαοὶ ἐμελέτησαν κενά;**» („**Чега ради узбунише се људи и народи научише се залудностима?**»). Овим питањем, Јосиф, надахнут изненадним просветљењем, исказује пуноћу смисла богооваплоћења и томе противставља испразност људских навика и безбожних жеља. Осим промишљене уметничке „интервенције“, Златоусти, као велики теолог, овим указује и на значајан егзегетски елемент омилије. Наиме, као што је познато, Други псалам представља пророштво о доласку Сина Божијега у свет и победу над непријатељима Његовим. У завршној реплици, која припада Гаврилу, запажамо исти поступак: саветујући Јосифа да докучи брзо смисао светих збитија, Архангел цитира исти псалам, део седмога стиха: «...**Υἱός μου εἶ σύ, ἐγὼ σήμερον γεγέννηκά σε**» („**Ти си Син мој, данас сам Те родио**“) и тим јасним позивањем на пророчко место Старога завета, уз доксологију, окончавају се дијалог и беседа.

Илустрације ради, прикажимо сада, сасвим кратко, делове дијалога између Богородице Марије и Архангела Гаврила у трима великим остварењима инспирисаним *Блаѿвесѿима*. Најпре, поновимо неколико почетних реплика дијалога из Златоустовога *Слова на Блаѿвесѿи*:

Καὶ ὁ ἄγγελος ἀπεκρίνατο · «**Ἐνεκεν σωμάτων καὶ ἀσωμάτων υἱὸς Ὑψίστου κληθήσεται.**» (Κατὰ Λουκᾶν 1, 32). Καὶ ἡ Παρθένος · «Πόθεν οὖν ἔξει πατέρα ὁ ἐξ ἐμοῦ μέλλων, ὡς λέγεις, τίκτεσθαι; Καὶ ὁ ἄγγελος · «Τοῦτο γάρ ἐστι, Παρθένε, παράδοξον · καὶ ἄνδρα οὐ γνώση καὶ τέξη ὃν λέγω καὶ ὀρφανός ὁ παῖς οὐκ εὗρεθήσεται, καὶ ἐκ μήτρας σῆς ἐξελεύσεται καὶ τὸν πυλεῶνα οὐ παραθλίψει, καὶ τὸ εἶναι παρθένος οὐκ ἀπολέσεις καὶ θηλάσεις τὸ ἐκ σοῦ γεννώμενον καὶ Θεὸν ὁμολογήσεις τὸν τεχθέντα ἐκ σοῦ καὶ ἐπ' ἀγκάλαις βαστάσεις τὸ βρέφος καὶ ἐπὶ τῶν χερουβὶμ αὐτὸν ὄψῃ. Τούτῳ ἐκ σοῦ γεννωμένῳ δώσει **Κύριος ὁ Θεὸς τὸν θρόνον Δαυῖδ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ καὶ τῆς βασιλείας αὐτοῦ οὐκ ἔσται τέλος.**» (Κατὰ Λουκᾶν 1, 32–33). Καὶ ἡ Παρθένος · «Ὡς οὐ θέλεις ὁ λαλῶν παραπέπτωκας. Τὸ τὸν στόμα σου κατηγορεσε, τὰ σὰ χεῖλη σοῦ

γεγόνασιν ἔλεγχος · πρὸ βραχέος ἔλεγχος · υἱὸς Ὑψίστου κληθήσεται ὁ γεννώμενος, καὶ ἄρτι λέγεις · υἱὸς Δαυῖδ. Τίς ὁ λόγος οὗτος; Ὅταν θέλεις, τὴν ἐμὴν διάνοιαν εἰς οὐρανοὺς ἀνάγεις, καὶ ὅταν θέλεις εἰς τὴν γῆν κατάγεις. Ποίω πιστεῦσω, τῷ πρῶτῳ ἢ τῷ δευτέρῳ; Λέγεις γὰρ ὅτι δώσει Κύριος αὐτῷ τὸν θρόνον Δαυῖδ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ καὶ τῆς βασιλείας αὐτοῦ οὐκ ἔσται τέλος. Οὐδεὶς βασιλέων ὑπῆρξεν ἀθάνατος, οὐδεὶς τὸ κοινὸν τέλος ἐξέφυγε· πάντας μεθίστησιν ὁ Δεσπότης ὁ ἀθάνατος, πάντας λογοθετήσουσι σκώληκες. Οὐδεὶς βασιλέων τῶν τοῦ ἄδου πυλῶν διέφυγεν, πάντας κρατεῖ, πάντας ἐν τάφοις φρουρεῖ.

(И ангел одговори: „Телесних ради и бестелесних **Син Вишњега назваће се**.“ (Лу 1, 32). А Дјева: „Откуда, дакле, оца ће имати тај, који ће се, као што кажеш, од мене родити?“ А ангел ће: „То баш и јест, Дјево, чудесно већма: мужа познати нећеш а родићеш као што говорим; и чедо сиротом бити неће; и из утробе Твоје изићи ће а двери повредити неће и девственост погубити нећеш; и дојићеш од Тебе рођенога и на рукама Младенца носићеш и изнад херувима видећеш Га. Томе, од Тебе рођеноме, **даће Господ Бог престо Давида, оца Његова и Царству Његовоме неће бити конца**.“ (Лу 1, 32–33). А Дјева: „Иако не желиш, ти се саблазни говорећи; уста твоја оговорише те; усне твоје изобличење биле ти; отоич беседоваше: ‘... Син Вишњега назваће се од тебе рођени’, сада збориш: ‘син Давидов’. Шта је та беседа? Којему да верујем? Првоме ли, потоњему ли? Још збориш како ће Господ Њему дати престо Давида, оца Његова и да Царству Његовоме неће бити конца. Нико од царева бесмртан не затече се; нико општој кончини не утече; Владика Бесмртни све преображава, све ће црви расточити. Нико од царева дверима Адовим не утече, све држи (*Сведржитиџель*), све (*у зробовима*) чува.“)

Погледајмо како ове реплике „звуче“ код Прокла Константинопољског:

«Πῶς ἔσται μοι τοῦτο, φήσιν, ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω; (Κατα Λουκᾶν 1, 34). Ἀγνοῶ τοῦ ῥήματος τὸ σαφές, καὶ πῶς γνώσομαι τοῦ πράγματος τὸ θεοπρεπές;»

Καὶ ὁ ἀρχάγγελος πρὸς αὐτὴν · «Ἀπαιτεῖς οὖν τὰ ἀγγελικὰ τάγματα, ἀόρητα δημοσιεῦειν ῥήματα;»

Καὶ ἡ Αγία πρὸς τὸν ἄγγελον · «Λάβην ἔχει τὰ τῆς ἐπερωτήσεως, ἐὰν φανερωθῇ τὰ τῆς συλλήψεως;»

Καὶ ὁ ἄγγελος · «Βλέπεις τὸν εὐαγγελιζόμενον Γαβριήλ, καὶ ἐνδοιάξεις τὸν μηνυόμενον Ἐμμανουήλ.»

Καὶ ἡ Παρθένος · «Γυναικείας οὖν φύσεως ἔστιν, τὸν Δεσπότην γεννησαί τῆς φύσεως;»

Καὶ ὁ ἀρχάγγελος · «Γήϊνον ἔχουσα φρόνεμα, πῶς δύνῃ μαθεῖν τὸ οὐράνιον βούλευμα;»

Καὶ ἡ Ἁγία · «Λέξομαι οὖν τὸν λόγον σου ἀναμφίβολον, καὶ μὴ περιεργάσομαι τὸν τόκον τὸ σύνολον; καὶ δύναται ἐν κοιλία χωρηθῆναι, ὁ τοῦ Πατρὸς μὴ δυνάμενος χωρισθῆναι;»

Καὶ ὁ ἀρχαγγελος · «Διδαχθήσῃ, ὡς ἐγχωρεῖ, τὸ μυστήριον, ὅταν περιλήψῃ χειρὶ τὸν Κύριον».

(„Па како ће то бити, рече, кад ја за мужа не знам? (Лк 1, 34). Ни речи не разумем јасно, па како ћу богодоличност дела појмити?“

А Архангел Њој: „Иштеш, дакле, од чинова ангелских, неизрецивих речи (*īājnu*) објавити?“

На то ће Света (*Дјева*) ангелу: „Има ли штете од питања, ако разлагање разјасни се?“

Ангел ће пак: „Видиш Гаврила благовесника, а сумњаш у Емануила објављенога?“

А Дјева: „Зар је у природи женској – Божију природу рађати?“

И ангел (*одговори*): „Помислих: како ли земни (*сīвор*) небесну вољу разумети може?“

А Пресвета (*рече*): „Разумећу речи твоје непоколебиво; и рађање ћу, без грешке, разумети; али, може ли ли у утроби (*Боџомладенац*) пребивати а без оца бити?“

На то ангел (*одговори*): „Научићеш, као што ваља, тајну, када Господа руком обгрлиш.“)

Напокон, прикажимо и две строфе (девети и десети *икос*) Романовог *Кондака на Благовесїи Пресвеїој Боџородици*:

Θ`

Νοῆσαι θέλουσα τό λαληθὲν ἡ Ἁγία, πάλιν βοᾷ τῷ ἀγγέλῳ ·
«Τὴν θάλασσαν ἦν ἔφης μοι ὁ προφήτης ἐν τῇ ῥάβδῳ διέρρηξεν ·
οὐδὲ γὰρ δίχα τινὸς τοῦ μεταξὺ τοῦτο το θαῦμα ἐγένετο,
ἀλλὰ ἦν πρῶτος Μωσῆς, ἔπειτα εὐχαι καὶ ῥάβδος μεσάζουσα.
Νῦν δὲ εἰς μέσον οὐδὲν, **καὶ πῶς ἐσται τοῦτο ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω;**
Ἦ ἀναρότρευτος ἄρουρα, ἀγεώργητος δώσω καρπὸν, μὴ δεξαμένη
σπορὰν, μήδε τον στείραντα;
Τοῦτο λέξον μοι, τοῦτο φράσον μοι, ὁ ἐσπῶς καὶ λέγων μοι ·
“Χαῖρε, νύμφη ἀνύμφεθτε.”»

ι`

Ὁ ἐν ὑψίστοις θαρρηθεὶς τὸν ἀσπασμόν, οὐ τὸν τόκον, τῆς Παναγίας
ὡς ἦκουσεν ὁ ἔφησεν ἡ Παρθένος, προς αὐτὴν ἀπεκρίνατο ·
«Ἐπειδὴ ἔφης, Σεμνή, μέσον τινὰ ἔχειν τὰ πάλαι γενόμενα,
τὸ Παρὸν μειζόν ἐστιν, ὅθεν οὐκ ἐστιν χρεία μεσιτεύοντος.
Ἄγγελος πέλω ἐγώ, καὶ οὐκ ἐθαρρήθην μεσιτεῦσαι τὸ τοιοῦτον ·
πῶς οὖν ταλαίπωρος ἄνθρωπος μεσιτεῦσει σοι;

Ῥάβδος ποτὲ καὶ ὁ προφήτης Μωσῆς τύποι ἐγένοντο ·
νῦν ἀλήθεια ἐπιλάμψει σοι · ὄθεν ἦλθον λέγων σοι ·
Χαίρει, νύμφη ἀνύμφυθε.»

(Иштући да зборење ово разуме, Пресвета опет ускликну к ангелу:
„Море, о којем ти ми прозбори, пророк штапом раздвоји;
и без икога посреди чудо ово случи се;
но бејаше најпре Мојсеј, потом молитве и штап посреди.
Сада пак посредника нема и **како ће то бити кад ја за мужа не знам?**
Њива неорана, несезана, како ћу плода дати а да примила нисам семе
нити сејача?
Ово реци ми; ово ми разјасни, ти који си овде и који беседиш ми:
‘Радуј се, Невесто неневесна.’

Онај, коме на небесима радосни поздрав Пресветој поверен беше
(рађање не),
када чу шта Дјева каза, њој одговори:
„Као што рече, Пречиста, посредовање неко имаху стари;
Али Присутан (*Боџ*) већи је и потребе за посредником нема;
Ангел ја сам и поверено ми не беше посредовати (*човеком*) у овоме;
та како ће Теби човек сироти посредником бити?
Штап, дакле, и пророк Мојсеј узором бејаху;
сада истина на Теби исијава; зато дођох ја који Ти говорим:
‘Радуј се, Невесто, неневесна!’“)

Због ограничености простора, приказали смо веома кратке одељке ових величанствених духовних и уметничких творевина. Али, ако сва три остварења посматрате пажљиво у целини, можете јасно уочити њихове особености и сличности. Златоустова проповед представља, као што смо пређе нагласили, кохерентне низове дугих периода са паралелизмима, покатак са једнаким бројем слогова периодних чланова и правилним паровима хомеотелеутона. Ти периоди су дати у виду разрађених, драматизованих дијалога и монолога, што је омиљени Златоустови поступак, особито коришћен у његовим *уметничким омилијама* (Марковић 2010: 55–68). На примеру проповеди приказане у овоме раду, изузетак представља само чињеница да је цела беседа креирана од веома уобличених и међусобно повезаних периода – драмских дијалога и монолога. Прокло Константинопољски још више разрађује такав уметнички поступак: све реплике његових углађених дијалога су двочлане и имају парну риму. Ово, међутим, ипак не представља потпуну метричку регуларност; пре се може говорити о великој заступљености поетско-метричких елемената. Хомеотелеутони су, као што је познато, били омиљена стилска фигура Златоустовог и Прокловог доба; па ипак, њихови непрегледни низови нипошто не могу представљати метричку уређеност стиха, будући да не

творе регуларност риме, већ само подударање завршних слогова чланова периода, или читавих периода. Потпуне метричке уређености нема ни код двочланих реплика Проклове драматизоване проповеди, иако се оне, налик правилним паровима полустихова, римују. Али, када посматрате химнички опус Романа Мелода, јасно уочавате метричку уређеност строфа са регуларном римом и рефреном. Детаљно описивање метричке уређености Романових кондака представљало би тему, чини се, засебног и обимног рада. У науци је познато, као што смо се и ми, на овоме кратком примеру могли осведочити, да стихови Романових кондака припадају *силабичкој* версификацији (*изосилабизам*), будући да имају једнак број слогова. Запажа се и једнак број акцената у стиховима, те тако можемо тврдити да поменути стихови припадају и *ионској* версификацији. Подсећају веома на стихове античке драмске књижевности, али са њима, ипак, нимало не кореспондирају (SC 99: 17–19). Оно што је, чини се, несумњиво, јесте запажање да у трима наведеним делима кореспондирају, складно и узвишено, поезика, теологија и драма.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Скраћенице:

PG – J. P. Migne. *Patrologiae cursus completus*, series Graeca, t. 1–161. Paris, 1857–1866.
 SC – *Sources chrétiennes*, т. I–V. Introduction, texte critique, traduction et notes par José Grosdidier de Matons. Paris, 1964–1981.

АВЕРИНЦЕВ, Сергеј Сергејевич. *Поеџика рановизантијске књижевности*. Превод: Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић. Београд: Српска књижевна задруга, 1982.

МАРКОВИЋ, Весна. *Плејџенице сџилских фиџура у омилијама Свеџоџ Јована Злаџоусџоџ*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, Ἰωάννης. *Εἰς τὸν εὐαγγελισμόν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου (Annuntiationem Sanctissimae Deiparae)*. J. P. Migne. PG, t. 60. Paris, 1857–1866.

ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, Ἰωάννης. *Λόγος εἰς τὸν εὐαγγελισμόν (Oratio de annuntiationem)*. Супрасълски или Ретков сборник. Софија: Българска академия на науките, 1983.

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 2000.

PROCLI, Ср. Епископи. *Εὐκώμιον εἰς τὴν Θεοτόκον Μαρίαμ (Laudatio sanctae Dei genitricis Mariae)*. J. P. Migne. PG, t. 65. Paris, 1857–1866.

ROMANOS le Mélode. *Ἐτερον κοντάκιον εἰς τὸν εὐαγγελισμόν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου (Hymne de l'Annonciation)*. *Hymnes II*. Traduction par José Grosdidier de Matons. SC, t. 110. Paris, 1965.

ROMANOS le Mélode. *Hymnes I*. Traduction par José Grosdidier de Matons. SC, t. 99. Paris, 1964.

SASHOT, Maurice. *L'homélie pseudo-chrysostomienne sur la Transfiguration*. Frankfurt am Main – Bern: Lang, 1983.

DRAMATIC AND POETIC ELEMENTS IN *THE HOMILY ON
THE ANNUNCIATION* BY SAINT JOHN CHRYSOSTOM

Summary

The Homily on the Annunciation by Saint John Chrysostom, an artistic piece of work translated and analyzed in this paper, belongs to one of the rarest works in the entirety of Christian literature because it was created as a dramatic piece. The characters are Evangelic personalities and their lines are interwoven with Biblical quotations. In addition, the lines rhyme but the scheme of rhyming is not regular because Chrysostom used the homeoteleuton as a figure of speech and did not metrically arrange his long and stylistically perfected periods. From a scientific point of view the authenticity of this homily is questionable so in Mignon's Patrology it is located under *Spuria*. However, the author of this paper still believes that this homily was written by John Chrysostom, because she recognized an entirely unique style of Chrysostom's artistic homilies, a combination of figures of speech and a specific emotiveness. The paper also analyzes the dramatized sermon "Praise to Virgin Mary" by Procle of Constantinople, who, using the model of the sermons of his teacher Chrysostom, created a very long dramatized piece of work with dialogues, whose lines go in pairs and rhyme. Still, not even his important accomplishment is metrically arranged but only stylistically perfected. Finally, the paper offers a translation of two stanzas of a dramatized poem with the same topic (Annunciation) by the greatest Christian poet Romanos the Melodist. The poem, which belongs to the genre of kontakion, is entirely metrically arranged, with rhyme and verses that have an equal number of syllables and an equal number of stresses. What all three pieces have in common is an exceptional and unusual connection of theological, dramatic and poetic elements.

Key words: John Chrysostom, Procle of Constantinople, Romanos the Melodist, dramatized dialogue, poetic elements.

NATAŠA MARJANOVIĆ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper
natasamarjanovic4@gmail.com

SERBIAN-RUSSIAN RELATIONS IN CHORAL CHURCH MUSIC OF THE NINETEENTH CENTURY*

ABSTRACT: In this study I am concerned with Russian and Serbian choral church music. Two Slavic traditions of church singing, both with the Byzantine roots, initially developed as monodies; over the centuries they acquired polyphonic attire – the former since the 17th century, and the latter only since the 1830s.

In the nineteenth century, at a time when polyphonic singing was just entering the liturgical practice of the Serbian Church, Russian choral music already had a rich, two centuries-long history and it was entering a new stage of development. Therefore, in this study, my analytical approach is primarily directed towards two different fields of church and artistic creativity, dependent on different cultural and historical terms and conditions. I have attempted to overview these two different dynamics of development by explaining certain aspects of the treatment of monodic church chant in Russian and Serbian choral compositions of the nineteenth century. I have also tried to raise questions about certain relationships and the points of direct contacts between these two traditions.

KEY WORDS: choral church music, chant, Russian and Serbian tradition, relations, influences.

An overview of the exceptional wealth of musical material, as well as selected musicological, analytical and theoretical literature on Russian choral church music of the nineteenth century, paints a picture of a widely ramified network of different approaches to church music composition during this period. In essence, it is possible to observe several key trends in this dynamic developmental phase: 1) domination of the free, authorial approach to church music composition, 2) choral arrangements of the Kievan, *Greek*, *Bulgarian* and *privdorny* chants, 3) an increased interest in the ancient, *znamenny* chant as a basis for Russian choral composition. This line of development is principally

* This paper was written as a part of the project *Serbian Musical Identities within Local and Global Frameworks: Traditions, Changes, Challenges* (ON 177004), funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

associated with the composers of the so-called “German–Petersburg” and the new “Moscow” period (GARDNER 1978). However, one observes a lot of variety within the aforementioned basic stylistic directions that appeared simultaneously, chronologically intertwined, and many authors gave creative contributions to different stylistic directions.

In the first decades of the nineteenth century Russian choral music was composed freely, without reliance on national ecclesiastical chant, which made it alien to the original character of Russian liturgical music. Creative freedom and expansion of expression reflected in the genre of spiritual concert in the past, inspired composers to create separate liturgical songs as free compositions. Such a creative course, predominantly developed under German influence, was taken by the composers of the “Petersburg school”, whose main exponent was Aleksei L’vov, while his followers included Gavriil I. Lomakin, Mihail P. Strokin, Pavel M. Vorotnikov, Nikolai I. Bakhmetev and Vasiliĭ I. Vinogradov.

Even during this period of dominance of freely composed choral church music, the necessity to preserve the prosody of the Church Slavonic text in spiritual compositions was already evident. A. L’vov wrote in great detail on that issue in his theoretical treatise “On free and asymmetrical rhythms” (L’VOV 1876). As a composer, L’vov gave primacy to the expressive language of German harmony in a majority of his spiritual compositions, but the rhythm was subordinated to the prosodic pace of liturgical texts.

The composers who followed the aforementioned stylistic direction mostly wrote separate fixed songs from the liturgy and the All-night vigil, or holiday hymns. The harmony of Protestant chorales and musical dramaturgy of German Romanticism have been identified as the main features of the German–Petersburg style.

Example 1. Gavriil I. Lomakin, *Въ память вѣчную* (Communion Hymn), т. 1–8

С
Т
Б

В па - мять веч - ну ю бу - дет пра - вед.ник

В па - мять веч - ну ю бу - дет пра - вед.ник от

от слу.ха зла не у.бо и - тся, в па - мять веч - ну ю

слу - ха зла не у.бо и - тся, в па - мять веч - ну ю

В па.мьятъ

Simultaneously with the increasing importance of freely composed works, already in the early nineteenth century one observes an interest among Russian composers towards the revival of the native chanting style and the original liturgical chants. Aiming to preserve the liturgical text, composers were increasingly opting for the harmonization of “constitutional” i.e. canonically prescribed church melodies,¹ instead of imitative polyphony, frequently employed in the earlier period. Some of the first composers who treated church chants in such way were Dmitriï S. Bortnianskiï and Pëtr I. Turchaninov, followed by the representatives of the “Petersburg school”, in particular A. L’vov, Leonid D. Malashkin, G. Lomakin and N. Bakhmetev. The simplified variants of Kievan, Greek and Bulgarian chants, suitable for simple harmonic arrangements, were used for harmonization.² The chant was usually preserved in the highest part (or in the tenor part, while the highest part would accompany the chant in parallel thirds or sixths), while the other parts were providing simple harmonic accompaniment.

Example 2. A. L’vov, *Достойно есть* (*It is Truly Meet*), Russian Greek chant, bars 1–3

The image shows a musical score for three systems of a Russian Greek chant. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are written in Russian Church Slavonic. The first system contains the first two lines of the chant, the second system contains the next two lines, and the third system contains the final two lines. The piano accompaniment provides a simple harmonic support to the vocal line.

¹ The term “constitutional” singing, “constitutional” melody refers to the church singing that strictly obeys melodic formulae and the system of canonic, traditional, historical Russian chants (the *znamenny*, *Kievan*, *Greek* and *Bulgarian*).

² In the Russian manuscripts with linear square notation that have been preserved to this day, aside from the Kievan chant, the *Greek*, *Bulgarian* and *Serbian rospev* were separately marked. These chants emerged in the seventeenth century as a fruit of collaboration between the monasteries and monks from Ukraine on the one hand and the Greek, Bulgarian and Serbian monks from Mount Athos on the other hand. Compare ПЕТРОВИЧ 1992: 17–24.

With the establishment of the so-called *pridvornny chant* (a specific mixture of the Kievan, *Greek* and *znamenny* chants), there was also a tendency towards unification of church singing throughout the entire Russia, following the example of the Court's singing chapel in St. Petersburg. A. L'vov supervised the recording and editing of the entire liturgical cycle of songs for four-part choir and compiled the *Obikhod notnovo tserkovnovo peniya* [The Common book of musical church singing], as sung at the Imperial Court. The entire content of the *Obikhod* soon entered the liturgical practice of Russian Church, in spite of the stylistic profile of its choral setting which was based on the harmony of German Protestant chorales. The *Obikhod* also contained freely composed songs and loosely recorded constitutional songs. Moreover, the chants were sometimes modified in order to achieve harmonic progressions that were in accordance with the rules of Western music theory.

In the mid-nineteenth century, the metropolitan of Moscow Filaret, fearful of the widespread acceptance of foreign, secular influences, pointed to the discrepancy between the Petersburg *pridvornny Obikhod* and the authentic Russian tradition of liturgical singing. Several authors pointed to the necessity to return to the ancient Russian tradition and to study (both in theory and practice) the musical nature of *znamenny* chant and other constitutional chants (*Kievan, Greek, Bulgarian*). The leading initiator of a return to the ancient Russian liturgical and musical heritage was Prince Vladimir F. Odoevskii with a circle of like-minded supporters, among them Dmitrii V. Razumovskii, Vladimir V. Stasov and Stepan V. Smolenskii.

More than anything, the idea of a return to the ancient chants implied the change of tonal system. By means of analyzing selected compositions, it was observed that the basis of the harmonic setting of choral compositions was found in the very profile of a church melody, and not in the rules of Western harmony, as it had been the case in the previous period (GULIANICKAIA 1995). The crucial practical turnover towards that goal was accomplished by the members of the "Moscow school", represented by composers such as Miliū A. Balakirev, Nikolaī Rimskii-Korsakov, Aleksandr D. Kastalskii, Pavel G. Chesnokov, Dmitrii V. Alemanov, Nikolaī I. Kompaneiskii, Pētr I. Chaikovskii, Aleksandr T. Grechaninov, Mikhail M. Ipolitov-Ivanov, Vasiliī S. Kalinikov and Sergei V. Rakhmaninov. In this period, the variants of old chants (*znamenny, demestvenny, Kievan*) were chosen as foundations for choral compositions, and an important departure from the mannerisms of the German–Petersburg style was achieved by some profound changes musical means: modal harmony supported the melodic basis more appropriately and eliminated the need for modifications of the original church melody for the sake of harmonization – hence the "constitutional" melody was preserved without any changes; the strict four-part texture of the Petersburg school was replaced with frequent

voice-doubling, three-part textures and even an unison that would sometimes flourish into chords; the omission of an interval of third, i.e. the “empty” open fifth was allowed; in certain circumstances, parallel fifths were also permitted; the auxiliary chords (trichords, block chords) were often used; the chant no longer had to be in the highest part – it was frequently found in inner parts or in the bass part, accompanied with thirds and sixths; the setting of a chant was considered an “interpretation” rather than a “harmonization”; the wholeness of the text, meter and punctuation was aimed for; finally, the repetition of syllables that had frequently occurred in earlier free compositions, was now avoided (GARDNER 1978: 500).

Example 3. Pavel G. Chesnokov, *Хвалите имя Господне (Praise the Name of Lord)*, Op. 11 no. 5, bars 1–4

Знаменного распева. П.Г. ЧЕСНОКОВА
Op. 11 №5.

Бодро $\text{♩} = 92$

С
А
Т
Б

Хва-ли-те и-мя Гос-по- - - дне. Ал-ли-лу-и-и.

Хва-ли-те ра-би Го- спо-да. Ал-ли-лу-и-и.

During this period, the increase of artistic value of compositions based on ancient chants also reduced the dichotomy between freely composed works and simple harmonizations of church melodies. The most striking example of a new creative approach to church chants is Sergeï Rakhmaninov’s *All-Night Vigil*. According to numerous critics, Rakhmaninov’s *Vigil* presents the most complex reworking of ancient Russian church melodies. The composer demonstrates an exceptional mastery in preserving all characteristics of the *znamenny*, Greek and Kievan chants, as seen in the individual numbers of the *Vigil* with their complex polyphony of vivid soloist and choral parts. This work marked the beginning of a new stage of Russian choral art and opened an issue of the relationship between liturgical and non-liturgical sacred music.

In Serbian liturgical practice, multipart singing has only been present since the 1830s, and it was developed within a much more modest context (as compared to the Russian one). An impulse to introduce multipart choral singing into church originated from the experiences of Serbian bourgeoisie who lived at the territories of the Habsburg monarchy and who were well acquainted with the musical life of major cities such as Vienna, Trieste and Pest, but also with the practice of multipart singing in Russian church; therefore, they desired richer musical experiences in Serbian churches too (PETROVIĆ 1982). The first attempts at multipart singing were found at the area that belonged to the Metropolitanate of Karlovci, i.e. in the towns of Sremski Karlovci (1834), Timisoara (1836), Pančevo, Novi Sad, Pest, Arad (1838), Kotor (1839), as well as Trieste, Vienna, Petrinja, Karlovac, Pakrac and Zemun.

Due to the direct contacts of certain individuals with Russian music practice, individual works from the entire corpus of Russian choral church music entered the repertoire of the first Serbian choirs. Upon his return from Russia Pavle Radivojević, the first conductor of the Pančevo Serbian Church Choral Society and a teacher of choral singing in Pančevo and Belgrade, brought with him a multitude of Russian scores. The Society would often perform the “Russian liturgy” and the Liturgy by Bortnianskiĭ-Davidov at their Sunday and holiday services (TOMANDL 1938). The works by Bortnianskiĭ, Davidov, Archangelskiĭ, L’vov, Malashkin, Chaikovskiĭ, also formed a substantial part of the choral repertoire that the Society performed in concerts. A particular practice established in Pančevo that has continued to the present day consisted of performances of concert (i.e. non-liturgical) works at the Easter Friday service (the repertoire contained works by Serbian composers, as well as Bortnianskiĭ, Malashkin and Archangelskiĭ).³

Another important collection of choral works of Russian church music is preserved at the Library of the Serbian Orthodox Municipality in Trieste. The citizens of Trieste, among them some wealthy merchants as well as those who had family ties with Russia, would obtain individual copies of scores from Petersburg. This musical material that comprised works by Maksim S. Berezovskiĭ, Bortnianskiĭ, Turchaninov, L’vov, Bakhmetev, also represents an important testimony on the work of Giuseppe and Francesco Sinico who wrote liturgical church music for the Serbian church in Trieste, inspired by Russian liturgical songs (see: MIHALEK 1987; PETROVIĆ 1989). Aside from liturgical choral songs written after Russian models, there are examples of liturgies in which the entire numbers by Russian composers, most frequently by Bortnianskiĭ, were simply copied (TOMANDL 1938).

³ See: *Вечерње на Велики Пејџак по традицији Светиоусиенског храма у Панчеву*. Прир. мр Вера Царина. Панчево: Панчевачко српско црквено певачко друштво, 2010.

Liturgical songs for the services in Serbian Orthodox churches were also written by other lesser known musicians, both Serbian and foreign, such as Benedikt Randhartinger and Gottfried Preyer in Vienna, Weiss von Barenfells in Petrinja, Aleksandar Morfidis-Nisis in Novi Sad, Nikola Đurković in Pančevo (PETROVIĆ 1982). A majority of these songs were freely composed, without relying upon traditional Serbian church chants. Some known facts on the activities of two composers who made first attempts at harmonizing Serbian church chants also point to some Russian models. The fact that Nikola Đurković took part in the premiere of Francesco Sinico's *Liturgy* in Trieste (1840) points to the possibility that the young Serbian musician was Sinico's disciple, i.e. that he could have received some mediated knowledge on the compositional techniques employed by Russian authors (compare: MIHALEK 1987). An example of borrowing from Russian choral works has been found in the four-part *Liturgy* by Spiridon Trbojević, a church musician who worked in Timisoara, Karlovac and Zagreb. The manuscript of this work contains numerous harmonizations of Serbian traditional chants, but also a Cherubic Hymn by an unknown Russian author (PETROVIĆ 2002).

Still, a precondition for the acceptance of multi-part singing was strict: the choral setting had to be based on Serbian church chant. This basic requirement was issued by Serbian patriarch Josif Rajačić who, in the mid-nineteenth century, encouraged and supervised the pioneering effort by Kornelije Stanković to write down Serbian church chants and to harmonize them for a four-part choir. As a student of Simon Sechter, Stanković approached this task guided by the rules of Western classical harmony, but he also obeyed the strict instructions to preserve original Serbian chant (BINGULAC 1985). In all of Stanković's harmonizations, the church chant is preserved unchanged in the soprano part, while other voices provide simple homophonic accompaniment.

Example 4. Kornelije Stanković, *Господи воззвахъ* (Stichera on *Lord, I have cried*),
Tone IV, bars 1–12

:Господи воззвахъ:

Корнелије Станковић
Српски напев (карловачки)

Го - спо-ди воз - звах к Те - бје, у - сли -

ши - мја, у - сли - ши, мја, Го - спо - ди!

The first composer to follow in Stanković's footsteps, Tihomir Ostojić, retained a similar approach to church chants when creating choral liturgical songs. A philologist by education, professor of literature and church singing at the Serbian Great Gymnasium in Novi Sad, he collected and harmonized Serbian church chants for his students. Just like Stanković, Ostojić kept the chant in the highest part of the choral setting, while the other parts complemented the harmonic design, also outlined in the bass part.

Some important novelties were introduced by Stevan Stojanović Mokranjac. He received musical training in Munich, Rome and Leipzig and was well acquainted with the techniques of Western vocal polyphony and the Protestant chorale; therefore he approached church chants as a basis for rich artistic invention. Having grown up with church music, Mokranjac respected the need to preserve the original church chant and never disturbed its basic features by employing overly complicated compositional means. Many of Mokranjac's arrangements of monodic folk tunes are distinguished by a free use of dynamics and interpretative nuances, as well as introduction of a dialogue between male and female voices, often in polyphonic contexts. The dramaturgy of a liturgical text is musically illustrated with an expanded harmonic and textural setting.

Example 5. Stevan Mokranjac, *Тебе одъюцаюся*
 (Holy and Great Friday, Stichera Aposticha), bars 21–29

The musical score consists of three systems of staves. The first system has four vocal staves and a piano accompaniment. The second system has four vocal staves and a piano accompaniment. The third system has four vocal staves and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The lyrics are in Church Slavonic and include: 'у - ви - ми - е, ми - е, сла - да - та', 'у - ви - ми - е, ми - е, сла - да - та', 'у - ви - ми - е, ми - е, сла - да - та', 'у - ви - ми - е, ми - е, сла - да - та', 'у - ви - ми - е, ми - е, сла - да - та', 'у - ви - ми - е, ми - е, сла - да - та', 'у - ви - ми - е, ми - е, сла - да - та', 'у - ви - ми - е, ми - е, сла - да - та', 'у - ви - ми - е, ми - е, сла - да - та', 'у - ви - ми - е, ми - е, сла - да - та'.

A more substantial departure from the church chant is found in the sacred works by Mokranjac's contemporary Josif Marinković who was educated in Prague and Vienna. He wrote works in the spirit of Serbian church music, but often without directly employing church chants or, at least, not in their entirety.

Only in the twentieth century Serbian choral music acquired new freedoms in the treatment of church chants. Educated in Budapest, Munich, Leipzig, Vienna, Prague, Oxford, Paris, Serbian composers approached the chants by employing a more advanced harmonic language, sometimes entirely abandoning the spirit of folk melody. Thus the genre of sacred choral composition, bordering on freely written music, distances itself from the liturgical framework and turns into a genre suitable only for concert performances (compare ĐAKOVIĆ 2012).

* * *

The meeting points between Serbian and Russian church music practices in the second half of the nineteenth century can be identified on the side, as individual activities, initiatives and personal contacts – by Kornelije Stanković and Stevan Mokranjac above all else. Aside from the circle of pan-Slavic Viennese intellectuals who embraced German philosopher G. Herder's idea on the importance of preserving folklore tradition and the spirit of folk art, there was another significant influence on Stanković's work on collecting Serbian oral church tradition, that of a Russian priest and a Royal emissary in Vienna, Mihailo Rajevski. It is possible that his ideas on Stanković's fulfillment of the aforementioned task were influenced by the simultaneous activities of the Court Chapel in Petersburg (namely, during that period, Alexei L'vov supervised the harmonization of a vast body of church songs of the entire yearly circle). The fact that, aside from Archpriest Rajevski and Balabin, the Russian representative at the Viennese court, Alexei L'vov also attended Stanković's concerts in Vienna, testifies on the possible exchanges of ideas and other types of influence (compare RAHMANOVA 2006).

The question on the two composers' employment of various compositional devices while writing down and harmonizing chants is also interesting. Gardner justifies the critique of Russian practice by pointing out that Greeks, Bulgarians and Serbs alike critiqued the transfer of melodic peculiarities of all eight tones of the Russian *Octoechos* into the major-minor system (GARDNER 1978: 330). The same approach, and the difficulties that Kornelije Stanković ran into whilst attempting to harmonize certain Serbian chants that he had recorded (in particular the melodies of the fifth and the sixth mode), were a consequence of his musical training within the strictures of the Western European system. Nevertheless, the supervision by Patriarch Rajačić and the Karlovac Archpriest Atanasije Popović, who checked the accuracy of Stanković's transcriptions, confirmed that the melodies of Serbian chant did not lose their basic features in a way that was, apparently, found in some of A. L'vov's transcriptions.

With his idea on the return to the ancient chant, Prince Odoevskiĭ, a great Russian cultural activist and an intellectual of a superior artistic taste, helped spread the national ideas among the Slavic people during the nineteenth century.

He was actively interested in Stanković's work and invited the young composer to publish his transcriptions of the Serbian *Oktoechos* in Russia. His activities aimed towards the return of ancient Russian chants also inspired the historiographical, theoretical and musicological research of S. Smolenskiĭ. Whilst studying the connections in the area of church singing among the Orthodox Slavic peoples, in particular the Russians, Bulgarians and Serbs, Smolenskiĭ paid great attention to Stanković's work (compare RAHMANOVA 2006).

Thanks to Kornelije Stanković, Russian musicians got acquainted with Serbian chants, written down for the first time. Thus certain melodies and harmonizations of the Serbian chant were used in several choral works by Russian composers A. Kastalskiĭ and A. Kastorskiĭ (GARDNER 1987; SPONSEL 2006–2007; RAHMANOVA 2007).

There are testimonies on Stanković's attendances of liturgies at the Russian Chapel during his studies in Vienna. Among the preserved manuscripts one finds transcriptions of a Christmas stichera, based on the melody of a Russian chant, with two harmonizations by Stanković. This material presents a unique example of a reworking of a Russian chant by a Serbian musician in the nineteenth century. Aside from linguistic similarities (the Russian redaction of the Church-Slavonic language had been used in the Serbian church since the mid-18th century), there are musical similarities, mostly in terms of harmonic language, between this Russian liturgical hymn and a large number of Serbian melodies recorded by Stanković. He also used some classical harmonic tools for his interpretations of the melodies of Russian sixth tone. The fact that there exist two versions of his harmonizations of the recorded stichera (in the first version, the melody is harmonized by modulating from A minor to D major, and in the other, from C major to D major) confirms that Stanković understood that there were multiple ways to interpret the latent harmony of Russian chants.

Example 6. Kornelije Stanković, *Слава въ выщныхъ Боіу*, Christmas stichera after the Gospel, tone VI, a Russian chant harmonized, the Archive of SASA, Historical collection no. 7888, vol. C (4), p. 22–23.



An interesting topic for further research of Russian-Serbian musical relationship in the nineteenth century, but also in the later period, are the contacts that Stevan Mokranjac established with representatives of the Russian cultural elite. Certainly the composer's concert tours with the Belgrade Singing Society in 1896 that took them to Petersburg, Nizhny Novgorod, Moscow and Kiev are of particular importance. Several excellent reviews of their performances in Petersburg and Moscow press testify to positive reception (see: EVDOKIMOVA 2014). Also the director of the Moscow Sinod Choir, St. Smolenskiĭ, recorded his overwhelmingly positive impressions (RAHMANOVA 2007: 14). Declaring himself as one of Mokranjac's biggest admirers, he spoke most favourably on the Liturgy, in particular praising Mokranjac's full knowledge of the essence of its basic musical contents and liturgical function (MANOJLOVIĆ 1932: 184). From

Smolenskiĭ's letters we learn about Mokranjac's contacts with the renowned Moscow publisher Jurgenson, who accepted a copy of Mokranjac's Liturgy for consideration. The scores of works by Russian composers, preserved at the archive of the Belgrade Singing Society, testify to the importance of Mokranjac's contacts and collaborations for further spreading of Russian sacred music in Serbian musical circles. The year when the Society toured Russia, as well as the remaining few years of the nineteenth century, were marked by a gradual introduction of compositions by Russian authors into the repertoire of the Belgrade Singing Society (the works by Bortnianskiĭ, Davidov, L'vov and Malashkin).

The abundance of testimonies on the specifics of Russian and Serbian choral church music practice and on individual meeting points between these two traditions offer many opportunities for further investigations. This overview of Russian-Serbian relations in the context of choral church music of the nineteenth century, with a brief review of the basic traits of church chants and the ways how they have been translated into the context of multi-part choral singing, presents a basis for an understanding of Russian influences upon Serbian sacred choral music of the twentieth century.

LIST OF REFERENCES

- БИНГУЛАЦ, Петар. „Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија.“ У: СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Корнелије Сџанковић и његово доба [Kornelije Stanković and His Time]*. Научни скупови САНУ, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности. Књ. 1. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1985, 105–121.
- Вечерње на Велики Пејџак њо њрадицији Свејоуспенског храма у Панчеву [Vespers on the Great Friday, the Tradition of the Holy Dormition Church in Pančevo]*. Прир. мр Вера Царина. Панчево: Панчевачко српско црквено певачко друштво, 2010.
- ГАРДНЕРЪ, Иван Алексеевич. *Ботослужбено пѣние русской православной церкви. Суцност, система и исторја [Liturgical Chant of the Russian Orthodox Church: Its Essence, Structure and History]*. Jordanville, N. Y: Holy Trinity Monastery, 1978.
- ГУЛЯНИЦКАЯ, Наталья Сергеевна. *Русское „гармоническое пение“ (XIX век) [Russian 'Harmonic' Chant, XIX century]*. Москва: Министерство культуры российской федерации, Российская академия музыкиим. Гнесиных, 1995.
- ЂАКОВИЋ, Богдан. *Функционални и сџилско-есџейски елементи у српској духовној хорској музици прве њоловине двадесетог века [Functional and Stylistic-aesthetical Elements in the Serbian Spiritual Choral Music of the First Half of the 20th Century]*. Нови Сад: докторска дисертација, рукопис, Катедра за музикологију и етномузикологију, Универзитет у Новом Саду, 2012.
- ЕВДОКИМОВА, Ева. „Рецепција концертне турнеје Београдског певачког друштва у руској штампи 1896. године“ [„Reception of the Concert Tour of the Belgrade Singing Society in Russian Press in the 1896“]. У: МИЛАНОВИЋ, Биљана (ур.). *Сџеван Сџојановић Мокрањац (1856–1914), Иносџране концертне џурнеје са Београдским џевачким друшћивом*. Београд: Музиколошки институт САНУ, Музиколошко друштво Србије, 2014, 105–116.

- Львовъ, Алексей Фёдорович. *О свободномъ и несимметрическомъ ритмѣ* [On Free, Asymmetric Rhythm]. Спб, 1858.
- Манојловић, Коста. *Сѣоменица Сѣевану Сѣ. Мокрањцу* [Memorial of Stevan St. Mokranjac], Београд. Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.
- Михалеќ, Душан. „Франческо Синико – композитор српске литургије (1840)“ [“Francesco Sinico – the Composer of Serbian Liturgy (1840)”]. *Свеске Мајнице српске, Грађа и љилози за културну и друшћивену историју* (1987): 53–57.
- Петровић, Даница. „Српска музика и руско-српске културне везе у XVIII веку“ [“The Serbian Music and Russian-Serbian Cultural Relations in XVIII Century”]. У: Чубриловић, В. (ур.). *Југословенске земље и Русија у XVIII веку*. Научни скупови САНУ, књ. XXXII, Одељење историјских наука књ. 8. Београд: 1986, 303–319.
- Петровић, Даница. „Музикалије у библиотеци Српске црквене општине у Трсту“ [“Musical Scores in the Library of Serbian Church Municipality in Trieste”]. *Свеске Мајнице српске – грађа и љилози за културну и друшћивену историју* 18, Серија уметности, св. 5 (1990): 49–56.
- Петровић, Даница. „Византија и западноевропски барок у православној руској и српској црквеној музици 17. и 18. века“ [“Byzantine and Western European Baroque in Orthodox Russian and Serbian Church Music in the 17th and the 18th Century”]. *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 10–11 (1992): 17–24.
- Петровић, Даница. „Спиридон Трбојевић – непознати српски црквени музичар у Темишвару половином XIX века“ [“Spiridon Trbojević – an Unknown Serbian Church Musician in Timisoara in the Half of the XIX Century”]. *Темишварски зборник* 3 (2002): 199–209.
- Рахманова, Марина. „Корнелиј Станковић и Россия“ [“Kornelije Stanković and Russia”], рад прочитан на Међународном научном скупу *Композитор и његово окружење*, поводом 175-годишњице Корнелија Станковића и 150-годишњице Стевана Ст. Мокрањца. Београд, 9–11. новембар 2006.
- Рахманова, Марина. „Афонская экспедиция Степана Смоленского“ [“Stepan Smolensky’s Expedition to the Holy Mountain”]. *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 36 (2007): 7–34.
- Томандл, Миховил. *Сѣоменица Панчевачког српског црквеног љевачког друшћива 1838–1938* [Memorial of the Serbian Church Singing Society in Pančevo 1838–1938]. Панчево: Књижарско-издавачки завод „Напредак“, 1938.
- Шпонсел, Катарина (Sponsel, Katharina). „Прерада српских црквених напева у делу руског композитора Александра Дмитријевића Касталског (1856–1926)“ [“Elaboration of the Serbian Church Tunes in the Work of the Russian Composer Aleksandar Dimitrievich Kastalsky (1856–1926)”]. *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 34–35 (2006–2007): 107–126.
- Петровић, Danica. „Počeci višeglasja u srpskoj crkvenoj muzici“ [“The Beginning of Multivoice Singing in Serbian Church Music”]. *Muzikološki zbornik* XVII/2 (1982): 111–122.
- Петровић, Danica. „Duhovna muzika u Srpskoj crkvenoj opštini u Trstu“ [“Church Music in the Serbian Church Municipality in Trieste”]. *Muzikološki zbornik* XXV (1988): 95–105.

СРПСКО-РУСКЕ ВЕЗЕ У ХОРСКОЈ ЦРКВЕНОЈ МУЗИЦИ XIX ВЕКА

Резиме

Предмет истраживања у овом раду биле су руска и српска традиција хорске црквене музике у XIX веку, два различита поља црквено-уметничког стваралаштва, са различитим динамикама развоја. Покушали смо да их представимо тумачећи поједине аспекте третмана једногласног црквеног напева у руској, односно српској хорској композицији XIX века. У овом контексту, дат је кратак осврт на стваралаштво композитора руске „петербуршке“ и „московске“ школе, односно преглед главних карактеристика композиционих поступака којима су прибегавали српски композитори у XIX веку.

У српској музиколошкој литератури често се говори о утицајима руске црквене музике на традицију српског хорског појања, иако могућности праћења путева ових утицаја до сада нису прецизно дефинисане. У раду су осветљена питања о појединим директним везама и додирним тачкама између двеју традиција. Међу кључним тачкама истакнуте су активности појединаца, у приватним и професионалним везама са Русијом, дела руских аутора на репертоару српских хорова, као и интересовање руских композитора и историчара црквене музике за традицију српског појања у контексту ширих историјских, културолошких и музиколошких истраживања.

Кључне речи: хорска црквена музика, црквени напев, руска и српска традиција, везе, утицаји.

АЛЕКСАНДАР ПЕЈЧИЋ

Универзитет у Београду, Филолошки факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper
sasa.pejic@yahoo.com

ПОЕТИКА ДРАМА ДРАГОМИРА БРЗАКА*

САЖЕТАК: У уводном делу рада истражени су и документовани основни биографски подаци о Драгомиру Брзак (1852–1904). У другом делу рада пажња се посвећује његовом књижевном раду, нарочито драмском стваралаштву, затим поетици и рецепцији Брзакових драма у критици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Драгомир Брзак, критика, драма, комедија, поезика.

1.0. Штури и неретко непроверени, непрецизни подаци о животу и раду драмског писца, песника и члана Београдског певачког друштва Драгомира Брзак и данас подстичу на истраживање биографије и заоставштине овог интригантног српског културног посленика. Биографским белешкама о породици Брзак кустоса ПТТ музеја Милорада Јовановића (2004, 2011), затим студијама Горана Максимовића (2011) и Славице Гароња Радованац (2012) прикључује се и овај рад.

У *Лексикону њасаца Југославије* и *Српском биографском речнику*, као и у театролошким библиографијама и некролозима, наилази се на различите податке о датуму и години рођења Драгомира Брзак. Међутим, према протоколу рођених Саборне цркве Драгомир Брзак рођен је 22. фебруара 1852. године, а крштен два дана касније, добивши име Драгомир по куму Драгомиру Рајовићу, сину знаменитог државника и председника владе Цветка Рајовића (1793–1873). Преминуо је у Београду 4. марта 1904.

Драгомиров отац Константин Брзак (1820–1897)¹ био је чиновник Попечитељства унутрених дела (Министарство унутрашњих дела) и сре-

* Рад је настао током припремања критичког издања драма Драгомира Брзак у издању Музеја позоришне уметности Србије.

¹ У литератури и лексиконима наводи се нетачан датум смрти Константина Брзак.

ски начелник, а у културној јавности упамћен је као један од оснивача „Читалишта београдског“ (1847) и не толико признат позоришни рецензент.

После основне школе и гимназије у Београду, Драгомир Брзак је завршио у Бечу поштанско-телеграфски курс и запослио се као чиновник у пошти, а затим постао писар пете класе у Управи фондова², где је пред крај 1878. унапређен у писара четврте класе. У Управи фондова радио је од средине 1873. до 1879. године, када је на заузимање угледних пријатеља успео да се запосли у Државном савету, као писар друге класе, што му је пружило више слободног времена за бављење књижевним радом, као и за веће ангажовање у Београдском певачком друштву. Брзака за Управу фондова нису везивале нимало пријатне успомене. Скроман, савестан радник и ненаметљив, није успевао да током година службовања скрене пажњу надређених својим трудом (мала плата, мноштво обавеза, немогућност напредовања). Десетак месеци након преласка у Државни савет, званичном молбом упућеном Министарству, Управа фондова желела је да врати Брзака, тиме му посредно одајући признање за савестан рад. Ширећи круг утицајних познаника, блиских двору, успео је да избегне повратак на старо радно место и да добије прво веће унапређење (прва писарска класа у Државном савету). Затим прелази 1882. у Главну контролу као рачуноиспитивач пете класе, а потом преузима дужност поштанско-телеграфског инспектора. Касније, 1891. године добија место секретара треће класе у поштанско-телеграфском одељењу. Тек 1894. постаје секретар прве класе, вративши се у Управу фондова. Неретко се у познијим годинама жалио на своју чиновничку судбину, не кријући да су га заобилазила унапређења и признања за прилежан рад. Без радног места, умањених примања за тридесет процената, остао је указом министра 1. јануара 1899. Званично је пензионисан 1901. године као инспектор Министарства грађевина у поштанско-телеграфском одељењу, а не 1900. године како се наводи у *Лексикону њисаца Југославије*.

У бројним новинским чланцима (честитке, критике, есеј, некролози) савременици су истицали Брзакову лирику, било да се радило о љубавној или родољубивој поезији (*Синђелићев ѓроб*, *Танаско Рајић*, *На чеџру*, *Хајдук Вељко*, *Хајдуков ѓроб*). У почетној фази јавља се као један од епигона Ђуре Јакшића, и то не без успеха. Јакшића је следио у стилу, лексици, стиху (ритмичко-интонациона организација). Поједине песме Драгомира Брзака биле су део школског програма, штампане у читанкама за основну школу.³ Гласовита песма *Синђелићев ѓроб* испевана је за време Српско-

² Управа фондова је прва банкарска институција, основана 1862. Још за Брзаковог живота, 1903. године срушена је чувена кафана „Дарданели“ да би ту била подигнута нова зграда Управе фондова, а на месту данашњег Народног музеја.

³ Подсећања ради, основно образовање тада је трајало четири године.

-турског рата, када је и сам Брзак био учесник у опседању Ниша 1877. године, као телеграфиста Врховне команде. Нажалост, Брзак није имао среће са објављивањем своје збирке песама. Чак је уредништво мостарске *Зоре* (1897, 4) у рубрици Књижевне белешке најавило објављивање књиге Брзакове лирике на осамнаест табака за коју је Богдан Поповић написао предговор *Пољед на наше лирско њесништво*. Више среће имао је са приповеткама. Током својих службених путовања по тадашњој Србији, најпре је у периодици објављивао приповетке под заједничким насловом *У комисији (Бранково коло)* да би их убрзо штампао у пет свезака у издању Нове трговачке штампарије 1899. године, а већ 1902. излази друго издање у познатој Књижари Пахера и Кисића у четири свеске. Реч је о реалистички стилизованим белешкама на документарним основама са службених путовања по Србији, у којима је претежно хумористички наративизован живот чиновника у паланци и селу. Међутим, у приповедној прози јавио се најпре приповеткама из савременог живота (*Филозоф*, 1881; *Слике живога једног чиновника*, 1883), углавном хумористички стилизованим (фолклорна и урбана тематика). На прилично повољан пријем наишао је и путопис *Са Авале на Босфор* (1897), „који може бити интересантан за нова тумачења из савремене имаголошке перспективе“ (МАКСИМОВИЋ 2011: 180).

1.1. Најзанимљивија је судбина Брзаковог драмског стваралаштва, које је на различите начине оспоравано од дела критике, док је било и оних који су објективније вредновали његове комедије. Главни сукоб између критике и Брзака настао је због питања ауторства. Иако није крио да се у одређеним случајевима служио туђим темама, страним изворима, осуде нису јеђавале. У највећој мери критике су биле инспирисане политичким разлозима и објављиване у *Виделу*, наклоњеном напредњацима, и неретко потписане псеудонимима. Међутим, у *Виделу* се раније појавила и једна прилично афирмативна критика коју је потписао тада утицајни критичар Тодор Стефановић Виловски. Извештавајући о успешној премијери комедије *Мика љракџиканџи*, Виловски пише да је реч о „ориџиналном комаду“ насталом „по туђој теми“. Избегавајући неосновану расправу о питању ауторства, Виловски, иако уочава извесне драматуршке слабости, очекује да Брзак буде достојни наследник Косте Трифковића (Виловски 1883: 58). Касније и Павле Поповић подсећа управе позоришта у Београду и Новом Саду на уметничку вредност комедија *Мика љракџиканџи*, *Колера*, *Паланачке новине* и *Мило за драго*, које би се морале поново наћи на репертоару (*Позориште*, 1899, 19). Веома похвално о Брзаковим драмама писао је и Боривоје С. Стојковић у својој *Историји српског позоришта*, оцењујући да Брзакове комедије „не заостају у већој мери ни по садржају, ни по вредности, од малих Трифковићевих шала.“ (1978: 367). Такође и

Стојковић указује на то да је Брзак био „извесна жртва немара и брзоплетости књижевне критике“ (1978: 367).

Нарочито у благонаклоном односу краља Александра Обреновића треба тражити узроке свесног заборављања, занемаривања Драгомира Брзака и његовог књижевног дела после мајског преврата, као и у деценијама након његове смрти 1904. Следећи свог деду хаџи Николу и оца Константина, као присталица и поштовалац династије Обреновић, имао је неприлика у јавном животу, те је често био жртва сплетки, оговарања, али и предмет књижевних полемика (омаловажавања, оспоравања, оптужбе за плагијат).

У годинама након смрти, током XX века, на репертоару националног позоришта, али и путујућих позоришта одржала се само комедија *Ђидо*, која је штампана у различитим издањима. Други књижевни рад Драгомира Брзака (драме, приповетке, поезија) остао је занемарен, скрајнут и заборављен. Значајно је да се 1980. појавило фототипско издање вишеструко занимљивог путописа *Са Авале на Босфор*, а такође у тринаестом колу едиције Драмска баштина Сремчева и Брзакова обрада *Ивкове славе* (2011).

2.0. Прикупљени драмски текстови представљају Драгомира Брзака као жанровски разноврсног писца (драмска алегорија, комедија, грађанска драма) стилског распона од драма под утицајем класицистичке и романтичарске поетике (*Три светила дана*, *Мило за драго*) до реалистичких драма (*Мика њрактиканић*, *Олуја*, *Жртва*). Критичко издање открива читаоцима неспорно даровитог писца, који је заиста могао бити наследник Косте Трифковића, како је предвиђао Тодор Стефановић Виловски (1883), да се више и студиозније посветио драми. Можда би слика о Брзаковом стваралаштву била повољнија и да су пронађене друге његове комедије, у првом реду *Паланачке новине* која је имала највише извођења (шест у Народном позоришту од 1884. до 1898). Најобимнији књижевни рад тиче се ипак лирике. За живота је веома уважаван као песник, најпре захваљујући пригодној лирици, химнама и родољубивој поезији.

Брзаков рад на драми дели се на оригиналне драме, преводе, адаптације и обраде туђих тема, такође и на коауторски рад са Милошем Цветићем, Јанком Веселиновићем и Стеваном Сремцем. Свакако најпознатија Брзакова драма *Ђидо*, у коауторству са Јанком Веселиновићем, постала је образац сеоских драма са певањем.

Као комедиограф био је наклоњенији комедији ситуације (*Мика њрактиканић*, *Мило за драго*, *Олуја*), лишене изразитијег сатиричког ангажмана. Вербални хумор подређен је ситуационом хумору а, неретко поједине инвективе, доскочице, хумористичка поређења нису последица ситуационог развоја, ни концепције карактера. У драмама је театрализовао националну борбу за ослобођење и уједињење, издајства, изневерене наде,

националне идеале (*Три свејла дана*), затим проблем васпитања, коцке, размажености, пропадања угледних породица (*Жрџива*), а у комедијама савремени београдски живот, брачне несугласице (*Олуја*), преваранте, помодаре, каријеристе, модерне облике провадацисања (*Мика њрактџиканџи*), затим и племићки живот, склапања политичких бракова (*Мило за драго*).

3.0. Већ први Брзаков драмски текст, алегорија са певањем и сликама *Три свејла дана* (1879), писан у сарадњи са истакнутим глумцем и аутором неколико запажених историјских драма (*Немања*) Милошем Цветићем, отворио је питање оригиналности његових дела. Познати критичар часописа *Истиок* Хаим Давичо писао је да је Цветић „у својој скромности позвао г. Брзак у помоћ за прераду везаног говора“ (*Истиок*, 1879, 75). Брзак ни после скоро две деценије није заборавио да пребаца Давичу за ову неправду (*Одјек*, 1891, 78/79). Идеја, тема извесно је потекла од Цветића, али је очито Брзаково ауторство у стварању поетске визије, стилу, језику, као и у драмској композицији, те је његово коауторство пресудније и значајније од Цветићевог, који је режирао представу. Осим тога, испод наслова први је потписан Брзак у аутографу. *Три свејла дана* театрализују кључне моменте из Српско-турског рата 1876. Симетричан римован десетерац открива песника несумњивог дара који успева да поетску визију подреди драмском дијалогу, ситуацији причања, не оптерећујући га сложеном метафориком. Романтичарски интонирана драма о ослобођењу Србије, неуспесима, издаји, изневереним очекивањима, жртвама, надама у национално уједињење, али и херојским подвизима, имала је само једну репризу. Драмска алегорија, лишена класичне радње, ослања се на античко наслеђе (издвојен трагички лик, хор и корифеј), сведена је на ситуацију причања о догађајима (рат) и визијама о борби за слободу. Нема развоја карактера, сукоба, док је за драмску напетост пресудан утицај спољне радње (епски театрализоване извештаји вила о победама, стању на ратишту). Утицај романтичарске поетике препознаје се у избору, концепцији хорова (митолошко биће), месту и времену радње (загробни свет). Јунак драме је Илићев дух, односно Михаило Илић (1845–1876), мајор Друге ужичке бригаде који је херојски погинуо у борби против Турака на Јавору 24. августа 1876. Радња актуализује и проблематизује питање неслоге балканских народа, борбе и истрајности за ослобођење након погибије, јунаштва мајора Илића. Театрализована је перспектива оностраног да би се јаче истакао смисао жртвовања и рата за ослобођење. Виле су спона између света живих и мртвих, односно света мртвих хероја и српских бораца, подвижника који настављају борбу за ослобођење од турске власти. Радња почиње 1877. након првог рата са Турцима, окупљањем вила на јаворском разбојишту. Теше душу погинулог јунака, чији дух очајан лута, жалећи погинуле саборце. Виле желе да покажу како жртве нису

биле узалудне и како Илићев подвиг има смисла и представља путоказ преживелима и онима који ће доћи да наставе борбу за слободу Србије (предсказање коначне победе). Апотеоза књазу Милошу и кнезу Михаилу у катарзичном расплету (без помињања Карађорђа) очекивана је с обзиром на политичке, идеолошке острашћености. Преовладавају уобичајени топоси романтичарске поезије: освета, слобода, борба, кости и стене, вековна страдања „раје“, незаинтересованост Европе, витештво, освета Косова. Препознатљив је утицај Ђуре Јакшића (*Јевроји*), поготову у делу коментарисања уздржаности Европе, којој је интерес да Србија остане под турском влашћу. Вила хоровања, персонификација мајке Србије, шаље друге виле у свет живих да присуствују новом рату и извести о исходу. Драмска напетост се укида прорицањем сигурне победе српске војске, па се радња управља ка катарзичном величању победа, ослобођења од турске власти у војном, државном смислу, али и у културолошком (развијање просвете, науке, српске привреде). Утицај Ђуре Јакшића се препознаје не само у избору стиха, ритмичном припеву до цезуре, већ и у лексци, родољубивој реторици, мотивској залихи и у експресивној интонацији.

Поред значајног удела у писању најпопуларнијег фолклорног комада са певањем, вредан пажње је и Брзаков покушај стварања грађанске драме (*Жрџива*). Неуспех на конкурс Матице српске (у првој, несачуваној, редакцији, вероватно под насловом *Ујка*), обесхрабрио га је да текст понуди позоришту. Иначе, на конкурс Матице српске награду није добила ни комедија *Ђидо*, што Брзак узгред спочитава рецензенту Јовану Грчићу: „Два пута сам пропао с мојим радовима у Књижевном одељењу матичином (први пут с *Ђидом* који се још и дан данас с успехом свуда приказује, и сада – са *Жрџивом*).“ (Грчић 1923: 65).

У драми *Жрџива* Брзак тематско-мотивски следи линију француских драматичара XIX века, зачетника модерне, грађанске драме (Ежен Скриб, Викторијан Сарду, Александар Дима Син, Емил Ожије): расап грађанске породице, сукоб очева и синова, новчане кризе, мелодрамске опозиције, проблематизовање моралних, патријархалних вредности, неочекивани преокрет ка срећном, сентименталистички стилизованом расплету. Брзак такође театрализује сукоб новог и старог времена, значај васпитања и строгости, последице размажености, распуштености младих, пропадање породице, урушавање патријархалног морала. Ишчекујући да се са дугогодишњег школовања из иностранства врате сестрићи и сестричине, Марко, богат београдски трговац, идеалистички пројектује судбину младих (ко ће се од младића којим послом бавити на имању, како ће се удати девојке). Марко замишља старовременску патријархалну заједницу, одбијајући примедбе, критичка запажања свог пријатеља, трговца Вељка, који познаје ново доба, живот, жеље младих. Препустивши сву власт

над богатством сестрићима и сестричинама, доживљава судбину сличну краљу Лиру да деца не исказују поштовање, нарочито не према његовом слуги Јовану, немилице троше новац, госте своје пријатеље, коцкају се, и на крају фалсификују менице, што доводи до потпуног губитка. Напослетку, кришом напуштају његов дом, поневши са собом нешто преостала новца. Театрализује се архетипски мотив покајног блудног сина, овде рашчлањен на сестриће, делом и на две сестричине, које такође неумереним трошењем, монденским прохтевима (намештај, разноврсна богата тоалета, клавир, гувернанта), доприносе општој распусности, бахатости. Психолошки је нијансирана субјективистичка перцепција Марка, нарочито изражена толерантношћу, болећивошћу према деци покојне сестре (нема своју децу), упркос спорадичним упозорењима на погубност понашања Стевана, Ивана, Милке, Зорке и Јелке. Одбијање да се суочи са чињеницом да деца и не помишљају да се уклопе у његове идилистичке патријархалне назоре, да немилице троше, ништа не раде, банче по кафанама, основа је трагичке грешке јунака. Тек беда, сиромаштво у које су запали, уз претњу затвором (Марко је признао фалсификоване менице), тргне младиће и девојке. Из епског извештаја (писмо) сазнаје се да су после изненадног бега из Београда, вишемесечне патње, гладовања, прегорног рада отворили васпитни завод за децу. Опште праштање и измирење сасвим је у стилу тадашње жанровске профилизације грађанске драме. Нападна је дидактика разрешења односа Марка према сестрићима – присвајање кривице, самооптуживање да их је својом љубављу и великодушјем гурнуо у пропаст. Такође, и однос слуге Јована и Марка идилистички је структуриран (Јован након пропасти издржава Марка од новца који је зарадио у његовој служби). Експозиција се протеже на цео први чин, с тим што се у укрштају тачки гледишта ликова (сестрићи, сестричине и ујак), сигнализира заматак проблемске ситуације заплета, која је остала драмски неразвијена, нарочито од трећег чина.

3.1. У комедији Брзак прихвата Трифковићеву поетику у жанровском профилисању (комедија ситуације), латентној сатири у концепцији карактера, избору ситуација неспоразума, априорног закључивања, реалистичкој конструкцији ситуационих односа, у тематици свакодневног београдског живота (безазлени неспоразуми, откривања наличја морала). То нарочито важи за комедију *Мика йракѿшканий* (1883). Драмска фокализација (избор делова приче) проблематизује форму једночинке која је подељена на два места радње, те *йромена* сигнализира други чин у развоју нове ситуације, појави нових ликова, тематици. Другим речима, једночинка је строго одређена јединством места и времена и згуснутом радњом, али овде је управо разграђена променом места и мањим временским распоном. Први део је статичнији, динамизован живим причањем Мике, комичком напетостју;

јер Јован Перић, власник агенције за посредовање, запошљавање, жури да напусти канцеларију, а Мика га својим животописом задржава, да би тек на крају рекао да тражи девојку за женидбу. Други део, односно *ѝромена*, сведен је на ситуацију забуне, априорног закључивања, јер госпођа Јелена Милић мисли да је на разговор/пробу дошао нови кандидат за ћирицу (слугу), док је Мика убеђен да пред собом има потенцијалну младу код које га је упутио Перић. Експозиција је директна, отворена Перићевим монологом и на моменте метатеатралном распоућеношћу лика (обраћање публици, прекорачење рампе) театрализује амбијент радње (београдска средина, свакодневно-просечно, препознатљиво). Нада да би му полиција могла помоћи уколико би све незапослене слала код њега, актуализује, као што су то и други комедиографи чинили (Глишић, *Подвала*), проблем скитница, незапослених, нерадника и превараната. У Перићевом мета-театралном монологу сатирички је истакнут важан мотив зеленашења (карикатурални портрет Цинцарина ћир Ђорђа).

Покретачки моменат забуне реалистички је театрализован монтажним поступком укрштаја ситуационих низова. Катица, собарица начелниковице Јелене Милић, моли Перића да им прибави новог али поузданог ћирицу, и уједно открива да су јој претходне слуге у неком облику биле блиске, а узгред преноси да и газдарица воли да флертује с отменим младићима, распаљујући љубомору свог мужа. Катица, сходно знаковном систему комуникације (знак знака) карактеристичном за патријархалну културу, очекује да јој Перић, бирајући ћирицу, уједно нађе и младожењу. Ужурбаност Перића да што пре стигне на лицитацију преклапа се монтажним поступком са изненадним доласком Мике и опширним приповедањем о тешком детињству и друштвеном успеху (од сирочета до богатог наследника на положају). Пикарски конципирано приповедање комички се динамизује Перићевим упадицама, комичким понављањима и априорним закључцима (мисли да је Мика ту због посла). Сваки пут кад Мика наведе ново занимање којим је овладао, Перић прелистава свој тефтер не би ли пронашао ко потражује тај радни профил. Други део (чин) театрализује класичну ситуацију априорног закључивања, у тематском распону љубавних односа, проблема брачног неверства, љубоморе, помодности и неизбежног тока модернизације београдског друштва. Не прочитавши Перићево писмо које је донето, госпођа Јелена ставља Мику на пробу, као потенцијалног слугу (фризирање, познавање модних журнала), док Мика настоји свим начинима да се прилагоди, из његове перспективе, необичној брачној провери. Тиме се уједно театрализује Микина способност да се снађе у свакој ситуацији, па и фризирање тумачи као део флерта. Извесна патетичност, театралност удварања, одговара с једне стране књишкој, романтичарској конвенцији и оновременској осећајности, култури општења вишег/

богатијег друштвеног слоја. Измештањем угла театрализације, односно померањем унутрашњег драмског фокуса (у тренутку кад Мика клекне и непосредно изрази љубав, на вратима се појави муж, Милић), подиже се комичка напетост. Потом се напетост градира последичним ситуационим аранжманом априорних закључака (Мика мисли да је дошао други потенцијални просац, а муж да се коначно уверио у женину неверност). У расплету (не)очекивано одступа и од комедиографске конвенције најаве венчања. Када се забуна разреши, Мика и Катица се уз гнушање, подсмех удаљавају једно од другог (Мика схвати да га је Перић послао собарици Катици, а Катица да је Мика практикант потенцијални просац).

Сличан комедиографски поступак употребио је и у комедији *Олуја* (1899), која не нарушава форму једночинке. Радња је заснована на водвиљској ситуацији забуне услед мрака због олује, односно на ситуацији у квадрату (брачни пар и потенцијално брачни пар). Госпођа Пола Светић и удовица Мица, кирајдика, која станује у Светићевом стану, услед грмљавине и страха од мрака (ветар угасио свеће) затекну се у наручју другог мушкарца (удовицу загрли госпођин муж Светић, а газдарица побегне у собу удовичиног потенцијалног младожење, кирајџије Арсе). Комичка напетост кулминира након априорног закључка о неверству, покушајем мушкараца да се разрачунају, док се сукоб сам од себе не распрши. Конвенција најаве венчања овде је доведена у питање базичном ситуацијом забуне. Након разрешења, сходно реалистичкој мотивацији, одложена је изјава љубави због узрујаности ликова, те је најави венчања неизвесна, отворена. Тематизују се брачни живот, стереотипи о мушко-женским односима (жеља жена да привежу за себе мужеве и потреба мужева за слободом, кафанским друштвом), страхови (од смрти, грмљавине), затим стереотипна оговарања комшилука, туђих брачних живота, домаћинства, жена (неуредност, одевање, спремање јела). У обе комедије Брзак користи проверен комички монтажни поступак – измештање унутрашње фокализације у правцу другог лика, из чије се тачке гледишта процењују ситуација и спајање ситуационих низова. У тренутку кад Мика клекне пред Јеленом, појави се њен муж (*Мика ѿрактиканѝ*), такође и овде кад се Мица затекла у наручју Светића, из собе излазе Арса и Пола Светић. Жестока међусобна свађа огољује суревњивост ликова, љубомору, те се семантика наслова потврђује радњом – изненадно избијање великог сукоба/свађе, потом нагло смиривање (разведравање).

У дужој комедији од пет чинова *Мило за драџо* (1891) Брзак мистификује преузимање теме, наводећи да је прототекст немачка новела, не откривши ни наслов ни аутора. Међутим, тематски тип заплета, као и фабула, недвосмислено припада комедиографској традицији. Заплет комедије театрализован је по обрасцу комедија француског писца Пјера де Маривоа

(1688–1763), који је са своје стране усавршио модел замене улога преузет из античке и ренесансне комедије. Реч је о устаљеном сижеу Маривоових комедија, најпрепознатљивијем по гласовитој комедији *Изра љубави и случаја* (1730). Наиме, театрализује се замена одела и улога између господара и слуга у намери да из непосредне близине упознају будуће супружнике. Основа комичке забуне театрализована је монтажним поступком – на исту идеју долазе и младић и девојка, те се слуге нађу у улози господара и заљубљују се, као и „слуге“, који, не знајући за улогу друге стране, очајавају што је таква љубав, услед друштвених конвенција, немогућа. Код Брзакa истоветна је ситуација у квадрату, изузев што су ликови из аристократског, владарског слоја. Најпре принцеза Маргарита, суочена са чињеницом да је кнез, њен отац, спремио политички брак са херцегом Од Бермингена, односно његовим сином Артенбургом, одлучи да искористи околност да њена дворска дама и пријатељица бароница Маргарита личи на њу, и замене улоге. Током радње откриће се да је на исту замисао дошао и Артенбург, па у бањи Берген, месту сусрета, упознавања, представља свог ађутанта Пергена као принца престолонаследника. Принцеза Маргарита жели да иза идентитета баронице Маргарите несметано посматра потенцијалног мужа и донесе одлуку. Основа пројекције радње заплета, што се театрализује ситуацијом причања, јесте лажни извештај Маргаритине поверенице, која јој је дала фотографију ађутанта, представивши га као принца (информација епски театрализована дијалогом принцезе и грофице у првом чину). Заплет се доследно развија из принцезине позиције/тачке гледишта, те се стога делимично наслућује да су принц и ађутант такође заменили улоге. Комичка напетост ипак се не гради на том ограниченом, суздржаном (не)знању читалаца/гледалаца, већ на ишчекивању одлуке принцезе. Наиме, принцеза је готово од првог сусрета, гледајући ађутанта Пергена у улози принца, решена да се супротстави свом оцу, не пристане на брак, али притом не наређује повратак кући, већ се све више упушта у флерт са Артенбургом. Сви ликови су у заблуди, налазе се пред проблемском ситуацијом, свесни да се романа мора прекинути, не знајући да препрека није друштвени положај. Брзак је нарочито водио рачуна о психолошкој мотивацији и каузалности радње, те заплет, иако комедиографски конструисан, не обилује комички алогичким ситуацијама. Вербални хумор није драматуршки везан за ситуације, већ је сведен на фразеологију узвишеног стила, перцепције аристократа. Комика се заснива пре свега на конструкцији радње, ситуационом аранжману, делом и на сентименталним реакцијама ликова и патетичној реторици. Иако се театрализују инострани дворови, недвосмислене су алузије на српски двор (мала кнежевина Хелменштајн-Хохенбург, окружена непријатељима, притиснута великим силама, а нарочита је иронија у перцепцији мирног живота у кнежеви-

ни кад се има у виду ондашњи бурни друштвени и политички живот у краљевини Србији). Утицај романтичарске драме препознаје се у избору фабуле и ликова (виши друштвени/племићки слој, проблем политички инспирисаног брака). Из класичне драме преузима препознатљив комедиографски сиже супротстављање младих старијима у вези са женидбом, удајом. Што се тиче технике карактеризације, развоја заплета, мотивације, делимично и концепције ликова, приметно је приклањање реалистичкој поезици.

4.0. За разлику од савременика, комедиографа друге половине XIX века (Милан Савић, Мита Калић), Брзак драмске приче не оптерећује дигресијама, већ их своди на најнужније епске чиниоце/кључне податке, уклапајући их у карактере и биографије ликова. Бирају се само делови драмске приче релевантни за заплет. Успева да прочисти грађу, пажљиво развије драмску причу, утврди јасну позицију театрализације, која је везана за одређени лик, док извесни проблеми настају у аранжману ситуационог развоја (*Жрџица*, *Олуја*), те потезе за епским монолозима или техником говора *за себе*, која открива намере, мисли лика, такође и учинак скривене радње (извештаји о протеклом времену, поступцима, променама ликова и околности). У комедијама је уочљива тешкоћа да, након препознавања у граничној ситуацији која се директно отвара ка расплету, сажме реакције ликова поентирајућим комичким репликама, те се упушта у разјашњења, објашњења. Бројни интроспективни, рефлексивни монолози, ситуације причања, успоравају комички и драмски ритам (*Мило за драго*, *Жрџица*).

4.1. Највише драматуршких проблема открива драма *Жрџица*, те се критичке опсервације Јован Грчића не могу одбацити. Позиција театрализације није усклађена са избором делова драмске приче. Експозиција се протеже на читав први чин. Потом се, без јасно конструисаног сукоба (своди се на утицај спољне радње, епске извештаје ликова), открива проблем коцке, неумереног трошења, затим удварања Пере, Које и Милана Стевановим и Ивановим сестрама (интерес, богате миражцике, провод). Већи временски одсечци требало је да фрагментарно представе пропадање имања, бахатост младих и непромењену реакцију ујака. Без активног, водећег лика, или објекта радње (то би могао бити Марко), заплет је остао недефинисан. С друге стране, у комедијама, драмске ситуације провоцирају спирални и степенести развој, ликови постају жртве сопствених процена (априорна закључивања), те су нагли преокрети условљени и густином времена (*Мика њракићканић*, *Олуја*). Издваја се комедија ситуације *Мило за драго* у којој се препознају и елементи комедије карактера. Форма драме у драми (игра улога) театрализује подлагање ликова околностима, што је типично за структуру спиралног заплета водвиља. Преузимање идентитета, повремена искакања из улоге статусно подређених ликова у улози господара (Перген,

грофица Маргарита), градира комичку напетост. Нарочито у делу кад се преплету лудистичке радње (забуна због песме посвећене грофици Маргарити, односно принцези Маргарити). Писмо/песма кључно је техничко средство компликовања ситуационих односа, чиме се театрализује неколико кулминативних ситуација кад су ликови близу признања/разоткривања игре. Основна ситуација је структурирана техником комичке ситуације замке (лик је уверен да се нешто неће десити, да ће превара успети). Принцеза Маргарита постаје жртва сопствене игре тестирања, шпијунирања, неконвенционалности, те се упушта постепено у неформалан разговор са Артенбургом и заљубљује. У семантици лудичког заплета распознају се и елементи ритуалног заплета (искушење, одрицање од идентитета, адаптација, емоционално сазревање). Кореспонденција, као опробано комичко средство забуне, раније је драматуршки вешто употребљена у комедији *Мика њрактџиканџи*. Овде цедуља не доводи до неспоразума, већ је чинилац заустављања радње заплета у кулминацији сукоба мужа, начелника Милића и Мике. Након оквирне експозиције, развија се унутрашња експозиција – увођење Мике у заплет. Монолошко приповедање, на граници монодрамске форме, не оптерећује радњу као што је то случај са ситуацијама причања (оговарање) у *Олуји*. У *Олуји* заплет је композицијски заокружен мотивом безразложног страха (приповедање о „чудовишту“, односно псу који се сакрио под кревет).

Стабилна конструкција заплета *Мике њрактџиканџи* дугује реалистички мотивисаном монтажном поступку, техници комичке антиципације, као и различитим позицијама театрализације (Перићева, Катичина и Микина перспектива). Катица преноси да госпођа начелниковица тражи да слуга/ћирица зна фризирати. Вишак знања обезбеђује супериорну позицију читалаца/гледалаца, чиме се подиже комичка напетост у правцу театрализације исхода (како ће доћи до забуне и разрешења). У том погледу кључно је Перићево обећање да ће првог погодног кандидата за слугу упутити госпођи. Изјавивши начелниковици Јелени Милић да га је упутио Перић, театрализује се укрштај различитих очекивања, перспектива монтажним поступком (Милићки треба такав слуга који је био по отменим кућама, Мики се допадне помодна, префињена домаћица). Брзак је у овој комедији нарочито водио рачуна о социјално-психолошкој мотивацији (покондирена, сујетна Милићка изгуби се при ословљавању са „милостива госпођице“), те се одатле реалистички покреће забуна. Међутим, за појашњење радње и смехотворност, као и за извлачење у први план тачке гледишта лика (ток мисли), користи се овештали поступак *говор за себе*, као комички коментар. У односу на комедију *Мило за драго*, овде се јавља другачији облик лудизма, односно *њозоришџи* у *живоџу* (увлачење другостепене фикције у свет радње). Мика романтичарски инспирисаним говором и кретањем,

користећи се фикцијом/Ромеовим репликама, изјављује љубав својој „Јулији“. Метатеатрално поигравање поентира се отклоном од класичне поетике комедије (неће да се жени и зато што се све комедије завршавају најавом свадбе).

4.2. Обично радњу отвара монолошким исказом или, што је случај у *Жрџиви*, разговором ликова о чињеницама које су им познате (у маниру подсећања на однос, заједничку прошлост, биографије, склоности). Монолог се затим може јавити и као рекапитулација ситуације, ближе окренут публици (коментар, оцена, допуна).

Дијалози су драмски развијени и основни чиниоци развоја експозиције и заплета. Иако су понегде, нарочито у експозицијама, конструисани епском техником (готово непосредна управљеност читаоцима/гледаоцима), покрећу ситуације и заплет и откривају карактере. Брзак ипак нема вештину Косте Трифковића или Бранислава Нушића да сажме исказ лика и наговести мисао, намеру, а да притом не сакрије превише. Другим речима, није овладао техником пресупозиције (исказ – коментар – извучен закључак), где се нарочито у експозицијама укрштајем реплика употпуњују подаци (знање читалаца/гледалаца), формирајући целовиту информацију о предрадњи, односима и проблемској ситуацији. Најдаље је у томе отишао у *Олуји*, која са своје стране има друге драматуршке недоследности и мањкавости (недоследна реалистичка мотивација, основна ситуација забуне – априорног закључивања анегдотски сведена и подређена ситуацији причања).

5.0. Уопштено се може констатовати да карактеризација ликова није доследно изнијансирана, те се неретко огољује функција у радњи. Нема оне карактерне сложености, посебности, психолошке продубљености, коју ће Нушић донети, што је разумљиво с обзиром на изабран жанр комедије ситуације. У драмама одређена сложеност ликова није драмски театрализована (ситуација се подређује карактеру, а не обрнуто да се из карактера развије ситуација), па се заплет гради на збивању, реакцији ликова и пресудном утицају скривене радње (*Три свейла дана*, *Жрџива*). Биографије ликова нису типски релевантне, индивидуализоване, на шта се посебно осврнуо Јован Грчић (1898: 148). Ликови младих (сестрићи и сестричине) у *Жрџиви* разликују се најпре по функцијама које имају у радњи, често се семантички стапајући у један лик. Иако је уочљива извесна репрезентативност, недвосмислено су њихове биографије осмишљене на стереотипним опозицијама (ново : старо време, млади : стари, добро : зло, бахатост : скромност, штедљивост : расипност, распусност : смерност, себичност : широкогрудност). Упркос томе, Брзак је успео да створи неколико упечатљивих, реалистички репрезентативних ликова у комедијама. Свакако се издваја Мика (*Мика њрактџиканџи*) својом глагољивошћу, наметљивошћу, концепцијски

нарочито као полицијски службеник који успева да се издигне са друштвеног дна без формалног образовања, обављајући разноврсне послове (терзијски калфа, покућар, учитељ играња, немачког језика, цитре, слуга код конзула). Очито пародирање типа полицајца (образовно, карактерно, интелектуално), нарочито истицање његове покондирености (разбацивање фразема француског и немачког језика) и театралне сентименталности (одушевљење оперетама, озбиљном музиком, распеваност и разиграност на сцени), наговестило је обогаћивање спектра ликова у српској комедиографији, али стога и не треба да је чудно што ова комедија није имала више извођења и поред веома повољних критика.⁴ Једновремено је сатирички театрализован образовно неутемељен друштвени успех, стицање звања преко утицајних познанстава/веза (на препоруку конзула код кога је служио, министар га поставио за практиканта полиције). Није безазлена хумористичко-сатиричка театрализација у делу кад се открије да је Мика у ствари практикант полиције, будући управник кварта. Наследивши имање од омраженог стрица, настоји да нађе себи жену од угледа, али притом радну, и потом испада комичан у сусрету са обичним, свакодневним околностима. Априорно закључивање је чест комедиографски поступак којим се театрализују непромишљеност, глупост, неупућеност лика, нарочито представника полиције. Такав систем мишљења одликује Нушићевог Јеротија (*Сумњиво лице*), као и капетана Пантелију Тодора Љ. Поповића (*Кайејан Панјелијина њосла*).

Иако је реч о комедијама ситуације, главни ликови нису једнодимензионални, сведени само на драмску функцију. Техника карактеризације полази од устаљених комичких типова интриганта, повереника, сметењака, строгог оца, љубавника, преваранта итд. Брзак је нарочиту пажњу поклањао женским ликовима (нијансирање психолошких стања, сложена емоционалност, извесна предвидљивост). Позиционирање ликова у ситуационом квадрату води рачуна да се донекле удаљи од стереотипне карактеризације. Главна јунакиња комедије *Мило за драго*, принцеза Маргарита, концепцијски је блиска типу интриганта, с том разликом што је њена сплетка/игра покушај одбране од патријархалне културе где се жене, девојке, беспоговорно покоравашу вољи мушкарца. Насупрот њој, принц Артенбург припада типу младог љубавника, идеалисте, који глумом настоји да прикрије своју осећајност и идеализам. Перген и грофица Маргарита сродни су типовима повереника и сметењака, чиме се одржава комичка напетост (ишчекивање када ће се нехотице демаскирати услед страха од терета улоге). Разлика између грофице и ађутанта чита

⁴ Комедија Милована Глишића *Подвала* скинута је са репертоара Народног позоришта 1883. године због исмевања полицијског помоћника Петка и потом претрпела знатније измене.

је у психолошкој мотивацији. Наиме, супротно реалистичкој мотивацији, ађутант је срамежљив, несналажљив, поводљив, што је у супротности са његовим положајем. Кад је реч о женским ликовима, и у Брзаковим драмама присутна је хумористичко-сатиричка театрализација типова покондирених жена, каћиперки, алапача. Посебно се издваја тип покондирене тикве Јелене Милић (*Мика ѓрактѝиканѝ*) који је Брзак драматуршки илустративније обрадио (није главни лик), осавременио (грађанка, еротски отворенија) и учинио репрезентативнијом (наклоњена младићима, сујетна, прати моду, оптерећена отменошћу).

6.0. Дrame Драгомира Брзака потврђују да се пред савременим критичарима и историчарима књижевности појављује један писац на чије дело се мора рачунати иако није реч нити о репрезентативном избору нити о писцу замашне имагинације попут Косте Трифковића и Бранислава Нушића. Већ поређење са комедијама Милована Глишића, Милана Савића, Илије Вукићевића, Брзакове драме, укључујући и комедију *Ђидо*, могу лако издржати. Зато се може очекивати да ће у будућности дело Драгомира Брзака заинтересовати књижевне историчаре, нарочито театрологе.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „25 годишњица једног српског књижевника.“ *Глас Црногорца* бр. 8 (1897).
 Аноним. „Честитка.“ *Виенац* бр. 18 (1897).
 Аноним. „Двадесетпетогодишњица Драгомира Брзака.“ *Бранково коло* књ. 10 (1898).
 Аноним. „Читуља.“ *Бранково коло* бр. 10 (1904).
 Аноним. „Читуља.“ *Виенац* бр. 18 (1904).
 Аноним. „Читуља.“ *Глас Црногорца* бр. 12 (1904).
 Аноним. „Читуља.“ *Дело* бр. 30 (1904).
 Аноним. „Драгомир Брзак, књижевник.“ *Полиѝика* 7. 3. 1904.
 Аноним. „Читуља.“ *Самоуѝрава* бр. 54 (1904).
 Брзак, Драгомир. *Драме I–V* (Три светла дана, Мика практикант, Мило за драго, Жртва, Олуја). Београд: Драмска баштина, Музеј позоришне уметности Србије, 2014.
 Виловски, Стефановић Тодор. „Листићи из позоришта.“ *Видело* бр. 58 (1883).
 ГАРОЊА РАДОВАНАЦ, Славица. „Заборављени приповедач Драгомир Брзак.“ *Прича* бр. 21 (2012).
 Грчић, Јован. „Жртва.“ *Лейѝоѝис Маѝиѝце срѝске* св. 196 (1898).
 Грчић, Јован. *Порѝирейѝи с ѝисама*. Књ. 4. Загреб, 1923.
 Давичо, Хаим. *Исѝок*, бр. 75 (1879).
 ЈОВАНОВИЋ, Милорад. „Драгомир Брзак 1851–1904, Прича о једној породици у Србији 19. века.“ *Наѝ ѝѝраѝ* бр. 4 (2004).
 ЈОВАНОВИЋ, Милорад. *Скоро је било – јоѝ сѝомен живи*, 1804, бр. 9–10: Орашац, 2011
 КАШИКОВИЋ, Никола Т. (Сарајлија). „Драгомир Брзак, српски пјесник.“ *Босанска вила* бр. 14–15 (1898).
 КОВАЧЕВИЋ, Божидар. „Драгомир Брзак.“ У: *Лексикон ѝисаѝа Јуѝославије*. Нови Сад: Матица српска, 1972.
 МАКСИМОВИЋ, Горан. *Паѝење и иденѝиѝейѝ*. Ниш: Филозофски факултет, 2011.
 НУШИЋ, Бранислав. *Из ѝолуѝѝроѝѝлосѝи*. Београд: Просвета, 2006.

- ПЕТРОВИЋ, Милорад. „Анегдоте из живота српских књижевника.“ *Београдске новине* бр. 351 (1917).
- ПОПОВИЋ, Павле. „Српски комади у Народном позоришту.“ *Позоришће* бр. 3 (1899).
- ПРОТОКОЛ УМРЛИХ 1895–1905. ЗЦМК. Саборна црква. Архив Београда.
- ПРОТОКОЛ РОЂЕНИХ 1851–1855. ЗЦМК. Саборна црква, Архив Београда.
- РАИЧЕВИЋ, Горана. „Драгомир Брзак.“ У: *Српски биографски речник*. Нови Сад: Матица српска, 2004.
- САВИЋ, Милан. „Драгомир Брзак, У комисији.“ *Летопис Матице српске* књ. 24, св. 4 (1902).
- СРЕМАЦ, Стеван. „Драгомир Брзак.“ *Правда* бр. 4 (1904).
- ЦВЕТКОВИЋ, Сава В. *Репертоар Народног позоришћа у Београду 1868–1965*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1966.
- HARRY [Светолик Јакшић]. „Књижевни скандали.“ *Видело* бр. 26 (1890).

Aleksandar Pejić

POETICS OF DRAGOMIR BRZAK'S DRAMAS

Summary

Dragomir Brzak is one of the most important playwrights of the second half of the 19th century, with a stylistic range from dramas under the influence of classicist and romantic poetics (*Three shiny days, Tit for tat*) to realist dramas (*Mika practitioner, Storm, Victim*). Brzak's most important work is in the field of comedy, more precisely situation comedies created under the influence of Kosta Trifković's one-act plays. In his comedies he painted the Belgrade milieu by well-guided action.

Key words: Dragomir Brzak, criticism, drama, comedy, poetics.

ВЕСНА Д. ЦРЕПУЉАРЕВИЋ
Универзитет у Београду, Филолошки факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper
vesnacrepuljarevic@gmail.com

ДРАМА О (АНТИ)ХЕРОЈУ: САВОНАРОЛА И ЊЕГОВИ ПРИЈАТЕЉИ

САЖЕТАК: У раду је циљ да се детаљном анализом доминантних обележја драме *Савонарола и његови пријатељи* укаже на особености драматургије Јована Христића. Драма се, пре свега, проучава у историјском контексту, те се представља Христићев однос према историји и чињеницама, из чега и произлази поента драме – историја се мери човеком, па се не може говорити о апсолутној истини. Указано је на гротеску која искривљује слике у драми, формалне одлике, наративне и поетске елементе. Тематизујући тренутак у којем Савонарола губи своју моћ и од властодршца и онога у чије су речи сви слепо веровали постаје лажни пророк, Христић указује на пролазност и на значај околности за сагледавање истине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Савонарола, Јован Христић, (лажни) пророк, релативност истине, гротеска, савремени корелатив, поетичност.

Јован Христић се као драмски писац остварио у свега пет драма, од којих су прве четири објављене и познате под насловом *Четири апокрифа*. Назвавши их апокрифима, писац алудира на неки претходно познат текст. Наиме, три „апокрифне“ драме имају митски оквир – тематизују приче о Едипу, о Оресту и о Едиповим синовима. Ове три драме се, осим на митове, ослањају и на античке драме исте тематике, али и на модерне писце са којима Христић „води дијалог“. Трећа по реду Христићева драма, написана 1965. године, разликује се од претходне две, као и од потоње „апокрифне“ драме – нема митску основу нити претходнице у написаним драмама. Христић се овом драмом више него икада приближава проблемима савременог доба. Још увек је његов театар препун алегорија и езоповских фраза, због чега се ипак не удаљава превише од претходног драмског стваралаштва.

Савонарола и његови пријатељи је драма заснована на историји. У центру збивања је личност из ренесансног фирентинског периода. Највећи део историјске грађе којом се Христић служио потиче из студије Паскала Виларија.¹ Драма се, међутим, не може одредити као историјска. Марта Фрајнд (1971: 340–343) сматра да дело превазилази оквире историјске драме, а за Предрага Палавестру то је неисторијска интелектуална драма психолошког типа (1971: 18). Међутим, управо историјске чињенице на које се Христић ослања доводе до уплива епског у драму.

Историјска личности

Ђироламо Савонарола (1452–1498) био је италијански монах доминиканског реда који је боравио у Фиренци, где је имао одређену власт. Познат је по верској реформацији и борби против корумпираности цркве, деспотизма и експлоатације сиромашних. Писао је поезију и у песмама изражавао јасан антиклерикалан став. Био је добар говорник и проповедник, те је успео да „морално очисти“ Фиренцу спаљивањем свега што је сматрано неморалним² и строгим кажњавањем грешног понашања; али тај период није дуго потрајао. Бранећи своја морална схватања, Савонарола се супротставио и папи Александру VI, због чега му је прво било забрањено да проповеда (8. 9. 1495). Пошто је наставио са проповедима упркос забрани, био је екскомунициран (12. 5. 1497), а онда и спаљен као јеретик (23. 5. 1498). Наиме, дата му је „прилика“ да се докаже као божји изасланик и пророк тиме што ће проћи кроз ватру оставши неповређен. Међутим, пре самог чина, изненада је пала киша, што је изазвало љутњу масе која је чекала на чудо. Народ се окренуо против Савонароле, и он је убрзо ухапшен. Током мучења у затвору Савонарола је признао да је измишљао своја пророчанства и визије, после чега је проглашен за јеретика и шизматика и јавно погубљен на градском тргу. Савонаролине политичке и религијске идеје наставиле су да живе и после његове смрти, па се он сматра претечом протестантске реформе и Мартина Лутера, а у XX веку се појавио покрет унутар католичке цркве који се бори за проглашење Савонароле за свеца.³

Јован Христић у својој драми тематизује последње Савонаролине дане, с пролећа 1498. године у Фиренци. Премда прати историјски ток дешавања, Христић се држи историје и историјске личности много мање

¹ Pasquale Villari, *Storia di Gerolamo Savonarola e dei suoi tempi*, 2 volumi, Firenze, 1859–1861.

² Ово се, пре свега, односи на књиге, слике и друга уметничка дела која нису задовољавала строге моралне стандарде.

³ Према: Pasquale Villari, *The Life and Times of Girolamo Savonarola*, trans. by Linda Villari 2 vols, New York, 1890.

него што се у претходним драмама придржавао мита. За Христићеву драму није толико важан сам Савонарола јер је тежиште више постављено на проблем веровања у хероје него на самог хероја. „Драма о Савонароли и његовим пријатељима може да буде драма о било коме ко је веровао бескрајно, коме се веровало до краја и ко је кроз понижења издаје и ватру правоверне освете стекао светачки ореол и постао легенда“ (СЕЛЕНИЋ, 2003–2004: 39). Из Христићеве драме не можемо тачно схватити због чега је јунак осуђен, за шта се борио, у шта је веровао, па самим тим нисмо у могућности да станемо на страну Савонароле, односно Рима. Христићу није важно шта је права истина нити ко је у праву, јер хоће да покаже како стицај околности управља нашим уверењима, а самим тим и судбинама. Не само што се неће бавити конкретним херојем него ће дати једно тумачење које је супротно од општеприхваћене слике о Савонароли – у Христићеве драми он није приказан као херој, већ као обичан човек који ни сам више није сигуран шта је истина, и који нема снаге да се бори.

Радња драме започиње пошто је дошло писмо из Рима – Савонарола је екскомунициран и проглашен за јеретика. Тиме је помућена вера народа Фиренце у њега као пророка, па је атмосфера испуњена (не)очекивањем чуда које ће показати шта је истина. Током прве слике одзвањају неколико пута поновљене Албертијеве речи: „Каква је то истина која се преко ноћи претвара у лаж?“ (273).⁴ Христићева окосница су историјска дешавања, а драму о историјској личности претвара у драму о релативности истине. Драма прати историју, али је фокус умерен са историјског и индивидуалног на опште. Још једном се драма која би, на основу изабране тематике, требало да покаже херојску судбину појединца претвара у филозофску расправу. Тиме је Христић „заобишао“ епску форму театра, и успео да, упркос задатој тематици, оствари драму као примарну.⁵ Социјално-политички моменат укључен је већ при помену Рима као врховне власти, а изоштрава се у другој слици када се говори о претњи забраном трговине која ће уследити уколико Фиренца узме Савонаролу под своју заштиту. Политика је јасно уплетена у смену власти (до које ће доћи пошто се Савонарола прогласи кривим), а политичке игре су већ на сцени: „Када некога хоће да сруше, онда му прво прошлост претворе у блато, и почну да му је бацају на главу“ (278).

⁴ Сви цитати из драме Јована Христића *Савонарола и његови пријатељи* наводе се према следећем издању: Христић, Јован. „Савонарола и његови пријатељи.“ *Анџологија савремене српске драме*. Прир. Слободан Селенић. Београд: СКЗ, 1977, 259–329, са бројем странице у загради на крају навода.

⁵ Наиме, сматра се да је драма нешто апсолутно, те је увек примарна, а историјска игра, будући да се ослања на нешто што се већ догодило и да подразумева одређени однос са историјом, самим тим бива „недрамска“. О томе више Сонди 2008: 42–43.

Централни догађај драме је проба ватром, а Христићев опис не оду- дара превише од историјских списа који о том догађају сведоче – пред сам чин, изненада киша угаси ватру. То народ не тумачи као чудо – доказ да је истина у Савонаролиним проповедима, пошто то није чудо које су они очекивали. Требало је да пророк жив прође кроз ватру, а како се то није догодило, онда је закључено да Савонарола није пророк. Помоћу историјских чињеница Христић је демонстрирао променљивост уверења, чија се срж не крије у изговореној и посведоченој истини, већ у околно- стима које истину прате. Други део драме приказује град окренут против Савонароле, град који је потонуо у грех. Гротеска прати сваку слику и сваку личност. Док се људи међусобно убијају у име вере, Христићев Савона- рола седи у својој одаји и пише писмо мајци, јер је већ одустао од борбе. Он не преузима одговорност и постаје пасиван, као антихерој. Драма се завршава гласниковим обавештењем да ће Савонарола бити спаљен као јеретик и отпадник. Док Савонаролу хапсе, из Малатестиног говора сазнајемо оно што и историја сведочи – иза Савонароле ће остати његова истина. Губавчеве речи, којима се драма завршава,⁶ поентирају Христићево виђење разматране проблематике: „У овој пустињи, људима је потребан глас пророка, као што је шакалина потребан урлик предводника“ (329).

Јован Христић историјску личност и догађаје користи само као оквир у који уплиће филозофска питања, чиме релативизује саму историју и појам истине. Христићу није важан сам Савонарола, већ веровање у њега и околности које доводе до (не)веровања. Ликови ове драме верују у оно што им највише у датом тренутку одговара. Тиме се потпуно укида постојање апсолутне истине.

Савремени корелатив и грoићеска

Сходно својој драматургији, Јован Христић у драму о Савонароли имплементира савременост. Али, драмски елементи не говоре само оно што је очигледна карактеристика савременог доба, већ откривају и нешто ново или приказују познато из новог угла, продубљују га и боље описују. По мишљењу Душана Матића, Христић је имао дар да „проницљиво трага за сликама и метафорама када се сударају са животом и историјом“ (Селенић 2003–2004: 41). Актуелност јесте једна од главних одлика драматургије Јована Христића. Иако је тематика његових драма махом заокупљена митом, односно историјом, оне говоре о актуелним друштвеним и поли-

⁶ Исти поступак уочава се и у његовим претходним драмама. Мисли се на драме *Чисте руке* – чија је последња реплика „Остало нам је да живимо“ (према: Христић 1987а: 286), и *Оресџ* – која се завршава дидаскалијским исказом „Шљапкање босих ногу по каменом поду“ (према: Христић 1987б: 144).

тичким, те филозофским и моралним проблемима времена у којем их је стварао, што их чини не само савременим него и свевременим.

Примењена на наше време, легенда о Савонароли послужила је Христићу да говори о крвавости истина које се доказују људским главама и о лакоћи са којом једна крвава, немилосрдна истина на крвав и распомамљен начин уступа место другој, још крвавијој, још сулудијој, још лажнијој. Послужила му је легенда о Савонароли, такође, да говори о понашању људи – интелектуалаца и вођа, губаваца и послушника, куртизана и малог броја оних који су довољно наивни и заслепљени да верују до краја – о реаговању свих њих на катаклизмичне тренутке у којима једна истина уступа место другој (СЕЛЕНИЋ 2003–2004: 41).

У Христићевим драмама са митским оквиром стављен је акценат на човека уопште, а скретање пажње на савременост постигнуто је, пре свега, филозофским расправама. Драма о Савонароли је другачија. Говори се о одређеним припадницима друштва: Савонарола не може бити било ко. Његовим истинама се верује и, у том смислу, он поседује власт. Целат, опет, мора бити неко ко извршава наређења без питања и наклоњен је властодршцима. Слично је и са осталим ликовима. Такође, важан је тренутак којим се у драми бави – промена власти захтева посебну политичку атмосферу, а чињеница да је Савонарола пророк и монах уводи и религијско-духовну компоненту. У тим оквирима можемо говорити о општости. Филозофска становишта појединих ликова драме засењена су гротеском, која је много јаче средство критике савремености.

Христић је у комаду *Савонарола и његови ђиријатељи* довео у везу две удаљене историјске епохе: онај радосни тренутак ренесансног ослобођења у коме је рођен савремени свет, и овај данашњи час када човек усред хаоса слободе поново трага за чврстом тачком ослонца и открива вечну маскараду историје, све оне старе ужасе који нагризају и саму веру у прогрес. Насупрот добу у коме је пропао Савонаролин очајнички покушај да се једна натприродна сила и даље задржи као апсолут према коме се одређује значење сваког човековог чина, постављено је време у коме је историја проглашена за једину вечност у чијим је релацијама могуће дефинисати човека, морал, далеку сврху егзистенције (СТАМЕНКОВИЋ 1973: 450).

Јован Христић алудира на политичко време, на време власти у коме појединци страдају, а маса се прилагођава променама преко ноћи. Говори о околностима које одређују судбину сваке јединке, која сама нема право гласа, већ је угушена неким вишим, историјским силама. Нема у драми о Савонароли богова, али зато има центара политичке моћи. Они једнако немилосрдно и одлучно управљају појединцима и масом, а шта је више савремено од тога? На једној страни су Савонарола и његова религијска док-

трина, због које „лете главе“ а књиге и уметничка дела се спаљују. Насупрот њему је Рим, чија је моћ неприкосновена, а у стању је да истину претвори у лаж у једном трену. За Христића није важно која је страна у праву, он не говори у овој драми о правди нити о трагичности, већ гротеском уобличује читав драмски свет. Самим тим критика није упућена обема странама, него самој појави политичке и друштвене моћи коју оне репрезентују.

Елементи гротеске присутни су у разним драмским ситуацијама. Када разговара са Губавцем, Савонарола ће рећи како је негде написано да човек стоји на пола пута између човека и животиње⁷ и треба да се одлучи шта ће бити. Међутим, на питање шта је он одлучио, Савонарола одговара: „Постао сам животиња коју гоне“ (292). Дакле, избор је само приви-дан, пошто се људска слобода губи пред околностима са којима се човек сусреће. Савонарола није изабрао животињску страну, већ су га ка њој гурнули, а са њим као да је и читав град прешао на ту страну. У Христићевој драми је читав људски род поражен. Разговор између Гласника и Целата с почетка треће слике показује немоћ обичног човека пред властодршцима који кроје историју преправљајући судбину појединаца. „Буди на једној страни, не ваља. Буди на другој, још горе. Ветрови дувају са свих страна, а ти буди паметан на коју да се окренеш. Не окренеш ли се ни на једну, није добро, јер уздржљивост крије у себи задње мисли које нико не воли“ (286). Заједно са променом власти, променио се читав град и сваки лик у драми згазио је на своја дотадашња уверења – Савонарола од строгог про-рока постаје слаб човек који увиђа сопствену немоћ; Малатеста од човека који тражи несумњиву истину постаје онај који ће подметнути историји лажног пророка; Доменико од наивног и скрушеног монаха постаје убица у име лажног пророка; Валори страда јер губи у својој игри, и то од обичних људи који су му били подређени; Алберти је изгубио веру и смисао; Изота од покајнице поново постаје проститутка; читав град, који је под Савонаролином владавином живео покорно и осуђивао грех, преко ноћи постаје град оргијања, пијанства и освете (СТАМЕНКОВИЋ 1973: 450–451). Гротеска обележава сваког од ових ликова, као и сам град, који устаје против такозваног тиранина, а он – сам седи у соби, измучен и стар, без снаге и воље да пружи отпор. Савонарола је гротескан јер улази у историју захваљујући туђим поступцима, без знања и праве заслуге, а Малатеста зато што омогућава легендарност једном лажном пророку и тиме ствара лажну историјску чињеницу у коју ће читаво човечанство веровати. Није тешко повезати овакво Савонаролино време са савременом епохом обе-леженом ратовима, геноцидима, логорима и тиранима који су постављени

⁷ Становиште да је човек нешто између светог духа и животиње, између анђела и звери, Христић дели са Монтерланом.

на пиједестал. У оба случаја се историја мери човеком и обликује према вољи моћника, а историјска чињеница је релативизирана као појам.

Гротеска је најизраженија у четвртој слици, после неуспеле пробе ватром, када је већ читав град против Савонароле. Све је изокренуто – чак Губавац, који је био најнижи од свих, каже како је ноћас он господар. „Ако бих хтео да се помолим богу, могао бих да одслужим велику мису у катедрали, на златном олтару са упаљеним свећама, и људи би мислили да је сам арханђел Гаврило сишао са неба“ (298). Речи Губавца потврђују пишчев став о несталности истине – веровања се не мере истинитошћу, већ човеком који у њих верује, снагом његове вере. Оно у шта људи верују, то је истина, а у околностима у којима се Фиренца тада налазила, слика света је толико искривљена да се чак један губавац може помешати са свецем. Изота на метли вуче Целата на конопцу, а њему се сви клањају као новом краљу и траже да се, у знак верности, пољуби „у леви гуз“ (302). То се понавља као рефрен, док је врхунац гротеске ова сцена обликована поступком карневализације. Христићев поглед на свет постаје амбивалентан, те се озбиљност меша са смехом, мудрост са глупошћу, живот са смрћу, оно што је горе са оним што је доле, високо са ниским.

Гротескност положаја ликова у Христићевој драми добија на тежини када се упореди са пишчевим доживљајем XX века – у оба случаја застрашује чињеница да се верује у свемоћ човекове воље, којом пак руководе други. Зато драма *Савонарола и његови пријатељи* указује на апсурдност човековог положаја у историји.

Проблем издаје

Савонарола пре почетка драме није исти као онај са којим се сусрећемо у драми. Занимљиво је да се не мења само он, већ и његови поданици и пријатељи. Када је папа укинуо Савонароли право на држање проповеди и одузео му власт, унео је трачак сумње у читаву Фиренцу. Та сумња ће брзо нарасти довољно да ће се и народ и ближњи окренути против Савонароле и свега што је он представљао, а у шта су сви веровали. Тако се у драми ствара проблем издаје.

Ако посматрамо Савонаролине пријатеље понаособ, уочићемо различите аспекте веровања у хероја. Доменико је једини који слепо верује до краја, те се не може разматрати његова издаја; његова оданост Савонароли је толика да не престаје ни у тренуцима када сам Савонарола говори о себи као о лажном пророку. Поставља се питање у шта је тачно Доменико толико веровао, па је био спреман да због те вере почини убиство. Христић иронизује његову веру и наивност у тренуцима када је јасно да ће Савонарола бити погубљен – „АЛБЕРТИ: Шта је један самостан против читавог града? ДОМЕНИКО: Молићемо се. АЛБЕРТИ: Мислите

да ће небо чути наше молитве? ДОМЕНИКО: Ви знате латински, брате Алберти...“ (310–311).

Алберти од самог почетка постаје сумњичав према Савонароли, критички се поставља и разматра новонасталу ситуацију, и први се разочарава у Савонаролу. Чини се да је његово разочарење толико да прелази у лудило. Он проводи време у костурницама, тражећи утеху под земљом, јер „истина је мрачнија од смрти“ (274). Алберти ће први издати веровање у Савонаролу. Њему, као интелектуалцу, филозофу (тачније преводиоцу филозофских списа), потребан је доказ. Други интелектуалац, Малатеста, једини схвата да истина и херојство постоје само као идеје и као такве покушава да их очува. „Ми смо веровали. И сада више нема натраг. Остаје само позориште. У реду, направимо га! Направимо га, и умрети као истина“ (319). Малатеста издаје Савонаролу-личност зарад Савонароле-пророка и његове истине. „Сме ли сад неко да каже како је он лаж?“ (329) – поентираће Малатеста на крају своје представе.

Интелектуалном, мирном принципу Христић и у овој драми супротставља активни, ангажовани принцип, чији је носилац Валори. Његово веровање у Савонаролу није веровање у пророка, духовног вођу, већ је световно, политички обојено. Онда када Савонарола пада, Валори се према њему односи као према фигури у политичкој борби за власт. Он хоће да спасе његов живот, да на прљаву политику Рима узврати још прљавијим политичким играма, праћеним убиствима и искрвављеним рукама. Иронија је у томе да ће сам управо тако завршити, изгубивши живот од оних којима је издавао наређења. Не може се говорити о његовој издаји, јер није ни било праве вере. Он је човек од акције који служи своје надређене, у овом случају Савонаролу, и тако се понаша до краја.

Најопаснија је издаја народа. Преко ноћи светина се окреће против Савонароле, чиме оставља Риму слободан простор да га прогласи јеретиком и спали на тргу. Но, ако се запитамо ко је прави издајник, схватићемо да је то сам Савонарола. Он је изгубио веру у себе чим су други почели да сумњају и тиме оправдао њихове сумње. Савонарола говори у само две слике (завршне слике првог и другог дела), и губи веру у себе оба пута – и пред пробу ватром и на самом крају драме, пре него што га ухапсе. „Истина коју проповеда Савонарола није истина сама по себи, него је истина зато што је као таква прихваћена од других“ (ПРОТИЋ 1965: 247). Сам Савонарола се у драми која говори о њему појављује зачуђујуће мало, прве речи изговара тек на крају треће слике, а претходно се појављује само из даљине. Његово ћутање⁸ изазива немир и ишчекивање, чиме се постиже драмски

⁸ По овој особености Христићев јунак је упоређен са Хамлетовим ћутањем (ФРАЈНД 1971: 340–343).

ефекат. Неумитно се поставља питање има ли он уопште шта да каже и да ли је пророк икада постојао, а до краја се на то питање не одговара. Тако се појачава утисак да је читава Фиренца све време била у заблуди, а онда се и издаја сасвим релативизује и губи тежину и значај.

Наративни и његови елементи

У *Савонароли* и његовим пријатељима Христић употребљава наратију када се описују Савонаролине заслуге и добра која је чинио за град, а која се окрећу против њега. Наративни делови доказују учињену неправду и уверавају у контрадикторност ситуације. Они, такође, наглашавају наглост промена и релативитет уверења. Наративни делови Христићеве драме најчешће су кратки, састављени од неколико реченица (у функцији доказа или потврде претходно реченог), али има и дугачких (Доменикова запрепашћена реакција на спровођење наредбе из Рима, с почетка драме). Посебно истакнут и развијен наратив Христић уводи на крају треће слике, када се Савонарола, схвативши кишу као спас који му је бог послао, обраћа присутнима осветничким тоном. Он нашироко прича о свим неправдама које су му учињене, са вером да је поново задобио моћ. То је врхунац драмског заплета, када протагониста верује да је спасен, а следи неочекивани обрт – Савонаролу осуђују и проглашавају јеретиком. Наративи такође описују и неки карактер важан за драмску радњу (у последњој слици Савонарола говори о пријатељима који су га напустили; Половина 1996: 363–371). Христић је наративне сегменте искористио у својој драми функционално, не угрозивши тиме драмску природу целокупног текста.

Осим наратива, драма о Савонароли садржи и елементе везане за Христићево песничко стваралаштво – теме, речи, слике, ритмичка решења. Поетски елементи повезани су са Христићевом поезијом и стваралаштвом других аутора, те је интертекстуалност једна од одлика драме. Персида Лазаревић Ди Ђакомо говори о три разине поетске енклаве у делу (2009: 423–447). Прва означава Христића као песника у драми, односно делове драме који су сами по себи поетични и могу се посматрати као стихови (уводна дидаскалија). Овакви сегменти имају једнаке карактеристике као и Христићева поезија – класицистички израз, миран и једноставан, са призвуком меланхолије. Ликови драме поетизују свој говор, а посебно је карактеристичан Губавчев говор, који својом поетичношћу задобија општост, те се може сасвим издвојити из контекста и посматрати као засебна целина.

Христић се током читавае драме служи и гномичком поезијом, чија је функција да код читаоца изазове морални осећај. Већина поетских фрагмената омеђена је реченицама које су у потпуности лишене поетичног. Делови које изговара Савонарола разликују се од осталих по интонацији

и ритмици, а у оквиру тих делова се открива, поред Христића-песника, и Савонарола-песник. Христић је поезију коју је писао историјски Савонарола унео у проповеди драмског лика Савонароле, што је Лазаревић Ди Ђакомо означила као другу разину поетске енклаве. Савонаролини стихови се јављају у свом оригиналном облику и прате ток драме, усклађени са атмосфером у којој се изговарају. Тако Савонарола у последњој слици неколико пута пева стих „Anima bella, che la membra sante“ (323), који је Христићев мото. Савонарола је песму схватао као радост и спас, па му, природно, стихови о души као централним мотивом долазе пред сам крај живота. Овакав поступак, који је Хамовић уврстио у основне карактеристике Христићеве поезије, јесте свесна „игра цитатима“ (Хамовић 2008: 45).

Трећа разина поетске енклаве се, по Лазаревић Ди Ђакомо, односи на тематику драме која се јавља и у Христићевој поезији. Реч је о поетском моделу апстрактне егзистенције (делови у којима се тражи истина и појављује сумња) и библиофилском моделу (књиге и читање унутар драме, посебно уочљиви у дијалозима Албертија и Малатесте). Поетични делови издвајају се од осталих делова драме својим тоном и ритмом, а интертекстуалност подразумева да је драма *Савонарола и његови пријатељи* у дијалогу са Христићевом поезијом, али и са поезијом самог Савонароле. Јован Христић је овим поступком обликовао драму као отворен систем који се надограђује и ближе тумачи праћењем веза које успоставља и призива.

Драмска форма

Јован Христић је драму о Савонароли поделио у два дела, а сваки део се састоји од по три слике. На почетку драме је тачно назначен датум збивања, и то по деловима: први део дешава се од 18. марта до 7. априла, а други 8. и 9. априла године 1498. Место радње је Фиренца, а свака слика одвија се у различитом простору – унутрашње двориште самостана Светог Марка, мала капела у истом самостану, колонада која гледа на трг, улица, пред вратима Савонаролине самостанске ћелије, библиотека у самостану. Простор је, дакле, углавном везан за самостан, пошто је то боравиште централног лика и његових пријатеља. Време и простор су конкретно обележени и слажу се са историјским чињеницама, па је Христић у том смислу поштовао форму историјске драме.

Свака слика прати одређену ситуацију, а све је везано за централни догађај – пад Савонароле. Радња тече хронолошки, а подела на два дела означава прелом. У првом делу драме је забрана из Рима тек доспела и догађаји су организовани тако да се приказују реакције на забрану. Врхунац је проба ватром (после које је Савонаролин пад неминован). Други део приказује Фиренцу по укидању било каквог Савонаролиног ауторитета

и сам Савонарола и његови пријатељи су у безизлазној атмосфери. „У континуираној градацији, радња усмерена ка циљу води акцију и контра-акцију без заобилажења ка врхунцу, како би их онда пустила да се кроз срећно измирење или катастрофу која разбија тензију улију у јасно маркиран крај“ (Клоц 1995: 23). Радња драме је успостављена као нешто што се већ одиграло, што упућује на историјска збивања, али и упозорава на поновљивост. Христић започиње драму у тренутку када је Савонарола почео да губи власт и када је већ осуђен, „он више није пророк чији глас одјекује као гром, који сагорева на ватри истине и божанског надахнућа, који прориче смак света, види пламене мачеве и потопе, путује у рај, разговара са Исусом Христом и проглашава га за краља Фиренце, већ је она жалосна и обесхрабрујућа беда од човека, оно што остаје од свих пророка пошто им се одузме слава и моћ“ (Селенић 1977: XLVI). Христић у први план ставља променљивост и несталност, као одлике свега – истине и лажи, правде и злочина, верности и издаје, статуса историје и човека у њој. Радња почива на историјским чињеницама, но превазилази историјске оквире тематизујући морални и психолошки проблем побуњеника и јеретика, као и друштвене и етичке компоненте људске егзистенције. Тиме ни најмање није нарушена целовитост дела, нити његова аутономија (ПАЛАВЕСТРА 1971: 18).

Док је радња целовита, затворена (дат је „исечак као целина“, Клоц 1995: 174), а такво је и време драме, простор је ипак разнолик – мења се из сцене у сцену, а атмосфера игра важну улогу. Упркос хронолошком следу догађаја, нема праве експозиције, већ радња почиње *in medias res*. Личности су супротне – Савонарола и његови пријатељи представљају великодостојнике, угледне припаднике доминиканског реда, а Губавац и Изота припадају најнижим друштвеним слојевима. Самим тим што је увео Гласника, Јован Христић је унео епске елементе у драму – извештаји гласника карактеришу се као епско саопштавање, будући да су догађаји о којима се извештава „одвојени од драмског *hic et nunc*“ (Клоц 1995: 24). Једна од кључних сцена (Савонаролин „испит“) је масовна, а и „маса“ је, условно речено, један од ликова у драми. Значајну нит драме чини и оно „физичко“ – присутан је, поред душевног, и телесни, чулни аспект (Клоц 1995: 113–115).

Јован Христић је у овој драми од Савонароле обликовао симбол (тачније такав је однос људи према њему) и везао га за историју и истину. Управо реч „истина“ има посебну ритмичку и асоцијативну ноту у свим дијалозима (Фралнд 1971: 340–343). Улога коментатора поверена је споредним лицима, те је тиме надомештен недостатак хора. Занимљив став заступа Губавац – изопштеник из друштва, па чак и из људске расе. Он је резигниран, циничан, поиграва се са читавом ситуацијом и његове реплике су, парадоксално, најинтелигентније у драми. Пресеком симбола и комен-

тара ствара се једна слика света која је иронична, умањена и антихеројска, којом се истиче „кобна апсурдност живота“ (ŽAKAR 1981: 475). Чињеница да човековим положајем у свету не управља разум него апсурд, чини ову драму блиском театру поруге (ŽAKAR 1981: 474).

Дидаскалије су више заступљене него у претходним Христићевим драмама, разноврсније су и функционалније. Оне означавају простор и време, обавештавају о уласцима, изласцима и махом обележавају физичку радњу ликова, као и њихово психичко стање, упућивачке су, указују на звукове и паузе, а у деловима чак садрже поетичност. Христић је дидаскалије толико искористио у свим облицима да без њих драма не би била потпуна. Дијалози током првог дела драме односе се на Савонаролину ситуацију. Смењују се личности које о томе говоре (заправо разговарају), износећи своја уверења и сумње. Прва слика другог дела истиче промену која се догодила, те се у складу с тим дијалози нијансирају апсурдом. Драматичност дијалога се појачава како се ближи и Савонаролин крај. Централно место у драми припада једином монологу. Изговара га Савонарола крајем првог чина, када се накратко сусрећемо са оним што је он представљао у прошлости. Једино је тај монолог о Савонароли који је владао Фиренцом и чије су проповеди померале масу. Преокрет повлачи са собом и моћног пророка, који ће постати тек бедни старчић сломљеног духа.

Христић, дакле, комбинује елементе затворене и отворене драмске форме, „кокетира“ са епским, али ипак све време остаје у домену драмског. Уз то уноси и примесе театра апсурда. Тако своју драму чини посве модерном и, условно речено, до краја „христићевском“.

*

Палавестра Христићеву драму види као повратак изворном естетичком значењу драмског текста, очишћеног од некњижевног (1971: 18); док је за Даницу Србић *Савонарола и његови њиријашељи* истраживање трагичног у нашем времену (1983: 557). Користећи историјске чињенице, Христић их ставља у животно уверљив контекст и тако ствара драмски свет који релативизује човекову могућност сазнавања истине. Причу о Савонароли карактерише општост, односно могућност понављања проблема када год личност попут Савонароле изазове промене унутар једне заједнице. „У времену сакрализације историје, времену крајњег рационализма, распадања вере у било шта што превазилази човека у његовом кратком трајању, приказ пада једног пророка из XV века на изузетно ефикасан начин проблематизује нашу савременост“ (СЕЛЕНИЋ 1977: XLVI).

У трећем апокрифу Христић скреће са митске теме на историјску, али и даље оно што је познато као херојско разоткрива као сасвим супротно од тога мењајући угао гледања. То доводи до потпуне негације постојања

апсолутне истине, а тиме и до релативизације историје. Са много филозофских расправа, идеја, уз гротескни приказ света и ликова, са упливом савремености, драма *Савонарола и његови пријатељи* доноси новине, али у суштини остаје на установљеном тлу христићевске драматургије.

ИЗВОРИ

- Христић, Јован. „Орест.“ У: *Радио и ТВ драма*. Прир. Василије Поповић. Београд: Нолит, 1987а.
- Христић, Јован. „Чисте руке.“ У: *Савремена драма књ. 1*. Прир. Владимир Стаменковић. Београд: Нолит, 1987б.
- Христић, Јован. „Савонарола и његови пријатељи.“ У: *Анџолоџија савремене српске драме*. Прир. Слободан Селенић. Београд: СКЗ, 1977, 259–329.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Клоц, Фолкер. *Зайворена и оиворена форма у драми*. Београд: Лапис, 1995.
- ЛАЗАРЕВИЋ Ди ЂАКОМО, Персида. „Савонарола, Христићева поетска енклава.“ У: *Модерни класицисти Јован Христић – зборник радова*. Ур. Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2009, 423–447.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. „Интелектуални театар.“ *Полиџика* 07. 08. 1971: 18.
- Половина, Весна. „Неке типичне особине наративног текста у српским драмама.“ *Научни састанак слависти у Вукове дане* (1996): 363–371.
- ПРОТИЋ, Миодраг. „Томас Мор, Савонарола и остали.“ *Књижевност* (1965): 246–248.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. „Мисао и осећајност.“ *Театрон* бр. 124/125 (2003–2004): 39–42.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. „Предговор.“ У: *Анџолоџија савремене српске драме*. Београд: СКЗ, 1977.
- Сонди, Петер. *Студије о драми*. Нови Сад: Orpheus, 2008.
- СРБИЋ, Даница. „Драме Јована Христића.“ *Савременик* св. 12 (1983): 554–559.
- СТАМЕНКОВИЋ, Владимир. „Драме Јована Христића.“ У: *Српска књижевност у књижевној кришици. Драма*. Прир. Рашко Јовановић. Београд: Нолит, 1973, 448–454.
- ФРАЈНД, Марта. „Апокрифи Јована Христића.“ У: *Књижевна историја* 14/IV, (1971): 338–356.
- ХАМОВИЋ, Драган. *Лето и џиџаји. Поезија и џоџика Јована Христића*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- ŽAKAR, Emanuel. „Kompozicija i njene tehnike (Jonesko, Adamov, Beket).“ У: *Moderna teorija drame*. Прир. Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit, 1981, 471–497.

Vesna D. Crepuljarević

DRAMA ABOUT AN (ANTI)HERO: SAVONAROLA AND HIS FRIENDS

Summary

The aim of the paper is to present Jovan Hristić's dramaturgy through the analysis of his drama *Savonarola and his friends*. Since the drama is based on historical events, we tried to show

how and why Hristić followed or changed historical facts. The main postulate is that history is always written from someone's point of view and that is why we cannot speak of absolute truth. We analysed dramatic elements, we followed the trail that writer left and we concluded that, like in his other dramas, Hristić asked the right questions, he brought a philosophical point of view and also maintained the connection to the current reality, and he established another interpretation of something that was well-known and accepted as the truth, which is, maybe, the main characteristic of his dramaturgy.

Key words: Savonarola, Jovan Hristić, (false) prophet, relativity of truth, grotesque, contemporary correlative, poeticism.

СОФИЈА КОШНИЧАР

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper
grinja@neobee.net

И

КСЕНИЈА КАРАПАВЛОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Медицински факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper
rainbowcross5@hotmail.com

ПЛЕСНА ЕРОТИКА И СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ У СВЕТЛУ СЕМИОТИКЕ КУЛТУРЕ – I ДЕО*

Солистички и ѓруини ѓлес

САЖЕТАК: Плес, као један од најстаријих облика невербалне комуникације, значајно партиципира у уметностима, поготово сценским. Иманентан је свим културама кроз историју цивилизација. Еротика и сексуалност су у мањој или већој мери својствене плесу, а манифестују се на много начина. У истраживању је циљ да се у каузалној релацији: *ѓлес – сценски ѓлес – ероѓика – кулѓура*, идентификују основни облици њихове међузависности и међусобног утицаја; да се сагледају основни начини како су поједина друштва *кулѓивисала* еротику у плесу и њено сценско представљање. На основу увида у токове плеса кроз историју културе, дубинска анализа указује на то да су принципи симпатичке магије, мимезиса, *ефекѓа иѓре* и елевације – темељно обележили плес као игру, па и сценски плес и то почев од групне (најчешће у формацији „коло“), индивидуалне-солистичке, до дуетне, паровне, мушко–женске игре. У овом сегменту рада акценат је на групном и солистичком плесу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: плесна еротика, сценске уметности, култура, симпатички магѓјски принципи елевације, *ефекѓа иѓре*, плесна лексика и плесна проксемика.

* Овај рад је настао као резултат истраживања интердисциплинарне семиотике на релацији *ерос – ѓлес – кулѓура*, а у оквиру пројекта *Иниѓрмедијалности и иниѓршекѓиуалности у умейности* Одељења Матице српске за сценске уметности и музику у Новом Саду, који се спроводи под руководством проф. др Софије Кошничар.

Преамбула. Још од ритуалног синкретизма, првих зачетака театра у старогрчкој култури, па до савремених театарских и мултимедијалних пројеката – *џлес*¹ је њихово иманентно својство. Развој театра везан је и за развој плеса. Присетимо се, театар је на евромедитеранском простору настао из дионизијских светковина² уз извођење дитирамба, певање, свирање и раскалашну групну игру хора сатира. Битан моменат у развоју дионизија, ка рудиментарном театру, свакако је каналисање раскалашних дионизијских баханалија организовањем такмичења у дитирамбу. Тежиште светковина са развратног хедонизма умерено је на организовано такмичење у извођењу дитирамба,³ чиме је та манифестација добила нову културолошку димензију. Плес остаје битан моменат у сва три новонастала старогрчка театарска такмичарска жанра: *џрагедији*, *комедији* и *саџирској фарси*. Развојем поменутих сценских жанрова моделују се и прилагођавају *џлесне форме*, технике и лексика компатибилна сценском жанру.

С аспекта овога истраживања битно је истаћи да су у старогрчкој култури основне плесне формације, па и формације у сценском плесу, биле групне игре – *коло*⁴ у разним модалитетима (отворено, затворено, преплетено, увијено...) и индивидуални, солистички плес. Међутим, ова култура није знала за дуетну, паровну, мушко–женску игру, која је плод средњег века⁵ (спрам Кошничар 2002: 64). У зависности од сценског жанра, ритам

¹ *Плес*, као врста невербалне комуникације, постоји откад постоји и људска заједница. Језик плеса чине разнолики покрети тела у целини, руку, ногу, главе и врата, као и мимика лица. Укратко, језик плеса је саткан од *кинеџичко-кореографских* и *џроксемичких* знакова. Појаснимо: израз *кинеџичко* (од грчког *kineo*) означава кретање; *кореографија* (од грчког *choros* – коло, плес; *grafa* – пишем) означава стварање спонтаних плесних покрета, или плесних покрета путем посебног система знакова, по одговарајућим правилима. *Проксемику* сачињавају специфични невербални сигнали – *знаци џросџорне дисџанце* у интерперсоналној комуникацији (спрам Хол 1976: 184). *Плесна џроксемика* истражује *облике* и *услове џросџорне дисџанце* у плесној комуникацији, на пример, између плесача.

² Дионизијске светковине су биле изузетно популарне у грчким полисима, посебно у Атини, а одржаване су с пролећа, крајем марта и почетком априла, познате као Велике дионизијске игре. Репризног карактера су биле Мале дионизијске свечаности током децембра и јануара.

³ Уведене су пропозиције такмичења и организационе карактеристике. Пријављивали су се писци дитирамба и извођачи, хорови сатира – тако да су се из извођачко-посматрачког синкретизма јасно почели раздвајати извођачи и гледаоци. Пизистрат, коме су се иновације у извођењу дитирамба посебно допале, установио је у Атини драмски конкурс и такмичење у игри маште узело је фасцинантан замах. Посебно је Арионов дитирамб дао стваралачки импулс који је довео до драмске књижевне форме. Арион је, наимае, створио строфу корифеја и антистрофу хора. Тиме је био установљен *дијалошки џринцип* античког сукоба и створен фундамент драмском изразу (спрам Кошничар 2002: 15).

⁴ Од античког доба па до данас у савременој фолклорној игри две кључне инстанце у колу су *корифеј*, који предводи коло, и *кореуџи*, на крају кола („затвара“ коло), који са корифејем синхронизује „рад“ кола да делује као складна целина.

⁵ Исти је случај са староримском културом, као и другим културама старог века.

и музика су били другачији, па је и кореографија – било за групну, било за индивидуалну изведбу – томе прилагођавана. Орхестика⁶ описује три основне врсте плеса иманентне старогрчким сценским жанровима. Плес *емелеија* извођен је у трагедији; био је лаганог темпа, пун узвишености, с доминантом на грациозности покрета руку, раменог појаса и главе. *Сикинис* је плес типичан за атичку комедију, живахног темпа, пун поскока и преплитања ногу. У плесном смислу био је најзахтевнији, јер је инсистирало на вештини кореографски сложеног „рада“ ногу. *Кордакс* је извођен у фарсама, а обиловао је слободним, гротескним и ласцивним покретима и еротизованим трзајима бедара, кукова и карлице (МАГАЗИНОВИЋ 1951: 32–37). Примерице, на античкој керамици (нарочито црна фаза) веома су сликовито представљени детаљи са дионизијских светковина: око бога Диониса голи *саишири*, сексуално надражени, уз вино, раскалашно плешу кордакс; најчешће су закићени коњским репом или кожом јарца. То није случајно. Наиме, осим већ добро познатог митског објашњења таквога костимирања⁷ овде је та чињеница сагледана и са културолошко-семиотичких позиција: коњски реп је еротски знак мушке снаге и гиздавости, а јарећа кожа – знак велике плодности и сексуалне незајажљивости. Оба значења, потврдиће се касније, заснована су на хомеопатском принципу.

Већ из овог једног али значајног примера плеса у старогрчком театру, јасно је да сценски плес, а при томе се не мисли само на плесни театар и балет, који су по вокацији и начину обликовања утемељени у плесу, већ и на друга два основна савремена сценска жанра – драму, оперу – и њихове варијетете (оперета, мјузикл⁸...) – има своје пракорене у *риџуалном њлесу*. Од зачетака па до савремених дана театар је, дакле, без плеса у ширем смислу незамислив, јер су плес и сценски покрет иманентно својство сценског изражавања. Готово је неисцрпно на стотине репертоарских страница са насловима, на пример, само сценских адаптација литерарних предлога који би били сценски незамисливи без тзв. историјско-народних игара (традиционалне, национално-фолклорне и еснафске игре) попут: шоте, биљине, фламенка, болера, тарантеле, салтареле, или пак друштвено-сталешких и грађанских игара (павана, бранла, менует, гавота, полонеза,

⁶ У старој Грчкој се, видели смо, изузетно ценио плес као израз колективног духа и заједништва, тако да је била установљена и посебна област, *орхестика*, која се бавила уметношћу игре и плеса.

⁷ Сатири су били заоденути јарећим кожама да би личили на јарца (*tragos*) у кога се Дионис, по легенди, као дете, између осталог, преображавао да би се заштитио и завао Титане који су хтели да га убију. Такође је, као жртва на тимели, приношено јаре.

⁸ У вези с плесним театром и мјузиклом, као специфичним, хибридним театарским облицима, у којима плес и музика имају доминантну улогу, више у II делу рада. Посебно указујемо на веома инспиративан истраживачки рад Иване Медић и Јелене Јанковић Бегуш: „Мјузикл у Србији у новом миленијуму: смернице, донети, изазови.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* бр. 49 (2013): 133–151.

полка, кадрил, варијанте валцера и танга...) (спрам Мишић 1986: 283–288). Театар у многим традиционалним културама широм света, нпр. у Индији, на Далеком истоку (Кини, Јапану, Кореји), на пацифичким острвима – у основи је плесни театар с упориштем у традиционалном плесу и традиционалним наративним матрицама.

Шта је, међутим, то, суштинско, што плес чини иманентним својством сценског израза у најширем смислу речи? Што га чини незаобилазним у свим културама и цивилизацијама, широм планете? Уосталом, зашто театар, као и друге визуелне уметности (далеко изван евромедитеранског простора, од Блиског и Далеког истока и југа Азије, преко Африке, америчких култура и многобројних, нама егзотичних народних традиција на острвима светских океана...) – „потеже“ плес као своје битно обликовно средство? Шта је суштинска семиотичко-културолошка кодна матрица плеса која га чини незамењивим? То су основна питања која су усмеравала ово истраживање. Хипотетички, кључ одговора на постављена питања могао би бити – *ерос*⁹. Пођимо редом.

Цивилизације и културе, све одреда, респектују *енерџију ероса*, свеопшти зов живота, па, дабоме, респектују и ерос у свом најчулнијем облику – *сексусу*. Њих уважава и уметност. Оба поменута феномена мање-више су иманентна плесу и на специфичне начине корелирају са културама и њиховим обрасцима. Плес је израз, отелотворење ероса, чак и онда када непосредно кореспондира са смрћу.¹⁰

Гешталтисти сматрају да се у плесу, као врсти *иџре*¹¹, тежи функционалном задовољству које произлази из увођења и понављања идеалне структуре, састављене од замишљених догађаја и улога. Када је

⁹ *Ерос* (шире значење – *воља за животојом, свеколика творачка енерџија животојом*) је нераздвајно својство сексуалности. Прецизније речено, *сексус* је најчулнији облик ероса. Једна од општеприхваћених дефиниција *сексуалности* истиче да је она скуп *осећања, њонацања, сћаваова и вредности* који се доводе у везу са сексуалном жељом и идентитетом, то јест постојањем сваког људског бића као полног и родног, те сексуалног. Као интегралан део људског развоја кроз све фазе живота, *сексуалност укључује физичке, психолошке и друштвене комјоненте* (спрам: Крстић 1991: 137–138; *Сексуалност*, веб).

¹⁰ Према Фројдовој теорији нагона, пранагон живота (*ерос*) и пранагон смрти (*танатос*) су нераздвајан пар, као лице и наличје исте ствари. Ерос обједињује све нагоне самоодржања индивидуе, с једне, и нагоне одржања врсте или сексуалне нагоне, с друге стране. По Фројду, циљ ероса је одржање и увећање живота, те је он у основи не само брака и породице већ сваке социјалне заједнице и културе. Ерос се непрестано меша са нагоном смрти (танатос), али је моћна сила која може успешно да се супротстави мржњи, насиљу, окрутности и другим видовима појединачне или масовне деструктивности [26]. Тако је римски пандан Еросу – *Купидон* (лат. *Cupido* = пожуда), истовремено и симбол живота после смрти, па су његовим ликом осликавани римски саркофази. Управо је ова културолошка обрада Купидонове везе са животом након смрти – изразит пример торзичности, међусобне неодвојиве повезаности Ероса и Танатоса (римски *Морс*, персонификација смрти) (спрам Ерос, веб).

¹¹ „Игра – симулација живота у којој се опонашају животне функције“. У њој се увезбавају улоге из живота, а двоструки план игре, имагинаран и реалан *као да, ко бајаги*, обухвата и емоцио-

реч о *сексуалности*, као најчулнијем облику ероса, она у плесној игри најчешће задобија облике мимезиса, када се везује за имитативне принципе из биљног и животињског света, или облике симболичке елевације. Појаснимо. Приказан свет у уметничком делу Хамбургер (Käte Hamburger) дефинише синтагмом *као да*, јер је тај свет фиктивна игра, која мање-више кореспондира са стварношћу (спрам ХАМБУРГЕР 1976: 110). Феноменом фиктивне игре, типа *као да*, Лотман (Юрий Михайлович Лотман) образлаже суштински однос који се упоставља између уметничког текста (ма које врсте, па дакле и сценског) и његовог рецепијента – а дефинише га као „ефекат игре“. Рецепијент има свест о томе да приказан свет у уметничком тексту није стваран, већ фиктиван, али је кодиран тако да може бити реалитет. У том *иоизравању*, *иширању* између фикције и могуће стварности – успоставља се рецепирање уметничког дела, као естетског предмета, са свим богатством конотација и његовог доживљавања (према ЛОТМАН 1964: 32). Лотман, дакле, запажа да је *уметничко ионашање слично иџри*, а састоји се у томе да онај који га користи доживљава емоције које би изазвала аналогна стварна, реална ситуација. Међутим, онај који игру упражњава у исто време јасно зна да то није стварност. Уметничко понашање, дакле, као и игра, у себи садржи синтезу практичко-опонашајућег и условног понашања. *Ефекат иџре* се састоји у томе што је значење извесног елемента игре увек *амбивалентно*, у том смислу да није дато у статичкој једнозначности, већ титра, коегзистира у сфери *ко бајаџи – као да*. Управо ту амбивалентност игре, која „трепери“ над симулацијом стварности, Лотман сматра кључним квалитетом игре и њеном основном чари! Ту лежи чар и сценских уметности, па и плеса, као врсте игре!

Међутим, дубинска анализа показује да *ефекат иџре* пракорене има у *маџији* и *риџуалним илесовима*. Они су кључ за разумевање основних моделативних принципа плеса уопште. Ритуалним плесовима је својствено то да, на мање-више симболичан начин, изражавају енергију ероса. По запажању антрополога Фрејзера (Sir James George Frazer), *маџија* у племенским ритуалима посредује између човека и тајанствених сила природе. У основи, *ефекат иџре као да* је продукт магије која функционише на примени „асоцијација идеја“, те у том смислу Фрејзер говори о *симџиџичкој маџији* (1977: 20–61). Разликује њене две подваријанте, које најчешће делују повезано, у синергији:

Преносно-симџиџичка маџија заснива се на „асоцијацији идеја *ио додиру*“, односно на идеји да *сџвари* које су једном биле у *међусобном додиру*, и даље *остџају у вези* и *након раздвајања*, *делујући једна на друџу*

налну димензију понашања, што игру чини комплетним средством специфичног учења и стицања искуства (према Кошничар 2002: 76). Стога је плес израз виталности, зова живота.

йомоћу ѿајне йривлачностйи (йривлачења)¹². На пример: за време ритуала мушкарци се заогрћу кожом лава, или тигра, или се украшавају перјем одговарајућих птица да би извршили „пренос“ особина тих животиња на своје биће, с обзиром на то да су те коже и то перје припадали одговарајућој животињи (принцип дајства *pars pro toto*). *Хомеойајска* или *имийајивна маџија* заснива се на „асоцијацији идеја **йо сличностйи**“, односно на идеји да *слично изазива слично*¹³. Функционише на принципу опонашања сличног, односно на имитирању онога феномена чије особине, опонашањем, треба достићи и задобити. На пример: нероткиње у племену Батака на Суматри у *рйиуалу сйишцања йлодностйи* у наручју држе дрвену лутку која представља дете, верујући да ће тако постати плодне (спрам ФРЕЈЗЕР 1977: 20–28).

У племенским заједницама широм света *йреносно-симйајичка* и *хомеойајска*, *имийајивна маџија* су незамењива основа на којој се изграђује широк спектар конкретних облика ритуала и ритуалних плесова. Њени принципи су уграђени у многе потоње културе и цивилизације, тако да се могу препознати и у плесовима тих култура, па, дабоме, и у сценском плесу. Међутим, конкретни облици манифестације универзалних симпатичких магијских принципа увек су резултат деловања одговарајуће културе. Лотман поентира да је култура, у најопштијем смислу, „систем целокупне ненаследне информације, начин њене организације, акумулације, чувања и преношења на потомство“ (1985: 274). Укратко, све што није биогенетски наслеђено дефинише култура. Компатибилна томе је и есенцијална поставка Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss) да „тамо где су Правила, почиње Култура“ (ЛОТМАН 1974: 444). Док „природно понашање“ не може да има њему супротстављено „неприродно“ природно понашање, „културно понашање“, парафразирајмо Лотмана, увек подразумева барем две могућности, од којих је само једна „правилна“. Која је правилна, а која није – прописује референтна култура! Култура се, дакле, учи јер се ненаследна информација учи да би се запамтила и преносила на потомство. Дакле, *кулйура* почиње *йправилима* која прописују шта је *исйравно*, дозвољено, а шта је *неисйравно*, односно шта није допуштено у животу заједнице. Она регулише, прилагођава (култивише) све битне аспекте своје друштвене заједнице, па то чини и са *еројшikom*, *сексуалношћу* и *сексуалним йонашањем*, усклађујући их са својим *правилима*. Свакој култури је својствен *йлес*, по правилу и као јавни чин, а испољавање *еројшике* и *сексуалностйи* у јавном плесу регулише култура. Идеологија и религија, као идеолошки облик друштвене свести, неминовни су чиниоци сваке

¹² Овај моменат је кључан за богат развој елевације еротике у паровној мушко–женској игри, о чему ће бити више речи у II делу рада.

¹³ Лат.: *Similis simili gaudet* – сличан се сличном радује, весели.

културе и мање-више утичу на култивацију енерџије ероса и сексуалности на друштвено прихватљив начин.

Култура и начела плесне елевације. Култура и религија не могу да негирају ерос и сексуалност, јер су у самој бити живота. Тучи (Giuseppe Tucci) вели да „секс, као израз ероса, није само животна потреба, већ као такав, налази своје место и у религији. Религија га не може загушити *sic et simpliciter*, него га мора прихватити као датост и изнаходити како га усмјерити на друге циљеве, а не само на његово пуко, природно задовољавање; што значи да мора *нагон њрејворити у елевацију*“ (ТУЦИ 1970: 50).¹⁴ Управо је плес један од облика сублимације и елевације ероса и сексуалне енергије. У многим културама, нарочито у њиховим раним фазама развоја, пре сазревања, очвршћавања и укалупљивања, конкретних културолошких правила која, на пример, регулишу осетљиво поље сексуалности и сексуалног понашања – плес је често стварна, натуралистичка слика полног општења. Међутим, плес постаје игра у правом смислу речи када, на принципу *као да* и *ефекту игре*, елевира себи својствене ерос и сексуалност, тако што их модификује, прво путем мимезиса, а потом и путем најразличитијих сложенијих симболизација. То се догађа у зрелијим фазама развоја конкретних култура, најчешће под утицајем установљених идеолошко-верских и, с тим у вези, владајућих етичко-естетских норми које регулишу сексуално понашање. Истраживањем је установљено да се у индивидуалним и групним плесовима (појединац – сам, или један уз другог, дакле у групи) – елевација ероса доминантно заснива на широком спектру могућности опонашања еротских знакова из света флоре и фауне, и то махом у функцији еротског привлачења. Међутим, од периода медиавистике, дакле од средњег века, појавом паровне, мушко–женске дуетне игре, еротизам плеса елевира у симболично представљање *ћлесноћ љара као јединствене еротске целине*. Стога се, од средњег века, развој плеса добрим делом може пратити као развој симболизације еротске плесне лексике и проксемике у паровној, мушко–женској игри (КОШНИЧАР 2002: 64–68).¹⁵

Манифестација еротике – плесни натурализам и миметичност. Школски пример реченом, веома прегледно и сликовито се може сагледати у *хиндуистичкој култури*. У њеној раној фази (око 5000 година п. н. е.) *сексуалност* је директно уткана у основну религију – *будизам*, и њене варијанте. Јасно се види како је натуралистичка, сексуална енергија

¹⁴ *Елевација* од латинског *elevare*: подићи, уздићи на виши ниво, нечему дати виши смисао. Елевација у испољавању сексуалности означава њено померање са натуралистичког на симболички ниво представљања (симболизација у испољавању сексуалности) (КЛАЋ 1982: 369).

¹⁵ О елевацији ероса у паровном мушко–женском плесу и његовом сценском извођењу биће више речи у II сегменту рада.

(у буквалном смислу) у ритуално-верском плесу временом *елевирала* у своје миметичке и симболичке облике. Пратећи развојни лук еротског ритуалног плеса бога Шиве (Вишни) са сопственим другим обличјем (оличеним у богиња Деве = Парвати = Лакшми, као његовој женској „половини“), очигледан је утицај културе на елевацију сексуалности. У раном будизму, њихов плес се завршава буквалним представљањем чина копулације. На бојеним рељефима и статуама у ранохиндуистичким храмовима (Индија, Непал, Камбоџа) плес Шиве–Деве почиње ритуалним покретима руку и ногу (више пари руку предочава руке у покрету, а симболизују и сведелатност ероса, божанске енергије). Њихов плес се завршава натуралистичким представљањем чина копулације. Међутим, у каснијим приказивањима Шиве, његова ерективна енергија елевирана је у *ѝренаглащену ѝлесну енерџију*: окружен ватреним кругом, симболом стварања (замена за копулациони чин), Шива је визуелно представљан са два пара руку у покрету космичког плеса, а његова расплетена коса симболизује младалачку енергију ероса (спрам Tucci 1970: 16–18).

Следећа, најзрелија културолошка обрада првобитно натуралистичког приказивања *линге* („*linga* – оно што је знак мушкости“) и *јони* („*yonī* – оно што је знак женскости“) везана је за елевацију путем *ѝлодности*. *Линга* и *јони* су симболички метаморфозирани у *лоѝосов цветѝ*. Цвет, као репродуктивни орган цветница, код многих врста је двополан – садржи и прашнике и тучак. Јасно је да су *линга* и *јони*, путем хомеопатске замене, елевирани тако што је, уместо њих, а на основу сличности функција, представљен *лоѝосов цветѝ* (спрам Tucci 1970: 19–21).

Дакле, културолошка обрада ероса, на *хомеоѝаѝским ѝринциѝима* и *ефекѝу ѝгре*, у хиндуистичком свету је очигледна. Ту се ерос, у свом најчулнијем облику, сексусу, тројно манифестовао, управо као дијалектички развојни чин. Првобитно је имао обличје ритуално-еротске игре која је из натуралистичког коитуса временом елевирала и сублимирала у изражену плесну енергију, као принцип свеопштег стварања. У завршној фази, преко метафоре плодности, ерос је елевиран у чин духовног, космичког стварања симболично представљеног лотосовим цветом – националним цветом Индије.¹⁶

¹⁶ Културе настале на Индијском полуострву, његовом дубоком залеђу под Хималајима као и на Тибетанској висоравни утемељене су у будистичком религијском коду и његовим различитим подваријантама (нпр. тантријска струја у Непалу, зен будизам...). Све будистичке варијанте директно су и темељно прожете еросом и људском сексуалношћу и њиховом сублимацијом управо кроз посебан чин кретања – кроз чин *ѝлесања*. Тантријска будистичка струја као једна од најстаријих, изворних облика је „особито езотеричног и магијског карактера с доминантим у ритуалној плесној церемонији“. У плесној и представљачкој иконографији свих тих будистичко-хиндуистичких школа, доминирају два принципа: принцип мушкости (*linga*) и принцип женскости (*yonī*) који кроз плесно сједињавање оваплоћују виши смисао узајамног постојања, те остварење космичког

Традиција и класични репертоар: индивидуални плес од *Aīṣare* до белоḡ и црноḡ лабуда. Културолошки, плесно-уметнички, па и сценски, далекосежне утицаје имао је плес *Aīṣare*, богиње хиндуистичке културе, симбола плодности и рађања. Појављује се у лику небеске плесачице и куртизане (Вучковић-Савић 1978: 81). Њен плес је настао из древног ритуала плодности; у његовим каснијим културолошким обрадама, важну улогу имају свештенице – свете љубавнице, које су плесом призивале богиње плодности.¹⁷ Карактеристике *йлеса Aīṣare* су: имитативни змијолики покрети руку (змија се везује за женски принцип); извијајући и трзајни покрети груди, карличног и бедреног дела тела, типични за еротски плес. Подваријанта плеса Апсаре је *йаунов йлес* у коме Апсара, окићена пауновим перјем, плеше имитативну игру завођења, шепурећи се, баш као паун раширеног репа (*имиййаишви иринциј*: шепурење птица као љубавна предигра пре парења).

Кроз историју плеса се готово континуирано може пратити територијално ширење плеса Апсаре и његова разноврсна културолошка обрада. Наиме, миграцијом ромских племена из Индије настале су многобројне варијанте Апсариног плеса на сумерско-месопотамском подручју, Средњем и Блиском истоку (касније Турска...), као и у земљама Средоземља (стари Египат, потом цела северна Африка...) а представљају разне варијанте *оријенталноḡ*, или *йрбушноḡ йлеса*. Тако, у скоро исто доба када је у старој Индији актуелан имитативно-копулациони плес Шиве и плес Апсаре, у ширем суседству, на сумерско-месопотамском простору, митска богиња љубави, Иштар, игра еротски плес са седам велова (касније приписан библијској Салом¹⁸) по плесној лексици и функцији компатибилан плесу Апсаре. Плес, веома сличан Апсарином, забележен је и у египатским храмовима око 1000. год. п. н. е. „Записи од нулте године описују *йлесачице са Нула* (*ghawazee* – плесачице) као *йрејераве* и *брзо*

јединства. Развија се до најапстрактнијег, филозофског принципа јединства супротности оличеног у јин-јангу (спрам Тусси 1970: 16–18).

¹⁷ Примерице, сумерска богиња Иштар је имала и улогу *свѣте куртизане*: о пролећној равнодневици, у храму, она је, ритуално, након плеса завођења, јавно копулационо општила са Краљем – у знак свеопштег буђења природе и плодности.

¹⁸ *Плес Саломе*, подваријанта је трбушног плеса са историјско-легендарном позадином. По библијској легенди о краљу Ироду, његова поћерка га је својим плесом са седам велова толико опчинила да јој је обећао испуњење било које жеље. Она је, знамо, на наговор своје мајке, пожелела главу Ивана Крститеља сервирану на послужавнику. Међутим, у Библији се не помиње име Иродове поћерке (нигде се не каже да је њено име Саломе), нити је њен плес детаљно описан. Стога се из Библије не може наслутити какав је био плес Иродове поћерке, нити се помињу велови. Дабоме, нема речи ни о заводљивим плесним покретима путем којих би се могло наслутити да је реч о трбушном плесу. Откуда, онда, тако сликовита прича о плесу са седам велова? Ако се посегне даље у прошлост, инспирација се, с лакоћом, може пронаћи у већ поменутом миту о богињи љубави – Иштар (СУМЕР, веб).

вибрирајуће. Из тих штурих описа може се претпоставити да су неки од тадашњих плесних покрета слични покретима који се данас изводе у савременом средњоисточном плесу“ (спрам ЋУК-PODOLSKI, веб).

Најупечатљивији савремени, еротски обојени традиционални индивидуални плесови, који у себи чувају праматрицу плеса Апсаре, а који на свој начин респектују и обрађују сценске уметности – свакако су шпански *фламенко* али и *илес гејше* на Далеком истоку. Међутим, свака култура је поменуто плесну праматрицу прилагођавала својим правилима. То стога што култура, спрам својих писаних и неписаних норми, естетског и етичког хоризонта очекивања јавног мњења, изграђује своје оквире толеранције јавне презентације еротике, нарочито сексуалности.

Док је *ирбуџни илес* по интенцији плес визуелног опчињавања, директног завођења, с тежњом да еротски импресионира посматрача, *фламенко* у бити инсистира на експресивном изражавању личне страсти плесача, те посредно, по принципу „слично се сличном радује“ – буди интензиван еротски зов код реципијента. При томе, костим-хаљина плесачице – припијена, са дугим шлепом од богато набраних карнера, на хомеопатско-миметичком принципу призива еротику пауна при шепурењу.

Културе које су „до грла закопчане“, с ниским прагом толеранције према јавном испољавању чулности, као што су то културе Далеког истока – развиле су најразличитије, изразито симболичне еротске знаке, „мигове“, који су добро разумљиви у одговарајућем културном контексту. Упечатљив пример реченом је култура Јапана и *илес гејше*¹⁹. Иако „зобрађене“ кимонном, гејше су чувене по игри буђења чулности и „завођења без додира“, у чему битну улогу имају: чистота, чедности гејшиног лица и погледа (лексика мимике), сведени змијолики покрети руку и колена, те вешто баратање лепезом у игри скривања и откривања, ритам смењивања контрастних, брзих, успорених и „залеђених“ покрета... (ЈОВАНОВИЋ, веб). У обликовању гејшиног еротског плеса, комплементарно партиципира симболика дизајна изворног кимона и фризура: на хомеопатским принципима елевације, користе се мотиви засновани на мимезису еротике и

¹⁹ У култури традиционалног Јапана, у јавном животу, захтева се висока сведеност, уздржано понашање и дискретност у испољавању еротике. Ти аспекти препуштају се свету приватности и интима. Сексуалне услуге нису биле забрањиване, али се инсистирало на дискретности. Мушкарци су посећивали „слободне жене“ – *јучо*, а међу њима су највиши ранг имале *оцран* (претече *гејши*). Гејше нису куртизане (у значењу који тај појам има у култури Запада), већ су *уметнице традиционалних јапанских женских вештина*: од културе пијења чаја, стварања пријатне интимне атмосфере, преко плеса, свирања на традиционалним инструментима, до уметничких минијатура – еротских плесова, и партиципације у драмско-плесном театру званом *кабуки* („песма – плес – вештина“). Нарочито у кабуки представама које се тематски баве „моралним љубавним сукобима“ (спрам: АНАРА 2000: 36–42; КЛУБУКИ, веб).

сексуалности из света флоре и фауне – најчешће цвећа, птица, лептира и вилиног коњица.

Плесни бисери из традиционалног театарског репертоара. Познаваоцима развоја театара добро је познат значај не само солистичког већ и паровног плеса за моделовање како три основна сценска жанра тако и богатог драмског, оперског и балетског репертоара. Практично, готово је бескрајна а драгоцен репертоарска ниска домаће и светске, условно речено класичне, театарске баштине у којој се плоди енергија ероса у раскошним индивидуалним и групним плесовима.²⁰ У кроки цртама, сетимо се, само, појединих балета. Када је реч о солистичком и групном плесу, који су у овом сегменту рада у фокусу пажње – запажа се да су, у домену *бело̄ балет̄а*, у највећем броју репертоарских јединица, не само њихове фабуле већ и најважнији плесни мотиви и ликови везани за еротизам: *й̄й̄ица* – конкретно, најчешће за *бело̄* и *црно̄ лабуда*, *жар-й̄й̄ицу* и *й̄ауна*; *лей̄й̄ира/вилино̄ коњица* (*Жизела* Теофила Готјеа, *Силфид* и *Шојенијана*²¹ – умрле девице појављују се као шумске виле у костим-хаљинама са ваздушастим, сведеним крилима лептира, или вилиног коњица...); за еротизам *цвећа* (на пример *Валцер цвећа* Петра Иљича Чајковског, многобројне плесне етиде у цветним костим-маскама тулипана, ружа...). У овом контексту, макар речју, морају се поменути: круна белог балета – *Лабудово језеро* П. И. Чајковског; *Умирући лабуд* Камија Сен Санса, соло етида која је постала уметнички синоним за Ану Павлову; *Жизела* Адолфа Адама; *Жар-й̄й̄ица* Игора Стравинског; *Коњић Грбоњић* Родиона Шchedрина, балетска бајка с мотивима жар-птице, примерена најмлађем дечјем узрасту. Ту је еротизам опере *Кармен* Жоржа Бизеа, која је послужила као предложак за *Кармен-свиџу*, балет који је Родион Шchedрин компоновао за Мају Плисецку, њен чувени стилизовани *фламенко* и *болеро*. Балети *Дон Кихот* Лудвига Минкуса и *Есмералда* Чезара Пуџија – такође са плесним мотивима фламенка, као и многи други (спрам СОНЕН 1988: 196). Еротизам птица, у овим и многим другим балетима, заснива се на истом, хомеопатском принципу, почев од импресивне лепоте њиховог перја, крила (специфичан „таласави“ рад руку симулира рад птичјих крила...), гипког врата, фигуре, држања, лета, укупног изгледа, њихове заводљивости шепурењем (балетска тачка симулира шепуреће перје лабуда; перјани рајфови за косу такође...) до сим-

²⁰ Примери који следе у анализи, због ограниченог простора, не обухватају филм, мултимедијалне пројекте и разноврсне хибридне сценске форме. Махом су из балета, спорадично из опере.

²¹ *Силфид* (*La Sylphide*) Филипеа Таљонија. Често се меша са балетом *Силфиде* = *Шојенијана* (*Les Sylphides*) Михаила Фокина на Шопенову фортепијано музику. Оба балета тематизују шумске виле, о чему се детаљније може видети код Мери Кларка и Давида Вегана (CLARKE, VAUGHAN 1977: 327–328).

боличких елевација као *вокације слободе*²², реинкарнације и вечног живота (феникс). Ту су, на пример, балети с источњачким мотивима, у којима се, у многим плесним нумерама, варира матрица оријенталног трбушног плеса: *Бајадера* Лудвига Минкуса, *Крчко Орашчић* (*Шчелкунчик*) П. И. Чајковског. Ту је и опера *Гилџамеш* Рудолфа Бручија, са упечатљивим, стилизованим еротским плесом богиње Иштар, итд.

Незаобилазни су и балети који се памте по изузетним, групним плесним формацијама, који су богато обојени фолклорним еротизмом: *Охридска леџенда* Стевана Христића врви од игара инспирисаних мотивом *шоџе*, својеврсне народне обраде и стилизације оријенталног плеса. Посебно је интересантна културолошка и стилска обрада грчког фолклорног плеса, *сирџакија*, који на врло сложен начин кореспондира с еросом. О њему веома упечатљиво сведочи балет *Грк Зорба* Микиса Теодоракиса. Снага ероса, као зова живота, у *сирџакију* се може сагледати пре свега кроз плесну лексику и проксемику, било да га плеше солиста, било група извођача у својеврсном колу. Сиртаки има јасну еротску наративну подлогу која се прича једноставним али веома симболичним покретима: „колективно несвесно води својеврсну борбу између вечито заробљене душе која би да полети (на крилима раширених руку, као на крилима птица у лету) и тврдог живота на кршевитој, посној, шкртој земљи, која суши живот и вуче га ка смрти, а од које се одлепити не може. Због тога, ноге плесача наизменично, полугрчене, па опружене, кроз различите ‘дубине’ плијеа (чучњева), тешко, споро раде, као да не могу да се од тла одвоје, да би, у евазичном заносу и вртоглавом темпу, барем на тренутак, узлетале кроз вртоглаве скокове“ (спрам Кошничар 1994: 25).

Међутим, *карневализација живоџа*²³, како то примећује Бахтин, коју је, снажно, реактуализовало постмодернистичко доба с краја XX века, реактуализује и плесне и социјалне матрице понашања својствене синкретичким сценичним манифестацијама на јавним просторима, градским

²² Видети даље објашњење значења *сирџакија* (*Грк Зорба* Микис Теодоракис).

²³ *Карневализација* – Бахтинов појам: од дионизијских светковина до данашњих дана, заједнички именује свих облика карневала, као специфичног *веселог времена*, јесте њихова усхићена разуданост. Карневали се, као период привременог уклањања забрана и табуа, приређују и данас широм света, у најгротескнијим облицима са много наглашене директне и индиректне еротике (спрам Бахтин, веб). И данас се доживљавају као привилегован начин живота у неком ограниченом временском периоду и стога омогућавају бег од стварности. Карневал је својеврстан „издувни вентил“ најширих слојева друштва, када се социјалне разлике и хијерархија не само привремено бришу већ и изокрећу путем комике и гротеске. За време карневала многе писане и неписане норме, путем којих друштво, у складу са својом културом, уређује свакодневни живот заједнице – бивају занемарене, апстраховане или чак неважеће (ЖЕРАР 1990: 137). Савремени карневали су нарочито узели маха почев од осамдесетих година прошлог века, и то са истим функцијама: одушка од напетости и стега које намећу свакодневни живот и промоције друштвено неприхваћених (проскрибованих) облика сексуалног понашања.

трговима, или у новим аренама са хиљадама учесника и још више посматрача, који у синергији обележавају дане светковина, баш као у старо паганско, античко и римско доба. Сведоци смо десетинама савремених карневала широм Земљиног шара, на којима се, уз плес и соларне симболе, слави енергија ероса. И у њима доминирају солистички и групно-колективни плесни изрази. Довољно је указати на онај најпознатији, у Рију де Жанеиру, где се енергија ероса и веселог начина живота манифестује у темпераментним, ватреним плесовима, као што су самба и румба. Лексика тих плесова је изразито миметичка: имитира природне покрете везане за сексуално општење (нарочити специфични трзаји карлице, бедара и груди...). При томе се плесна лексика употпуњује костимом, или костим-маском, који јасно кореспондирају с начином одевања у племенским ритуалима: еротика добија симболичке изразе путем *симбиотичких имитативних принципа*. И овде је везана за еротизам *птица, цвећа, лејица*, као и за еротизам дивљих мачака (*лав, леопард, тигар...*). Еротизам *перја* се по имитативном принципу везује за „шепурење“ птица пре парења, што јесте еротска предигра и знак сексуалне спремности. *Цвећ*, као репродуктивни орган биљака цветница, такође по имитативном принципу, упућује на еротизам онога који га промовише, било као костимографски или сценографски елемент. Еротско значења *лејица/вилиног коњица* је богато и слојевито (то је полна фаза у метаморфози инсекта, за разлику од бесполне фазе – гусенице; летачи су предивних крила; имају важну функцију у опрашивању биљака; лет са цвета на цвет, те симболизују сексуални промискуитет, виталност, плодност, лепоту и друге еротске особине). Дабоме, говорећи о овим средствима манифестације еротике, не можемо да не запазимо њихову живу кореспонденцију са стилизованим, сведеним формама костимирања или сценографирања у одговарајућим балетима, оперским, оперетским и драмским представама, како у прошлим временима тако и у савременом театру.

Анализа солистичког и групног плеса традиционалне вокације указује на то да су, у културама које су их ограничавале, или потискивале из јавног живота – еротика и сексуалност проналазиле друштвено прихватљиве начине своје манифестације путем разних облика *елевације*. То се, суштински, одразило и на квалитет сценског плеса, те плеса у театру, пре свега на његов лексички и проксемички израз. Истакнимо, у овом сегменту рада фокусиран је развој плесних облика у којима је акценат, са наглашене натуралистичке еротике, култивацијом плеса, померен ка миметичким и симболичким облицима њихове манифестације, а комплементарно допуњаван симпатичко-хомеопатским принципима из света флоре и фауне (*перја птица, крила лептира, виталност дивљих мачака...*). Те плесне карактеристике, у стилизованој форми, посебно су упечатљиве у домену,

условно речено, класичног театарског репертоара. Међутим, такође су иманентне, како племенским ритуалима тако и карневалском плесу, од дионизијских светковина, до данашњих дана.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, Михаил. „Фольклорные основы раблезианского хронотопа.“ Оглавление VIII в: *Формы времени и хронотопа в романе*. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/baht_form/08.php> 12. 05. 2011.
- ВУЧКОВИЋ-САВИЋ, Вера. *Сѣара Индија*. Београд: БИГЗ–Југославија, 1978.
- ЕРОС. <<http://sr.wikipedia.org/sr/%D0%95%D1%80%D0%BE%D1%81>> 16. 06. 2014.
- ЖЕРАР, Рене. *Насиље и светио – Дионис*. Нови Сад: Књижевна заједница, 1990.
- ЛОВАНОВИЋ, Бобана. *Гејша – ујечайљиви елементи јайанске традиције и културе*. <<http://www.creativeartmagazine.rs/gejsa.html>> 15. 06. 2014.
- КАБУКИ. <<http://sh.wikipedia.org/wiki/Kabuki>> 15. 06. 2014.
- КОШНИЧАР, Софија. „Браво ‘Зорба’.“ *Полиџика* (03. 12. 1994): 25.
- КОШНИЧАР, Софија. *Сценска уметносћ*. Нови Сад: Змај, 2002.
- КРСТИЋ, Драга. *Психолошки речник*. Београд: Савремена администрација, 1991.
- ЛОТМАН, Юрий Михайлович. *Ира как семиотическая система и её отношение к природе искусства*. Тарту: Летняя школа, 1964.
- ЛОТМАН, Јуриј Михајлович. „Огледи из типологије културе.“ *Трећи програм Радио Београда* бр. 23 (1974): 439–489.
- ЛОТМАН, Јуриј Михајлович. „Разне културе, различити кодови.“ *Поља* бр. 318 (1985): 247–275.
- МАГАЗИНОВИЋ, Марија. *Историја игре*. Београд: Просвета, 1951.
- МЕДИЋ, Ивана, Јелена Јанковић Бегуш. „Мјузикл у Србији у новом миленијуму: смернице, домети, изазови.“ *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* бр. 49 (2013): 133–151.
- СЕКСУАЛНОСТ. <<http://hr.wikipedia.org/wiki/Seksualnost>> 12. 06. 2014.
- СУМЕР. <<http://sr.wikipedia.org/sr/%D0%A1%D1%83%D0%BC%D0%B5%D1%80>> 10. 06. 2014.
- ФРЕЈЗЕР, Џејмс Џорџ. *Злајна жрана. Проучавање мађије и религије 1*. Београд: БИГЗ, 1977.
- ХОЛ, Едвард. *Неми језик*. Београд: БИГЗ, 1976.
- AIHARA, Kyoko. *Geisha: A Living Tradition*. London: Carlton Books, 2000.
- CLARKE, Mary, David Vaughan (ed). *The Encyclopedia of Dance & Ballet*. London: Pitman Publishing, 1977.
- COHEN, Jeanne. *Ples kao kazališna umjetnost*. Zagreb: Kulturni centar „Cekade“, 1988.
- ČUK-PODOLSKI, Dunja. *Orijentalni – trbušni ples kroz povijest*. <<http://www.orientalni-ples.com/trbusni-ples-kroz-povijest/>> 16. 06. 2014.
- HAMBURGER, Käte. *Logika književnosti*. Beograd: Nolit, 1976.
- KLAIĆ, Bratoljub. *Rječnik stranih riječi i pojmova*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1982.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost, 1977.
- MIŠIĆ, Ljiljana. *Osnovi scenske igre*. Zagreb: Prosvjeta, 1986.
- TUCCI, Giuseppe. *Rati-lila: Tumačenje tantrijskih prikaza na nepalskim hramovima*. Rijeka: Otokar Keršovani, 1970.

DANCE EROTIC AND STAGE ART IN THE LIGHT OF THE SEMIOTICS OF
CULTURE – PART ONE
Group and Individual Dance

Summary

As one of the oldest forms of non-verbal communication, dance significantly participates in art, especially stage art. It is immanent to all cultures throughout the history of civilizations. Erotic and sexuality are characteristic of dancing to a greater or lesser extent and they are manifested in a variety of ways. The aim of this research is to use the causal relation of *dance – stage dance – erotic – culture* to identify their basic forms of interdependence and mutual influence; to see how some societies have *cultivated* erotic in dance and how they have represented it on stage. On the basis of insight into the development of dance through the history of culture, an in-depth analysis indicates that the principles of sympathetic magic, mimesis, *effects of dance* and elevation thoroughly marked dance as playing, including stage dance, starting from group play (most frequently in the formation of a *kolo*), through individual solo acts to duets, i.e. male-female pairs dancing. In this segment of the paper an emphasis is on group and solo dancing.

The analysis of solo and group dancing of traditional vocation indicates that, in cultures which limited or repressed them in public life, erotic and sexuality found socially acceptable ways to manifest themselves through various forms of *elevation*. This was essentially reflected on the quality of stage dance and then theatre dance, primarily on its lexical and proxemic expression. The paper tracks the development of dance forms which have shifted the emphasis from naturalistic erotic by the cultivation of dance to mimetic and symbolic forms of their manifestation. This has been complemented by sympathetic and homeopathic principles from the world of flora and fauna (feathers of birds, wings of butterflies, vitality of wild cats...). These dance characteristics in their deduced stylized form are especially impressive in the domain of, conditionally said, classical theatre repertoire. However, they are also immanent both to tribal rituals and carnival dance, from Dionysian holidays to the present day.

Key words: dance erotic, stage art, culture, sympathetic magical principles of elevation, *effect of dance*, dance lexis and proxemics.

МАЈА РИСТИЋ

Универзитет у Београду, Факултет драмских уметности

Оригинални научни рад / Original scientific paper

majari@ptt.rs

АШХЕН АТАЉАНЦ: СУПТИЛНА И БОРБЕНА АВАНТУРИСТКИЊА

Плесачица будућности биће она чије су тело и душа срасли у једну складну целину, да ће природан језик њене душе нужно постојати и крећући се. Плесачица неће припадавати некој нацији, већ чистијом човечанству.

(Исидора Данкан, *Плесачица будућности*)

САЖЕТАК: Основна идеја рада је да се истраже стил игре, улоге и играчке особености, техника и сензибилитет „кретања“ на сцени примабалерине која је стекла светску славу, а која је своју каријеру започела у Народном позоришту у Београду. Ашхен Атаљанц је завршила Балетску школу „Лујо Давичо“ у класи професорке Лидије Пилипенко, опредељујући се на почетку професионалног развоја за усавршавање класичног академског стила игре руске школе која је била доминантна у домаћем балету деведесетих година прошлог века, а и данас је. Рекли бисмо да без овладавања класичним законитостима балетске игре, произлазиле оне из „духа“ Француске или Русије, нема напретка плесача, његове технике, сигурности у показивању приче и емоција на сцени. Без добре технике плесач не може да досегне индивидуалност и препознатљивост: имагинацију, харизму, лепо обликовано тело које „опија“ публику лепотом и гипкошћу. Јунакиња овог текста, Ашхен Атаљанц, са само двадесет година, заједно са балетским играчем и дугогодишњим партнером у игри Константином Костјуковим, осваја прво место на престижном интернационалном балетском такмичењу у Јапану, сложеном и технички веома захтевном улогом Китри у *Дон Кихоту*. Она затим осваја публику Народног позоришта у Београду виртуозним, прецизним, али и поетичним извођењима улога Црног и Белог лабуда у чувеном балету Петра Илича Чајковског *Лабудово језеро*. Али професионална биографија и сам живот Ашхен Атаљанц су за научника драгоцени и интригантни, зато што она успева да се дисциплином, напорним вежбањем и „играњем из главе“, како су критичари писали, својом класичном игром обиђе цео свет али и преда модерном плесу према узору на Исидору Данкан (Isidora Duncan) или Марту Грејам (Marta Greham), суочавајући се у каријери са бројним проблемима, које упорношћу и радом на себи успешно превазилази.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: класичан балет, игра, балетска трупа, путовање.

Портретисање балерине

Портретисање богате, несвакидашње и узбудљиве играчке каријере Ашхен Атаљанц могло би се *исцртјавати* по балетском поду у две паралелне линије: првој, поетично-романтичној, која би нагласила: грациозност, природну надареност, висину, отвореност ногу и дугачке *лабудове* руке Ашхен Атаљанц, једине наше балерине која се у савременом периоду српског балета прославила и у иностранству. Прва *скица* која најверније одсликава битисање плесачице Ашхен Атаљанц јесте њено бављење игром¹ у најширем значењу овог појма. Балет и савремена игра² су за Ашхен Атаљанц изазови судбине, нераскидиви део њеног *унуирашње* битисања. Још је Фридрих Ниче рекао да је игра интуитивна и да може да открије личност човека. На основу ове мудре и лепе мисли немачког филозофа можемо да конструишемо и поставимо примарни циљ рада, а то је откривање најважнијих тренутака и особености балетске каријере Ашхен Атаљанц. Анализа најзначајнијих периода балетске и играчке каријере и увид у балетске критике представа у којима је наступала Ашхен Атаљанц помоћи ће нам да сагледамо, макар делом, особине личности балерине класичног стила, али и плесачице која се доказала у неокласичним и модерним плесовима. Ашхен је уметница незаустављиве енергије, уметница која је постизала успех за успехом. Она је уметница која се стално развијала, која своје амбиције и страст за игром није афирмисала само на сцени једног институционалног, националног позоришта, као солисткиња. Она је увек ишла корак напред и дан-данас то ради. Усавшава се. Проналази сама трупе са којима сарађује и жели да формира своју аутентичну технику игре. Она је дала значајан допринос у развоју класичног и модерног балета у Србији, али и Европи.³

¹ *Игра* је у филозофији двадесетог века постала незаобилазан предмет анализе људског постојања. Коначност бића, људске егзистенције, рано је провоцирала човека да немир и празнину у себи сагледа знатно шире, као проблем бића у целини. Из егзистенцијалног теснаца и самоувиђања напуклине у себи и нецеловитости у бићу, човек је прибежиште најпре тражио у митском конструкту. Охрабрен својим плодовима у окружењу, са одважношћу и осећањем сопствене моћи, потпомогнут илузијом која му није мањкала, он је временом покушао да се наметне свету. Све више га је узносила идеја једнога апсолута, стаменога, дакле и затвореног и савшеног онтолога. Доживљај слободе и контингенције, делом и сопствене празнине, почео је, мало-помало, да усељава у своје биће. У тим напуклинама општега бића, према томе и иманентне му контингенције, станује оно што именујемо *игром*. Постулираним основним нагонима: чулном нагоном и нагоном за формом, Шилер је у *Писмима о естетском васпитању човека* пронашао онај толико потребан *шрећи*, назвавши га нагоном за игром (Петровић 2011: 21).

² Појам *балет* везује се искључиво за класичан балет, док се *игра* или *илес* везују за савремена или модерна извођења.

³ Наведене ставове излажемо на основу информација и утисака које је ауторка текста добила у ексклузивном интервјуу са Ашхен Атаљанц (наиме, ова уметница нерадо говори о себи и својим успесима) и посматрању њеног рада у балетској школи коју је отворила у Београду.

Како наглашава балетска критичарка Милица Зајцев у тексту *Љубав исказана игром*, Ашхен је била: блистава Китри, романтична Жизела, најмлађи Црни и Бели лабуд нашег играчког позоришта, грациозна Аурора, потресна Маргарет Готије, страствена Кармен, трагична Исидора Данкан, тајновита Далила (2007: 25). Иако стасала на принципима строгог класичног академског балета, она постаје солисткиња чувене плесачке трупе Атербалето, која негује и *изражава* многе универзалне, *живојине* теме (углавном динамичан однос између мушкарца и жене) користећи елементе савремене игре у шпиц патикама, геометријске, нехармоничне и ритмичке покрете руку и ногу и *нејприродно* уздицање карлице, које је у модерну плесну уметност унела плесачица Марта Грејам (Marta Graham).⁴

Док модеран балет посматра играчево тело као *фиџуру* која треба да покаже ангажман: социјални, психолошки, друштвени или естетски (НОВАК 1990), дотле је циљ класичног балета потенцирање лепоте по себи и виртуозности тела плесача.

Термин *класичан балет* којим се служи цео балетски свет, означава одређени вид кореографске пластике. То је јасно изграђен систем покрета у коме нема ничег случајног, ничег непотребног. *Када на било коју одређену радњу, човек утироши најмањи број њокреџа, то је зрација – ишао је Чехов младом Горком*. Тај систем покрета треба да дисциплинује тело, да га учине покретљивим и лепим, да га преобрази у осетљиви инструмент, подређен вољи балетмајстора и самога извођача (БАЗАРОВА, МЕИ 1973: 7).

Сваки покрет који извођач обликује није сам себи сврха. „Сваки покрет нешто значи“, изговорила је Ашхен Атаљанц, исправљајући стрпљиво ученице у балетској школи и покушавајући да им улије самопоуздање и мотив за бављење овим веома тешким послом. Наиме, у балету, сценски покрет замењује реч. „Под сценским покретом подразумевају се: сценско кретање, игра, ритмика, акробатика, мачевање, сценске борбе, стилске одлике и правила понашања. Сценски покрет није једини елемент плеса,

⁴ Школујући се и завршивши Денишвон (Denishwan), Марта Грејам је напустила ову трупу и након три године одржала свој први самостални концерт. Неки су је називали „кошчатом“ женом са уметничким претензијама која се креће у грчевима и трзајима; други су је сматрали новим месијом. Данас је она проглашена „генијем“. Током своје дуге каријере прокрчила је пут у многим подручјима театарског плеса: служила се партитурама америчких композитора који су за њу написали неке од најбољих композиција; користила је сценографију према Ногучијевим (Noguchi) нацртима, што је означило нов правац у развоју сценског декора. Она није користила терминологију класичног балета, већ је створила потпуно нов плесни језик. За њу је сврха балетске игре и балетског часа било повећање независне покретљивости удова, те развијање вертикалне екстензије тела. Отворене позиције ногу су одбачене или се користе умерено, док је средиште „снаге“ играча у центру тела – пределу стомака. Циљ који је она желела својом игром да постигне нити је углађена отменост, нити надземаљска лакоћа, нити прозаичан натурализам. За њу је људско тело било чудесно и она је желела да открије моћ креације користећи га слободније него што је то случај са класичним балетом.

али је важна компонента у стварању лика (Мишић 1986: 6). Током игре на сцени играч располаже својом психичком и физичком снагом, наученим и савладаним законитостима појединих стилова игре у које компонује део своје експресије, ауре. Чини се да је због тога класичан балет толико тежак за учење и професионално усавршавање. „Да бисте постали солиста, каже Ашхен Атаљанц, није пресудна толико техника, коју свако углавном савлада, већ харизма, снага и енергија да неку улогу изнесете на сцени. Има фантастичних балерина које играју у ансамблима, које у пробној сали имају бољу технику од солисте, али када се самостално појаве пред публиком, имају огромну трему. За успех је пресудно самопоуздање“, наглашава Ашхен (Ристић 2014).

Али, друга паралелна *скица* која би уобличио професионални живот Ашхен Атаљанц показала би *зрube линије* једне балетске каријере коју одликују: мукотрпно вежбање, борба за улогу и стални ангажман, трагање за новим балетским трупима, улогама, инспирацијом, стиливима игре, вештинама, непрекидно усавршавање технике, неговање природног талента, тражење нових простора за игру који се не налазе у ансамблима Народног позоришта у Београду или Позоришту на Теразијама или Мадленијануму, позоришним кућама где балетски играч у Србији проналази једини простор за професионални рад. Нажалост. Верујемо да је будућност много светлија.

Та друга *скица* која одсликава портрет балетског играча говорила би о лошем положају балетског играча у Србији, недовољном финансијском улагању у ову уметност, недовољном улагању у ангажовање нових педагога, нових кореографа у разноврсном неокласичном и модерном репертоару, симболички речено – улагању у нове балетске патике а које су неупотребљиве након само једног извођења. Подсетимо само на то да се у Народном позоришту у Београду балетске представе изводе једанпут месечно, да се закон стално колеба у погледу признавања бенифицираног радног стажа играчима, као и на то да су ови уметници скромно плаћени и да у Србији још увек не постоји државна академија за балетску игру, на којој би се усавршавали кореографи, педагози, који су пресудни за напредовање ове уметности. „Добри услови за балетског играча су најважнији. Добре сале, лекари који ће помоћи када се играч повреди што је веома често, стална промена педагога и кореографа који ће утицати на усавршавање техника и стила игре играча. Да би напредовао играч мора да игра разноврстан репертоар и поседује своје личне балетске патике које су израђене по његовој мери. Тако је свуда у свету. Сваки играч има патике са својим именом“, наглашава Ашхен Атаљанц (Ристић 2014). То су све разлози који су наводили Ашхен да стално одлази из Београда. Али, централна идеја овог рада није истраживање тешке друштвено-социјалне позиције балетског уметника, већ аутор првенствено жели да читаоцу што објективније (колико је то могуће) представи профе-

сионални пут харизматичне, надарене, пожртвоване и *јак* уметнице Ашхен Атаљанц. Стога хипотеза коју ћемо покушати да докажемо гласи да је упркос таленту, добром школовању и планском вођењу каријере живот балетског уметника пун неизвесности и да му стални ангажман у неком националном позоришту не може пружити потпуну сигурност – егзистенцијалну и уметничку. Полазиште за постављање ове хипотезе пронашли смо и у балетској прошлости и животу Марте Грејам, о којој пише Џулија Л. Фолкс у књизи *Модерна тела*. Балетске играчице тридесетих година прошлог века морале су да се изборе са предрасудама америчког друштва да је основна улога жене да буде мајка и добра супруга. Друштво је са тешкоћом прихватало женску независност и жене уметнице. Мало коме из друштвеног живота Америке било је прихватљиво да жена – балетска уметница, путује, плеше по разним малим градовима, истовремено добијајући овације у Метрополитен опери, експериментише и развија самосталне идеје, независна је у егзистенцијалном погледу, нема сталну адресу и има грађу која више подсећа на дечачку него на женску, коју је Рембрант исцртавао на својим сликама. Плесачице су се бориле игром која није требало, као у класици, да потенцира лепу женску фигуру. „Но борећи се против устаљених схватања женствености, преузимањем мужевних покрета, беле модерне играчице само су потхрањивале идеју о суштинским разликама између урођених мушких и женских особина“ (Фолкс 2008: 68). У наставку текста истраживаћемо како је Ашхен Атаљанц успела да постане независна уметница, *свејска јуџиница*, жена која напушта институционално позориште и бира *неизвесност* и самостално отвара балетску школу. Помоћном хипотезом којом ћемо се бавити желимо да укажемо на чињеницу да ангажман у савременим балетским трупима, бављење неокласичним стиловима игре, путовања, упознавање нових нација и култура унапређује балетског уметника и омогућава му да се усавршава и одвоји од класичног балетског репертоара.

Записи о једној балетској каријери

Ми нисмо стварни људи. Ми смо увежбани да илестемо и тиме служимо стварању приче о нечем лејом, а нисмо људи који злуме нешто из живота. Налик смо цвећу. Цвећ не казује причу. Он је сам по себи лејоша. Немамо ништа заједничко са људима на улици. Имамо све, док нисмо на сцени. Али, на сцени учимо илестаче да је све то артифицијално. Приморавамо тело да изводи нешто што се од њега очекује.

Жорж Баланшин (George Balanchine), *Дело у процесу*

Каријеру Ашхен Атаљанц можемо да поделимо у неколико фаза:

- Успон у каријери и истицање у класичном балетском репертоару у Народном позоришту у Београду (1986–1994); Ашхен постаје

најмлађа примабалерина, звезда позоришта, омиљена личност публике и критике.

- Одлазак из Народног позоришта (1993/94) и коначан одлазак у Националну оперу у Минхену, а затим у Штатс оперу у Берлину.
- Усавршавање у духу савременог плеса. Експериментисање са новим стиливима: неокласика, модерна игра, *иодражавање* (закључак аутора) стила и техника плеса Исидоре Данкан и Пине Бауш.
- Велики међународни успех са италијанском трупом Атербалето у којој постаје солисткиња и наступа широм планете.
- Обележавање двадесетогодишњице професионалног рада и активног бављења балетом у Позоришту на Теразијама са плесном кореографијом *Ла Кајинера (La Carinera)*, плесом који *ирича иричу* о слободи, љубави, патњи и радости постојања.
- Отварање класичне балетске школе у Београду 2011. Потпуна посвећеност педагошком раду и развоју нових младих талената.

Ашхен Атаљанц рођена је 1971. године. Име и порекло су јој јерменски. Како би се потпуно посветила школовању и балету, живи сама од своје дванаесте године.⁵ Завршила је Балетску школу „Лујо Давичо“ у класи професорке Иванке Лукатели у стилу и традицији класичног руског балета – балета строгих покрета, велелепних и грациозних фигура, балета који тражи од играча техничку виртуозност и беспрекорно држање горњег дела тела (ВАГАНОВА 1977: 10). Руски балет је балет узвишености и академизма, али и *иродубљеног мишљења* (ВАГАНОВА 1977: 10). Ашхен је била највећи таленат балетске школе. Њена вижљаста фигура и беспрекоран балетски став често су *иоказивани* као узор другим ученицама школе. Ашхен Атаљанц је први пут заиграла 1986. године, са петнаест година, *Pas de trois* у првом чину *Лабудовој језера* Петра Илича Чајковског, да би касније на Слободишту у Крушевцу отплесала главну улогу у Минкусовим *Сенкама*. Освојила је прву награду 1989. године на Југословенском балетском такмичењу у Новом Саду, а затим као изузетан таленат учествовала на конкурсима *Чајковски* у Москви (Здравковић 1990: 15). Након завршене школе постаје најмлађи члан Балета Народног позоришта у Београду. Деведесетих година прошлог века, поводом обележавања постојања стодвадесетогодишњице Народног позоришта у Београду, за улогу Оделије и Одете добија почасну награду националног позоришта, у којем већ 1991. године постаје примабалерина и бриљира у класичном репертоару чувеног кореографа Маријуса Петипе: *Лабудово језеро*, *Бајадера*, *Жизела*.

⁵ Наведено тврдимо на основу интервјуа са Ашхен Атаљанц, Београд, јун 2014.

Сан сваке балерине, да заигра Одету и Оделију у *Лабудовом језеру*, за Ашхен Атаљанц се остварио веома рано. Поред лепоте и крхкости стаса, племенитих и отмених линија у лирском адађу, она је испољила пластичну изражајност у игри руку, етеричну мекоћу и гипкост торза – и лирска зачарана принцеза заиста је била лабуд. Исто тако, она је сигурно изводила све виртуозне бравуре класичног балета као Оделија, која је пленила заводљивошћу и стилском лепотом своје игре. Сви ти несвакидашњи играчки и изражајни квалитети, уз високи степен самоконтроле, учинили су је првакињом балета (Залцев 2005: 136–137).

Како наглашава Мирјана Здравковић у тексту *Балетски каледоскоп*, Ашхен Атаљанц је у класичном репертоару, у улогама „Одете и Оделије показала свестрани таленат и финоћу интерпретације пружајући публици врхунски балетски доживљај“ (Здравковић 1990). Балетски критичари су наглашавали да Ашхен размишља док игра и да контролише сваки покрет. Покрети њеног тела одражавали су мисаоност, дисциплину и изражајност класичног балета. Ашхен Атаљанц је освојила публику израженом артистичношћу, поштујући смернице чувене руске балерине и педагога Ваганове. Она је играла целим својим телом које је изражавало емоције: дугачким вратом, широким осмехом, виртуозним распонем скокова и беспрекорним окретима и нежно романтичним покретима руку. Она је на сцени зрачила. Њена различитост долази из снажне индивидуалности, перфекционизма и непристајања на компромисе. Она је са лакоћом технички освајала Петипине⁶ кореографије.

Петипине кореографије захтевале су *савршено* играча, играча који не показује своје грешке. Петипине кореографије захтевале су високе и полетне скокове, интензивне пируете на граници егзибиционизма. Петипа као представник руске класичне балетске школе није запостављао ни лиричност израза балетског играча. И све те строге критеријуме испуњавала је Ашхен. Свој темперамент и прецизност извођења класике Ашхен Атаљанц потврдила је и улогом Китри у *Дон Кихоту* Лудовика Минкуса у којој је бриљирала. И у овом балету (као и у *Лабудовом језеру*), омиљеном код београдске публике, партнер јој је био првак Народног позоришта

⁶ Једна од најпознатијих личности балетске уметности свих времена био је Маријус Петипа (Marius Petipa), творац класичног балетског академизма. Петипа је започео каријеру као играч, најпре у Француској, затим у Шпанији, а 1847. године дошао је у Русију, где ће остати све до своје смрти, 1910. године. На сцени Маријинског театра у Петрограду радио је педесет шест година, најпре као играч, а затим као кореограф. Најпознатији његови балети су: *Дон Кихот* (1869), *Бајадера* (1877), на музику Лудвига Минкуса, затим чувени балети Чајковског *Зачарана лејошница* (1890) и *Лабудово језеро* (1895). Историчари балета сматрају да је радња Петипиних најбољих балета осмишљена, јасна и целовита, да је његова фантазија неисцрпна а да су његова изражајна средства строго одабрана и промишљена. И површан увид у оне поставке које су до данас сачуване, упућује на закључак да су солистичке деонице и велики класични дуети најдрагоценије наслеђе које је Петипа оставио новим генерацијама балетских уметника, све до данашњих дана (Залцев 1996: 54).

Константин Костјуков. И критика је писала о Ашхен као звезди балета позоришта на Тргу. Ашхен је освојила и публику и критику савршеним извођењем класичног *pas de deux*. „Истини за вољу, Ашхен Атаљанц је изненадила и стручњаке зрелошћу интерпретације која је била целовита и у погледу техничког виртуозитета и у погледу темпераментне, али дискретне пантомимске изражајности у овој примадонској партији, заснованој на традиционалним канонима академског класичног балета и стилизованог шпанског плеса. Ашхен Атаљанц је полетно, враголасто-шармантно одиграла без замерке све технички бравурозне деонице из првог чина, да би се у другом чину преобразила у етеричну визију из снова, меку у развојним линијама и сигурну у лаганој варијацији, која је у њеном извођењу имала чудесну смиреност и лепоту“ (ЗАЦЕВ 1991: 16).

Још један наступ (1994) и још једну улогу Китри у балету *Дон Кихој* Минкуса (кореографија Владимира Логунова према Петипиној изворној поставци) запамтиле су београдска публика и критика. „После вишемесечног боравка у Минхену, примабалерина Ашхен Атаљанц, доживела је у балету *Дон Кихој* овације београдске публике [...] Уживали смо у игри једне нове Ашхен, зреле, самоуверене индивидуалности, која је трујумфовала животном енергијом, очаравајућом женственошћу и техничком бравуром. Ашхен је доминирала представом сугестивношћу, као и у животној пуноћи интерпретације“ (ЗДРАВКОВИЋ 1995: 22).

Деведесете доносе још младалачких успеха и радости у каријери и животу Ашхен Атаљанц. Са Константином Костјуковим осваја прво место на значајном интернационалном такмичењу балетских играча у Осаки (Јапан) са улогама у престижним и извођачки сложеним балетима *Дон Кихој* и *Жизела*.

Са пуно ентузијазма ово су дешавање забележили писани медији.

Ашхен и Костјуков о такмичењу у Јапану говоре са одушевљењем. Играли су, кажу, на сцени три пута већој од позорнице београдског Народног позоришта, налик на наш Центар Сава пред многобројном публиком, у земљи у којој, и поред њене дуге специфичне традиције и Европска балетска класика има значајно место. После победе у Осаки били су мета многих менаџера и директора позоришта из света, и добили су низ понуда за учешће на такмичењима (У Француској, Луксембургу, концертима). На Београдском балету сада је – да у име своје садашњости и будућности, на најбољи могући начин искористи младе снаге којима располаже (Ђ. В. 1991: 10).

Након ових успеха Ашхен се не зауставља. Њена радознала личност тражи нова места за игру. И ово је тренутак да докажемо да је професија врхунског балетског играча променљива и да професионални и лични развој трпи неизвесност, потребу или примораност да промени позориште, средину, нацију, педагога и кореографа. То је неизвесност која прати сваког

уметника у борби са самим собом и својом тежњом да увек буде бољи. Ове промене намећу и сурови закони уметничког тржишта. Ашхен Атаљанц одлази у Минхен и почиње да игра у Баварској опери.

„Да је Минхенска епизода била само нужно привремено решење, показао је и брзи повратак у Београд – матичној кући. На челу дирекције балета налазила се Лидија Пилипенко, балерина и кореограф, са којом је Ашхен у нашој земљи остварила најбољу сарадњу. Ашхен и њен сценски партнер Константин Костјуков поново су блистали под светлима позорнице. Учествовали су и на фестивалу балета у Хавани, за који су лично добили позив од прослављене балетске звезде Алисије Алонсо (1996/97)“ (Миловановић 2007: 15). Деведесетих је позвана да гостује као солисткиња у балетима Српског народног позоришта *Узалудна њредосџрожносџ* (И. Отрин) и *Кармен* (В. Логунова). Затим гостује у чувеној трупи Израел балета (Israell – Ballet) у Тел Авиву, где је наступала у балетима: *Симфонија Ц* и *Серенада* (Баланшин). А онда наша јунакиња наступа на фестивалу у Ташкенту у Узбекистану, где игра у поставкама *Лабудово језеро* и *Жизела*, а од 1996. године наступа као солиста Штатс опере у Берлину, усавршавајући се у кореографијама Рудолфа Њурејева (Rudolf Nireyev) и Патриса Барта (Patris Barta). У Берлину Ашхен игра у Фокиновим кореографијама *Лабудово језеро*, *Усџавана леџоџица*, *Силфиде*. Сама наглашава:

Отишла сам у Берлин и почела све из почетка. Понудили су ми уговор у ансамблу. После свих успеха из Београда почела сам све испочетка. Играла сам у последњем реду. Било ми је веома тешко. На једној проби стајала сам у ћошку сале и Патрис Барта ме је сасвим случајно позвао и рекао ми да покажем шта знам. Од тада сам почела да добијам мале солистичке улоге, а затим и оне велике. Не сматрам мој одлазак у иностранство ризиком. Ако вредиш нема ризика. Верујеш и идеш. У Народном позоришту није било више изазова за мене. Прерасла сам представе. Није се тада путовало, нема нових педагога, костими старомодни. Битно је да играч зна шта жели. Ја нисам учествовала на великим аудицијама, где елиминација почиње још од штапа. Нисам то могла да поднесем. Нисам особа која се гура. Слала сам своју биографију у разне компаније и молила да ме приме на приватне аудиције. Увек сам тежила да радим са великим кореографима. Волим да се сетим Гетеа и његовог *Фаустџа* који каже: уз малог човека остаћеш мали, а уз великог почињеш да растеш (Ристић 2014).

Након наступања у великим европским операма, Ашхен се у новом веку (26. јун 2005) враћа у великом сјају на сцену Народнoг позоришта у Београду са улогом Далиле у балету *Самсон и Далила* на музику Сен Санса, а у кореографији њеног ментора Лидије Пилипенко. „Ашхен Атаљанц је поклонила својој публици сјајну, до танчина простудирану креацију *Далиле* која се одликовала, колико заводљивошћу, толико и сна-

жним ауторитетом, лепотом плесних линија у акробатски постављеним дуетима и терцетима и устрепталошћу бурних и страсних осећања, које је испољавала савременим играчким сензибилитетом. Она је формама неокласичне балетске игре знала да удахне модерну плесну креативност и да у свему одлично сарађује са својим партнером Денисом Касаткином (Самсон). А цео београдски балетски ансамбл, као што то често бива, био је надахнут уметничком личношћу Ашхен Атаљанц“ (Залцев 2005: 26). Наведени део из балетске критике Милице Зајцев упућује на закључак да су промена средине, усавршавање у класичним и савременим плесним трупима, авантуристички дух Ашхен Атаљанц, њене радозналост и љубав према балету условили велики плесни преокрет у изразу и техници који је показала на сцени Народног позоришта у Београду, што потврђује хипотезу коју смо поставили на почетку текста.

Ошваране ѿрема модерном ѿлесу

Визуализација музике није ѿуко ѿреношење механичких елемената музичке композиције у форму гесита. Креативни ѿлесач увек ѿежи да изрази божанску мудрост.

Рут Ст. Денис (Ruth St. Denis), *Визуализација музике*

У природи човека је да тражи промену, да се креће, мења. Моћ једног уметника можемо да препознамо у његовој храбрости да ризикује упркос друштвеним, културолошким и естетским стереотипима и у страсти да креира нове стилове игре, буни се, грозничаво прелазећи границе могућег. Тако и Ашхен Атаљанц прави велики плесачки преокрет. Од бриљантног класичног играча, она постаје врхунска плесачица отворених позиција, слободних руку и снажног израза. Ашхен се окреће модерном плесу и извођењу балета у коме тумачи *лик* играчице *босих ногу* и еманципованих погледа. Ашхен тумачи лик Исидоре Данкан у кореографији Јелене Шантић (представа је приказана у оквиру Битеф фестивала 1992), која је специјално креирана за Ашхен. У овој поставци, попут Исидоре Данкан⁷, она трага за

⁷ Исидора Данкан (1878–1972) је рођена у Сан Франциску. Од мајке је учила музику са лакоћом, док је балет престала да похађа након само неколико часова сматрајући балетске покрете ружним и неприродним. Својим аутентичним плесом у сандалама и плесом босих ногу и једноставној туници није оставила велики утисак у Америци тога времена, али је зато стекла обожаваоце у Европи. Почетком двадесетог века Исидора Данкан се појављује у Русији, где је импресионирала Фокина, мада ни он није могао да прихвати њено одбацивање технике класичне игре. Мада је повремено плесала са ученицама своје школе, коју је била основала у Берлину, Данканова је много чешће наступала само уз пратњу једног клавира на Бахову и Шубертову музику. Публика и културна јавност су исмевале њену једноставност игре, међутим, Карл Федерин (Carl Federlin) описао је реакцију многобројних: „Њен улазак, њен ход, њено једноставно кретање обузети су лепотом“. Данканова није носила балетски трико, нити је одобравала пачке. За њу је плес био религија. Она је желела да плес буде природан и да уважава интелигенцију и мисаоност

изворима плеса, митовима игре. Ашхен постаје Исидора Данкан: самосвесна уметница која трага за смислом постојања и плеше како би показала не само своје хармонично *извајано* тело већ и своје образовање, интегритет и став. Ашхен постаје Исидора Данкан за коју су Грци били највећи истраживачи закона природе. А у природи покрета је израз бесконачног усавршавања и развоја (КОЕН ЦЕАН 1988: 151).

Поред истраживања на пољу неокласичне игре, Ашхен привлачи и постдрамско позориште Томажа Пандура. Позориште визуелно-сценски и плесачки богато. Позориште у коме се речи нижу без логике и тежње за стварањем аристотеловског *јединствa*. Томажево позориште које снажно утиче на Ашхен је позориште спектакла и комбинације филмске и савремене плесне естетике (Ристић 2014: 16). То је позориште које плес *доживљава* као равноправни део свих сценских елемената: глуме, музике, текста или *ипредтекста* који служи као повод за игру, сценографије, костима, звучних и сценских ефеката.

У двадесет и први век Ашхен улази са опредељењем да се бави савременим плесним стиливима постајући солиста светски признате италијанске трупе Атербалето (Aterballetto). Ту се калила у савременим играчким улогама и наступала широм планете у кореографијама Маура Бигонцетија (Mauro Bigonzetti): *Сан леиње ноћи*, *Божанствена комедија*, *Канџаија један и два*, *Канџони*, *Ромео и Јулија*. На гостовању трупе Атербалето, Ашхен Атаљанц се појавила као солисткиња у камерним играчким деоницама *Свадба* на музику Игора Стравинског (драматург Никола Лусурди). Овај плес је прича о „амбивалентности тренутног љубавног заноса, завештања на вечиту љубав. Балет је постављен у одличној минималистичкој сценографији Фабриција Монтекија, која је подељена на женску и мушку страну са пресеком отелотвореним у једном великом столу постављеном на средини сцене“ (ЦЕРОВИЋ 2004). И тело Ашхен Атаљанц се из фигуре лабуда претворило у изражајно тело жене, која сада *прича* о својим осећањима *неуједначеним* покретима. Кореографија *Канџаија* показала је слободну игру и *ошворене* покрете на веселу традиционалну музику Италије. У фокусу балета су сложени мушко–женски односи, које тела играча приближавањем и удаљавањем сликовито описују, да би се на крају балета сви *ипрећворили* у хор певајући из свег гласа. „Ашхен Атаљанц је показала изванредну извођачку технику остварујући сјајне улоге у обе представе“ (ЦЕРОВИЋ 2004: 27). „За мене је посебно била узбудљива представа *Ромео и Јулија*. У овој кореографији Маура Бигонцетија сви играчи су ликови драме. Они носе кациге и заштитна одела, јер је кореограф пошао

плесачице. Данканова своје ставове о балетској уметности пише и у делу: *Плесачица будућности* (1902). За њу је игра требало да одражава лепоту грчких скулптура.

од претпоставке да када се људи заљубе, све време имају оклопе, плаше се, бране се. Како се ослобађају и предају другом људском бићу, оклопи се скидају. И тако је било у представи. На крају остају на сцени један Ромео и једна Јулија у заносној игри, а у позадини су се чули откуцаји срца возача Формуле један. Идеја кореографа је била да покаже да када се човек заљуби, његово срце толико убрзано куца, као код протагониста овог адреналинског спорта“, наглашава Ашхен Атаљанц (Ристић 2014).

Ашхен Атаљанц постаје слободни уметник 2007. године започињући каријеру балетског педагога. Исте године почиње сарадњу са кореографом и директором Плесне академије (Accademia Danza) у Милану – Сузаном Белтрами (Suzan Beltrami). На сцени Позоришта на Теразијама са представом *Ла Капинера (La Capinera)* Ашхен прославља двадесет година уметничког рада. Надахнут романом Ђована Верге, *Ла Капинера* (птица, грмуша, црноглавка), кореограф Микеле Мерола (Michele Merola) желео је да исприча причу о немогућој љубави девојке која се након повратка из манастира – тескобног и мрачног, заљубљује у вереника своје полусестре. *Ла Капинера* је исповест о женским страховима, патњи, наметнутим ограничењима, али идеја и жеља кореографа су да оправда тезу како је волети апсолутна човекова потреба и неопућиво право. У духу савременог плеса који садржи драмске елементе, кореограф сједињује садржај са ефектним и атрактивним ансамбл сценама плесача. Од плесача се захтевају изражајност, техничка спремност, али и емоционална *оивореноси*.

Ево шта је о плесу Ашхен Атаљанц у овој представи записала балетска критичарка Милица Зајцев:

Протекле две деценије биле су раздобље брушења драгуља њене несвакидашње уметничке личности која данас у пуној извођачкој зрелости блиста потпуним сјајем. То је показала играјући главну улогу у балету *Ла Капинера*, италијанског кореографа Микела Мероле, која је специјално за њу креирана. Савршено владање телом, лепота и изражајност плесних линија којима су потискиване страсти, фрустрације, љубав заробљена страхом – све то је Ашхен Атаљанц уз богату скалу експресивног плеса подарила публици (ЗАЈЦЕВ 2007: 13).

Али, Ашхен наставља са усавршавањем савремене игре. Она наступа у представама *Божанска комедија* (кореографија Д. Клуг) и *Сонети* (кореографија Лео Мујић) Битеф плесне компаније (Bitef dance company) чинећи својом плесачком харизмом и савршеним кретањем на сцени сликовите и *храбре* кореографије – јединственим. Од 2011. године постаје педагог у Српском народном позоришту у Новом Саду, док исте године игра у представи Атељеа 212 *Ако бисмо сви мало уишхнули*, у кореографији Снежане Абрамовић из Битеф труппе.

Не знам колико пута сам помислила да следеће сезоне више нећу имати снаге да играм. Балетски посао је тежак, дешавало се да месецима ни за шта друго немам времена. Одем у Лондом, не видим Лондон, само сам у позоришту, од ујутро до увече, на премијерама спремам другу премијеру, трчим са једног путовања на друго, из авиона у авион. Када се пробудим не знам у ком сам граду. Кад се све заврши постанем свесна да у томе неизмерно уживам (СТАНКОВИЋ 2011: 12).

Ашхен живи у Београду и не путује толико често. Води професионално и предано своју приватну балетску школу, коју је отворила 2011. године. Ако уђете на час класичног балета, као што је то урадила ауторка овог текста, видећете да Ашхен, након бројних награда, славе и остварених бриљантних улога Црног и Белог лабуда у *Лабудовом језеру*, професионалном и стваралачком врхунцу сваке балерине, вежба заједно са ученицама свакодневно, свакога подстиче, мотивише. Тражи максимум. Она је једноставна, веома скромна, вежба упорно и дисциплиновано заједно са својом класом. Она вежба као првог часа, првог дана у Балетској школи „Лујо Давичо“.

Закључак

На основу постављених циљева и хипотеза у раду, можемо да закључимо да је Ашхен Атаљанц уметница несвакидашњег и необичног талента, који је исказала бавећи се класичним балетом и модерном игром. Али њу не издваја само савршена физичка предиспозиција за бављење балетом – једном од најтежих уметности, већ и њена упорност, финоћа, а опет амбиција да истраје. Ашхен је балерина светског гласа захваљујући прецизном владању свим стиловима и техникама балета и плеса. Тезу да њен професионални пут није био нимало лак и да њену балетску каријеру карактеришу неизвесност и стална *борба* на уметничком тржишту доказују одлазак из Народног позоришта и тражење нових простора за бављење класичним балетом у Минхену и Берлину. Уклапање у нову средину, одлазак на јавне али још чешће на приватне аудиције, рад са новим кореографима, *шакмичење* са светским играчима. Стално доказивање у новим улогама указује на чињеницу да је Ашхен изабрала тежи пут (према њеним сведочењима лакши). Она је сама тражила своје прилике, конкурисала и тражила ангажман у националним и касније савременим плесним трупима. Савремени плес постаје њен нови сан, изазов. Многе компаније (Лион) су је одбијале зато што је првенствено балетски играч са оствареним улогама у класичном репертоару. Али, она је увек ишла даље. Бранећи своју животну филозофију да ризик не постоји ако вредиш, успева да напредује, мења се и усавршава. То доказује тезу да балетски играч данас, како би успео и задржао се на сцени, мора стално да путује од позоришта до позоришта,

полаже аудиције, усавршава се у неокласичном стилу, учествује на балетским фестивалима, семинарима, ради са увек новим кореографима, мења педагоге и не задржава се на строгим законитостима Ваганове, балета који је за Ашхен Атаљанц превазиђен (Ристић 2014).

Велики напредак који је Ашхен Атаљанц доживела радећи са трупом Атербалето показује да стална промена градова, рад са новим уметницима, стицање нових искустава, коришћење знања из класичног балета у стварању модерног репертоара, чине уметника бољим. Стандарди живота у двадесет и првом веку намећу брз темпо живота, велику конкуренцију у свим областима уметности, те и балетској. Ако плесач жели да се афирмише, он мора да мења трупе, стилове игре. Стални ангажман у неком националном позоришту више не пружа апсолутну сигурност и сатисфакцију, као што је то био случај у прошлости (мислимо на седамдесете и осамдесете године прошлог века). И за крај, Жорж Баланшин најбоље описује положај савременог играча у књизи Селме Коен (Selma Coen) *Плес као казалишна уметност*: „Плес је данас другачији. Научили смо да покријемо више простора – брже. Слух и вид су нам савршенији. Много брже памтимо“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАЗАРОВА, Надежда, Варвара Меј. *Азбука класичног балета*. Београд: Удружење музичких педагога СР Србије, 1973.
- ВАГАНОВА, Агрипина. *Основи класичног балета*. Београд: Знање, 1949.
- Ђ. В. „Прича са насловне стране – Ашхен и Константин.“ *Борба* 28. 11. 1991.
- ЗАЛЦЕВ, Милица. „Етерична визија из снова – Ашхен Атаљанц у београдској представи Дон Кихот Лудвига Минкуса.“ *Борба* 1991.
- ЗАЛЦЕВ, Милица. „Контролисана осећајност.“ *Борба* 18. 11. 1991.
- ЗАЛЦЕВ, Милица. *Откривамо тајне балета*. Нови Сад: Прометеј, 1996.
- ЗАЛЦЕВ, Милица. „Сјај зреле игре – гостовање Ашхен Атаљанц у балету Самсон и Далила у Народном позоришту у Београду.“ *Орхестра* бр. 35/36/37 (2005).
- ЗАЛЦЕВ, Милица. „Љубав исказана игром – премијера савремене плесне представе Ла Капинера.“ *Орхестра* бр. 42–44 (2007).
- ЗАЛЦЕВ, Милица. „Љубав изазвана игром (Ашхен Атаљанц, Ла Капинера у Позоришту на Теразијама.“ *Данас* (3. април 2007).
- ЗДРАВКОВИЋ, Мирјана. „Балетски калеидоскоп.“ *Књижевне новине* бр. 367–368 (јануар 1991).
- КОЕН ЏЕАН, Селма. *Плес као казалишна уметност*. Загреб: Издање омладинског културног центра, 1988.
- КРЕШИЋ, Ирена. „Балетски владари света – први пут у Београду после међународног Признања.“ *Полијика* 15. 12. 1991.
- МИЛОВАНОВИЋ, Ивана. „Ашхен Атаљанц, балерина – страст и харизма.“ *Време* бр. 850 (15. април 2007).
- МИШИЋ, Љиљана. *Основи сценске игре*. Нови Сад: Академија уметности, Загреб: Просвјета, 1986.

ПЕТРОВИЋ, Сретен. „Нацрт за једну онтологију игре.“ У: Жињић, Драган (ур.). *Традиционална естетика културе иџара*. Ниш: Универзитет у Нишу; Центар за научна истраживања САНУ, 2011.

РИСТИЋ, Маја. *Публика мјузикла*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2014.

РИСТИЋ, Маја. Интервју са примабалерином Ашхен Атаљанц. Београд, јун 2014.

СТАНКОВИЋ, Даница. „Рођена да би играла.“ *Полиџика* (15. март 2011).

ЦЕРОВИЋ, Милица. „Хор играча – гостовање савремене играчке трупе Атербалето у Београду.“ *Орхесџра* бр. 29–31 (2004).

NOVACK, Cynthia. *Sharing the Dance*. The University of Wisconsin Press, 1990.

Maja Ristić

AŠHEN ATALJANC: SUBTLE AND FEISTY ADVENTURER

Summary

This text is dedicated to primaballerina Ašhen Ataljanc, a charismatic, disciplined artist who never gives up. This text aims at exploring and analyzing her ballet career. Ašhen Ataljanc managed to become world famous by performing the greatest classical roles in the National Theatre in Belgrade in ballets *Swan Lake*, *Don Quixote*, *Giselle*. This modest, devoted dancer graduated from the “Lujо Davičо” ballet school and since the first grade of primary ballet school she had demonstrated an above-average talent for classical ballet: openness of her legs, slender and proportional figure, long arms and neck, persistence and aspiration to develop her talent. At the age of sixteen she started dancing on the stage of the National Theatre in Belgrade. Ašhen became a ballet star and a favourite of both the audience and critics when she and her professional partner Konstantin Kostjukov won the first place at a prestigious international contest in Japan with the role of Kitri in the ballet *Don Quixote* (1991). Critics then wrote about her temperament, maturity, technical virtuosity and self-control with which she built her roles. However, her desire to make progress and meet new challenges, play new roles and work with new choreographers and pedagogues led her to Munich, where she started all over again. She again managed to get a position of a soloist by proving herself in the classical repertoire. This was followed by performances on numerous festivals in Cuba, Russia, Europe. Ašhen Ataljanc accomplished her greatest dancing success in the Staatsoper in Berlin, where she danced a classical academic ballet repertoire and appeared in the performances of the world’s leading dancers and choreographers (Nureyev, Fokine, Laban).

Still, Ašhen shows aspiration to do modern dancing. Inspired by choreographers, dancers, pedagogues with whom she worked, by postdrama plays of Tomaž Pandur, inspired by Isadora Duncan who she played in a play written by Jelena Šantić for her, Ašhen lives a life of an adventurer and realizes her most beautiful ballet moments in Italy in the Aterballetto troupe. This troupe and its imaginative plays unite neoclassical, acrobatic, drama and contemporary dance performed in ballet shoes. This does not end the career of tireless Ašhen. She returned to Belgrade and celebrated twenty years of her ballet career in the Terazije Theatre with a *dance performance La Kapinera*, a play about love in the time of total estrangement between man and woman. Today Ašhen owns her own ballet school and is dedicated to work with little girls as well as grown-up women who want to spend their free time dancing.

Key words: classical ballet, dance, ballet troupe, journey.

БОЈАНА КОВАЧЕВИЋ ПЕТРОВИЋ
Универзитет у Београду, Филолошки факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper
bojanakovacevicpetrovic@gmail.com

РЕЦЕПЦИЈА ХИСПАНОАМЕРИЧКЕ ДРАМЕ У ПРОФЕСИОНАЛНИМ ПОЗОРИШТИМА У СРБИЈИ (1974–2014)*

САЖЕТАК: Након вишегодишњег истраживања позоришних тенденција на тлу хиспанске Америке у XX веку, наметнула се идеја да се на једном месту обједине подаци о свим представама које су у протеклих 40 година у Србији настале по делима хиспаноамеричких аутора. Увидом у обимну литературу библиотека Матице српске, Српског народног позоришта, Филолошког факултета у Београду и Института Сервантес, те непосредним контактом са свим доступним ауторима представа или учесницима у њима, настао је овај рад заснован на статистичким подацима, теоретским изворима и оригиналним сведочењима наменски изреченим или написаним за ово истраживање. У периоду 1974–2014. године у професионалним позориштима у Србији изведено је деветнаест представа рађених према десет драмских или прозних дела хиспаноамеричких писаца, од којих су две биле студентске, а две дечје. У дванаест позоришта у Србији изведена су дела три аргентинска драмског писца, по два кубанска и чилеанска књижевника и једног мексичког, перуанског и колумбијског аутора, а три представе рађене су на мађарском језику.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште, хиспаноамеричка књижевност, превођење, шпански језик, драмски текст.

Уводна разматрања

Након вишегодишњег истраживања позоришних тенденција на тлу Хиспанске Америке у XX веку, наметнула се идеја да се на једном месту обједине све представе које су у протеклих 40 година у Србији настале по

* Овај самостално-истраживачки рад настао је у оквиру предмета Хиспанске књижевности и стварност проф. др Далибора Солдатића на докторским академским студијама на Филолошком факултету у Београду.

делима хиспаноамеричких аутора. Увидом у обимну литературу библиотеке Матице српске, Српског народног позоришта, Филолошког факултета у Београду и Института Сервантес, те непосредним контактом са свим доступним ауторима представа или учесницима у њима, настао је овај рад заснован на статистичким подацима, теоретским изворима и оригиналним сведочењима наменски изреченим или написаним за наше истраживање.

Пре сагледавања конкретних аутора и тема који су заокупљали редитеље и проналазили пут до позоришта и публике, ваља се осврнути на стање у хиспаноамеричкој књижевности у другој половини XX века.

У *Прилозима за теорију новоџ хиспаноамеричкоџ романа* Далибор Солдатић, разматрајући теоријску мисао Марија Варгаса Љосе (Mario Vargas Llosa), истиче:

Хиспаноамерички писац се сада може суочити са западном културом без предрасуда о својој инфериорности или супериорности. Он је остао члан светске заједнице у култури, пуноправни је наследник светске културе заједно са француским, енглеским или руским писцем. Али истовремено, може се сматрати као појединац условљен или усмерен одређеним околностима, хиспаноамеричким, које су различите од европских (Солдатић 2002: 215).

Самим тим, и драмски писци широког географског и плодног књижевног подручја Хиспанске Америке почевши од педесетих година прошлог века показују интересовање за непосредан друштвени и политички контекст и настоје да својим позориштем понуде решење, или барем да изнесу вредносни суд о мучним друштвено-политичким проблемима свог окружења (према GONZÁLEZ ECHEVARRÍA и др. 2006: 508–509).

(...) La larga lista de obras de teatro que se beneficiaron de las innovaciones estructurales y formales promovidas por el Teatro Épico, incluiría obras de conocidos dramaturgos, como los argentinos Dragún y Telesnik, los mexicanos Carballido, Jorge Ibarguengoitia (1928–1983) y Luisa Josefina Hernández, el colombiano Enrique Buenaventura (1925–2004), así como Manuel Galich (1913–1985) en Guatemala y el dominicano Máximo Áviles Blonda (1931–1988). (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA и др. 2006: 509)¹

Шездесетих година XX века традиционално кубанско позориште се, захваљујући позоришним поставкама дела најеминентнијих кубанских

¹ „Дугачка листа позоришних комада који су искористили иновације у структури и форми које је донело Епско позориште, обухватиће дела познатих драмских писаца као што су Аргентинци Драгун и Телесник, Мексиканци Карбаљидо, Хорхе Ибаргуенгојтија и Луиса Хосефина Ернандез, Колумбијац Енрике Буенавентура, као и Мануел Галић у Гватемали и Доминиканац Максимо Авилес Блонда.“

драмских писаца, Ектора Кинтере (Héctor Quintero), Хосеа Тријане (José Triana) и Абеларда Есторино (Abelardo Estorino), приближава тамошњој публици и излази ван националних граница.

Највећи писци „бума“ хиспаноамеричке књижевности: Перуанац Марио Варгас Љоса, Колумбијац Габријел Гарсија Маркес (Gabriel García Márquez), Мексиканац Карлос Фуентес (Carlos Fuentes) и Аргентинац Хулио Кортазар (Julio Cortázar) такође су се, са мањим или већим успехом, огледали као драмски писци, а Варгас Љоса се својој првој љубави, позоришту, враћа сваких неколико година.

У новијој историји хиспаноамеричког позоришта, тачније деведесетих година двадесетог века, драмски писци уносе значајне новине у односу према простору и времену, и обрађају већу пажњу на визуелне елементе, колорит, музику и телесни израз (према MORALES CHACANA 2013: 28). Постдрамским позориштем нарочито успешно се баве Клаудио Доносо (Claudio Donoso), Маурисио Селедон (Mauricio Celedón), Аријел Дорфман (Ariel Dorfman), Андрес дел Боске (Andrés del Bosque), Кристијан Фигероа (Cristián Figueroa) и други.

Актуелност и универзалност нове хиспаноамеричке драме уочавамо и кроз теме, интересовања и сведочења учесника у њиховој инсценацији у Србији. У појединим случајевима, овдашњи редитељи прибегавали су и драматизацији краћих прозних дела великих хиспаноамеричких писаца, о чему ће бити речи у наставку. Сваки од писаца који су изведени на позоришним сценама Србије у протеклих четрдесет година оставио је значајан траг у историји књижевности и позоришта своје земље, дела су им превођена и извођена широм света, а неколицина најангажованијих већи део живота провела је у егзилу.

Хиспаноамеричка драма на позоришним сценама Србије

1974–1977.

На основу увида у податке из часописа *Позоришће*, који је био претеча *Годишњака југословенских позоришта*, *Годишњака позоришта Србије* и *Црне боре* односно *Годишњака позоришта Србије*, као и капитално дело *Позоришни животи у Србији 1944/1986*. Петра Волка, закључујемо да у овом периоду у Србији није изведен ниједан комад неког хиспаноамеричког аутора.

1977.

Хектор² Кинтеро: НАГРАДА

(Héctor Quintero: *El premio flaco*, 1964)

Режија Љилиана Игић. Народно позориште Ниш, датум премијере: 1. април 1977.

Укупан број извођења: 17 (9930 гледалаца)

Кубански писац Ектор Кинтеро (1942–2011) спада у најпопуларније и најомиљеније драмске писце кубанске позоришне публике. Био је оснивач Музичког позоришта у Хавани и директор Позоришног и плесног центра у Хавани, а заступао је традиционалне креолске вредности у уметности. Спада међу писце који су добровољно остали на Куби по доласку на власт Фидела Кастра (Fidel Castro) 1959. године, о чему пише и Хосе Мигел Овиједо (José Miguel Oviedo):

El exilio ha afectado la literatura de varios países, pero ninguno en el grado que se aprecia en las letras cubanas; en verdad, aparte de las piezas que se escriben en la isla, varias de las figuras más importantes del teatro cubano producen fuera y escriben en inglés o francés, pese a lo cual su producción – o, al menos, parte de ella – puede asimilarse a nuestra literatura. En Cuba misma sólo cabría mencionar a Héctor Quintero (1942), autor de *El premio flaco* (estrenada en 1966 y publicada en 1968) y de otras obras que prueban su gusto por lo melodramático y grotesco. (OVIEDO 2004: 445–446)³

За овај комад Кинтеро је добио награду *Casa de las Américas*, награду *Centro Cubano del ITI*⁴, прву награду ILAT-a⁵ и прву награду ИТГ-ја (Париз, 1968). Захваљујући томе, комад је преведен на бројне језике и извођен у позориштима широм света, укључујући и Југославију, у којој је праизведба на српскохрватском језику била већ 25. фебруара 1970. године у Југословенском драмском позоришту, у режији Бојана Ступице (према Волк 1990: 630). Комад је превео Млађа Веселиновић, а главне улоге играли су Мира Ступица, Никола Милић, Рада Ђуричин, Иван Бекјарев, Ђурђија Цветић и други.

² Погрешна транскрипција имена Héctor (Ектор).

³ „Егзил је задесио књижевност разних земаља, али ниједну у мери у којој је то приметно у кубанској литератури; другим речима, осим комада који се пишу на острву, многи значајни аутори кубанског позоришта делују у иностранству и пишу на енглеском или француском, али упркос томе њихова уметничка творевина – или барем део ње – може се приписати нашој књижевности. На самој Куби ваља споменути једино Ектора Кинтера (1942), аутора комада *Наџрада* (премијерно изведеног 1966. и објављеног 1968) и других дела која сведоче о његовом афинитету према мелодрамском и гротескном.“

⁴ Међународни позоришни институт (International Theatre Institute).

⁵ Латиноамерички огранак Међународног позоришног института (Latin American Department of the International Theatre Institute).

Премда се у овом раду бавимо представама насталим у професионалним позориштима, ваља напоменути да је 1978. године настала и једна веома успешна аматерска представа. Реч је о остварењу *Море изгубљеног времена*, које је по приповеци Габријела Гарсије Маркеса режирао Никола Јевтић, а премијерно је изведено у Омладинском позоришту „Сусрет“ у Београду.

1986.

Хорхе Луис Борхес: EVERYTHING AND NOTHING

(Jorge Luis Borges: *Everything and Nothing*, 1960)

Превод Кринка Видаковић Петров, режија и сценографија Каћа Челан. Народна позориште Суботица, датум премијере: 25. јул 1986, Палић. Укупан број извођења: 15 (1343 гледаоца)

Кратка прича *Everything and Nothing* аргентинског писца Хорхеа Луиса Борхеса (Jorge Luis Borges, 1899–1986) објављена је у збирци *Творац* (*El Hacedor*), приповестима у прози које су толико сажете да бисмо их могли назвати и песмама у прози (према FRANCO 2002: 292). У њима је идеја фаталности, узалудног понављања, још снажнија него у претходним Борхесовим делима, а кључни симбол збирке је огледало. Др Марк Фриш (Mark Frisch), професор на Универзитету Дукесни у Питсбургу, у својим промишљањима ове приче каже:

The prose selection in ‘Everything and Nothing’ in *El Hacedor* helps further define Borge’s pantheistic vision of the self and especially the poetic self as a Godline dreamer of his creations. In this piece, Borges imagines Shakespeare struggling with the unreality of the self. The narrator opens the parable by asserting that Shakespeare did not sense himself within himself. Behind his copious, fantastic and agitated words there was just a little coldness, an undreamt dream. There opening lines capture the sense of emptiness, of a shifting center, of an indefinable core, and at the same time an individuality represented by a unique appearance and emanating from a personal dream. Shakespeare attempts to overcome this vacuum, first by sharing his feeling with a companion who eyes him strangely, later through love with Anne Hatheway, and still later, through his acting and writing of dramas. (FRISCH 2004: 83)⁶

⁶ „Истанчаност прозе у причи ‘Everything and Nothing’ из збирке *Творац* помаже да подробније дефинишемо Борхесову пантеистичку визију сопственог бића, а нарочито песничког бића као Боголиког сањара његових творевина. У овом делу, Борхес замишља Шекспира у борби са нереалношћу сопственог бића. Приповедач ствара параболу тиме што тврди да Шекспир није поимао себе у себи самом. Иза тих богатих, фантастичних и узбурканих речи почива тек незнатна хладноћа, недосањан сан. Те почетне речи истовремено обухватају смисао празнине, премештеност тежишта, неодредиве суштине, и индивидуалитет предочен јединственом појавом и извирањем из личног сна. Шекспир настоји да превазиђе тај вакуум, прво тиме што дели своја осећања са пријатељем који га зачуђено посматра, потом путем љубави према Ен Хетавеј, и доцније посредством своје глуме и писања драма.“

Редитељка Каћа Челан наменски се за ово истраживање подсетила на рад на јединој престаји рађеној по делу Хорхеа Луиса Борхеса у новијој историји српског позоришта:

Борхес ми је одмах постао сумњив када је његова књига *Маџијарије* почела да кружи Сарајевом, уз напомену да је топло препоручује Горан Бреговић, који се од свих нас понајвише образовао уз рад. Нисам је прочитала, јер ја на крају крајева нисам била из Сарајева, већ из Војводине, дакле староставна и несклона помодарствима било које врсте. Али, након што ме је пријатељица (преводилац са шпанског језика, Весна Бајчетић) дуго убеђивала да је његова прича „Everything and Nothing“ бисер литературе, морадох да проверим ову тврдњу и након што је прочитам, сетих се да је и Орсон Велс (Orson Welles) одавно утврдио да Шекспирова (Shakespeare) сабрана дела заслужују да се као секуларна Библија нађу на свачијем ноћном ормару. Ова Борхесова прича о Богу литературе ми се толико допала да сам је прекоцирала у један театарски есеј који је једино био могућ у склопу суботичког *Шекспир фестивала* 1986. године. Осим чињенице да је у тој представи песник Мирослав Мандић, који је тумачио улогу Шекспира, писао уживо, најимпресивнијим делом представе сматрам сцене у којима је настанак његових драма приказан инсертима из представа које су се налазиле на репертоару тог фестивала. Нажалост, моја идеја да глумци одиграју сцену и врате се у матичну представу, то јест да гостују у Борхесу, као нека врста живог цитата, није била остварива, јер се представе нису играле истовремено. Због тога ми је и дан данас жао, јер би једино такав уникатан театарски подухват био адекватан раскошној и довитљивој Борхесовој причи.⁷

Исте године је Нада Кокотовић режирала комад *Пуковник* по роману *El coronel no tiene quien le escriba* (*Пуковнику нема ко да њице*) Габријела Гарсије Маркеса. Представа је најављена као „кореодрама по мотивима прозе Г. Г. Маркеса“, али је у историјама позоришта као аутор представе забележена Н. Кокотовић.

ПУКОВНИК

Режија и кореографија Нада Кокотовић.

Народно позориште Суботица, датум премијере: 9. март 1986.

Укупан број играња: 28 (5671 гледалац)

Одмах након премијере ове представе, Миодраг Кујунџић је у критици под називом *Танго сјраве, игра језе*, објављеној 11. марта 1986. у листу *Дневник*, између осталог написао:

⁷ Текст је наменски за овај рад написала Каћа Челан, на путу од Лос Анђелеса до Немачке, 8. јула 2014.

Са ансамблом несвиклим на амбициозне сценске авантуре, Кокотовићева је успела да досегне знатно више но што је обичан позоришни успех. Она је умела да тумаче улога наведе не само да казују текст, него, што је значајније, да кажу и изнесу комплексну мисао писца. [...] Нада Кокотовић осећа Маркеса мислима и чулима. Презентујући га, не препричава га, него га дочарава. Она је избегла да на сцени понуди литературу сведену на речи, настојећи да она делује својом мисаоном целином. (KULUNDŽIĆ 1986: 13)

1994.

Аријел Дорфман: СМРТ И ДЕВОЈКА

(Ariel Dorfman: *Death and the Maiden*, 1990)

Преводаилац Јелена Стакић, редитељ Марко Новаковић.

Српско народно позориште Нови Сад, Камерна сцена.

Датум премијере: 22. октобар 1994.

Број извођења: 31 (1981 гледалац)

Чилеанац Аријел Дорфман (1942) рођен је у Буенос Ајресу, а одрастао у Њујорку. Професор на париској Сорбони, марксиста, саветник за културу Салвадора Аљендеа (Salvador Allende), добитник америчке стипендије, а потом и предавач на неколиким универзитетима у Сједињеним Америчким Државама, пре свега на Универзитету Дјук (Duke), своја најзначајнија дела написао је у егзилу. Нарочито се бавио избеглима, мученима, несталима и умрлима током чилеанске диктатуре, коју није непосредно искусио (према OVIEDO 2004: 398). Његов најпознатији позоришни комад *Смрт и девојка* написан је првобитно на енглеском језику, а светску праизведбу имао је у позоришту Royal Court у Лондону, 9. јула 1991. Већ наредне године изведен је на Бродвеју (Broadway) у режији Мајка Николса (Mike Nichols), а улоге су тумачили Глен Клоуз (Glenn Close), Ричард Драјфус (Richard Dreyfuss) и Џин Хекман (Gene Hackman). Дорфман је за овај текст 1992. године добио Награду „Лоренс Оливије“, а ауторова шпанска верзија тог дела објављена је тек 1998. у Барселони (према OVIEDO 2004: 398). Аријел Дорфман спада у најуспешније хиспаноамеричке драмске писце, будући да су његови комади преведени на преко 40 језика и извођени у преко 100 земаља.

Прва инсценација овог дела у Србији, настала само неколико година након светске премијере, побудила је велико интересовање овдашње културне јавности, будући да је реч о темама које до тада нису експлицитно обрађиване: мучење, силовање, злочини...

Присећајући се рада на тој представи, глумица Српског народног позоришта Александра Плескоњић каже:

Имали смо поједине референце у литератури, издаље је до нас долазило сазнање о тим појавама; знали смо за силовања и логоре, па чак и за дешавања у Чилеу, али то још увек код нас није било освешћено. Градећи лик Паулине,

имала сам на уму филм *Ноћни њорџиџ* (*The Night Porter*) Лилијане Кавани (Liliana Cavani), али и бајку *Лейоџиџа и звер*. У то доба до нас још није стигао филм Романа Поланског *Смрт и девојка*, снимљен исте године. Схватили смо да се човек понекад, несвесно, веже за некога ко га уништава, и не може од њега да побегне – то му се уреже дубоко у подсвест – али тада још нисмо били свесни колико је тога на овом свету. Данас, нажалост, о томе читамо свакодневно.⁸

1995.

Мануел Пуиг: ПОД ОКРИЉЕМ ЗВЕЗДА

(Manuel Puig: *Bajo un manto de estrellas*, 1982)

Преводилац и редитељ Алиса Стојановић.

Београдско драмско позориште, датум премијере: 24. децембар 1995.

Укупан број извођења: 23 (2115 гледалаца)

Контроверзни аргентински писац Мануел Пуиг (Manuel Puig), чије презиме према изворном каталонском гласи Пућ, (1932–1990) аутор је једног од 100 најзначајнијих романа написаних на шпанском језику у XX веку, *Пољубац жене њаука* (1976). У *Историји хиспаноамеричке књижевности* Џин Франко (Jean Franco) наглашава:

Manuel Puig es uno de los contados escritores que han abordado el tema de la confirmación social de la sexualidad. El humor y un dominio absoluto de la lengua coloquial dan gran agilidad a su prosa. Desde sus primeras novelas – *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969) y *The Buenos Aires affair* (1973) – Puig da un papel preponderante a la cultura de masas, en especial a aquellos de sus elementos que proceden del cine y la radio, en la formación de la imagen del mundo y de la conciencia de sí que cada individuo alcanza, así como la formación de su lenguaje y, consecuentemente, en su comunicación – o incomunicación. Puig no hace una crítica de la cultura de masas desde una posición elitista: se limita a constatar su valor en la constitución del sujeto humano. (FRANCO 2002: 358)⁹

Под окриљем звезда је први комад који је Пуиг наменски написао за позориште, а његова праизведба била је на португалском језику августа 1982, у Позоришту Ипанема (Teatro Ipanema) у Рио де Жанеиру, где је аутор живео од 1980. године.

⁸ Изјава је забележена у Новом Саду, 3. јула 2014.

⁹ „Мануел Пуиг је један од ретких писаца који су се бавили темом друштвене афирмације сексуалности. Хумор и потпуно преовладавање колоквијалног језика доприносе умешности његове прозе. Од првих Пуигових романа – *Издајство Рите Хејворџ* (1968), *Нашминкана усџаџа* (1969) и *The Buenos Aires affair* (1973) – Пуиг даје изузетно значајну улогу масовној култури, нарочито оним њеним елементима који потичу од филма и радија, у обликовању слике света и личне савести којима сваки појединац тежи, као и у обликовању језика, па самим тим и у комуникацији – или некомуникацији. Пуиг не критикује масовну културу са елитистичког становишта: он само констатује њен значај у утврђивању људског субјекта.“

Овај комад је до нас стигао по препоруци мексичког нобеловца Октавија Паза (Octavio Paz), чега се овим поводом присећа редитељка Алиса Стојановић:

Почетком деведесетих година радила сам интервју са Октавиом Пазом за Радио Б92, који смо тек били основали; у припреми за телефонски разговор он ми је скренуо пажњу на Пуига, и то управо на овај наслов. Пуиг ми је претходно био познат пре свега по филму *Пољубац жене њаука*, али ова драма ми је била забавна из неколико разлога: тада сам радила на радију, и занимала се за радио уопште, а ова драма је по стилу подсећала на радио-драме из '30-их и '40-их година, будући да једну исту реплику понављају разни ликови. Сећам се да ми је прво то привукло пажњу, а потом обрти, судар жеља и стварности, замишљеног и реалног, пиранделовски стил у оквиру Пуиговог декадентног хумора. Наравно, постојао је још један моменат: гаранција да ће позориште прихватити да радимо овај комад, а ту је пресудила чињеница да је *Пољубац жене њаука* заиста био успешан филм, пошто се за друга Пуигова дела није ни знало. Сећам се да сам после премијере у некој женској штампи читала да је новинар Пуига назвао „љубавником Јула Бринера“. Иначе, у то доба се до текстова долазило искључиво приватним каналима, и ја сам гро литературе куповала у Лондону, односно где год бих путовала; колико се сећам, ову драму сам купила почетком деведесетих година у Шпанији.¹⁰

1996.

Мануел Пуиг: ПОЉУБАЦ ЖЕНЕ ПАУКА

(Manuel Puig: *El beso de la mujer araña*, 1976/1980)

Преводилац Вања Карас, редитељ Егон Савин.

Звездара Театар, Београд; датум премијере: 18. април 1996.

Број извођења: 85 (26.360 гледалаца)

Мануел Пуиг је 1976. године написао свој четврти роман, *Пољубац жене њаука*, који је неколико година касније сам драматизовао. То је био његов први излет у позориште, а та сценска адаптација имала је праизведбу 1981. у Валенсији, у режији Хосеа Луиса Гарсије Санчеца (José Luis García Sánchez), шпанског филмског редитеља, сценаристе и продуцента (према CAPELLÁN 1995: 164). Комад је врло брзо преведен на неколико језика и доживео је премијерна извођења у позориштима широм Европе, а потом и Америке, наишавши на одличан пријем и публице и критике. Штавише, Пуиг је након шведске праизведбе представе *Пољубац жене њаука* у Стокхолму 1982. номинован за Нобелову награду за књижевност.

¹⁰ Овај разговор обављен је на релацији Београд – Нови Сад, 11. јула 2014.

El teatro de Puig, pues, responde a las mismas preocupaciones estéticas y temáticas de sus novelas: el ocultamiento del narrador, para que sean los personajes quienes expresen sus propios conflictos; la reducción del espacio y del tiempo; la reducción también del número de personajes; la obsesiva estructuración en dos partes simétricas; la recurrencia de las dicotomías realidad/apariencia y vida/sueños, y de temas como los de la identidad, la enfermedad y la locura, el machismo, etc. (CAPELLÁN 1995: 176)¹¹

Након веома успешне премијере прве и једине поставке на нашим сценама, 1996. године у Звездара театру, позоришни критичар Владимир Стаменковић написао је, између осталог, у часопису *НИН*:

Приказана на сцени, у преводу и адаптацији Вање Караса, драмска верзија романа *Пољубац жене њаука* делује као убедљива потврда оног схватања по коме есенцију позоришта чини неколико голих дасака, два или три добра глумца и једно осећање, једна страст што се постепено развија, заразно преноси на гледалиште. На први поглед, у овој представи је описан само један необичан људски, еротски случај, процес у којем један хомосексуалац, осуђен због сексуалног деликта, заводи свог затворског друга, марксисту и револуционара, који је на робију доспео зато што је суделовао у субверзивним политичким активностима. Али, два изврсна глумца, Богдан Диклић и Драган Николић, успевају да та бизарна љубавна историја прерасте у причу са суптилнијим, сложенијим, дубљим садржајем.



Фотографија из представе *Пољубац жене њаука*
(фото-документација Звездара театра)

¹¹ „Пуигово позориште бави се истим естетским и тематским проблемима као и његови романи: приповедач је скривен, како би ликови могли да изразе сопствене конфликте; сведеност простора и времена; сведеност и броја ликова; опсесивно распоређивање на два једнака дела; прибегавање дихотомији стварност/привид и живот/ снови, и темама као што су идентитет, болест и лудило, мачизам и слично.“

1998.

Марио Варгас Љоса: КЕТИ И НИЛСКИ КОЊ

(Mario Vargas Llosa: *Kathie y el hipopótamo*, Editorial Seix Barral, 1983)

Преводаилац Милена Тробозић, редитељ Ивана Богићевић.

Београдско драмско позориште; датум премијере: 6. јун 1998.

Укупан број извођења: 16 (2006 гледалаца)

Перуански нобеловац Марио Варгас Љоса (1936) написао је прву драму, *Беџ инке (La huída del Inca)*, када је имао шеснаест година, и од тада се непрекидно враћао позоришту. Аутор девет драмских текстова, у својим сабраним делима – у тому који обухвата његових пет драмских дела – Варгас Љоса каже:

Si en Lima de los años cincuenta, donde comencé a escribir, hubiera habido un movimiento teatral, es probable que, en vez de novelista, hubiera sido dramaturgo. [...] Pero, aunque dediqué mi vida a otros géneros, el precoz amor por el teatro nunca se extinguió del todo, y continuó palpitando, allí en la sombra, y dando señales de vida cada cierto número de años...¹² (VARGAS LLOSA 2001: prólogo)

Светска премијера драме *Кети и нилски коњ* била је 1983. у Каракасу (Венецуела); комад је режирао аргентински глумац и редитељ Емилио Алфаро (Emilio Alfaro), а главну улогу је, као и у првом објављеном драмском тексту Варгаса Љосе – *Госпођица из Такне* (1981) – играла велика дама аргентинског глумишта Норма Алеандро (Norma Aleandro), којој је писац и посветио овај комад. У драми *Кети и нилски коњ*, као и у већини својих позоришних комада, Варгас Љоса користи технику кинеских кутија: из основне приче настају многе друге; дијалози су прожети иронијом и хумором, а богато нијансирани ликови предочени у паралелним световима, животима и сновима.

Представа *Кети и нилски коњ* била је ауторски пројекат и дипломски испит глумице Весне (Станковић) Alu Mariconj, која се поводом нашег истраживања присетила тог периода:

Данима сам седела у библиотеци на Факултету драмских уметности и трагала за драмом којом бих дипломирала, све док у нултом броју часописа *Писмо* нисам наишла на превод комада *Кети и нилски коњ* Марија Варгаса Љосе. Као велики љубитељ хиспаноамеричке књижевности, пожелела сам да управо то буде моја дипломска представа и питала сам колеге са класе да ли

¹² „Да је педесетих година у Лими, где сам почео да пишем, постојао развијен позоришни живот, вероватно бих уместо романсијера постао драмски писац. [...] Премда сам живот посветио другим књижевним родовима и врстама, моја рана љубав према позоришту никада није сасвим утихнула; наставила је да тиња, тамо у сенци, и давала знаке живота на сваких неколико година.“

би радили са мном. У том тренутку је једино Павле Пекић пристао да њоме дипломира, али када смо почели пробе, комад се свима допао, будући да су нам сва четири лика равноправно омогућавала да покажемо своје глумачке диспозиције. Предложили смо тадашњем управнику Београдског драмског позоришта (БДП) Милошу Кречковићу да представу тамо премијерно изведемо, али се њему изузетно допало то што смо урадили и понудио нам је да представа остане на репертоару. Штавише, дошао је на идеју да Малу сцену БДП-а отвори за студентске пројекте. Током бомбардовања, представа је пресељена на велику сцену и играна пред дупке пуном салом. Радили смо је тимски, храбро, истраживачки; режирана је суптилно и веома модерно, и верујем да би још дуго била играна да Бандовић и Пекић нису отишли у војску, а Наташа Шолок у Италију.¹³

1999.

Ariel Dorfman: A HALÁL ÉS A LANYKA

(Ariel Dorfman: *Death and the Maiden*, 1990)

Режија Attila András.

Народно позориште – Népszínház Суботица (продукција позоришта „Kosztolányi“, Суботица), Драма на мађарском језику.

Датум премијере: 9. фебруар 1999; број играња: 6 (926 гледалаца)

У веома деликатном политичком и друштвеном тренутку у којем се Србија налазила почетком 1999, редитељ Атила Андраши одлучује да, по други пут у Србији, а први пут на мађарском језику, постави на сцену комад *Смрт и девојка*. Рада на представи, њене актуелности и своје улоге сећа се глумица Кристиа Сорчик (Kriszta Szorcsik):

Дорфман пише да прича *Смрт и девојка* може да се дешава било где, односно тамо где се завршила једна диктатура, и где грађани почињу да граде један нови свет, један нови режим... Те 1999. године било је врло актуелно бавити се проблематиком диктатуре, с обзиром на то да нам је рат у бившој Југославији био веома близу. Шетајући се по улицама, могли смо сретати жене које су, нажалост, морале доживети исту судбину као Паулина, главна јунакиња Дорфмановог комада; отуда и наша потреба да се бавимо управо овом драмом. У току припреме, редитељ нам је донео аудио материјале на којима су биле снимљене разне неподношљиво болне приче, које су испричале жене које су биле жртве рата. Слушати те снимке било је запрепашћујуће, и веома дирљиво. Трудили смо се да одговоримо на питања: ко има право, и у чему, и могуће је да су та два питања најважнија у овом комаду. Врло су једноставна, али је на њих веома тешко одговорити. Гледаоци на премијери одмах су препознали врху актуелност теме, која их

¹³ Разговор је поводом овог истраживачког рада вођен у Београду, 12. јула 2014.

је потпуно обузела. Верујем да смо успели да пренесемо поруку да на та питања треба тражити одговор, да треба размишљати о сопственим животима анализирајући себе, тражити одговоре на питања: шта да радимо са сопственом прошлoшћу, и како да доносимо суд о дужницима, кривцима.¹⁴

2002.

Емилио Карбаљидо: ДВА МИРИСА РУЖЕ

(Emilio Carballido: *Rosa de dos aromas*)

Преводац Јања Игњатовић, редитељ Славенко Салетовић.

Позориште на Теразијама (представа је реализована у сарадњи са Мексичком амбасадом у Београду).

Датум премијере: 4. октобар 2002.

Представа је до сада изведена преко 140 пута, а видело ју је око 45.000 гледалаца.

Мексички драмски писац Емилио Карбаљидо (Emilio Carballido, 1925–2008) био је професор књижевности на Мексичком националном аутономном универзитету и добитник бројних признања за своје књижевно и театарско дело. Његове драмске комаде карактеришу регионални говор, типски ликови, фолклорни елементи и алузије на употребу руже у мексичкој књижевној традицији (према GONZÁLEZ ECHEVARRÍA и др. 2006). Карбаљидо је један од најзначајнијих писаца у историји мексичког позоришта:

Más de medio centenar de obras han hecho de Carballido un representante fundamental del teatro mexicano contemporáneo. En ellas hubo lugar para la imaginación poética y las inquietudes metafísicas, para el tratamiento neorrealista de temas cotidianos, para las recreaciones históricas y para la inspiración indígena o campesina, para el humor o el sarcasmo de comedias y tragicomedias con las que trazó un excepcional retrato de la vida mexicana, con especial atención para el Distrito Federal. (FERNÁNDEZ 2008: 676)¹⁵

Један од најигранијих Карбаљидових комада је *Ружа с два мириса* (*Rosa de dos aromas*), чија је праизведба била у позоришту Соуоасан у главном граду Мексика 1986. године. Преведена на српски као *Два мириса руже*, премијерно изведена 2002. године, ова представа је најуспешнији односно најдуговечнији комад неког хиспаноамеричког аутора на нашим

¹⁴ Текст је наменски написан у Будимпешти 12. јула 2014. и послат ауторки рада електронском поштом 14. јула 2014.

¹⁵ „Као аутор преко педесет драмских текстова, Карбаљидо је кључни представник савременог мексичког позоришта. У његовим комадима је било места за поетску машту и метафизичке немире, за неореалистичку обраду свакодневних тема, за (нове) историјске творевине и надахнуће староседелачким или сеоским миљеом, за хумор и сарказам комедија и трагикомедија којима је начинио јединствен портрет мексичког живота, а нарочито Федералног Дистрикта.“

просторима. За њен велики успех подједнако су заслужни редитељ Сла-венко Салетовић и Амбасада Мексика у Београду:

Тадашњи амбасадор Мексика, господин Карлос Алехандро Родри-гез и Кезада (Carlos Alejandro Rodríguez y Quezada), предложио је Миши Вукобратовићу и мени да прелистамо мексичке текстове и видимо шта би нам евентуално било занимљиво да поставимо на сцену. Сва литература коју смо имали у рукама наводила нас је на Карбаљида, очигледно једног од најеминентијих мексичких, па чак и латиноамеричких драмских писаца. Тако смо дошли до текста *Rosa de dos aromas*, прочитали га и закључили да је реч о озбиљном комаду који се бави проблемом бигамије, са дозираним хумором. Будући да сам још у детињству слушао македонски састав светске репутације „Ел Мањифико“, а потом и Славка Перовића и остале српске „Мексиканце“, нашао сам ту неку везу, у темпераменту и осећању, и предложио Миши да радимо тај комад уз маријаче. Он се веома изненадио, али пошто у оркестру Позоришта на Теразијама има двадесетак врхунских музичара, договорили смо се да направимо комбинацију те мелодраме и пригодних сонгова, односно оригиналних мексичких песама на шпанском. Предложио сам да главну улогу игра Љиља Стјепановић (наравно, уз Елизабету Ђоревску), која се запрепастила када је прочитала текст (Мексиканац са две жене, два брака...), али истог тренутка када сам јој рекао да ћемо имати маријаче, питала је када ће бити прва проба. Тада сам им дао касету са десет песама „Ел Мањифико“, да их преко лета увежбају, и они су у септембру све отпевали на беспрекорном шпанском. Потом смо лагано почели да радимо комедију, у којој су увезани ти маријачи, Љиља и Бета, али и четири тенора. Имали смо велику помоћ мексичке амбасаде, која нам је обезбедила шешире, украсе за униформе, пар чизама... и уочи премијере, господин амбасадор ме је питао како смо тај њихов велики проблем успели да прикажемо на овдашњој сцени, будући да је тамо веома честа појава да мушкарци имају више породица о којима брину, живе упоредне животе, а кад се деси било какав лом и кад се то сазна, долази до огромних социјалних проблема, нарочито око наследства; стога у Мексику жене које се препознају у тој теми често нерадо гледају ову представу. Дакле, када ме је питао како сам то решио, рекао сам му да сам направио комедију с маријачима. Његова екселенција је остао нем, мислио је да ме не разуме. Незадовољан је сео у први ред, отворила се завеса, све крене озбиљно, врло бедно, пред вратима затвора, а потом уђу маријачи и почну да певају и свирају и наједанпут представа добије на комедијској, гротескној тежини, добије дух, цела прича пређе у поему радости, живота, у славу женског пола, и публика доживи малу комедијску катарзу. Након премијере, господин амбасадор је рекао да ће звати Карбаљида и предложити да и у Мексику убудуће тај комад играју као комедију. Од тада па до данас, сваки пут када играмо ову представу, 250 улазница буде резервисано чим изађе репертоар, а остало се прода за пола сата.¹⁶

¹⁶ Разговор са Славенком Салетовићем ауторка рада водила је телефоном 9. јула 2014. године.

О успеху ове представе пише Светозар Рапајић у тексту под насловом *Музичко Позориште на Теразијама* објављеном у *Зборнику радова Факултета драмских уметности 8–9/2004–2005*, касније публикованом и у монографији *Позориште на Теразијама – Шездесет година 1949–2009*:

Представа *Два мириса руже* по тексту мексичког писца Емилија Карбаљида [...] такође је постигла успех који није био очекиван. Екипа представе је успела од мале форме, од конвенционалне булеварско-мелодрамске дуодраме, да направи прави, како су то неки назвали, музички спектакл за две глумице. Поред сјајних глумачко-певачких бравура двеју глумица, представи је прави штимунг дао и ансамбл мексичких маријача, који је чинило осам чланова оркестра и четворица чланова хора. Они су се уживо, на сцени, костимирани, темпераментно допуњавали са глумицама: свирали су, али и певали, глумили, поцикивали, ударали ритам итд. И представа и глумице добили су прегршт похвала од критике, као и награда и признања на фестивалима и гостовањима. (РАПАЈИЋ 2006: 148)



Фотографија из представе *Два мириса руже*
(фото-документација Позоришта на Теразијама)

Луис Сепулведа: КАКО ЈЕ МАЧАК НАУЧИО ГАЛЕБИЦУ ДА ЛЕТИ¹⁷

(Luis Sepúlveda: *Historia de una gaviota y del gato que la enseñó a volar*, 1996)

Превод и адаптација Љубица Остојић, режија Драган Остојић.
Народно позориште Кикинда.
Датум премијере: 6. април 2002.

¹⁷ Представа за децу.

Укупан број играња: 19 (3960 гледалаца)

Чилеански прозни писац Луис Сепулведа (Luis Sepúlveda, 1949) низао је књижевне успехе више у иностранству него у домовини. Студирао је позоришну продукцију на Националном универзитету у Сантјагу и провео две и по године у затвору током Пиночеове диктатуре. Већину дела објавио је у егзилу у Европи. Његов по обиму невелик „роман за младе од 8 до 88 година“ *Прича о галебу и мачку који га је научио да лети*¹⁸ надахнуо је глумицу и редитељку представа за децу Каћа Дорић да уради драматизацију, коју је понудила Драгану Остојићу, глумцу Народног позоришта Кикинда.

Овај текст ме је привукао јер је прича о јединки спремној да се бори за своје идеале. То је прича о различитостима, предрасудама, схватањима. У овој маштовитој причи мачак помаже галебици, приморан да се избори са сопственим окружењем, да се бори против средине пуне лучких мачака, да савлада огромне препреке да би то учинио. Ово дело поручује да свет могу да спасу две ствари: жртва и уметност односно поезија. Мачак се на све начине жртвује да би помогао галебици, а у томе му помаже једино песник. Када галебица одлази, лучки мачори схватају да су тиме изгубили нешто од своје људскости односно мачкости. Трудили смо се да ову дивну причу испричамо и кроз сценографију, као и помоћу маски и лутака, из другачије перспективе односно с кровова града. Овај филмски приступ се деци нарочито допао, али и селектору Фестивала професионалних позоришта Војводине, на којем је представа изведена 2003. године. Осим тога што је визуелно била богата и занимљива, представа је имала још једну особеност: Песнику је глас позајмио кантаутор Рамбо Амадеус.¹⁹

Луис Сепулведа: КАКО ЈЕ МАЧАК НАУЧИО ГАЛЕБИЦУ ДА ЛЕТИ²⁰

(Luis Sepúlveda: *Historia de una gaviota y del gato que la enseñó a volar*)
Превод Јања Беч, адаптација и драматургија Љубица Остојић, режија Каћа Дорић.

Народно позориште „Стерија“ Вршац.

Датум премијере: 21. децембра 2002.

Број извођења: 11 (2512)

Неколико месеци након што је Драган Остојић у Кикинди режирао драматизацију романа Луиса Сепулведе коју је потписала Каћа Дорић, ауторка је поставила овај комад у Народном позоришту „Стерија“ у Вршцу.

¹⁸ Роман је на српски превео Александар Грујичић, а објавила издавачка кућа Паидеја 1999.

¹⁹ Разговор је вођен на релацији Кикинда – Нови Сад, 11. јула 2014.

²⁰ Представа за децу.

Осим ове две поставке, исте године је њена драматизација изведена у још једном банатском граду: у Дому за незбринуту децу у Панчеву. Иначе, овај роман је на тлу Хиспанске Америке и Шпаније доживео бројне драматизације и многа извођења, углавном под називом *El gato que le enseñó a volar a una gaviota* (*Мачак који је галебциу научио да леџи*) или *La gaviota y el gato* (*Галебџица и мачак*), између осталог у позоришним трупaма Teatro del Sol и Observatorio Popular у Чилеу, Teatro Regio у Аргентини, позоришту Zur у Гранади (Шпанија), али и позоришту Asamblea у Торину (Италија).

Године 2002. студенти Академије уметности Нови Сад – класа на мађарском језику – као своју испитну представу радили су комад ***Gyilkosok Éjszakája*** (***Ноћ убица***) **Хосеа Тријане**. Премијера је била 13. фебруара 2002. у Народном позоришту у Суботици, а представа је изведена 16 пута пред 987 гледалаца. Улоге су тумачили: Atilla Szöke (Лало), Judit Feren-cz (Фела), Ervin Palfi (Бебе), Andor Kovacs Nemes (Лало) и István Körösi (Фела).

2003.

Хосе²¹ Триана: НОЋ УБИЦА

(José Triana: *La Noche de los asesinos*, 1964)

Превод Јован Ђирилов и Арсеније Јовановић, адаптација и режија Ненад Тодоровић.

Народно позориште Ниш.

Датум премијере: 27. децембар 2003.

Број извођења: 17

Један од најзначајнијих кубанских драмских писаца из револуционарног периода, романописац, приповедач и песник Хосе Тријана (1931) оштар је критичар савременог друштва. Већи део живота провео је у егзилу у Француској, као и многи други кубански књижевници. У својим драмским делима настојао је да обједини традиционално и модерно кубанско позориште, промишљајући и експериментишући, спајањем егзистенцијалистичке драме, театра апсурда и „суровог позоришта“.

De toda su producción, la pieza más importante es *La noche de los asesinos* (publicada en 1965 y estrenada en 1966, ambos en La Habana). Es sobre todo una ceremonia, un terrible rito que se celebra en escena y en imaginación de tres jóvenes, cuyos nombres son Lalo, Cuca y Beba, que juegan a matar a sus padres.

²¹ Погрешна транскрипција шпанског имена José (Хосе).

Ésa es su forma de reaccionar contra la frustración de que los domina y de escapar de su propia inmadurez por la vía de la violencia.²² (OVIEDO 2004: 283)

За овај комад Тријана је 1965. добио награду Casa de las Américas de Teatro, након чега је драма преведена на преко двадесет језика и постигла је светску славу. Међутим, више никада ниједно Тријанино дело није приказано нити објављено на Куби, јер је оптужен да њиме посредно напада ново кубанско револуционарно друштво (према OVIEDO 2004: 284).

О првом сусрету са Тријаниним текстом и првој поставци овог комада на српском језику сведочи тадашња драматуршкиња нишког Народног позоришта, драмска списатељица Бранислава Илић:

За годишњи испит на трећој години Средње глумачке школе (експериментално одељење), једине у тадашњој Југославији, наша професорица глуме Мима Вуковић Курић донела нам је сцене из комада Хосеа Тријане *Ноћ убица*. Тако смо те 1988. године, на сцени Народног позоришта у Нишу, ми „клинци“ први пут заиграли ту страшну игру Бебе, Куке и Лалоа. Касније сам сазнала да је овај текст Мими препоручио и донео редитељ Златан Дорић након што је видео ту представу на Фестивалу малих сцена у Сарајеву. У групама по троје смењивали смо се играјући додељене сцене. Ја сам добила улогу Бебе и сећам се да је то усложњавање ликова у представи захтевало посебну глумачку пажњу [...] Петнаест година касније, на позив тадашње управнице Народног позоришта у Нишу Марије Митић, прихватила сам позив да радим као драматуршкиња, и уједно понесем одговорност за репертоар. Један од неколико наслеђених започетих комада претходне управе био је и комад Хосеа Тријане у режији младог Ненада Тодоровића и извођењу Евгеније Станковић, Јасминке Хоцић и Александра Михаиловића. [...] Када говоримо о репертоарским разлозима за постављање неког комада, обично говоримо о актуелности, ангажованости, ауторском значају и слично. Многи од ових разлога могу се пронаћи у комаду *Ноћ убица*, чак мислим да је сада актуелнији него што је то био случај пре десет година, али је то уједно и комад који је потребан глумцу. И то пре свега младом глумцу. *Ноћ убица* је комад који поставља многа питања, и док публика на њих може, али и не мора да одговори, глумци морају. Да није било мог глумачког искуства у сусрету са овим текстом, питање је да ли бих разумела колико је овај, и овакви текстови, потреба театра, и колико су потребни глумцима.²³

²² „У његовом целокупном опусу, најзначајнији је комад *Ноћ убица* (објављен 1965. у Хавани, где је и премијерно изведен 1966. године). Реч је пре свега о церемонији, ужасном обреду који се одвија на сцени и у машти троје младих људи, чија имена су Лало, Кука и Беба, и који кроз игру убијају своје родитеље. То је њихов начин да реагују против осуђености којом су окружени и да побегну од сопствене незрелости путем насиља.“

²³ Белешка је настала у Нишу, 13. јула 2014.



Фотографија из представе *Ноћ убица*
(фото-документација Народног позоришта Ниш)

2007.

Хозе Триана: НОЋ УБИЦА

(José Triana: *La Noche de los asesinos*, 1964)

Нема податка о преводиоцу. Режија Марко Манојловић.

Југословенско драмско позориште, Београд.

Датум премијере: 14. новембар 2007.

Укупан број играња: 42 (2478 гледалаца)

Сценска поставка *Ноћи убица* у режији Марка Манојловића умногоме је актуелизована, прочитана кроз новију српску историју, у односу на последњу овдашњу „револуцију“. Током рада на представи, редитељ је изјавио да до праве промене не може доћи уколико се не разуме прошлост, јер разумевање прошлости значи њено превазилажење. Глумац Бранислав Трифуновић о томе каже:

Прво сећање на ту представу коју смо радили био је један дуг разговор са Марком Манојловићем око тога колико је то у ствари политички комад, колико то данас – односно тада – обичан гледалац уопште може да повеже са политиком и обрачуном са Кастром или Кубом шездесетих или седамдесетих година. Сећам се да смо имали и озбиљних ‘сукоба’ око тога да ли је то уопште могуће пребацити на Србију и на наш лични обрачун са сваком и свачијом политиком од деведесетих наовамо... И онда се све преокренуло када смо почели да се сећамо наших сукоба са родитељима, наших борби и нашег клиначког размишљања како бисмо некад волели да их нема и како би нам све било лакше. И када смо се довољно уплашили од сопствених мисли, тек тад смо могли да у ту клиначку игарију учитамо нешто више; почели смо да мислимо о томе колико се као већ одрасли грађани не усуђујемо да

било шта урадимо осим да причамо, имитирамо или чак понекад и убијамо своје „вође“, али само у својим подрумима, на таванима и ушушканим двоседима... Та једна врата која смо имали на сцени и која се не отварају до краја, представљала су неки други свет у који се не усуђујемо да изађемо, а чак и кад се врата отворе, главни јунаци не одишу идејом да ће изласком ишта променити. „Шта ће тата да каже“ – то је постала реченица која је симбол једне изгубљене генерације, па су наши Цуца, Лало и Беба били наши Милица, Бане, Сена и Марко... Ноћ убица који то никад неће постати.²⁴

Исте године је у Новосадском позоришту Újvidéki színház изведен комад *A Rózsa Két Illata (Ружа с два мириса)* Емилија Карбаљида као дипломска представа студената глуме Академије уметности у Новом Саду, класа професора Шандора Ласла (László Sándor). Улоге су тумачиле Емина Елор (Elor Emina) и Агота Ференц (Ferenc Ágota), које су потписале и режију. Премијера је одржана 21. маја 2007, а представа је изведена 11 пута пред 1024 гледаоца.

2008.

Марио Варгас Љоса: ЛЕПЕ ОЧИ, РУЖНЕ СЛИКЕ

(Mario Vargas Llosa: *Ojos bonitos, cuadros feos*, 1996)

Превод Бојана Ковачевић Петровић, режија Душан Петровић.

Народно позориште Сомбор.

Датум премијере: 20. март 2008.

Досадашњи број извођења: 50. Досадашњи број гледалаца: 3740

Марио Варгас Љоса је једночинку *Леје очи, ружне слике* написао као радио-драму, по поруцибини лондонског ВВС, због чега обилује акустичким знацима: мумлањем, пригушеним и гласним смехом, сипањем вискија, куцањем чашама, звецкањем коцкицама леда, нотама Малерове симфоније. Овај комад је такође својеврсна освета Варгаса Љосе перуанским књижевним критичарима који нису били благонаклони према њему када је био на почетку каријере (према КОВАЧЕВИЋ-ПЕТРОВИЋ 2011: 14).

У почетку једноставна игра маски/претварања [...], драма се постепено трансформише у сатиричну фантазмагорију у којој не постоји утеха ни за „грешника“ ни за „праведника“. Љоса, речју, овде сугестивно предочава испразност и таштину теоретичара, процењивача уметности, али и судбоносни сјај и ризичну, неретко самодеструктивну природу саме уметности. (ЈОВАНОВ 2010: 221)

²⁴ Текст је написан у Београду и послат ауторки рада електронском поштом 14. јула 2014.

Представа *Леїе очи, ружне слике* је осма режија Душана Петровића у Народном позоришту Сомбор и спада међу најуспешније камерне представе тог театра, о чему сведочи и њено 50. извођење, 17. децембра 2013.

Комад *Леїе очи, ружне слике* доживљавам пре свега као расправу о уметности и неопходном таленту да би се било ко бавио уметношћу. Марио Варгас Љоса у овом делу поставља бројна битна питања о самој потреби да се неко почне бавити уметношћу, а пре свега потцртава оно што је најважније за почетнике, кључну дилему: да ли смо талентовани и ко је та особа која може да нам гарантује да поседујемо таленат, као и питање често веома важно за све који су већ ушли у свет уметности: колико сумња у сопствени таленат може бити деструктивна. Ово је комад и о онима који талента немају, стога се баве критиком... – наглашава Петровић.²⁵



Фотографија из представе *Леїе очи, ружне слике*
(фото-документација Народног позоришта Сомбор)

2010.

**Хосе Пабло Фајнман: РАСПРАВА СА
ЕРНЕСТОМ ЧЕ ГЕВАРОМ**

(José Pablo Feinmann: *Cuestiones con Ernesto Che Guevara*, 1998)

Превод Бојана Ковачевић Петровић, режија Душан Петровић.

Позориште Атеље 212, Београд.

Датум премијере: 23. септембар 2010.

Укупан број извођења: 43 (5478 гледалаца)

²⁵ Изјава је дата наменски за овај рад, 2. јула 2014.

Аргентински филозоф, књижевник, есејиста, сценограф и телевизијски водитељ Хосе Пабло Фајнман (José Pablo Feinmann, 1943) био је седамдесетих година активни члан Перонистичке омладине. Аутор је тринаест романа, десетак књига есеја, више филмских сценарија и три драмска текста, а у Аргентини га многи сматрају највећим живим националним мислиоцем.

У сезони 2010/2011. Позоришта Атеље 212, која је носила назив „Револуција“, разумљива је била потреба тадашње управе да се на сцену постави комад о једној од кључних личности кубанске револуције, Ернесту Че Гевари. Након вишемесечног трагања за прикладним текстом, дошли смо до Фајнманове *Расправе са Ернестом Че Геваром*, тачније до адаптације редитеља Алехандра Оливе (Alejandro Oliva), који је овај комад поставио на сцени Castorera у Буенос Ајресу јуна 2008. Олива је начинио значајну интервенцију тиме што је лик професора историје Андреса Навара, који захваљујући стипендији фондације Гугенхајм „присуствује“ последњој ноћи митског револуционара заробљеног у боливијском месту Ла Игера како би истражио шта се тачно с њим десило (према FEINMANN 2004: 14, 22), преноси у женско обличје под именом Андреа. Критичким односом према Ернесту Гевари и његовим савременицима, Фајнман отвара многа питања и нуди бројна тумачења која су редитељу Душану Петровићу послужила као надахнуће за сценску поставку:

Ускоро ће бити пола века од смрти Че Геваре и свет у коме живимо се прилично изменио од тог доба. Нема више блоковске поделе, демократски режими наслеђују диктаторске, људски живот се више цени, не прогоне се мањинске заједнице... Бар је то оно што обично мислимо када погледамо уназад у блиску прошлост, тако нам се чини, тако желе да мислимо о новом светском поретку... А шта ћемо са неправдама и све већом неједнакошћу међу класама? Шта са онима заборављенима, невидљивима, гладнима и оболелима од смртоносних болести у сиромашним земљама? Да ли је свет боље место за живот или је наша цивилизација само уморна од борбе за идеале због којих је погинуо Че?²⁶

2011.

Ариел Дорфман: СМРТ И ДЕВОЈКА

(Ariel Dorfman: *La muerte y la doncella*, 1990)

Превод Јелена Стакић, режија Александар Божица.

Народно позориште Кикинда.

Датум премијере: 9. април 2011.

Број извођења: 13 (810 гледалаца)

²⁶ Текст је написан Новом Саду, 2. јула 2014.

Чувену причу Аријела Дорфмана о бившој политичкој затвореници, која стицајем околности долази у ситуацију да се у сопственом дому сретне са својим мучитељем и силоватељем, млади редитељ Александар Божина добро је познавао пре него што је поставио на сцену кикиндског позоришта:

Сећам се филма *Смрт и девојка* у режији Романа Поланског, био сам средњошколац кад сам га погледао. Сигурни Вивер и Бен Кингсли. Забачена кућа поред мора, глуво доба ноћи. Нервно растројена жена киднапује непознатог мушкарца који је дошао у посету њеном мужу, убеђена да је у питању лекар који ју је силовао и мучио док је била политички затвореник. Као доказ, у његовим колима је пронашла аудио касету Шубертовог квартета *Смрт и девојка*, који је била приморана да слуша док су јој гурали електроде у полни орган. Да ли је жртва у праву или је све само још једна манифестација њеног лудила? Ако је у праву, има ли права да суди свом целату? Ако нема, да ли ће добити задовољење у држави у којој је судство корумпирано? Има ли снаге да опрости? Да ли јој муж верује, на чијој је он страни? Шта то не функционише у њиховом браку? Фантастична драмска ситуација која поставља прегршт правих питања, и одличан глумачки троугао као мотор тог узбудљивог психолошког трилера. Неколико година касније, као студент позоришне режије, гледао сам истоимену представу у Омладинском позоришту ДАДОВ у режији Милоша Јагодића, са Даницом Максимовић у главној улози.

А онда је, пре четири године, уследио позив Народног позоришта у Кикинди и кренуо сам да трагам за текстом који бих режирао. Од последње режије, заправо моје дипломске представе, прошло је пет година и, искрено, био сам престрављен мисливши да сам заборавио да режирам и да ће ме позориште прогутати. Наишао сам на познат наслов – *Смрт и девојка*, Аријел Дорфман. Била је то штрихована верзија текста са измењеним крајем. Како сам на интернету пронашао мејл Аријела Дорфмана, одлучио сам да му пишем, замолим за оригинални текст и објасним своју ситуацију: млад редитељ, сиромашно позориште, земља у хаосу – баш онаква као из његовог комада. На моје изненађење, након два дана стигао је одговор од његове асистенткиње: господин Дорфман је ван земље, рекао је да Вам пошаљем текст и уступим права на извођење. Био сам одушевљен. Верујем да је разумео тренутак у којем се Србија налазила, заправо у којем се и даље налази, јер уводна дидаскалија у комаду гласи: „Дешава се највероватније у Чилеу, мада може и у било којој земљи у којој је демократија сменила диктатуру“. Тај транзициони лимбо, где пипци прошлости и даље роваре по новом систему који покушава да заживи, јесу то што и данас имамо; гледамо добро позната лица наших уништитеља у новом руху са новим паролама.

Сам Дорфман је започео писање новеле *Смрт и девојка* док је био у егзилу, склонивши се од Пиночеве диктатуре. Није било задовољан написаним, прича је ‘одбијала да се роди’. Када се вратио у ‘ослобођени’ Чиле, где

је војна хунта и даље живела свој паралелни живот, схватио је да да је дошао прави тренутак и да заправо мора да напише драму. Написао је изванредан комад, у једном даху. Поред болно тачне друштвене паралеле са Србијом, ја сам у њему пронашао и једну интимну везу: схватио сам да Паулина (главна јунакиња) жели да добије свог Шуберта назад, да поново ужива у музици и уметности, жели да се ослободи константног страха, свакодневног преживљавања агоније кроз коју је давно прошла. Кроз њено ослобођење од страха, и ја сам се ослободио страха од неуспеха у позоришту. Имали смо диван радни процес, откривали дорфмановске психолошке и емотивне слојеве, играли се са трилером – филмским жанром, у позоришту. Мислим да смо направили одличну представу.²⁷

2013.

Емилио Карбаљидо: РУЖА СА ДВА МИРИСА

Режија Снежана Удицки

Народно позориште Сомбор.

Датум премијере: 25. октобар 2013.

У тренутку завршетка овог рада статистика још увек није била обједињена.

У својој првој режији у Сомбору, млада вршачка редитељка Снежана Удицки поставила је Карбаљидов комад као класичну комедију и представу засновала пре свега на глумачкој игри, омогућивши глумицама да у потпуности прикажу своје уметничке потенцијале. Сматрајући да текст нуди велике могућности тумачења и да ће у причи о љубави две жене према истом мушкарцу многе гледатељке моћи да се препознају, она истиче да није реч о феминистичкој представи, будући да је могућа и обрнута ситуација: да се два мушкарца нађу у ситуацији да су заљубљени у исту жену, те управо то ову причу чини универзалном.²⁸ У таквој ситуацији, две јунакиње освешћују себе и емотивно сазревају, увиђајући да је љубавни труд узалудан уколико је усмерен само у једном правцу. Ово је истовремено први професионални ангажман глумице Драгане Шуше, која је недавно дипломирала на Факултету уметности у Нишу, у класи професора Ирфана Менсура, и за сада последње дело неког хиспаноамеричког писца изведено на професионалним сценама српских позоришта.

²⁷ Текст је написан у Словенији и послат ауторки електронском поштом 12. јула 2014.

²⁸ Информације са конференције за новинаре, одржане 21. октобра 2013. у Сомбору.

О њреводима драма

Ако сагледамо све комаде који су у периоду 1974–2014. изведени по делима хиспаноамеричких аутора, долазимо до закључка да су њихови преводи на српски веома разнолики, да нису сви преведени са изворног језика, као и да за поједине представе нема података о преводиоцима.

Историје српског позоришта и монографска издања не бележе преводиоце чак пет комада: *Награда* Хектора (Ектора) Кинтера Народног позоришта Ниш, *Пуковника* по делу Гарсије Маркеса Народног позоришта Суботица, *Смрт и девојка* Дrame на мађарском Народног позоришта Суботица, *Ноћ убица* Југословенског драмског позоришта и *Два мириса руже* сомборског Народног позоришта. Јелена Стакић је превела са енглеског, односно са изворника, Дорфманов комад *Смрт и девојка* рађен у продукцији Српског народног позоришта и Народног позоришта Кикинда, редитељка Алиса Стојановић потписује и превод комада *Под окриљем звезда* који је режирала у Београдском драмском позоришту, Вања Карас аутор је превода *Пољубица жене љаука* изведеног у Звездара театру, Милена Тробозић пренела је на српски језик *Кејти и нилски коњ* Варгаса Љосе игран у Београдском драмском позоришту, Јања Игњатовић аутор је превода *Два мириса руже* Емилија Карбаљида у извођењу Позоришта на Теразијама, Сепулведина новела има две верзије превода: Љубице Остојић (Народно позориште Кикинда) и Јање Беч (Народно позориште „Стерија“ Вршац), комад *Ноћ убица* превели су Јован Ћирилов и Арсеније Јовановић (претпостављамо да није реч о преводу са изворног језика, између осталог и због неправилне транскрипције имена *José*), а Бојана Ковачевић Петровић аутор је превода комада *Лејџе очи, ружне слике* Варгаса Љосе (Народно позориште Сомбор) и *Расправа с Ернестом Че Геваром* Хосеа Пабла Фајмана (Атеље 212 Београд). Премда циљ овог истаживања није критика превода изведених текстова, било би веома значајно те преводне анализирати и позабавити се њиховим изворницима и адаптацијама.

Закључак

У периоду 1974–2014. у Србији је изведено деветнаест представа рађених по десет драмских или прозних дела хиспаноамеричких писаца, од којих су две биле студентске, а две дечје. *Награда* Хектора Кинтера изведена је једанпут (уз податак да је овдашња праизведба била 1970. у Југословенском драмском позоришту), Хорхе Луис Борхес и Габријел Гарсија Маркес надахнули су по један пут редитеље са наших простора, комад *Смрт и девојка* Аријела Дорфмана изведен је три пута, дела Мануела Пуига *Под окриљем звезда* и *Пољубац жене љаука* по једном, комади Варгаса Љосе *Кејти и нилски коњ* и *Лејџе очи, ружне слике* такође по једном,

Два мириса руже Емилија Карбаљида постављен је три пута за протеклих 40 година, *Мачак који је научио џалебицу да лећи* Луиса Сепулведе имао је две професионалне поставке, забележене су три верзије *Ноћи убица* Хосеа Тријане, а комад филозофа Хосеа Пабла Фајнмана о Че Гевари изведен је једном.

Када је о позориштима реч, у Београду је изведено шест представа по делима хиспаноамеричких писаца, у Суботици четири, Новом Саду, Кикинди, Сомбору и Нишу по две, а у Вршцу једна. Три представе су изведене на мађарском језику.

Што се писаца тиче, долазимо до закључка да су у дванаест позоришта у Србији између 1974. и 2014. изведена дела три аргентинска драмског писца, по два кубанска и чилеанска књижевника и по једног мексичког, перуанског и колумбијског аутора.

Представе хиспаноамеричких писаца режирао је чак четворо професора режије на Факултету драмских уметности у Београду: Славенко Салетовић, Алиса Стојановић, Егон Савин и Душан Петровић. Најуспешнија представа, судећи на основу броја играња и чињенице да је већ дванаест година на репертоару, јесте *Два мириса руже* Позоришта на Теразијама у режији Славенка Салетовића (близу 150 извођења), потом *Пољубац жене њаука* Звездара театра у режији Егона Савина (85 извођења) и *Леје очи, ружне слике* Марија Варгаса Љосе у режији Душана Петровића (50 извођења).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВОЛК, Петар. *Позоришни животи у Србији 1944/1986*. Београд: ФДУ Институт (Volk, Petar. *Theatre life in Serbia 1944–1986*. Belgrade: FDA Institute), 1990.
- ЈОВАНОВ, Светислав. „Струје времена и вртлози душе (драме Марија Варгаса Љосе).“ у: *Драме Марија Варгаса Љосе*. Зрењанин: Градска народна библиотека (Jovanov, Svetislav. “Currents of time and whirls of soul.” in: *Plays by Mario Vargas Llosa*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka), 2010.
- КОВАЧЕВИЋ-ПЕТРОВИЋ, Бојана. *Проблем преводјења драмског текста (на примерима драма Марија Варгаса Љосе)*. Мастер рад. Београд: Филолошки факултет (Kovačević-Petrović, Bojana. *Problems of theatre translation (on examples of Mario Vargas Llosa's plays)*. Master work. Belgrade: Faculty of Philology), 2011.
- КУЈУНДИЋ, Миодраг. „Танго страве, игра језе.“ *Дневник* (Kujundžić, Miodrag. “Horror tango, shudder game.” *Dnevnik*) 11. 03. 1986: 13.
- РАПАЛИЋ, Светозар. „Музичко Позориште на Теразијама.“ *Зборник радова Факултета драмских уметности* (Rapačić, Svetozar. “Musical Terazije Theatre.” *Collection of papers of the Faculty of dramatic arts*) 8–9/2004–2005.
- СОЛДАТИЋ, Далибор. *Прилози за теорију новог хиспаноамеричког романа*. Београд: Филолошки факултет и Крагујевац: Нова светлост (Soldatić, Dalibor. *Contributions to the Theory of New Hispanic American novel*. Belgrade: Faculty of Philology and Kragujevac: Nova svetlost), 2002.

- СТАМЕНКОВИЋ, Владимир. „Есенција позоришта.“ *НИН* (СТАМЕНКОВИЋ, Vladimir. “The essence of theatre.” *NIN*), 10. 05. 1996.
- САПЕЛЉАН, Јесус Антонио. “El teatro de Manuel Puig.” *Teatro: revista de estudios teatrales* N° 6–7 (1995).
- FERNÁNDEZ, Teodosio. “El teatro hispanoamericano del siglo XX” en Trinidad Barrera (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo III – Siglo XX. Madrid: Cátedra, 2008.
- FEINMANN, José Pablo. *Dos destinos sudamericanos (Cuestiones con Ernesto Che Guevara/ Eva Perón)*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana (a partir de la independencia)*. Ariel: Barcelona, 2002.
- FRISCH, Mark. *You Might be Able to Get There from Here (Reconsidering Borges and the Post-modern)*. Cranbury: Associated University Presses, 2004.
- GONZÁLES Echevarría, Roberto, Enrique Pupo-Walker (eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana II (El siglo XX)*. Madrid: Gredos, 2006.
- MORALES CHACANA, Lina. *Hacia un teatro hispanoamericano transfronterizo: expandiendo las fronteras lingüísticas y espacio-temporales*. <http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/14160/1/MoralesChacana_umd_0117N_14307.pdf> 15. 06. 2014.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza editorial, 2004.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Obra reunida: Teatro*. Madrid: Alfaguara, 2001.

ОСТАЛИ ИЗВОРИ

- БОРХЕС, Хорхе Луис. *Сабрана дјела: Творац; Друџи, истии; За шестī жица; Похвала сјене*. Загреб: Графички завод Хрватске (BORGES, Jorge Luis. *The Complete Works: El Hacedor; El otro, el mismo; Para las seis cuerdas; Elogio de la sombra*. Zagreb: Graphic Bureau of Croatia), 1985.
- ВОЛК, Петар. *Преображење. Драма Народног њозоришћа у Београду од 1868 до 2007*. Београд: Алтера (VOLK, Petar. *Transfiguration. Drama of National Theatre in Belgrade since 1868 to 2007*. Belgrade: Altera), 2009.
- Драма Српског народног њозоришћа. Рејерџоар од 1945. до 1995*. Нови Сад: Српско народно позориште (*Drama of Serbian National Theatre. Repertoire since 1945 to 1995*. Novi Sad: Serbian National Theatre), 2006.
- Годишњак југословенских њозоришћа 1979/1980*. Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1979/1980*. Novi Sad: Sterijino pozorje), 1982.
- Годишњак југословенских њозоришћа 1980/1981*. Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1980/1981*. Novi Sad: Sterijino pozorje), 1982.
- Годишњак југословенских њозоришћа 1981/1982*. Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1981/1982*. Novi Sad: Sterijino pozorje), 1983.
- Годишњак југословенских њозоришћа 1982/1983*. Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1982/1983*. Novi Sad: Sterijino pozorje), 1984.
- Годишњак југословенских њозоришћа 1983/1984*. Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1983/1984*. Novi Sad: Sterijino pozorje), 1985.
- Годишњак југословенских њозоришћа 1984/1985*. Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1984/1985*. Novi Sad: Sterijino pozorje), 1986.
- Годишњак југословенских њозоришћа 1985/1986*. Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1985/1986*. Novi Sad: Sterijino pozorje), 1987.

- Годишњак југословенских позоришта 1986/1987.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1986/1987.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 1988.
- Годишњак југословенских позоришта 1987/1988.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1987/1988.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 1989.
- Годишњак југословенских позоришта 1988/1989.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1988/1989.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 1990.
- Годишњак југословенских позоришта 1989/1990.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1989/1990.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 1991.
- Годишњак југословенских позоришта 1990/1991.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1990/1991.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 1992.
- Годишњак југословенских позоришта 1991/1992.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1991/1992.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 1993.
- Годишњак југословенских позоришта 1992/1993. и 1993/1994.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1992/1993 and 1993/1994.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 1995.
- Годишњак југословенских позоришта 1994/1995 и 1995/1996.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1995/1995 and 1995/1996.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 1997.
- Годишњак југословенских позоришта 1996/1997.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1996/1997.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 1998.
- Годишњак југословенских позоришта 1997/1998.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1997/1998.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 1999.
- Годишњак југословенских позоришта 1998/1999.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1998/1999.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2000.
- Годишњак југословенских позоришта 1999/2000.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 1999/2000.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2001.
- Годишњак југословенских позоришта 2000/2001.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 2000/2001.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2002.
- Годишњак југословенских позоришта 2001/2002.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of Yugoslav theatres 2001/2002.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2003.
- Годишњак позоришта Србије и Црне Горе 2002/2003.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of theatres of Serbia and Montenegro 2002/2003.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2004.
- Годишњак позоришта Србије и Црне Горе 2003/2004.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of theatres of Serbia and Montenegro 2003/2004.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2005.
- Годишњак позоришта Србије и Црне Горе 2004/2005.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of theatres of Serbia and Montenegro 2004/2005.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2006.
- Годишњак позоришта Србије 2005/2006.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of theatres of Serbia 2005/2006.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2007.
- Годишњак позоришта Србије 2006/2007.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of theatres of Serbia 2006/2007.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2008.
- Годишњак позоришта Србије 2007/2008.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of theatres of Serbia 2007/2008.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2009.
- Годишњак позоришта Србије 2008/2009.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of theatres of Serbia 2008/2009.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2010.
- Годишњак позоришта Србије 2009/2010.* Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of theatres of Serbia 2009/2010.* Novi Sad: Sterijino pozorje), 2011.

- Годишњак позоришта Србије 2010/2011. Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of theatres of Serbia 2010/2011*. Novi Sad: Sterijino pozorje), 2012.
- Годишњак позоришта Србије 2011/2012. Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of theatres of Serbia 2011/2012*. Novi Sad: Sterijino pozorje), 2013.
- Годишњак позоришта Србије 2012/2013. Нови Сад: Стеријино позорје (*Yearbook of theatres of Serbia 2012/2013*. Novi Sad: Sterijino pozorje), 2014.
- КПГТ прес архива <<http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/thumbnails.php?album=389>> (KPGT Press Archive) 10. 07. 2014.
- ПАВЛОВИЋ-САМУРОВИЋ, Љиљана. *Лексикон хиспаноамеричке књижевности*. Београд: Савремена администрација (PAVLOVIĆ SAMUROVIĆ, Ljiljana. *A Lexicon of Hispanic American Literature*. Belgrade: Savremena administracija), 1993.
- Позориште 1974. Београд: Музеј позоришне уметности Србије (*Theatre 1974*. Belgrade: Museum of Theatrical Arts of Serbia), 1975.
- Позориште 1975. Београд: Музеј позоришне уметности Србије (*Theatre 1975*. Belgrade: Museum of Theatrical Arts of Serbia), 1976.
- Позориште 1976. Београд: Музеј позоришне уметности Србије (*Theatre 1976*. Belgrade: Museum of Theatrical Arts of Serbia), 1977.
- Позориште 1977. Београд: Музеј позоришне уметности Србије (*Theatre 1977*. Belgrade: Museum of Theatrical Arts of Serbia), 1978.
- Позориште 1978. Београд: Музеј позоришне уметности Србије (*Theatre 1978*. Belgrade: Museum of Theatrical Arts of Serbia), 1979.
- Позориште на Теразијама. Шездесет година 1949–2009. Београд (*Theatre on Terazije. Sixty years 1949–2009*. Belgrade), 2009.
- ПРЕНС, Хуан Октавио, Херардо Марио Голобоф. *Историја хиспаноамеричке књижевности*. Београд: група издавача (PRENS, Juan Octavio, Gerardo Mario Goloboff. *History of Hispanic American Literature*. Belgrade: group of publishers), 1982.
- РАДОЈКОВИЋ, Рајко. *Народно позориште Ниш 1944–1987*, Театрон 59–62, Београд: Позоришни музеј Србије (RADOJKOVIĆ, Rajko. *National Theatre Niš 1944–1987*, Teatron 59–62, Belgrade: Museum of Theatrical Arts of Serbia), 1987.
- СЕПУЛВЕДА, Луис. *Прича о галебу и мачку који ња је научио да леи*. Београд: Паидеиа (SERÚLVEDA, Luis. *The Story of a Seagull and the Cat Who Taught Her to Fly*. Belgrade: Paideia), 1999.
- BARRERA, Trinidad. *Historia de la literatura hispanoamericana, tomo III (Siglo XX)*. Madrid: Cátedra, 2008.
- CANERA GUZMÁN, Mario. *Historia del teatro chileno*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Técnica del estado, 1974.
- MANGAÑA-ESQUIVEL, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano (1900–1961)*. México D. F.: Instituto nacional de bellas artes, 1964.
- MANGAÑA-ESQUIVEL, Antonio. *Teatro mexicano del siglo XX*. México D. F.: Fondo de cultura económica, 1970.
- SOSMOWSKI, Saúl. *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*. Caracas: Ayacucho, 1997.
- TIFFERT WENDORFF, Liliana. *Ojos bonitos, cuadros feos. Una realidad transcendental*. <<http://revistas.concytec.gob.pe/pdf/consen/v9n10/a11v9n10.pdf>> 02. 07. 2014.

RECEPTION OF HISPANIC AMERICAN PLAYS IN
PROFESSIONAL THEATRES IN SERBIA (1974–2014)

Summary

Several years of research of theatrical tendencies in Hispanic America in the 20th century spontaneously led to the idea to gather in one place all the performances produced in Serbia in the past forty years which were based on the plays or works of Hispanic American authors. After studying extensive literature in the libraries of Matica Srpska and the Serbian National Theatre in Novi Sad, the Faculty of Philology and Instituto Cervantes in Belgrade, as well as after directly contacting all the available authors or participants of the performances, this paper was written on the basis of statistical data, theoretical sources and authentic testimonies written or spoken for the purposes of this research. Nineteen performances based on ten plays or prose works of Hispanic American writers were produced in the period 1974–2014 in professional Serbian theatres. In twelve theatres in Serbia the plays of three Argentinian playwrights, two Cuban and Chilean dramatist, and one Mexican, one Peruvian and one Colombian author were performed. Two performances were set as students' exams and three of them were produced in the Hungarian language.

Key words: theatre, Hispanic American literature, translation, Spanish language, theatre play.

ИРА ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
iraprodanovkrajisnik@gmail.com

ОД МУЗИКЕ ЗА ПОЗОРИШТЕ ДО МУЗИЧКОГ ПОЗОРИШТА: ЗВУК И ТЕАТАР ПРЕДРАГА ПЕЋЕ ВРАНЕШЕВИЋА

САЖЕТАК: Предраг Пеђа Вранешевић (1946), композитор, извођач музике, мултимедијални уметник и архитекта, поред естрадног ангажмана са саставом *Лабораторија звука*, велики део стваралаштва посветио је области примењене музике. Писао је музику за више од стотину театарских остварења у којима је повремено учествовао и као драмски уметник и као извођач. Захваљујући том искуству, два дела, *Гаспарбајџер ојеру* и слет оперу *Нема земља*, компоновао је као оригинална музичко-сценска остварења. У раду је представљен корпус стваралаштва Вранешевићеве позоришне музике чије карактеристике могу да се изједначе са креативним чином реализације самосталних музичко-сценских опуса. И у једном и у другом домену, композитор Вранешевић ствара по правилу као политички ангажован уметник.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Предраг Пеђа Вранешевић, позориште, музика за позориште, примењена музика, цитат, опера, жанр.

Примењена музика у позоришту, или како је у ширем смислу дефинишу као „музичку сценографију“ Дина Кеј и Џејмс Лебрехт (КАЈ, LE BRENT 2004: 13), премда „обележена“ тим атрибутом који јој даје неку врсту „потчињеног“ положаја у односу на медиј у којем се исказује, има дугу историју. У почетку било каквог синкретичког приказа, музика је пратила реч и покрет и колико год да је била у њиховој сенци, представљала је *conditio sine qua non* сваког „гезамткунстверка“. Ипак, рад музичких стваралаца био је „традиционално“ потцењиван. Још и за време барока на оперским плакатима име композитора било је често изостављано, док су либретиста и сценограф уз извођаче били звезде представе. Та пракса се потом ексклузивно сачувала за ствараоце позоришне музике, тако да је чак и у појединим театарским остварењима прве половине XX века ангажман

композитора и дизајнера звука сматран више послом за техничко лице, а мање креативним чином.¹ Неки теоретичари и композитори с тим у вези огорчено истичу исконску везу музике и театра, у којој су обе уметности прве међу једнакима, с једне стране, и потпуну маргинализацију уметничког напора да се тај спој идеално усклади, с друге. Ивана Стефановић наводи како је „однос развоја ове две сијамски спојене уметничке гране толико дуг, толико богат и разноврстан, да се чини недовољно објашњен, па чак и недовољно вреднован“ (2000: 3). И заиста, литература у нас о овом жанру веома је оскудна, а сама пракса показује како се о „музици у театру говори обично узгред и донекле произвољно... а вредност и домет музике у позоришту не може се сагледавати само по основу тренутне праксе... и чак и ако је оно што називамо редовном продукцијом недовољно инспиративно за анализу и теорију, то не може да буде оправдање за занемаривање саме теме на дужи рок“ (Стефановић 2000: 4). Проблем маргинализовања музике која прати позоришну представу лежи, између осталог, у позоришној критици: чињеница је да се театарски критичар обично бави критичким разматрањем театра у ужем смислу – режијом, глумом, сценографијом, костимом, док се истовремено ретко „меша“ у уметност звука, не усуђујући се да је без адекватне компетенције просуђује.² И премда је уврежено мишљење да је „најбоља она позоришна музика која се током представе и не примећује“,³ те да су опуси те музике за ауторе

¹ Премда музика за позориште има дугу историју, снимљени материјал који се емитовао у току извођења комада почео је да се користи тек у Пискаторовој представи *Расјућин* 1927. године. Бертолд Брехт је са овом праксом почео тридесетих година. У области звука у позоришту – а ту се не мисли само на музику, већ и на звучне ефекте који су у позоришном свету познати као „пошумљавање“ – највећи допринос његовом значају дали су Гарсон Канин и Артур Пен на Бродвеју. Детаљније у Кеј, *Le Brecht* 2004.

² Овом иде у прилог немилосрдна компарација позоришног и музичког критичара из пера Бернарда Шоа: „Pretpostavljam da niko neće poricati pravo potpuno kvalifikovanog muzičkog kritičara da s potcenjivanjem gleda na običnog pozorišnog kritičara kao na nešto između nekvalifikovanog radnika i zanatlijskog kalfe. Češće sam se bavio pozorišnim radom, ali samo za jedno veče, iz ličnog zadovoljstva ili da učinim uslugu prijatelju. Međutim, kada bih zamolio pozorišnog kritičara da mene zameni, svako bi pomislio da očigledno ne bih bio ništa manje lud od hirurga koji bi zamolio svog berzanskog agenta da umesto njega otfikari koju nogu, kako bi ovaj imao vremena za izlet van grada. Jasno, ja bez ikakve naduvenosti smatram svoje pozorišne kolege – nazivam ih kolegama više iz učtivosti nego i iskrenog osećanja da samo jednaki – najboljim stručnjacima u pododseku moje umetnosti...“ Уп. Шо 1991: 28–29. Свакако, однос који „прозива“ Шо данас је умногоме другачији, како ће показати поједини одломци из критика који ће у овој студији бити цитирани.

³ Слично се тврди и за филмску музику, али бројни аутори негирају ово становиште и дефинишу примењену музику као суверену у било ком визуелном жанру који прати. Ту треба пре свега истаћи Теодора Адорна и Ханса Ајслера (Eisler), да истакнемо само ове „класике“ теорије филмске музике. У новије време чак и ауторка монографије *Нечујне мелодије* (Unheard melodies, Narrative Film Music, 1987, Medison/London: University of Wisconsin Press/BFI), Клаудија Горбман, истиче како више не стоји на становишту да је реч о „нечујној“ музици.

„галерије различитих стилских вежби“,⁴ позоришна музика последњих година у српској музикологији почиње да буди пажњу истраживача. Управо у овој области музичког стваралаштва један од најбогатијих опуса, не само на српској театарској сцени већ и на оној која је захватала простор Југославије, дао је Предраг Пеђа Вранешевић,⁵ са својим братом, Младе-

⁴ Синтагма коју је истакла Исидора Жебељан у свом тексту *Музика, уметности без мейџезика* у часопису *Сцена*, али у крајње позитивном контексту! (ЖЕБЕЉАН 2000: 7).

⁵ Предраг Пеђа Вранешевић (Нови Сад, 27. мај 1946), композитор и извођач музике, мултимедијални уметник и архитекта. Током студија архитектуре свира у београдској рок групи *The Best Nothing* (1964), затим оснива групу *Mad* (1969; игра речи енг. *mad* – луд, бесан). Поред музике, паралелно се бави концептуалном уметношћу у групи *КОД* (1970–71) са којом наступа на Седмом бијеналу младих уметника у Паризу (1971). Током успешне музичке каријере остаје веран својим концептуалистичким коренима, па је назван „највећим рокером међу концептуалистима и највећим концептуалистом међу рокерима“. Ради у редакцији студентског листа *Индекс* као филмски критичар и као уредник филмског програма на Трибини младих у Новом Саду. Дипломирао је на Архитектонском факултету у Београду 1972. године пројектом *Слободни универзитет Сремски Карловци* и запослио се у Урбанистичком заводу Новог Сада, где радио до 1981, када прелази у слободне уметнике, а од 1990. ради као музички уредник у ТВ Нови Сад. Највећи део свога богатог опуса Предраг Вранешевић створио је заједнички, кроз креативну сарадњу са својим братом, Младеном Вранешевићем. Прву музику за филм пише за документарни филм Карпа Аћимовића *Здрави људи за разоноду* (Неопланта-филм, 1971) за коју добија Златну медаљу за музику Југословенског фестивала документарног и краткометражног филма. Предрагу се убрзо придружује и Младен, чиме је почела њихова каријера композитора филмске музике током које су написали музику за 19 играних, 55 документарних, 66 анимираних, 12 кратких играних и 8 телевизијских филмова, 11 телевизијских серија и низ кратких телевизијских форми. Филмску музику коју су стварали критичари су оценили као сложену допуну филмске слике, која често одређује смисао сцене. Осим рада на филмској музици, браћа су потписала неколико кратких филмова и телевизијских емисија као сценаристи и редитељи. Добитници су више награда за филмску музику, међу њима Бронзаног змаја (1977) Међународног фестивала документарног и краткометражног филма у Кракову, четири Златне медаље и Награде за животно дело (2007) Београдског фестивала документарног и краткометражног филма. Предраг Вранешевић је са својим братом написао музику за око 100 позоришних представа, сарађујући са значајним редитељима у позориштима широм Југославије, највише за Српско народно позориште у Новом Саду (24), затим за позоришта у Београду, Крагујевцу, Лесковцу, Скопљу, Сарајеву, Подгорици, Новој Горици, Ријечи и другим. *Гаспарбајџер ојера* (СНП, 1977), прва српска рок опера у реализацији Предрага Вранешевића као композитора и Желимира Жилника као редитеља, добила је награду Фестивала професионалних позоришта Војводине. Још једно музичко-сценско дело из сродног жанра рок опере Предраг Вранешевић започиње 1971. да би га извео тек 2011. године, значајно редиговано под називом слет опера *Нема земља*. Вранешевић је са својим братом и музичарима са којима је радио позоришну и филмску музику, основао 1977. вокално-инструменталну групу *Лабораторија звука* богате концертне активности. Ова група издала је десетак синглова, 3 албума (*Тело*, 1980, *Дубоко у теби*, 1982. и *Неуносћ*, 1986) и 1 ЦД (*Нема није ње љејоше*, 1996). Поред тога, Пеђа Вранешевић је за снимање своје слет опере *Нема земља* окупио групу *PVC POP & The Red Black Gang of Four*, а у оквиру истог пројекта штампао је Арте пакет са ликовним прилозима који су били изложени на прайзвођењима опера у Београду и Новом Саду 2011. године. Браћа Вранешевић су сами били своји продуценти, кухињу својих родитеља претворили су у студио, а Предраг је дизајнирао омоте плоча. Мада је група била широко популарна,

ном Вранешевићем (1947–2006). Ипак, оно што издваја овог уметника као самосталну стваралачку личност представља његова потреба да се из простора „потчињености“ драмском тексту отисне у само музичко позориште.

Као „највећи рокер међу концептуалистима, и највећи концептуалиста међу рокерима“, Предраг Вранешевић је повезаност са филмом и театром, која почиње седамдесетих година, пренео и на сценске наступе свог састава *Лабораторија звука*. Перформанс који је пратио сваки наступ овог бенда, концептуалистички замишљен као и ликовни радови које је Вранешевић стварао у уметничкој формацији КЉД, ништа мање не привлачи пажњу музиколошке струке, као ни оне теоретичара уметности.⁶ Као неко ко је први у историји југословенског рокенрола на сцену позвао Лепу Јелу, Петра Челика или Вилмоша Каубоја (Вилмоша Лакатоша) да визуелно поткрепи поруку својих провокативних, ангажованих нумера, и тиме их увек концептуално утемељио – што је уосталом чинио и са програмском концепцијом сваког албума који је издао заједно са омотом који је тај концепт подржавао; као неко ко је код нас први начео осетљиву тему хомосексуалне љубави у остварењу *Гасџарбајџер ојера* (1977),⁷ као неко ко је први у Србији компоновао рок оперу⁸ – Предраг Вранешевић заузима позицију једне од најактивнијих, а може се рећи и најавангарднијих личности из простора ангажоване популарне музике свог времена.⁹ Премда је својим нумерама разбијао табуе, нападао „традиционалне вредности“ социјалистичког друштва и тако наилазио на отпор политичке елите,¹⁰

чланови нису имали жељу да се допадну него да руше табуе и померају границе. Њихови концерти су личили на мултимедијалне перформансе. Браћа Вранешевић су наступала и у лондонском театру Института савремених уметности 14–18. августа 1984. пет вечери где су извели музичко-сценски перформанс *Узјахајџи коње светиоџ Марка* (детаљније у: *ЛАБОРАТОРИЈА ЗВУКА ПРЕДРАГА И МЛАДЕНА ВРАНЕШЕВИЋА* 2007).

⁶ „У самом раду *Лабораторије* види се да смо научили много од људи са филма, посебно од документариста. Због тога није чудно што смо Петра Челика и Лепу Јелу ставили на омот плоче, али их и довели на сцену. Највећи успех је постигао хит ‘Скакавац је заш’о у рукавац’ са Вилмошем Каубојем. Он је ишао са нама по концертима који су представљали прави мали циркус. Али, није ту био само Вилмош. Имали смо и једног песника Ђоковића, како би рекли Далматинци, прави градски ридикул. Говорио је у стиховима. Пустимо га на бину у ‘Рокотеци’, а он тако у стиховима може да говори целу ноћ... Било је концерата на којима нас је било и шеснаесторо на сцени. Прави пучки театар“, истиче Вранешевић (уп. *ЛАБОРАТОРИЈА ЗВУКА* 2007: 22).

⁷ Може се чак рећи да је и један од првих који је у свом делу „прзвао“ проблем родне равноправности и то право у *Гасџарбајџер ојери*. Предраг Вранешевић у вези с тим каже да је то „женска опера“, јер је у центру пажње судбина пет женских ликова (из разговора, август, 2014).

⁸ Назив овог дела више пута је мењан. О томе опширније касније.

⁹ Вранешевић с тим у вези радо истиче да је „анархиста“ (из разговора, август, 2014).

¹⁰ Провокативне теме, ласцивни садржаји који нису одговарали вредностима тадашњег јавног „социјалистичког“ морала, у једном тренутку су га довели и у директан сукоб са законом. Године 1981. на плакату за концерт *Лабораторије звука* био је лик наог Вилмоша Лакатоша из профила. Припадници службе Државне безбедности у њему

Вранешевић је са својим саставом *Лабораторија звука* брзо постао популаран, мада је – како истиче – управљање „потрошачком машинеријом“ радије препустио брату. Бунтовник увек са разлогом, Вранешевић истиче критеријуме своје естетике: „Ако те ударају с лева и с десна, знај да си на добром путу“ (*ЛАБОРАТОРИЈА ЗВУКА* 2007: 22). Не чуди зато што се поред богатог опуса музике писане за филм и театар, и после потребе да тај „филм и театар“ унесе у свој концертни перформанс, Вранешевић одлучио на стварање сопственог „гезамткунстверка“.

Писање позоришне музике, према тврдњи Вранешевића, процес је у којем би требало да је композитор активно укључен у реализацију комада од самог почетка. Иако је веома чест случај да се аутор музике појављује свега неколико проба пред „прогон“, ову праксу Вранешевић готово никада није примењивао. Учествујући у постављању представе „од почетка“, сарађујући са бројним редитељима, међу којима посебно истиче сарадњу са Дејаном Мијачем или Видом Огњеновић, Вранешевић ствара музику настојећи да у првом реду одговори захтеву „главнокомандујућег“.¹¹ Стварање музике за позоришни комад овај аутор упоређује са писањем музике на „музику“ коју ствара глумачка екипа на челу са редитељем.¹² Отуд – каже Вранешевић – редитељи користе „музичарску терминологију“ и траже од глумца „другу лагу... вишу интонацију...“ (2000: 11). Задатак композитора је да се у том процесу *прилагођава*. Доживљај да је „проба просвирала“ знак је успешно реализоване сарадње. „Из тога следи“, закључује аутор, „да такозвана ‘подупирућа’ музика не би требало да се чује. И доиста је тако. Сцена у којој се преплићу композиторова подупирућа и глумчева музика се мора извести веома деликатно. ‘Моја’ музика се у оваквим случајевима до те мере поистовећује са тоналитетом глумчеве интерпретације да гледалац није ни свестан да сем глумца ту још неко свира. Штавише, он је убеђен да ту уопште и нема музике. Тада можемо сматрати да смо га завели“ (2000: 11).¹³ Присуство добро компоноване музике у позоришном комаду је веома важно, али је понекад – тврди Вранешевић – излишно, а аутор музике то мора, ако то већ сам редитељ не осети, сам уочити.¹⁴ Уколико је пак неопходна, музика за театар може

су видели сличност са маршалом Титом. Уследило је суђење и казна од 40 дана затвора која је преиначена у новчану.

¹¹ Термин којим Вранешевић назива редитеља.

¹² Парафраза Вранешевићеве тврдње да редитељ најпре послуша своју унутрашњу партитуру. Уп. ВРАНЕСЕВИЋ 2000: 10–11.

¹³ Овај Вранешевићев цитат уједно и објашњава оно што је наведено на почетку ове студије како је „најбоља она примењена музика која се не чује“.

¹⁴ Вранешевић каже да је непотребно музиком „подшпрајцавати“ тамо где глумачки ансамбл добро „свира“ (из разговора, август, 2014). Тако је у представи *Сумњиво лице* у режији Дејана Мијача сам композитор тражио да се, осим на почетку и крају представе, музика избаци. Реч је о обради нумере *Свилен конач*.

бити „подупирућа“ или „контраунктирајућа“ (Вранешевић 2000: 11).¹⁵ Ова друга је „прави изазов“ јер контрастира „оркестру на сцени“ па га тиме и више истиче (Вранешевић 2000: 11). Судаћи по анализи бројних театарских остварења од око стотину на којима је радио, Вранешевић приступа стварању музике за позориште на својеврсни „барокни“ начин. Премда би се, наиме, очекивало да партитура детаљно садржи његову позоришну музику „замрзнуту“ на папиру, Вранешевић решава своје „музичко писмо“ на начин на који су уобичајено бележе рок нумере. Једногласну мелодијску линију испод које је забележен текст прате шифре акорада уписане изнад линијског система. Уколико је нумера вокално-инструментална, текст је потписан Вранешевићевом руком, калиграфским стилем који се среће и у ауторовим ликовним радовима. У овакву партитуру композитор уноси и ознаке за темпо, на српском језику, или наглашава неке друге (звучне) ефекте који су предвиђени у току извођења нумере.

¹⁵ Овде би се могло рећи да је Вранешевић под утицајем ставова приписиваних Ајзенштајну и Прокофјеву о оваквој двојној могућности коришћења музике у филму (или позоришту, прим. И. П. К.). Међутим, како новије студије показују, чак ни чувени двојац који је успешно сарађивао на стварању филмова са веома успелом звучном потпором, није мислио само на ове две улоге музике. Музика, према савременим теоријама, може вишеструко да „допуни“ филмски/театарски наратив. О овоме више видети SMITH 1996: 230–247.

Пример 1. *Пејо илићи Јобуна анђела* (1994), Српско народно позориште, редитељ Ласло Бабарци, музика Предраг Вранешевић (преузето из: *Св. Дунав* 1998: 20–21)

AKO NISI NEKI BANKAR untitled AKO NEMAŠ PUN BUDELAR

1. am7 em am7 em em am7
 AKO NISI NEKI BANKAR AKO NEMAŠ PUN BUDELAR AKO NISI CAR -

2. Cdur em em7 Cdur G7 Cdur
 NIK IL BEZDUŠNI POREZNIK NEĆEŠ SE LAKO IZVI - ĆI

3. G7 Cdur G7 Cdur
 RU-KA PRAVĀĆE TU - ĆI OMĀU ĆE TI NA -- VI - ĆI

4. E7 am dm am
 PA ĆE TI SRCE PU - ĆI I BA - ĆI - ĆE TE PSI MA

5. E7 am am am
 NASRED PIJAOE NE NE NIKI - KO NE NE NIKI - KO

6. am am am
 MILOŠTI NEMA NI MA - LO MILOŠTI NEMA NI MALO MA

7. am am E7 am
 KOME DA JE STALO MILOŠTI NEMA NI MALO

8. am7 em am7 em em am7
 KADA SE PODVIĀE CRTA NEMATRĀ NEMA MRT - A ZA SLOMIJENU SVAKU

9. Cdur em em7 Cdur Gdur Fdur
 ĆAŠU ZA JEBENU SVAKU SNAŠU ZA SVE ZA SVE ZA SVE PLATI -

Handwritten musical score with lyrics and guitar chords. The score is written on ten staves, each with a line number and a key signature (F#) indicated above the staff. The lyrics are in Cyrillic script.

1. F#dur Cdur | 9. G7 Cdur
 1. F#dur Cdur | 9. G7 Cdur
 1. E7 am | am7 am am7
 1. am am | am am
 1. G7 Cdur | G7 Cdur
 1. Cdur G7 Cdur | E7 am
 1. am am | am am am am
 1. am G#dur G#dur | Adim
 1. Adim G#7 G#7 | am-satt am-satt am
 1. am

Lyrics:
 1. ТИ СЕ МО-О-РА - А | РАЧУН СЕ МО-РА ПЛА - ТИ -
 2. ТИ А НАРОД СЕ МО-РА МИАТИ - ТИ | РАЧУН СЕ МОРА ПЛАТИТИ
 3. МИЛОСТИ НЕМА НИ МАЛО - | О АКО НИСИ НЕ КИ БАНКАР АКО НЕМАЈ ПУН
 4. БУДЕ - ЛАР АКО НИСИ ГА - РИ - НИК | ИЛИ БЕЗДРАЊНИ ПОРЕЗНИК
 5. ЗАР СЕ ЗБЛИЈА НА - ДАЏ СРЕЋИ, РИКУ ПРАВДЕ ОЕШ ИЗ -
 6. БЕЋИ, ОКО ВРАТА А БЕЗ ОМЋЕ | ТА ТО НЕ - ЋЕ МОЋИ
 7. МОМЋЕ | ГДЕТИ ЖИВИШ ПРИЈА - ТЕЛЈУ ЗЕМЈУ ОВУ ДОБРО
 8. ЗНАШ | НЕ НА - ДАЈ СЕ НИ - ЋЕМ
 9. БОЈЕМ НИЧЕМ СЕНИ НЕ | НА - А - ДАШ

Сами аранжмани нумера за велики број остварења, међутим, нису сачувани, а они који су забележени на носачима звука нестали су као „жртве“ преснимавања магнетофонских трака, што је у време седамдесетих и осамдесетих био чест случај у студијима. Другим речима, од око

стотину позоришних продукција у којима Предраг Вранешевић потписује музику веома је мало сачувано. Тако ретки партитурни записи дају тек одјек онога што се заправо догађало веома често као „креација тренутка“, или креација у којој је студио представљао адекватног „савезника“, у којем је композитор наснимавао гласове, међусобно их комбиновао, уланчавао, или умрежавао са другим звуцима. Будући да је на неки начин реч о компоновању које мора да буде „звучни декор“, композитор је у договору са редитељем (али врло често и самостално) посегао за различитим артефактима из историје музике свих жанрова настојећи да кроз њих „означи“ дешавање на сцени. С тим у вези, аутор тврди: „У компоновању за театар мораш бити сваштар.... мораш суверено да се крећеш кроз све жанрове, од најједноставније народне поскочице, преко џеза и рока, до симфонијских комада и филхармонијског ораторијума који укључује хор и оркестар... од једне тамбурице и гитаре до тога да на сцени буде тристо људи који изводе твоју музику. То ти је и дар и таленат, али и проклетство, јер стално црпиш своје ресурсе до краја, из тебе мора да изађе и оно што ниси мислио да можеш“ (из разговора, август, 2014).

Рачунајући понекад на препознавање од стране публике, а други пут без икаквих намера да изазове директне асоцијације у аудиторијуму, Вранешевић постмодернистички „кроји“ причу музиком, у којој су присутни најразноврснији узорци – цитати, и узорци – одређене стилске особености неког популарног музичког жанра или извођача. Позоришна музика Предрага Вранешевића заправо врви од цитата. Реч је о бахтиновском активном типу двогласности (ORAЋ TOLIЋ 1990: 12), где аутор сугерише „активан суоднос“ између свог и туђег текста (ORAЋ TOLIЋ 1990: 12), и то у оном смислу у којем текст схвата Р. Барт.¹⁶ Дијалог са „позајмицом“ овде постоји и онда када је композитор „активира“ као „верфремдунг“ ефекат.¹⁷ Иако време у којем ствара Вранешевић у извесном смислу јесте време у којем „влада“ интертекстуалност, у којем интекст стоји као врста „помоћи“ да сам текст добије на значењу, у самом простору позоришне музике ова је техника често императив којем „citatna relacija postaje dubinskim ontološkim i semiotičkim načelom – dominantom kakva teksta, autorskog, idiolekta, umjetničkog stila ili kuture u cjelini“ (ORAЋ TOLIЋ 1990: 15). Начини на које Вранешевић претвара цитате-узорке у моделе, односно начини на који их преобликује додајући им нов текст,

¹⁶ Предраг Вранешевић радо користи цитат и у разговору. У радо коришћен, у том смислу, спада стих „на брдовитом Балкану“, песникиње Десанке Максимовић из чувене песме *Крвава бајка*. Тај цитат алудира на став композитора о простору у којем живи, као о „земљи сељака“ у којој сви на неки начин страдају... (из разговора, август, 2014).

¹⁷ О овом више касније у вези са слет опером *Нема земља*.

нов аранжман, нов стилски лик, увек резонирају са темпом драмске радње и њеним садржајем.¹⁸

Поред коришћења музичких цитата у које није „дирао“, као што је случај са Моцартовим *Реквијемом* (Волцек 2004), Скрјабинову *Поему вайре* (мултимедијални пројекат *Узјахајши коње светиоџ Марка*, 1984) или грегоријанским црквеним напевима (*Револуција светиш девица*, 1991), Вранешевић посеже за мелодијом руске химне из Стаљиновог времена (*Врајиа дома*, 1986), нумером *Yesterday* састава *Beatles* (*Црна хроника*, 1994), *I'm walking* Фатса Домина или за хитом *Hipi, hipi shake* групе *Swinging Blue Jeans* (*Друџа врајиа лево*, 1989), затим за бројним нумерама немачких предратних и послератних шлагера као што је *Fräulein, pardon*¹⁹ или одломцима аустријске оперетске музике, револуционарним песама као што је *Bandiera rossa* (*Фабрике радницима*, 1971) или *Ah! Ça ira*²⁰ (*Маркиза де Сад* 1988), при чему обично убацује сопствени увек римовани текст са директним алузијама на драмску радњу, или њен шири политички контекст. Ако не компонује оригиналну музику коју зове „руском“, а у њој подразумева молске тоналитете и валцерски ритам (из разговора, август, 2014) радо у своје „звучне кулисе“ укључује партизанске песме каква је чувена *Билећанка* (*Мрављи мейеж*, 1989), *Уз маршала Титиа* (*Нечасииви на Филозофском факултетију*, 1985), *Поздрав засијави* Силвија Бомбарделија због познатих асоцијација на звуке који су пратили маршала Тита при различитим парадирањима (*Пуш око светиа*, 1982), руске револуционарне песме, руске народне песме – частјушке које су налик нашим бећарцима, или елементе мађарског и грчког фолклора или фолклора других народа, као и њихове религијске музике, уколико то захтева призор на сцени. Уз то неретко иду и одговарајући инструменти – гусле, шаргија, хармоника, гајде... Истина, ти фолклорни узорци – како истиче Вранешевић – били су му најмање атрактивни за обраду, али пре свега зато што би такво интересовање могло да упути на наклоност ка жанру world music, а што би био некакав „main stream“ којем Вранешевић никада није хтео да припада.

Изгледа да су најуспелије биле оне музике у којима је Вранешевић од узора правио моделе, као у случају претварања соло песме Хуга Волфа (Wolf) у „некласичан“ гудачки квартет који су чинили виолина, виола

¹⁸ Узор, узорак и модел су термини преузети од Мирјане Веселиновић Хофман из студије *Фрагменти о музичкој постмодерни*, којима се објашњава компоновање уз коришћење музике из прошлости. Уп. Веселиновић Хофман 1997.

¹⁹ Велики број оваквих нумера, чијих се аутора више и не сећа, Вранешевић је пронашао у колекцији плоча свог кума Алексеја Арсејева.

²⁰ Песма из доба Француске буржоаске револуције коју је аутор пронашао у Француском културном центру у Београду.

и два виолончела (*Црна руџа*, 1988) или тамо где су одређени жанрови само узори на основу којих су створане нове нумере, као што је то случај са присуством аргентинског танга (*Небеска војска*, 1988), стила поп састава *Beatles* (*Кајетан Џон Пилфокс*, 1982), немачке групе *Kraftwerk* (*Саслушање*, 1987) и слично. Вранешевић, међутим, истиче и директне утицаје одређених музика за филм Сајмона (Simon) и Гарфанкла (Garfunkel), музику Тома Вејтса (Waits), а за поједина остварења узоре у Дејвиду Берну (Burne) и Брајану Ину (Епо).

Своје стваралаштво за позориште Вранешевић је најчешће снимао на носаче звука који су потом емитовани у току извођења представе. У многим остварењима аутор је сам, уз техничаре, био присутан у тонском студију, нарочито у почетку свог деловања у театру, када студијска опрема куће није могла да одговори захтевима партитуре: у бројним случајевима доношено је ауторово лично озвучење или апарати који су омогућили одговарајућу репродукцију која је замишљена. Међутим, било је редитеља који су захтевали присуство читавог музичког ансамбла на сцени, као што је то био Златко Свибен у представи *Кајетан Џон Пилфокс*, затим у *Живоју провинцијских њлебоја* (1987), или само појаву композитора, као у *Баалу* (1988), када се од Вранешевића тражило да на завршетку представе тумачи улогу васкрелог Баала.

У музичком стваралаштву Предрага Вранешевића издвојена наспрам читавог његовог опуса „утилитарне“ музике, стоје два музичко-сценска дела која носе заједнички жанровски „идентитет“. Оба су у основи дефинисана као „опере“. Реч је о *Гасџарбајџер ојери* и слет опери *Нема земља* (1971–2011).²¹ Иако је реч о остварењима која раздвајају читаве четири деценије, заједнички именитељ постоји, а то је пре свега сам „формални образац“ који је одредио аутор (односно аутори), а затим и музички језик који готово да се није мењао. Мењао се, међутим, контекст у којем су дела настала, а у случају слет опере и сам текст. Али пре саме анализе садржаја њихових текстова и саме музике, поставља се питање жанровског одређења ових дела. Чак и позоришни критичари, па и њихове колеге из простора рок музике, а коначно и сам аутор, својим освртом на ова дела указују на шири смисао речи „опера“, те настоје да се различитим атрибутима „изборе“ за адекватан термин. У том трагању за смештањем у некакав „теоретски“ оквир, готово сви оба остварења везују за брехтовски комад са певањем, играказ, врсту мјузикла, скоро

²¹ Распон од четири деценије овде је забележен, јер је дело написано 1971. године, али и поред напора аутора да га поставе на сцену Атељеа 212 исте године, оно је одбијено. Премијерно је изведено тек 1984. у независној позоришној продукцији *Маџаза* и то у Фабрици вагона *Гоша*, а затим још једном на Ташмајдану, на отвореном. После бројних редакција, са новим називом, дело је изведено и снимљено 2011. године.

политичког кабареа,²² пре него за оперу у класичном смислу речи, чак и ако је сасвим јасно да није реч о вокално-инструменталном делу које на сцени изводе солисти, хор, симфонијски оркестар и диригент. Свакако да је ближе одређење жанра дао сам аутор, односно аутори. У првом наведеном, које је Вранешевић радио са редитељем Желимиром Жилником, писцем текста, назначено је да је реч о **рок** опери, док за друго важи да је **слет** опера. Већ и сама потреба композитора да прецизније дефинише о каквом је „музичком позоришту“ реч, указује на чињеницу да се крећемо у простору мешавине жанрова коју је, у овом пољу и временском периоду, објаснила Јелена Новак у својој студији *Опера у доба медија* (2007).

Тренутак који маркира почетак деконструкције односа према оперској традицији представља настанак опере *Ајнштајн на њлажи* (1976) Филипа Гласа (Glass) и Роберта Вилсона (Wilson).²³ Ера постмодерне чији се почетак готово поклапа са овим оперским „пучом“ наговештава промене у многим класичним музичким терминима који попримају префикс „пост“. Стога ауторка наведене студије, истичући све јаснију интенцију композитора да опери одузму елитистичку позицију међу уметностима и понуде је публици као масовну уметност (што наравно има везе са економским променама у свету, либерализацијом тржишта и мас потрошњом), истиче термин *постопера*, односно *постмодернистичка антиопера*, као најадекватнији за форму која је себи изборила „нов живот“. Јелена Новак при томе пише о „снажном редефинисању оперских конвенција и преиспитивању граница између институција високе и популарне уметности“ (2007: 12). Као неке од „услова“ за одређење жанра постопере ауторка види у либрету који је сада сачињен од текстова који су неоптерећени хијерархијом заснованом на доминацији било којег од њих, непостојање могућности за обједињавање оперских текстова који иначе ступају у ризоматичне односе, искоришћавање продуката/могућности које је донело доба техничке (електронске) дигиталне репродукције (с тим да дигиталном репродукцијом не само да се рачуна на мултипликовање снимака опере већ се могућности техничког репродуковања концептуализују, проблематизују и изводе у делу), ослањање на институције масовне уметности и медије масовне комуникације, те настанак таквог дела након завршеног историјског пројекта „опера“ и његове симболичке смрти почетком XX века, због којег се и предлаже термин *постопера* (опера после опере) (Новак 2007: 15). И заиста, аналитички поступак два остварења о којима ће овде бити речи указује на потребу да се она управо прогласе

²² Сам Вранешевић слет оперу назива и „музичко-сценским играчком“. Уп. Арте пакет *Нема земља*, 2011, стр. 5.

²³ Предраг Вранешевић истиче како је ово дело видео на Битефу (из разговора, август, 2014).

„постмодернистичким антиоперама“. С једном необичном констатацијом: звучни резултат – а то је најзад оно што се на крају у „опери“ рачуна као прво – одаје утисак „константе“. Другим речима, оно што је почетком седамдесетих деловало као авангарда наше поп и рок сцене, није се променило после четири деценије. Ако се, међутим, стилски израз аутора није променио, променило се време. Перцепција је друга. Авангардни бунт некада провокативних и ангажованих нумера, из перспективе наше данашње политичке и друштвене стварности, сада делује безазлено, и на неки необичан начин изазива носталгију за „времелима прошлим“. Другим речима, Предраг Вранешевић свој препознатљиви музички језик тврдоглаво не мења, он остаје свој све ове деценије и тиме на неки начин подсећа на онај стваралачки поступак којем је у „класичној“ српској музици остао веран Ерне Кираљ, на пример. А саме постмодернистичке опере које је створио – у случају *Гасџарбајџер ојера*, радије је реч о комаду с певањем или мјузиклу, а у слет опери би имало смисла говорити и о ораторијуму²⁴ – резултат су настојања да се ондашњој (и садашњој) публици укаже на оно што би било „опера“ у свету поп културе.

Будући да је прво извођење слет опере у редигованом издању било 40 година после настанка оригиналног рукописа текста и музике, као прави оперски првенац у области српске поп културе појављује се *Гасџарбајџер ојера*. Критике после јануарске премијере 1977. године биле су прилично подељене. И премда је у њима било више речи о редитељу Желимиру Жилнику, тих година у жижи интересовања седме уметности због свог остварења *Рани радови* (1968), који се у овој опери појавио и као текстостписац, критика је неподељено изнела позитивно мишљење о самој музици, док је текст прогласила промашајем *par excellence*. „До банализма упрошћена рима најелементарније готово дилетантске једноставности“,²⁵ како коментарише критичар Миодраг Кујунџић (1977), неуубедљиви дијалози, нејасан драмски заплет, нејасно обликовање пет женских ликова, али уз тему која је и дан-данас актуелна на нашим просторима, наиме, привремени рад у иностранству и све тегобе које се уз њега везују,²⁶ ово дело позитивно је валоризовано пре свега кроз атрактиван режијски поступак и адекватно реализован музички језик.

На носачима звука сачувано је само десет нумера из ове опере, које међутим могу да стоје као репрезенти „брехтовског театра“

²⁴ И сам Хендл (Handel) је једно време своје ораторијуме изводио са сценским елементима, а какве је све могућности са овом формом постигао Игор Стравински почевши од *Краља Едипа*, није ни потребно истичати.

²⁵ Ипак, оне данас неодољиво подсећају на реп поезију, па се овде може говорити о и претечама реп уметности.

²⁶ Радња прати женске ликове који одлазе у Немачку трбухом за крухом и доживљавају, свака на свој начин, трагичну судбину.

којем припадају.²⁷ Оне одсликавају музички језик у којем се Предраг Вранешевић ослањао на обрасце репетитивне музике,²⁸ уз обилно коришћење тадашњих техничких могућности ритам машине и различитих звучних ефеката својеврсне *musique concret*, који су звучно директно подржавали радњу на сцени, или јој се контрапунктски супротстављали – како је то аутор чинио и у својим музикама за позоришне комаде.²⁹ Ту су и елементи техна, као и препознатљив рок звук Вранешевићевог музичког језика. Директна музичка цитатност присутна је да би се – за оне који изворе познају – истакао семиотички ниво „вишег“ реда: ту је лајтмотив Зигфрида из Вагнерове (Wagner) *Нибелуншке џејтралоџије*, пародија на нацистичку песму *Horst Wessel Lied*,³⁰ док је цитатност у тексту проистекла из одломка Гетеове песме *Краљ вилењак*. Поменути интекстови јасно асоцирају на контекст дела, као и сам језик којим је писан либрето, где се у музичким нумерама смењују строфе на српском језику са онима на немачком. Наравно, немачки језик је употребљен крајње упрошћено, са граматичким неправилностима које су карактеристичне код оних којима тај језик није матерњи.³¹

²⁷ П. Вранешевић управо тако ближе дефинише ово остварење.

²⁸ „То се касније назвало миниализам“, коментарише Вранешевић (из разговора, август, 2014).

²⁹ Будући да овде није место детаљној формалној анализи овог дела, биће поменути само називи кључних музичких нумера: *Експресни воз Истамбул – Минхен*, *Најушњиање Југославије*, *Arbeiten durch Nacht*, *Хебе бейон*, *Посејпа Ерос ценџру*, *Месо роба да се џроба*, *Без кичме се живи џлајко*, *Са женом да џосџељу делим*, *Гасџарбајџерско коло*, *На ничијој земљи*.

³⁰ „Посезање за музичким или текстуалним цитатима Жилник је звао ‘машина зове сировинску базу’“, истиче Вранешевић (из разговора, август, 2014).

³¹ Граматичке нејасноће су један од разлога зашто ова опера није изведена у Минхену, како је планирано.

RHARD, ALBREH, DJINA:

M BA BAU DAU

SMRTNA KAZNA, STROGI ZATVOR, KONFISKACIJA
IMOVINE. KO VRŠI PREBACIVANJE AGITATORA I
PROPAGANDNOG MATERIJALA.

M BA BAU BAU, M BA BAU BAU KAZNIĆE SE
STROGIM ZATVOROM NA NAJMANJE TRI GODINE,
SMRTNA KAZNA, STROGI ZATVOR, SMRTNA
KAZNA M BA.

ISTERIVANJE, ODUZIMANJE RADNE DOZVOLE
AUFENTHALTSERLAUNIS, ARBEITSGENEMIGUNG.

KO POVEDE MALOLETNO LICE BLUDA RADI,
KO LOVI DIVLJAČ ZA VREME LOVOSTAJA
KAZNIĆE SE ZATVOROM NAJMANJE TRI MESECA
ILI STROGIM ZATVOROM DO PET GODINA.

U toku trajanja gornjeg rečitativa koriste se svetlosno zvučni efekti pomoću kojih dočaravamo preobražavanje., Djule i Gine. One prolaze kroz nekoliko faza. Iz boksa, preobučena pojavljuje se prvo Djula, odevena kao junakinja Vagnerove opere. Duga haljina, dekolte, plašt, visoka kapa i venac. Ona je na rolšuuama. (Ili na maloj pokretnoj platformi). Peva uz muziku - prvo horne, a zatim sudbinska grmljavina timpana.

DJULA: SIGFRID OTIHA PRSTEN I BLAGO
OD NIBELUNGA, PATULJAKA MALIH
ON JE SIN INCESNE VEZE

Пример приказује уобичајену праксу самог редитеља, али и композитора: бројне дидасталије уз драмски текст упућују на режијска решења, као и звучне ефекте, инструменте који се користе, начине извођења нумера и слично.

Музичком мозаику ове представе треба додати и фолклорне узоре различитих нација које се сусрећу у печалби у Немачкој, као што су асоцијације на српску, грчку, италијанску, шпанску или турску музику, али и елементе блуза.³² Оно што критика истиче као позитиван ефекат интерпретације

³² У либрету на стр. 23 помиње се и извођење народне песме *Мујо кује коња њо мјесецу*, као и хрватске химне *Лијеја наша*, на стр. 35.

јесте певање на play back, уз живо певање, којим су аутори настојали да истакну контраст између бедног радничког, али аутентичног живота у домовини и живота печалбара у туђини (Милетић 1977). Занимљиво да оптужбе неких критичара на рачун редитеља и текстописца Жилника, који жели да „лумпенпролетаријатски скрајнуте судбине и мрачне кутове људских судбина стави у центар збивања“, имају заправо политичку ноту, док се за музику примећује само да се „ствари много пута понављају“ (Кулунџић 1977), али сам суд о њеној ваљаности често изостаје. Има међутим оних критичара, као што је Пуба Матеовић, који истичу да је реч о опери „општих ситуација, општих места... гастарбајтерске теме, а не опери ликова, у којој је музика, која је ‘чисто’ одсликавала ситуације, готово спасила сценско догађање“ (Матеовић 1977). Позитиван став критичара Слободана Милетића открива каква је *Гастарбајтер ојера* могла бити новина за време друге половине седамдесетих година у југословенском позоришном животу: „Овај сложени, камерно, музичко-драмски спектакл се, међутим, (мада то противречно звучи), на подједнако директан начин натуралистичком документарношћу о економској емиграцији, дакле актуелном социјалном критиком савременог друштва, и рок музиком, као новом митологијом свакодневице, приближава различитим међама политичког театра, кабареа и рок опере. Заслуге за коначни успех ‘Гастарбајтер опере’ немају само Жилникове свежје и врцаве сценске идеје... него и у равној мери ако и не претеже (подвукла И. П. К.) модерно конципована рок музика композитора Предрага Вранешевића, која своје мелодијске и ритмичке аквизиције никада дословне цитате, напада на најразличитијим изворима, почев од рока, попа, фолка и кантри стила до шумадијског кола“ (1977).³³ Премда уз једну погрешну информацију о изостанку директних музичких цитата, овај текст показује да је постојао и круг оних позоришних критичара који су поздрављали овакав „нов музички театар“, али који упркос томе нису могли да се одлуче о коначној дефиницији жанра којем су присуствовали. Тако се уз *Гастарбајтер ојеру* везују и идеје о „врсти обредног театра“, „мелодраме“, „пучког позоришта“ (Пашић 1977), „ритуала“, где је ауторски тандем Вранешевић–Жилник, наоружан провокацијом, ангажовано настојао да критички приступи једном озбиљном социолошком проблему отуђења, егзистенцијалне кризе, исмевајући истовремено и социјализам и капитализам.

³³ Милетић такође истиче да су „у опери у којој се коментаришу реакције актера на поједине догађаје, али не и међусобни односи, сонгови једино везивно ткиво у режијског поступку који нема логичан континуитет, што се у филму решава за монтажним столом“. Тиме критичар посредно истиче да је заправо Вранешевићева музика она која „одржава“ целину, а не глума или режија.

Чини се, међутим, да је корак даље у смислу разоткривања и редефинисања жанра постмодернистичке опере дао композитор Предраг Вранешевић *Немом земљом*, својим другим остварењем које је 1971. започео са Желимиром Жилником, а коме је након два неуспела извођења, после 40 година сâм дао коначан облик.

Према речима композитора, идеја о стварању „овог театарског сочињенија са певањем и пуцањем“³⁴ била је Жилникова. Као и самом ауторском ангажману где је било различитих приступа – посебно у домену текста – и у настојању да се „допре“ до правог назива било је недоумица. Отуда бројне верзије имена овог дела: *Црна металурџија* (радни наслов), *Фабрике радницима*, *Победник класне луџије*, *Пад на југоисток*. Свака од њих јасно упућује на ангажовани музички театар у којем се аутори „разрачунавају“ са кључним терминима и појавама социјалистичког друштва у које се очигледно нису уклапали.³⁵

Пример 3. Прилог из Арте пакета, П. Вранешевић



Један од ликовних радова из Арте пакета који је штампан као део пројекта *Нема земља*, у којем Предраг Вранешевић као ликовни уметник представља називе који су били једни од „могућих“ у раду са Желимиром Жилником.

Ипак, оно што привлачи пажњу јесте поднаслов. Из њега се ишчитава својеврстан стравинскијевски захтев за новим музичко-сценским „игроказом“, за продором у жанровски до тада непостојеће решење,

³⁴ Речи Предрага Вранешевића из објашњења настанка слет опере Арте пакет *Нема земља*, 2011.

³⁵ Тиме је ово дело веома блиско са музиком из представе *Живоџи провинцијских њлејбоја* из 1987, где је Предраг Вранешевић са својим саставом наступао на сцени, а где је музиком „исплетена“ прича о историји Југославије од њеног настанка до деведесетих година.

за постављањем нових правила „игре“ у којој – како се наглашава у дидасталијама – „певањем или другим радњама активно учествује и аудиторијум“. На трагу „новог“ музичког позоришта, али у недостатку правог теоретског термина (који им очигледно није ни био преко потребан) аутори су употребили онај термин који прозива нашу социјалистичку прошлост, а њихову тадашњу садашњост: слет. Тај вид физкултурне „вежбе“ на стадиону представљао је најважнији „спектакл“ Титовог режима, којим је млади нараштај вежбом на стадиону славио 25. маја Дан младости (а којим је обележаван и маршалов рођендан). Реч је о својеврсном „ритуалном моменту“ на државном нивоу, у којем је врховни „врач“, маршал Тито, примао симбол снаге своје државе, Штафету младости. Управо тај „ритуал“ послужио је као одличан „компас“ за све оне који ће пратити извођење овог дела. И заиста – извођење *Нема земље* 2011. године има одлике сродне ритуалу.³⁶ Сам аутор у том наступу делује као некакав „врач“ који тим ритуалом „управља“. Отуд он на средини сцене заједно са великим бубњем као каквим магијским извором звука којим сигнализира почетак или крај одређених оперских слика.³⁷ Он је „тесто“, најважнији „сведок“ догађаја који води. Изгледа, међутим, да је цео „слет“ – учесници изводе и одређене покрете карактеристичне за некадашње Титове слетове! – заправо критика савременог музичког спектакла којем делује да се Вранешевић руга. Перформанс слет опере и „диктатура“ њеног извођења је прави уметнички акт бунта који заправо и не изненађује код овог „анархисте“, како Вранешевић себе радо назива. То је такоређи рукавица бачена у лице нашем времену спектакла и владавине медија. Ово „сочињеније“, наиме, изведено је само једном у Београду и једанпут у Новом Саду. Тираж Арте пакета у чији је садржај укључена серија принтова који на сугестиван начин прате повест настанка овог дела – штампан је само у стотину примерака. Потреба за ексклузивитетом, за елитним, аутору се намеће као својеврсно оружје против кича којим је окружен. Истичући како „нема уметности, већ само вештине“ (Амброзић 2013), аутор проглашава вредност своје вештине обрнуто сразмерном њеном тиражу захваљујући којем

³⁶ Учесници овог извођења били су Предраг Вранешевић, као наратор, Гаља Вранешевић, вокал и клавири, Мирјана Драгановић, вокал, Војислав Малешев, вокал, Владимир Опсеница, вокал и електрична гитара, Милан Керезовић, вокал и саксофон, Зоран Тегелтија, вокал и бубњеви, Душан Рашковић, вокал и удараљке.

³⁷ Опера се састоји из девет слика: 1. Нема земља (Пад на јуоисток; Комисија за испитивање порекла), 2. Овај Балкан (Људи се зноје, красте се гноје), 3. Буђење (Добро јутро; Ламент над пенисом), 4. Стан и храна (Влажан стан; *Mucho, mala mucho*; Пасуљ), 5. Пропаганда (Временска прогноза; Црна хроника), 6. Устанак (Брусхалтер је душманин; Пушке; Ратови и буне; *Power to the People*), 7. Крв, зној и сузе (Издајнички реп; Полицијско коло), 8. Прекомерна сила (Гунгула); 9. Добар крај (Земља нам је наша јака; Демократија је дивна ствар).

делови *Неме земље* „неће постати рингтонови мобилних телефона“ (из разговора, август, 2014).

Вранешевићев композиторски поступак овде је – као и у претходном делу уосталом – врста колажног „слагања“ различитих жанровских „лица“ тадашње (и садашње) популарне музике, од рока и попа до „funka, elektronike, synth-пора, reggaea, dubova, psihodelije“ (HORVAT 2012).³⁸ Наравно уз обавезан „заштитни знак“ аутора – пародијску или непародијску обраду цитата. Тако се у музичком току препознаје чувена хрватска попевка *Лејте ти је Загорје зелене* или хит *И њројлакаће зоре* певача Мише Ковача, некадашње југословенске иконе поп музике,³⁹ одломак који наликује далматинским клапама,⁴⁰ затим руска царска химна, Ленонов хит *Power to the People* али сад са речима „народу слобода, радницима власт“, италијанска револуционарна песма *Bandiera rossa* текстом сугестивно преиначена у *Bandiera nera...* У овој музичкој причи музика постаје језик који подржава текст, а не обрнуто, како је то уобичајено у једном музичко-сценском облику.⁴¹ Кроз анализу музике девет слика *Неме земље* може се рећи да је Вранешевић себи овим делом обезбедио место класика постмодерне популарне музике у нас.

³⁸ Хорват такође истиче и „karakteristike industrialna s apokaliptičnom atmosferom u koju su upletene sintagme world-musica, gregorijanskih napjeva, te različitih eksperimenata kakvih se malo tko od ‘velikih’ ovozemnih komercijalnih rock autora usudi koristiti. Obično takve sulude efekte rabe underground izvođači koji niti malo ne mare za vox populi.“

³⁹ Иако Вранешевић тврди да је овај цитат уведен у музику као у позоришту „фау“ ефекат, ефекат „очуђења“, у перцепцији оних који познају цитат то је заправо само још један ниво комуникације са аутором, још једна асоцијација на „време прошло“, на југословенско време.

⁴⁰ Текст из 4. слике, из нумере *Влажан сџан* који гласи „Ја никог немам/ само стару мајку/ друга Тита и Јованку...“, компонован је на препознатљив стил далматинских вишегласних песама – клапа, па и ту композитор рачуна на онај „музички код“ који ће оне који тај код препознају јасно усмеравати на кључне моменте наше историје оксиморонског братства и јединства некадашње Југославије.

⁴¹ То да примењена музика може да буде подржана драмским збивањем, иако се догађа преваасходно обрнуто, да она подржава драмско збивање, сасвим је могуће према мишљења Т. Адорна и Х. Ајслера. У том смислу, Марија Ђирић истиче анимирани филм В. Дизнија (Disney) *Фантазија (Phantasy)* (ЋIRIĆ 2014: 67).

Пример 4. Одломак из „партитуре“ првобитне слет опере

ZNOJ & KRUV & SUZE

3.

OVAJ ČIN JE DEMONSTRACIJA
 ČEKUJUNA VIKRA VREDNOSTI, POD
 FIRMOM VEŠTINA, SNAGE, BRZINE,
 SMOLOSTI, DAVLE RADA.
 NA POZORNICI OGROMNA UNIVERZA
 LNA MAŠINA KOJA SE LOŽI ULIJEM
 I SVAČIM STO GORI.
 NA VRHU JOJ JE PARNI KOTAO FO
 NI POKREĆE POLUGU VELIKOG MEH
 ANIČKOG ČEKIČA.
 OTVORENO OGNJIŠTE SLUŽI ZA
 KAJJENJE GVOŽĐNA NA ČERU RA
 DI VJERANOVA EKONOMSKA JEDINI
 CAL.MAŠINA SE RASPROSTIRE GO
 TOVO PO ČELOJ POZORNICI TAKO
 DA SU UČESNICI FO NJOJ NAČIČ-
 KANI KAO VENTILI I TOČKOVI.
 RAD JE IZREZUBLJUJUĆI.PADA SE
 U NESVEST.PRVA SE MELODIJA PE
 VA U TOJ ZAHUKTALOSTI (VIDI
 LEVO:ČEKIČ UVIS, ČEKIČ NA DOLE
 NADA NE USPEVA DA ODRŽI TEMPO
 BUNI SE.PESMA: IZ NOVINA SAM
ČULA, KRAJ GLASI:MANJI ZNOJ I
 EUKA, A PARA DO MILE VOLJE
 KAMO SE ŽIČOJ CEDI, AKO NE RADI
 SE MANJE.
 KO IMA MILIJARDE, DAJTE NAM
 IMENAI
ZORKO E SKAČE NA OVU DIVERZI
 JU, RASKRINKAVA JE I US POMOĆ
 OSTALIH ONEMOGUĆUJE.KRAJ ZOR

MUŠKI: HE-EJ DRU ŽE HE-EJ DRU-ŽE HO-O-RUK-SAD
 HER

ZENKO: ČEKIČ UVIS ČEKIČ NA DOLE ŽELJE TO SE TOPI
 ŽELJE TO SE VA-KI, SVI NA NORMU SA-MO-U-NALJAIMO SAD!

NADA: IZ NOVINA SAM ČU-LA U FRANCUŠKOJE

BO-D-UJE ZORKO: ONA JE ŠPIJUN ONA JE PRO-KA-TER, ONA

LA-ŽE VAS DA JE BI-LA U FRANCUŠKOJ

VRA-TI-LA SE NE-E-BI

Gdur Em Gdur Em Gdur Em

Gdur Em Ddur D7 D7 Gdur Em

Cis m Fis Gis Cis m Fis Gis

Cis m Fis Gis Adur Gis dur

Fis Gdur Gis Cis m

Fis dur Gis dur Cis m Fis dur Gis dur

Дидаскалије које се наводе уз нотни прилог у либрету пружају детаљна упутства за извођење музике и текста: наглашавају се начини извођења сола или хорског, потом начини коришћења гласа

као што су певање, декламовање, кикот, урлик, цвиљење, коришћени инструменти или предмети који производе звук. На самом почетку задаје се и брзина извођења у „темпу рингишила“. Тиме се у недостатку праве партитуре може стећи увид у „постмодеран театар“ Жилника и Вранешевића, који су своје узоре црпили из експресионистичког (музичког) позоришта почетка XX века.

Пример 5. *Зној, крв и сузе*, ликовни прилог из Арте пакета *Нема земља*



Овде се гезамткунстверк Предрага Вранешевића огледа у брижљивом ликовном уобличавању дела. Одломак је био изложен, заједно са остатком Арте пакета, у изложбеним просторима сала где је *Нема земља* изведена.

Што се тиче самог текста који је првобитно пратио судбину југословенске радничке класе и њених појединаца, његова нова верзија, коју потписује само Вранешевић, сада је усмерена радије на опште „слике“ из наше (новије) историје, него на појединачне ликовне.⁴² Упркос томе, у садржају *Нема земље* као да провејава некакав жал над распадом „Дизниленда званог СФР Југославија“, која је била – како аутор парафразира Живојина Павловића – „Периклово доба наше земље“. Наиме, проблеми

⁴² Вранешевић наглашава да је избацио алузије на Устав и друге актуелне политичке теме из седамдесетих које данашњој публици не би биле блиске.

наше (политичке) прошлости, у поређењу са оним што доживљавамо данас, скоро да изазивају носталгију за ишчезлим братством и јединством, али и носталгију за младошћу, за крепкошћу која је могла и умела пре четири деценије да узбурка свет и да га, евентуално, мења. Критичар Владимир Хорват, с тим у вези, истиче: „Ovo djelo odiše nevjerojatnim humorom, komikom, satirom i zabavom u koju su utkana sva prokletstva, jad, tuga, čemer, bol, mrakovi, strahovi, patnje i svakojake loše eminencije ovih opljačkanih, iskorištavanih, potlačenih i prevarenih naroda s područja bivše Jugoslavije... ‘od Vardara pa do Triglava, od Đerdapa pa do Jadrana’”. Vranešević је govornik mase, on se ne uzdiže iznad nje, on zajedno s gomilom vapi i protestira, buni se i ratuje protiv nepravde i nametnutih nevolja. Ne podilazi nikakvim inercijama više sile i linijama manjeg otpora, direktan је i bijesan, ne zataškava činjenice, ali ih niti ne glorificira, dapače, realan је u stavovima i tumačenjima prošlosti, te ne prodaje nikakvu ideologiju i nije mu namjera da izazove provokaciju. Također, kroz čitavu fabulu se uočavaju pobjednici i poraženi, te upravo kroz niz aspekata od seljaka i pučanstva do intelektualaca i političara razlaže različite stavove i gledišta koja metaforički ili direktno dokumentiraju na umjetnički način period našeg zajedničkog života. Nema zemlja dijeli našu bol i radost, naše sitne stvari i zadovoljstva, naš prkos, ponos, gnijev, naše ljubavi i tradicije, te neutaživu žeđ za pravdom i slobodom.“ (2012).

Предраг Вранешевић своју „радионицу звука“, годинама усмерену на озвучавање позоришног (и филмског) простора, у два наврата усмерио је ка сопственом, оригиналном музичко-сценском приказу. Тиме је доказао независност своје „вештине“, могућност прилагођавања другима, али и верност самом себи. У будућим истраживањима нашег постмодерног музичког позоришта Вранешевићево стваралаштво зато представља незаобилазан опус.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Теодор. „Социолошка критика радио музике.“ У: Савић, О. (ред.). *Кошава. Радио ѿексѿ* (специјални додатак). Вршац, 1997.
- Амерозић, Драган. „Чему уметност.“ интервју са Предрагом Пеђом Вранешевићем. *Време* 22. 3. 2013.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ Хофман, Мирјана. *Фрагменти о музичкој ѿсимодерни*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- ВРАНЕШЕВИЋ, Пеђа. „Тајна позорнице, кратка прича тока свести (пошто не намеравам да напишем роман).“ *Сцена* (јануар–април 2000): 10–11.
- Кујунѿић, Миодраг. „Радовање гњилом семену.“ *Дневник* 26. 1. 1977.
- ЛАБОРАТОРИЈА ЗВУКА ПРЕДРАГА И МЛАДЕНА ВРАНЕШЕВИЋА*. 54. Фестивал документарног и краткометражног филма. Прир. Владимир Лазаревић. Филмски фестивал Београд, 2007.
- МАТЕОВИЋ, Пуба. „Аутор у сенци редитеља.“ *Полиѿшка* 4. 2. 1977.
- МИЛЕТИЋ, Слободан. „Отуђеност без заштите.“ *Борба* 8. 2. 1977.
- ПАШИЋ, Феликс. „Свуда пођи, кући дођи.“ *Вечерње новости* 28. 1. 1977.

СТЕФАНОВИЋ, Ивана. „Сусрет музичког и театарског.“ *Цена* (јануар–април 2000).
Св. Дунав, часопис за књижевност и културу бр. 3 (1998).

ЋIRIĆ, Marija. *Vidljivi prostori muzike*. Kragujevac: FILUM, (2014).

HORVAT, Vladimir Horvi (2012). Prikaz kompakt diska Nema zemlja. <<http://www.terapija.net/mjuzik.asp?ID=12911>> 19. 8. 2014.

ЈOKIĆ, Miroslav. *Dizajn zvuka u dramskim umetnostima*. Beograd: Clio, 2008.

KEJ, Dina, Džejms Lebreht. *Muzika u pozorištu*. Beograd: Clio, 2004.

ORAĆ TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.

SMITH, Jeff. “Unheard melodies?” У: BORDWELL D., N. Carroll (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996: 230–247.

ŠO, Džordž Bernard. *O muzici*. Beograd: Nolit, 1991.

VRANEŠEVIĆ, Predrag. *Artepaketi Nema zemlja*. Novi Sad: Laboratorija XXI, 2011.

ЖЕБЕЉАН, Исидора. „Музика, уметност без метајезика.“ *Цена* (јануар–април 2000).

Ira Prodanov Krajišnik

FROM MUSIC FOR THEATRE TO MUSICAL THEATRE: CREATIVE WORK OF PREDRAG PEĐA VRANEŠEVIĆ

Summary

Predrag Peđa Vranešević (1946), composer, music interpreter, multimedia artist and architect, has focused on composing applied music besides his engagement with the pop and rock band *Laboratorija zvuka*. He wrote music for over 100 theatre plays, in which he sometimes collaborated as an actor and musician. Because of that experience, he created two oeuvres for stage: *Gastarbeiter Opera* and a *slet* opera *Mute Land* (Nema zemlja). The paper analyzes the presence of the characteristics of Vranešević's theatre music in his own musical theatre, which is accomplished through constant use of music quotations from different music genres. At the same time, it is emphasized that for Vranešević writing music is always a political act, just like any other artistic creation.

Key words: Predrag Peđa Vranešević, theatre, theatre music, applied music, citation, opera genre.

ПОВОДОМ ЈУБИЛЕЈА
КОРНЕЛИЈЕ СТАНКОВИЋ
150 година од смрти

ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper
mdmjpet@gmail.com

ЦРКВЕНА МУЗИКА У САБРАНИМ ДЕЛИМА КОРНЕЛИЈА СТАНКОВИЋА*

Поводом обележавања 150-годишњице смрти

САЖЕТАК: Током рада на рукописној заоставштини Корнелија Станковића имали смо прилике да пратимо његов рад као мелографа традиционалног српског црквеног појања, па и да сагледамо његов велики допринос очувању ове вредне музичке баштине. Станковићева рукописна грађа, када буде коначно објављена у целини, отвориће један нови поглед на утврђеност српске појачке традиције и на њене музичке и духовне домете.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: литургијско појање, рукописна заоставштина, мелографски рад, Карловачка митрополија, српско појање.

Сабрана дела Корнелија Станковића започели смо као класично, критичко издање. Правила и садржај укупног издања и појединачних томова поставили смо и навели у прве две књиге посвећене световној музици. Током рада на рукописној збирци црквене музике Корнелија Станковића уочили смо да је обим ове збирке већи него што смо у почетку то сагледали, као и да се током рада пред редакторе постављају многобројна сложена и разноврсна питања. Обим преписане збирке премашило је 2000 страна, а то је захтевало нова значајна улагања у нотографију. Само нотографисан Осмогласник садржи 743 стране нотног материјала у две књиге песама првогласника и петогласника (књ. 3а и 3б). С обзиром на чињеницу да књиге великог формата у овом обиму, а на стандардном папиру, подразумевају и одређену, немалу тежину, определили смо се за електронско издање. Сма-

* Текст је настао као резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 17704), којим руководи Мелита Милин а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

трамо да ће овакво издање бити једноставније за размену и лако доступно корисницима који се налазе и у удаљеним крајевима света.

Тренутно се ради на нотографисању изузетно обимног материјала *Празничног њојања* – књ. 4, у којој ће бити сабране песме двадесет минејских празника, као и десет празника из Триода и Пентикостара. У поступку је и припрема *Ошцијег њојања* – књ. 5, а ради се и на коначном редиговању обимне збирке једногласних напева – књ. 6. Бићемо веома задовољни ако се на крају рада на објављивању свих шест књига *Сабраних дела Корнелија Станковића* отворе могућности и за једно библиофилско класично папирно издање мањег тиража, које би било употпуњено додатном књигом у којој би се нашле до сада објављене пратеће студије и драгоцене преписка Корнелија Станковића.

О Станковићу као мелографу српског црквеног њојања

Потребу да се традиционално српско црквено појање нотама запише уочила је висока јерархија Карловачке митрополије, ако не пре, свакако већ у првим деценијама XIX века. Познато је и више пута цитирано мишљење горњокарловачког епископа Евгенија Јовановића, који је митрополиту Јосифу Рајачићу писао из Плашког (данас у Републици Хрватској) 1847. године о својој жељи, а и препоруци, да се наше литургијско појање „тачно на ноте стави“. Овакав свој став он је образлагао чињеницом да се овако незабележено „оно неће дуго одржати“ (Петровић 1985).¹ О аутентичности појања и способностима и неспособностима појаца расправљало се тада и у српској штампи (Мандић 1846; Петровић 1985: 123–146; 1988: 217–226; Пеловић 1988: 209–215).² Зналци појања, угледни јереји, истичали су неспремност појединих појаца, њихову немузикалност, грубост у појању или уношење напева из театра! Они су били свесни да је записивање једини начин да се изворни напеви сачувају, а музичко образовање пут да се подигне општи естетски ниво извођења црквених појаца. Узор за музичко описмењавање они су свакако налазили и код Грка и код Руса, чије је појање вековима чувано и у писаној форми, иако је, пре свега због сложености тока богослужења у православној цркви, опстајала и паралелна усмена традиција, као и метод „кројења“ напева у оквиру осам црквених гласова. Угледни осјечки, а потом карловачки прота Атанасије Поповић, познат по свом појачком умећу, писао је у *Српском народном листу* 1841. године: „Ми наше црквено појање не треба да преиначујемо, преврћемо,

¹ Овај документ открили смо у Архиву САНУ у Сремским Карловцима (МПФ-А 585/1847), радећи у оквиру једног научног пројекта САНУ крајем седамдесетих година прошлог века.

² Т[еодор] М[андић] је још 1846. године објавио веома садржајан текст *О музикалном изображењу*.

... већ да се старамо да га људски и удесно поимо. А то ћемо постићи чрез школа музике, ако ји заведемо и ако се у музици будемо усавршенствовали. Онај који зна наше пјеније, као што треба, а зна добро музику; тај ће и само тај може, совршен наш краснопјевац бити. И кад такви наши пјевци буду, онда ћемо имати краснопјеније у цркви, а дотле гледајмо, да имамо и да сачувамо само право пјеније.“ (Поповић 1841; Петровић 1985). Према овом мишљењу, традиционални напеви чекали су музички писменог појца, који ће постојеће напеве записати и тако фиксирати. Само деценију касније појавиће се млади композитор, пијаниста и диригент Корнелије Станковић, родом из Будима, школован у Пешти, Араду, Сегедину и Бечу, солидно образован музичар, коме је појање по свему судећи било блиско, али који сам није био црквени појац. Њему ће, међутим, пуну пажњу посветити двојица високих српских јерараха, каловачки митрополит, потом патријарх српски Јосиф Рајачић и митрополит Србије Михаило. Непосредног удела у Станковићевом усмеравању према српском традиционалном појању имао је и прота Михаило Рајевски, руски царски посланик у Бечу, а свакако и словенски круг уметника и интелектуалаца активан у Бечу средином XIX века.

Као припадник српског грађанства у Будиму, Корнелије Станковић је још од ране младости одлазио на богослужења у српску цркву, која се налазила недалеко од породичне куће Станковића у Табану, делу Будима насељеном Србима. Слично је вероватно било и током његовог школовања код рођака у Араду и Сегедину. Према писању његовог школског друга Федора Демелића, још као дечак био је изузетно привржен музици и религији (Демелић 1865). Током редовног школовања учио је приватно виолину, а сам се усавршавао у свирању на клавиру. Породични пријатељ, племенити Павле Риђички, пружио му је изванредну прилику да у Бечу студира музику. Риђички и његова супруга Јелена, а потом и бечки професор музике Симон Сехтер (Simon Sechter), били су изузетно значајна и племенита подршка овом младом музичару (Веселинов 1985).³

Станковић је у Беч на студије дошао 1850. године, као деветнаесто-годишњак, а већ у следеће две године написао је прве црквене композиције – прву и другу литургију Св. Јована Златоустог за мешовити хор. Прва је изведена у кућној капели патријарха Јосифа Рајачића у Бечу на други дан Ускрса 1851, а друга у Грчкој цркви на Ускрс следеће године. Ниједно од ова два дела није задовољило слушаоце. Мелодије писане без ослањања на традиционалне напеве нису биле блиске ни јерархији, ни верницима. Била је то верујемо прилика да се младом композитору сугерише рад на нотном записивању традиционалних црквених мелодија, које су тада пева-

³ О томе најбоље сведочи Станковићева преписка. Део преписке сачуван у Рукописном одељењу Матице српске објавила је Иванка Веселинов, док преписка која се чува у Архиву Србије у Београду није објављена и њу за штампу припрема Наташа Марјановић.

не у српским црквама. Било је то мишљење како патријарха Рајачића тако и проте Михаила Рајевског. Могуће је да су на младог музичара утицали и други песници, књигољупци и национални посленици из словенског круга у Бечу, којем је на челу био тада већ славни Вук Стефановић Караџић. Вук је са ћерком Мином долазио на Станковићеве концерте у Бечу, али за сада нам није познато да ли су имали и неке ближе сусрете.

Сугестије пријатеља да се прихвати великог посла, нотног записивања литургијских песама, према живој традицији Српске православне цркве, Станковић је озбиљно прихватио. Крајем 1854. године дошао је у Сремске Карловце где му је патријарх Јосиф Рајачић обезбедио неопходне услове за рад. Станковићев мелографски рад у Карловцима био је својеврстан сусрет два цивилизацијски удаљена света: оног у којем је владало вишевековно усмено предање у преношењу музичког наслеђа и света музичке писмености европског типа. Од стране црквене јерархије било је и великог неповерења према младом музичару и његовом подухвату. Посао је организован у Сремским Карловцима у Цркви Св. Петра и Павла и у старом митрополијском двору. Казивач је био већ помињани прота Атанасије Поповић, чувен не само по лепом гласу већ и по појачком умећу: познавању обимног појачког богослужбеног репертоара и различитих типова напева. Много година касније Станковићев блиски пријатељ и сарадник, сликар Стева Тодоровић, који је 1855. године и сам у Карловцима присуствовао некадашњем историјском подухвату, описао је те узбудљиве тренутке и саопштио их композитору Кости Манојловићу. Данас је то тешко замислива сцена из наше не толико давне прошлости:

У великој сали [вероватно зграде старог митрополијског двора, прим Д. П.] Корнелије је изјавио патријарху Рајачићу и архимандритима своју жељу да забележи српско православно црквено појање. Патријарх је запитао архимандрите, шта они о томе мисле, нашто су они одговорили да не верују да се све што се пева може и записати. Корнелије онда извуче на зиду линијски систем, и један архимандрит отпева онда једну песму коју Корнелије забележи. Затим Корнелије отпева исту песму како ју је записао, и сви су се сложили да је песма тачно записана. (Манојловић 1923; Бингулац 1985).⁴

О своме раду Станковић је писао и митрополиту Србије Михаилу. У једном писму он каже да на бележењу појања ради већ осам година, трудећи се „да наше народно црквено појање у ноте напише и од сваког

⁴ Касније је Манојловић објаснио да је архимандрит био Никанор Грујић, потоњи епископ пакрачки, а песма је била пример „великог“ мелизматичног појања *Глас Госјодењ на водах*. Исти догађај навео је и Петар Бингулац, у својој студији писаној 1981. године.

могућег изопачења и пропасти сачува. “ (према Манојловић 1935).⁵ Митрополит Михаило је, као и патријарх Рајачић, подржавао овакав рад младог музичара, па је и финансијски помогао објављивање прве од три књиге црквене музике, колико их је за живота Станковић објавио. Своју намеру да појање запише у аутентичном облику, он је, чини се, у потпуности остварио. Потврду за то добио је, како сам пише, свирајући све записе пред „блаженоупокојеним патријархом Јосифом, и пред високопреосвештеним господином Михаилом митрополитом, пред владикама и свештенством нашим“ (Станковић 1862; 1994).⁶ Они су потврдили аутентичност записа, а компетентност поменутих рецензената не може се ни данас доводити у питање. Као школован музичар и уметник у души, Станковић није желео да одустане од уметничке обраде сабраних напева. То је остварио кроз хармонизације многобројних разноврсних напева, различитих зависно од припадности једном од осам црквених гласова, или типу напева – тропарски, стихирарски, антифони (Станковић 2014). Међутим, у његовим аутографима сачувана је и обимна збирка једногласних записа (око 300 страна).⁷

Станковићева прерана смрт прекинула је његов рад на објављивању записа црквеног појања, па његово дело никада није ушло у практичну употребу. Сачувано као архивски материјал, оно представља културну баштину непроцењивог значаја, јер је у њој у изузетно великом обиму сачувана наслеђена пракса српског литургијског појања у облику у којем је било познато крајем XVIII и у првој половини XIX века. Упркос овако неповољним животним околностима Станковић је имао следбенике међу професионалним музичарима и аматерима, међу богословима и црквеном јерархијом, а његово дело било је снажан путоказ четврт века млађем Стевану Ст. Мокрањцу.

Корпус црквене музике Корнелија Станковића чине: три штампане књиге српског црквеног појања објављене старањем самог аутора у Бечу 1862, 1863. и 1864. године⁸ и поменута рукописна заоставштина, коју чине: а) обимна рукописна грађа, похрањена у Архиву Српске академије

⁵ Писмо Корнелија Станковића митрополиту Србије Михаилу, послано из Беча 28. фебруара 1863. године, налази се у Архиву Србије у Београду.

⁶ Текст је писан и објављен у Станковићевом предговору у првој књизи црквене музике, коју је објавио у Бечу 1862. године.

⁷ Једногласни записи у Станковићевој рукописној заоставштини налазе се у свескама бр. 19–23, а садрже такође песме из Минеја, Триода и Пентикостара.

⁸ *Божествена служба во святыхъ отца нашего Иоанна Златоустаго*, у ноте написао за четири гласа и клавир удесио Корнилие Станковић, у Бечу 1862; *Православно црквено поянь у србској народа*, у ноте написао за четири гласа и клавир удесио Корнилие Станковић, у Бечу 1863; *Православно црквено поянь у србској народа*, у ноте написао за четири гласа и клавир удесио Корнилие Станковић, у Бечу 1864. Све три књиге носе посвету „Народу Србском“. Фототипско издање (Станковић 1994).

наука и уметности у Београду, Историјска збирка 7888, св. 2–23;⁹ б) аутограф *Литургије Свештог Јована Златоустог*, коју је аутор 1864. године посветио Панчевачком српском црквеном певачком друштву (СТЕФАНОВИЋ 1985: 128–129);¹⁰ в) примерак Литургије за четворогласни хор са црквено-словенским текстом фонетски транскрибованим латиницом за немачке читаоце.¹¹ Ђорђе Перић у *Библиографији Корнелија Станковића* помиње информацију добијену од књижевника Стојана Вујичића (1933–2002) о аутографима сачуваним у „Српској црквеној општини у Будиму“ (ПЕРИЋ 1985: 301). Приликом посете Српској црквеној општини у Будимпешти (1996) имали смо прилике да код господина Вујичића погледамо један такав рукопис. То је био аутограф прве Станковићеве књиге црквене музике објављене у Бечу 1862. године. До сада нисмо успели да утврдимо да ли је још нешто од Станковићевих аутографа у тој збирци сачувано. Наведена рукописна збирка у Архиву САНУ у Београду садржи данас 26 нумерисаних целина. Аутографи Корнелија Станковића обухватају: седамнаест свезака са записима српског црквеног појања хармонизованог за четири гласа (бр. 2–18) и пет свезака једногласних записа појања (бр. 19–23). Свеске са хармонизованим записима традиционалног црквеног појања чине највећи део ове рукописне збирке (1438 страна). Оне су вероватно још руком самог аутора биле нумерисане словима абецеде (А, В, С, Д, Е, Ф, Г, Н, Ј, К, Л, М, Н, О, Р, Q, R). Приликом каснијег сређивања збирке, неко је препис *Осмогласника* из 1884. године, на чијој је редакцији радио Стеван Шрам, означио бројем 1. Тако се Станковићева рукописна књига „А“ нашла под бројем 2. У истој збирци докумената под бр. 24 налази се препис *Блажених* у свих осам гласова за четворогласни хор са потписом Свет. Анђелића и датумом (Београд, 31. 5. 1912).¹² Под бр. 25 и 26 налазе се мелодијски одломци без текста и записи текстова без мелодија.

О историјату Станковићеве рукописне заоставштине и покушајима Стојана Новаковића, као министра просвете, да се она објави још крајем XIX века, детаљно је и документовано писала Мирка Павловић (1985).

⁹ Када смо 2006. почели рад на рукописној збирци црквене музике К. Станковића, из ове збирке било је објављено само *Српско црквено карловачко појање*. Забележио и хармонизирао за мешовити хор Корнелије Станковић од год. 1855–1863. *Блажена 1–8 гласа*, Српска краљевска академија, Београд, 1922. У међувремену је објављен избор песама на вечерњу из Осмогласника, према препису Ј. Лере, који се налази у Музиколошком институту САНУ у Београду; ово издање садржи и ЦД са снимљеним песамама у извођењу новосадског Хора „Свети Стефан Дечански“, диригент Тамара Петијевић, која је и приређивач издања, Нови Сад, 2011.

¹⁰ Ову литургију је уз мање измене Мита Топаловић прерадио за четири мушка гласа и објавио у Панчеву 1881. године.

¹¹ Налази се у Музиколошком институту САНУ.

¹² Препис је у ову збирку укључен тек 9. новембра 1951. Претходно је верујемо био коришћен у припреми за штампу *Блажених* објављених у СКА, ангажовањем сликара Стеве Тодоровића (Станковић 1922).

Подршку за објављивање ових аутографа пружали су, и у различитим моментима консултовани музичари – Даворин Јенко, Стеван Мокрањац и Стеван Христић. Намеру да ову драгоцену збирку објави имао је и академик Петар Коњовић (1883–1970), оснивач и први директор Музиколошког института САНУ. Убрзо по оснивању института (1948), Коњовић је ангажовао професора музике, правника и богослова Петра Бингулаца да приступи овом послу. Бингулац је савесно и озбиљно прегледао постојећу грађу, о чему је сачинио и 1956. године поднео обиман елаборат. Нажалост, конкретних резултата није било (Петровић 2010). Током рада на збирци, Бингулац је свакако уочио да се рукописи не могу само проследити нотографима, али и да је постојећи препис Осмогласника из 1884. године неупотребљив. На његов подстицај Коњовић је ангажовао Лазара Леру (1885–1966), пензионисаног учитеља, врсног znalца црквеног појања, тада хонорарног секретара Музиколошког института, да сачини нов препис Осмогласника.¹³ Ни то, међутим, није довело до штампаног издања. Занимљиво је да ће и три деценије касније, већ остарели професор Петар Бингулац, на научној конференцији одржаној у САНУ поводом 150-годишњице рођења Корнелија Станковића, поново указати на потребу и обавезу да се ова драгоцену збирку објави (Бингулац 1985).

Када смо 2004. године започели рад на издавању *Сабраних дела Корнелија Станковића*, чинило се да је могуће организовати стручно оспособљену радну групу за овакав подухват. После две објављене књиге световне музике, започели смо далеко сложенији и обимом неупоредиво већи рад на црквеној музици. Основна грађа били су аутографи, које је требало преписати, редиговати нотни материјал, али и проверити текстове у штампаним литургијским књигама. Тако обрађен материјал разврстан је у одређене томеове према литургијској функцији песама. У сабрана дела Корнелија Станковића укључени су сви нама доступни записи и обраде црквеног појања, без обзира на то да ли су у питању аутографи или књиге објављене старањем аутора. Сакупљени материјал – песме за четворогласни хор – разврстан је према литургијској функцији у три тома, а четири књиге: *Осмогласник*, књ. 3а (I–IV глас), књ. 3б (V–VIII глас); *Ошчиће и њригодно њојање*, књ. 4; *Празнично њојање*, књ. 5. Једногласни, нехармонизовани записи литургијских песама, наћи ће се у књизи бр. 6, груписани према празницима и функцији у богослужењу (Марјановић 2014).

У раду на аутографима уочено је да су прве две свеске најпажљивије писане. У њима су на појединим местима уношене и ознаке за темпо и динамику. Првих девет свезака садржи и највећи број записа на маргинама

¹³ Лерин препис Станковићевог Осмогласника налази се у Музиколошком институту САНУ (Ан бр. 621).

у којима Станковић уз напомену „Свршено с Божијом помоћу“ уноси и датум када је радио на хармонизацији напева (од 1856. до 1862. године). Готово све хармонизације рађене су током боравка у Бечу,¹⁴ изузев свеске бр. 12 (М), рађене и завршене у манастиру Врдник, фрушкогорској Раваници (1861/1862). Записивање напева Станковић је вероватно сматрао техничким послом, неком врстом припреме за хармонизацију, свој уметнички рад, па тај део активности није датовао. У записима осим датума налазимо и тајнопис (*Сечайсе на Кайку Роџулић*), као и неке занимљиве исказе аутора:

Запис	Свеска
<i>Свршено с Божијом помоћу 17/29. Марта 1859. у Бечу Корнелие Сјанковић Сечай се на Кайку Роџулић + печат</i>	А (2), стр. 87
<i>31. март / 12. Април 1859. у Бечу, време врло хрђаво и мој добри Зехтер разболе се... (?)</i>	А (2), стр. 91
<i>18/30. Авг. 1858. у Бечу, које ми је тежко било израдити</i>	В (3), стр. 18
<i>Увече тог истог дана уједно и мој рожден дан</i>	В (3), стр. 6
<i>Ово сам вечерње првог гласа с Божијом помоћу 25. август- ска / 6. септембра 1858. совершио и точно у Бечу музи- кално у четири гласа сложио, ако нисам исти онај тонариј /Д-дур/ при израђивању уопште био, као што начертано, то је само зато учињено да се лакше може појати. Зато сам вици /Е-дур/ тонариј изабрао, који је гласу сходнији; мелодија на тим нишима не губи: Корнел Сјанковић + печат</i>	В (3), стр. 25
<i>13/25. септембер 1858. у Бечу Мој имендан и прими писмо из Москве</i>	В (3), стр. 35
<i>С овим гласом ме покојна моја мајка у крилу своје држећи више пута засјао сам. Лака јој била земљица.</i>	В (3), стр. 8

¹⁴ Прву свеску А (2) завршио је у Бечу током јесени и зиме 1858–1859; свеске D (5) и E (6) писане су 1860, а F (7) 1858. године; на свесци J (9) радио је априла 1861. и децембра 1856. Датуми из 1857. и 1858. године налазе се у свескама А (2), В (3), Р (16), док их у другим свескама готово и нема.

<i>Ово вечерње четӣвр̄то̄ з̄ласа с Божијом ѿмо̄ћу свршио сам 30. нов. / 12. дец. 1858. у Бечу Корнел Сӣанковӣћ + печат Доб. Писмо да је наша добра ѿе̄йка Фраман у вјечностӣ ѿреселила се лака јој била земљица</i>	В (3), стр. 110
<i>3/15. фебр. 1859. Сараних добру Ану Рајевскују Осмо̄гласник, з̄лас VI 7/19. фебр. Заис̄ѿа ѿежско</i>	В (3), стр. 143
<i>Овај чиӣав Осмо̄гласник/ Основ ѿјенӣја/ с Божијом ѿмо̄ћу свршио сам 29. марта / 10. априла 1859. У Бечу Корнелие Сӣанковӣћ + печат</i>	В (3), стр. 211
<i>Мој добри Сех̄ѿер боловао... 6/18 април 1859.</i>	С (4), стр. 139
<i>Имендан мое̄з оӣѿца</i>	Г (8), стр. 42
<i>5-о̄з Фебруарја 1858. у Бечу на овај дан сам ѿсма Гос̄ѿодину Па̄ѿријарху ѿслао: Кор. Сӣанковӣћ ради дјела ово̄з да се може ѿред целим народом ѿублично ехеситирати</i>	Р (16), стр. 51

Из ових записа сазнајемо и поједине детаље из Станковићевог живота: занимљиво је сећање на напеве 4. гласа, којима га је мајка успављивала; помиње се и професор Сехтер, актуелна преписка са патријархом Рајачићем, а каткада аутор указује и на тешкоће са којима се суочавао у хармонизовању појединих напева.

Свој мелографски рад, а посебно рад на хармонизацији напева, Станковић је започео песмама Осмогласника, које назива „основ пјенија“, а завршио их је већ априла 1859. године. Приликом припреме овог *Осмогласника* за штампу (књ. 3а и 3б) користили смо се поменутиим преписима Лазара Лере и Станковићевим аутографима сабраним у свескама бр. 2 (А), 3 (В), 4 (С), 7 (Г), 9 (Ј) и 18 (Р). Лерин препис је уредан и читак, па га је нотограф непосредно користио, што није случај са осталим Станковићевим аутографима, који су морали да буду преписани. Упркос поверења у појачко умеће и знање Лазара Лере, у редакторском раду су консултовани и Станковићеви аутографи. У аутографима, као и у поменутом препису Осмогласника из 1884. године, налазе се коментари, понекад исписивани црвеном и плавом бојом, ђаконa Николе Трифуновића, Стевана

Шрама, а потом и Лазара Лере, али они нису уношени у ово издање. Лера је у свој препис Осмогласника повремено, на маргини или на крају одређене песме, уносио ситно исписане своје мелодијске и хармонске варијанте, али ни оне нису систематски уношене у ово издање. Понеки Лерини записи и хармонизације, као и неколико једногласних записа Ненада Барачког, нашли су се на местима где су недостајали Корнелијеви записи. Учинили смо то из практичних разлога, да бисмо задржали исти број песама у сваком гласу, а и да би издање било употребљиво у оквиру богослужења. Овакви примери штампани су ситнијим фонтом. У Станковићевим записима налазе се укупно педесет две песме у сваком гласу Осмогласника: шеснаест песама на вечерњу, двадесет шест на јутрењу и десет на литургији.¹⁵ У појединим гласовима изостављене су поједине песме, најчешће псаламски стихови *Бог Господ* на јутрењу. Занимљиво је да је Станковић записао пун број стихира на јутрењу (на „Хвалите“), као што је то у штампаном Осмогласнику, док се у оба поменута преписа, као и у Осмогласнику Стевана Мокрањца, налази мањи број стихира, што је вероватно била уобичајена пракса у парохијским црквама. У индексу инципита наведене су почетне речи свих песама. Напомињемо да су, тамо где постоје, наведени и припеви и стихире које следе, иако су под истим редним бројем (Станковић 2014).

Станковић је сам обележавао нотне табакe на којима је радио, али су у накнадно извршеној пагинацији многе стране измештене. Увидом у овај обиман рукописни материјал откривамо и методологију рада Станковића као мелографа. Текстови песама су у нотним табакцима унапред исписивани црквенословенском ћирилицом, а писала их је друга рука (у пробама пера има потписа Станковићевог пријатеља Федора Демелића). Припремајући овај рукопис за штампу, случајне погрешке – изостављена слова, слоге, понекад и речи, исправљали смо и дописивали према штампаним издањима литургијских песама.¹⁶ Имајући на уму будуће кориснике издања, међу којима ће свакако бити и оних који не могу да читају црквенословенску ћирилицу, у другом реду, испод црквенословенског оригинала унели смо фонетску транскрипцију текста писану латиничним писмом. Приликом читања црквенословенског текста, посебно када је у питању уједначавање сугласничких група и сажимање самогласника, ослањали смо се на упутства Петра Ђорђића (Ђорђић 1931; Стефановић 2009).

¹⁵ Велико вечерње: Стихире на *Господи возвах* – Пс. 140.1, 2; Стихире васкрсне (8), Догматик, Стихире на „стиховње“ (), Тропар, Богородичан. Јутрење: Пс. 117. 27, 26; Седални, Степена, Прокимен, Пс. 150. 6, 1, Песма Богородице, Стихире на „Хвалите“ – Пс. 150.6; 148. 1, 2 77, Стихире васкрсне (8), Богородичан; Велико славословље, Тропар. Литургија: Блажена, Кондак, Прокимен Апостола.

¹⁶ *Октоихъ – Осмогласникъ*, Москва, 1792; *Зборник црквених боџослужбених ѿјесама, ѿсалама и молийава*, приредио протојереј Јован Живковић, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци, 1901.

Напеви су записивани у брзини, понекад са омашкама или нејасним положајем нота, са недоследно исписиваним предзнацима. Унапред је остављан простор и празан линијски систем за уношење четворогласних хармонизација. Понеки очигледно погрешан тон или сазвук исправљан је директно, према једином логичном решењу, а некада поређењем сличних напева и сазвучја у другим песмама истог гласа. Обележавање оваквих исправки у самом издању непотребно би оптеретило штампани текст и отежало би његову практичну употребу, па смо од таквог поступка одустали. У једногласним записима ритам је слободан (није одређен тактним цртама) и подређен је метрици текста и мелодијским фразама (ПЕТРОВИЋ 1985: 144). Тактне црте су уношене тек приликом хармонизације напева за четворогласни слог, што смо задржали и у овом издању. Напомињемо да они који буду изводили ову музику поделу на тактове никако не би требало буквално да истичу. Фразирање напева првенствено зависи од логичног излагања текста и интерпункције, па то и руководиоцима хорава треба да буде основни путоказ.¹⁷

Обиман и одговоран посао редиговања овог зборника обављале су савесно и стрпљиво у договору са уредницом две сараднице музиколози: мр Милица Андрејевић и Наташа Марјановић, истраживач сарадник Музиколошког института САНУ и докторанд на Филолошком факултету у Београду.¹⁸ Оне су прикупиле и систематизовале многе детаље о изворима, док је Наташа Марјановић саставила индекс инципита на црквенословенском језику. На нотографији *Осмогласника* радио је са много стрпљења и професионалног умећа Слободан Варсаковић. Као уредница захвална сам овим драгоценим сарадницима на савесном раду, великом стрпљењу за допуне у току рада, као и на небројеним коректурама. За грешке и недостатке одговорна је уредница, која ће накнадне исправке са захвалношћу прихватити.

* * *

Читав корпус записа српског црквеног појања, како једногласних напева тако и оних хармонизованих за четири гласа, животни је стваралачки подвиг младог и болешћу рано оптерећеног Корнелија Станковића. У свом националном заносу, у духу времена у којем је живео, он је тај велики посао савесно обавио, дарујући своме национу „на ползу“ наслеђену музичку баштину. Чини се да национ данас нема много интересовања за музичка прегнућа својих предака, а музичари углавном са ниподаштавањем

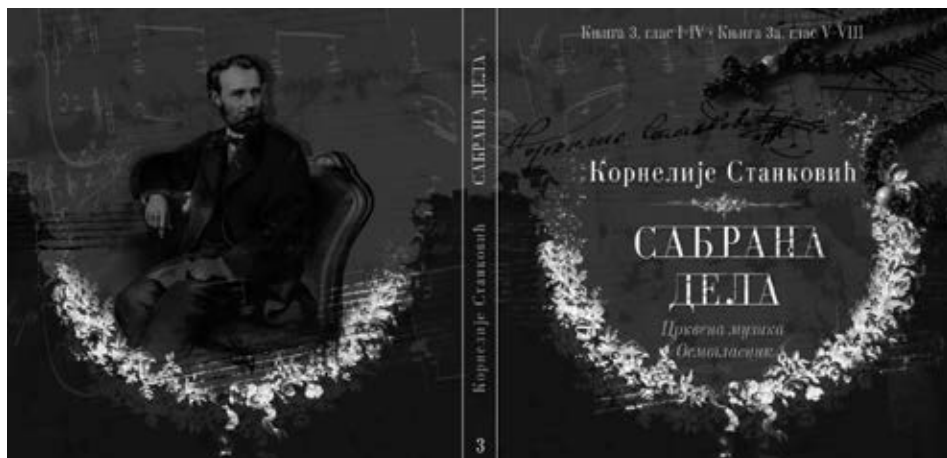
¹⁷ Највише примера адекватног и промишљеног извођења Станковићевих хармонизација српског црквеног појања снимила је и објавила диригент Тамара Петичевић са новосадским Хором „Свети Стефан Дечански“ (ПЕТИЧЕВИЋ 1999; 2004; 2006; 2008–2009).

¹⁸ У овој радној групи била је на почетку и Јелена Тонић, тада асистент на Одсеку за црквену музику Музичке академије у Источном Сарајеву. Она се нажалост, из приватних разлога, повукла из рада на овом пројекту.

гледају на наизглед једноставна дела црквене уметности из прошлих векова. Срећом, ентузијаста међу хорским диригентима и певачима покушавају да оживе ове драгоцене преостале дарове наше музичке прошлости и понуде их данашњим слушаоцима, па и верницима.



Сл. 1. Корнелије Станковић, *Осмогласник*, почетак 4. гласа (аутограф)
Архив САНУ, Београд, Историјска збирка бр. 7888, св. В (3), л. 80



Сл. 2. *Сабрана дела Корнелија Станковића*, књ. 3а, 3б.
Црквена музика. Осмогласник, електронско издање, Београд – Нови Сад, 2014.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БИНГУЛАЦ, Петар. „Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија.“ У: СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Корнелије Сџанковић и његово доба*. Научни скупови САНУ, књ. XXIV. Одељење ликовне и музичке уметности. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1985, 105–121.
- ВЕСЕЛИНОВ, Иванка. „Из преписке Корнелија Станковића.“ У: СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Корнелије Сџанковић и његово доба...* Београд, 1985, 85–102.
- ДЕМЕЛИЋ, Федор. „Корнелије Станковић.“ *Лейтмотив Мајнице српске* XXXIX, 110 (1865): 188–234.
- ЂОРЂИЋ, Петар. „Карактеристика савременог изговора нашег црквеног језика.“ *Богословље* VI, 3 (1931): 236–245.
- ЈОВАНОВИЋ, Евгеније. *Писмо митрополићу Јосифу Рајачићу*. Архив САНУ, Сремски Карловци, МПФ-А 585/1847.
- М[АНДИЋ], Т[ЕОДОР]. „О музикалном изображенію.“ *Српски народни листи* 30, VI (1846): 203.
- МАНОЈЛОВИЋ, Коста. *Сџоменица Сџевану Сџ. Мокрањцу*. Београд, 1923.
- МАРЈАНОВИЋ, Наташа. “Erhaltene einstimmige Aufzeichnungen des serbischen kirchlichen Volksgesangs aus der Feder des Kornelije Stanković” [Сачувани једногласни записи српског народног црквеног појања из пера Корнелија Станковића]. У: CZERNIN, Martin, Maria Pischlöger (ур.). *Theorie und Geschichte der Monodie*. Band 7/2, Bericht der Internationalen Tagung, Wien 2012, Brno 2014.
- ПАВЛОВИЋ, Мирка. „Заоставштина Корнелија Станковића.“ У: СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Корнелије Сџанковић и његово доба...* Београд, 1985, 147–170.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Музика у периодици XIX века.“ У: СТОЈАНОВ, Младен (ур.). *Теодор Павловић и његово доба*. Научни скуп, Матица српска 22. и 23. мај 1986. Нови Сад, 1988.
- ПЕРИЋ, Ђорђе. „Библиографија Корнелија Станковића.“ У: СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Корнелије Сџанковић и његово доба...* 287–324.
- ПЕТИЈЕВИЋ, Тамара. Звучна издања: *Хиландарски кџићџори у џравославном џојању* (CD у истоименој књизи Д. Петровић), Београд, 1999; *Српски Божић*, 2 CD-а, Нови Сад 2004; *Велика седмица и Васкрс*, 2 CD-а, Нови Сад, 2006; *Корнелије Сџанковић. Осмогласник–Вечерње* (у истоименој књизи), CD 1, I–IV глас, CD 2, V–VIII глас, Нови Сад, 2008–2009.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Карловачко појање и дело Корнелија Станковића.“ У: СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Корнелије Сџанковић и његово доба...* Београд, 1985, 137–146.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Музика у Србском народном листу Теодора Павловића.“ У: СТОЈАНОВ, Младен (ур.). *Теодор Павловић и његово доба...* Нови Сад, 1988.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Музиколошки институт САНУ (1848–2010).“ *Музикологија* 10 (2010): 11–34.
- ПОПОВИЋ, Атанасије. *Српски народни листи* VI, 27 (1841): 212.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. *Рукоџисна заосџавџићина (црквена музика)*, 1854–1863. Архив САНУ, Београд, Историјска збирка, бр. 7888, св. 19–23.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. *Православно црквено поањџ у србској народа*. Беч 1862, 1863, 1864. Београд – Нови Сад: Фототипска издања САНУ, Народне библиотеке и Матице српске, књ. 16, 1994.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. *Писмо митрополићу Србије Михаилу*, Беч 28. фебруар 1863. Према: МАНОЈЛОВИЋ Коста П. „Предговор.“ У: МОКРАЊАЦ, Стеван Ст. *Оџићџе џојање*. Београд, 1935, [и].

- СТАНКОВИЋ, Корнелије. *Српско црквено карловачко њојање*. Свеска прва, *Блажена 1–8 џласа*, Београд: Српска краљевска академија, 1922.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. *Сабрана дела*. Књ. 3а и 3б. *Црквена музика. Осмођласник*, електронско издање. ПЕТРОВИЋ, Даница (ур.). Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ, Завод за културу Војводине, 2014.
- СТЕФАНОВИЋ, Димитрије. „Прилог проучавању нотних аутографа, архивских и других докумената о Корнелију Станковићу.“ У: СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Корнелије Станковић и његово доба...* 123–135.
- СТЕФАНОВИЋ, Димитрије Е. *О језику бођослужења Српске цркве*, Епархија будимска, 17. Сентандреја – Будимпешта, 2009, 16–21.

Danica Petrović

CHURCH MUSIC IN THE *COMPLETE WORKS OF KORNELIJE STANKOVIĆ*

On the occasion of the 150th anniversary of his death

Summary

This article commemorates the 150th anniversary of death of Kornelije Stanković and the publication of the electronic edition of the first volume of Stanković’s *Complete Works* dedicated to Church music (*Church Music. Octoechos*, vols. 3a and 3b). This edition includes not only the study on Kornelije Stanković, the first melographer of Serbian church chant, but also the information about the edition itself and the complete MSS collection of unison and four-part traditional chant, written down in the 19th century, and kept today in the Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade. The article explores his place in the development of the music culture among the Serbs, both those living in the Habsburg Lands, where Stanković himself was born and educated, and those living in the Principality of Serbia, newly freed from the Ottoman rule.

Key words: Liturgical chant, Slavic liturgical manuscripts, Metropolitanate of Karlovci, Serbian Chant, chant collections.

ДРАГАНА ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ
Универзитет у Београду, Факултет драмских уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ДРАМСКИ ОПУС БРАНИСЛАВА Ћ. НУШИЋА У КИНЕМАТОГРАФИЈИ И НА ТЕЛЕВИЗИЈИ

САЖЕТАК: У студији се ревитализује медијско памћење позоришних, филмских и телевизијских уметника у приступу делима Бранислава Ћ. Нушића (1864–1938), нашег највећег комедиографа и свестране уметничке личности која је обележила крај XIX века и затим XX век. Публикацијом *Нушић први српски сценариста* и „*Хаџи-Лоја*“, 1996. године, Стеван Јовичић открива да је драма *Хаџи-Лоја* Бранислава Нушића снимљена за филм 1908. године у Београду, и зато тврди да је први српски филм снимљен 1908. године и да је први српски филмски сценариста управо Бранислав Нушић. Септембра 1930. године Нушић одлази у Беч са Маргитом и Дејаном Дубајићем, на снимање скеча *Парамунџи њарада*, под називом *Ево нас ојей*. После Другог светског рата, 1945, па све до савременог доба, на филму и телевизији следе екранизације и адаптације по делима Бранислава Нушића, што је и тема овога рада. Већина Нушићевих екранизованих дела и данас се повремено приказује на бројним новонасталим приватним и локалним телевизијским станицама у Србији, али и у бившим југословенским земаљама. Нова публика, као и она којој је у живом сећању време што остаде иза нас, подједнако ужива у репризама, без обзира на поједине негативне оцене телевизијских остварења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: медијско памћење, филм, телевизија, позориште, бренд, култура, Бранислав Ћ. Нушић, филмски сценариста, Министарство просвете, „Застава филм“, „Авала филм“, „Босна филм“, „Звезда филм“, „Дунав филм“, ТВ Београд.

У студији се, на основу наведених чињеница, покушава ревитализовати памћење позоришних, филмских и телевизијских уметника, оствареног стваралачког медијског приступа, на основу дела Бранислава Ћ. Нушића (1864–1938), нашег највећег комедиографа и свестране уметничке личности која је обележила крај XIX века и цео XX век. Он је писац не само комедија већ и других књижевних жанрова: драма, мелодрама, једночинки, романа, поезије, водвиља, куплета, козерија, либрета за опере, оперете, филмских сценарија итд.

Његов приватни живот, књижевно стварање, државне и дипломатске мисије, чињеница да је био управник и оснивач националних позоришта

и позоришта за децу, сведок турских и учесник српско-бугарских сукоба (1886) и балканских ратова (1912–1913), као и емигрант-избеглица за време Првог светског рата (1915–1918), већ су један још ненаписани филмски сценарио. Нушићеви лични порази и победе, забележени у записима, интервјуима и писмима, могу заинтересовати, едуковати и створити генерације публике, љубитеља филма, телевизије и драмске баштине. Његов приватни живот и укупни стваралачки рад, те допринос српској култури, одвијали су се паралелно и неодвојиво. Нушићева биографија и данас је интересантна и актуелна.

На прагу смо европских интеграција, у којима смо присутни још од краја XVIII века, затим у XIX и XX веку, од времена Доситеја Обрадовића, Вука Караџића, П. П. Његоша и многих других великана јужнословенских народа, личности које европска култура препознаје као имиџ и бренд јужноисточног поднебља Европе и света. Делом и именом домаћих генијалних умова можемо стварати публику и остварити снове националног *йоврайика у будућности*.

* * *

Захваљујући Позоришном фестивалу „Нушићеви дани“ Центра за културу у Смедереву, који током 32 године постојања развија издавачку делатност посвећену животу и делу Бранислава Нушића, 1996. године публикацију *Нушић њрви српски сценаристи* и „*Хаџи-Лоја*“ приредио је Стеван Јовичић, истраживач и историчар филмске уметности. Анализирајући репертоар путујућих биоскопа у Београду током 1908. године, Јовичић констатује да је најзанимљивији репертоар биоскопа Гранд биограф Бен Акиба. (Бен Акиба је један од псеудонима Бранислава Нушића којима је потписивао чланке сатиричног и хумористичког садржаја за дневне новине.) Име поменутог биоскопа настало је за време Нушићевог учешћа у догађајима који су потресали Београд 1908. године, пре и после аустроугарске анексије Босне и Херцеговине. Назив Бен Акиба придодат је због познатог Нушићевог инсистирања „да се помогне браћи преко Дрине, коју су поробили туђини“. Тако сазнајемо да је драма *Хаџи-Лоја* Бранислава Нушића снимљена за филм. По првом издању ове драме 1908. године у Београду, које је финансирао писац лично а штампало предузеће „Бранко Радичевић и Компанија“, на последњој страници стоји напомена: „Представљено први пут у Народном позоришту 9. децембра 1908. – Биоскоп ‘Бен Акиба’ снимео је целу представу“. Податак указује на могућност да је први српски филм снимљен 1908. године а да је први српски филмски сценариста управо Бранислав Нушић. Вероватно је снимак истоимене представе био и *филм са љовором*. За репродукцију гласа коришћени су грамофон или фонограм, у зависности од уређаја за говор који је постојао

у биоскопу Бен Акиба. Поуздано знамо да је сниматељ Иван Чарнојевић, а претпоставља се да је режисер чувени Чича Илија Станојевић, глумац и редитељ Народног позоришта у Београду. О премијери филма и његовом приказивању нема података, а писац препоручује свим родољубима да филм купе и „што више у народ распрострају“. Нушић и његов *Хаџи-Лоја* подсетиће да смо „народ са три вере“, коме је више пута у претходном веку, али и у нашем добу, говорено: „У име Европе се предајте!...“, а Нушићев одговор кроз *Хаџи-Лоју* и његове потомке гласи: „У име Европе ми смо изгинули!...“ (Јовичић 1996: 12–40).

Ово указује на то да је Нушић био заинтересован за нову и креативну уметничку филмску индустрију, која тек настаје. А то није чудно када се зна да је о себи у једном тексту рекао да је „мирођија у свакој чорби“.

Интересантне податке, када су Нушић и филм у питању, наводи у магистарском раду *Методолошки иприсјуй истјорији јуџословенске кинематјоџрафије са јпосебним осврјиом на кинематјоџрафију у Заџребу 1917–1923*. Сретен Јовановић, професор Факултета драмских уметности. Наиме, Нушић је филмском предузећу „Југославија К. Д.“ и лично Хамилкару Бошковићу послао сценарије за драме и бурлеске, но све је остало само на преговорима и обећањима. Управо то је време после Првог светског рата када је Нушић постављен на место начелника Уметничког одељења Министарства просвете, на дужност коју је обављао од 1919. до 1924. године. У то време писао је сценарије за филмове *Траџедија срјскоџ народа*, *Пролаз кроз албанске џоре*, *Ноћ у лифјиу* и *Уијрка цилиндра са бијелим џеширом*. Наш велики писац несумњиво је имао предиспозиције за рад на филму, иако му је непозната била техника снимања (Јовичић 1996: 85–86).

О првим филмовима на српском језику и Нушићевом учешћу у њима доста је писано. Споменимо само текстове Николе Мајдака „Нушић пред филмском камером“ у *Књижевним новинама* 1955. године и Драгољуба Влатковића „Бен-Акиба и филм“ у *Експрес Полиџици* 1988. године. На позив предузећа за увоз филмова „Босна филм“ из Загреба, Нушић септембра 1930. године одлази у Беч, са Маргитом и Дејаном Дубајићем, због снимања скеча филма *Парамунји јарада*. Ревизија у којој је учествовао звала се *Радио-јарада* и имала је поднаслов *Ево нас ојеш*. У филму је Нушић наступао као конферансије. Маргита и Дејан Дубајић, чланови ондашњег загребачког Народног казалишта, пред објективом филмског предузећа „Саша филм“ из Беча извели су скеч *Војник и девојка*, према сценарију и музици Иве Тијардовића, а са Нушићем као конферансијеом. Није снимљен само поменути скеч, већ и цео филм у домаћој верзији, на нашем језику, у Паризу. Љубинка Бобић и Дубравко Дујшин истовремено су снимали други скеч, а *Парамунји јарада* је назив и ове ревије, која је у

саставу филма. Радио-ревија *Ево нас ојей* у производњи „Саша филма“ из Беча приказана је у биоскопу „Новаковић“ 17. септембра 1931. године, а *Парамунџи парад* у истом биоскопу 15. фебруара 1932. године (Јовичић 1996: 96–98).

Приликом снимања, Нушић је упознао тешкоће филмских уметника. Истицао је да посао није лак, и да је много лакше писати него бити глумац.

* * *

Стварањем нове државе, Краљевине СХС, нису регулисани законски прописи нити план развоја културних и јавних делатности. Свака средина требало је да дефинише однос према филму. Једино је Уметничко одељење Министарства просвете имало овлашћења да повремено координира односе и решава молбе заинтересованих компанија и појединаца које се односе на филмску продукцију. Нушић је, као начелник овог одељења од 1919. до 1924. године, дефинисане ставове Министарства о филмској продукцији разматрао на државном нивоу. У том смислу није фаворизовао никог посебно, нити је одобравао монополе и издавање посебних лиценци. Држава не треба да буде пристрасна, нити треба да буџетским средствима стимулише производњу појединих предузећа. Филмска производња за биоскопе је питање приватних предузетника, компанија и акционарских друштава. Они делују по тржишним законима, с обзиром на природу посла, и о томе треба да води рачуна Министарство народне привреде. Министарство просвете, са своје стране, могло би да понуђене филмове прегледа и да, ако установи да су вредни за историју и културу, предложи откуп њихових копија за потребе музејских и других институција које чувају уметничку баштину. Али, Нушић није разликовао производњу, дистрибуцију и рад биоскопа (Волк 1996: 42). Његов предлог о кинематографској делатности на државном нивоу Краљевине СХС није био неутемељен. Често се заборавља да је у време избеглиштва (1915–1918) Нушић био веома активан. Према нацрту свог пројекта *О обнови и културном урејоруду државе њосле Првог свейског рајиа*, детаљно је, стручно и прецизно разрађивао све аспекте и законску регулацију институција културе и уметничких области (књижевности, издаваштва, уметничких конзерваторија и др.) у држави за коју није ни знао како ће се звати. Пројекат је рађен на основу европских искустава а састављен је у Женеви 30. јуна 1917. године. Нушић је овај пројекат послао на Крф нашој влади у избеглиштву и министру просвете. Зато није случајно да је по завршетку рата баш Нушић одређен за начелника Уметничког одељења Министарства просвете, 1919. године (Чолић Биљановски 2000: 16).

Према подацима београдског Института за филм, после Другог светског рата, на простору Југославије, прва екранизација по делу Бранислава Нушића била је 1950. године *Мува* у продукцији „Звезда филма“, Београд. Сценариста и редитељ овог Нушићевог дела био је Бранко Теловић (Јовичић 1996: 104), фотографију су потписали Никола Мајдак и Вуко Карановић, сценографију урадио Миомир Денић, монтажу Војислав Вања Бјењаш, док је музика преузета из архива „Звезда филма“. У глумачкој екипи наступили су Љубомир Дидић, Бранка Веселиновић, Слободан Стојановић и други.

Театролог и филмолог др Петар Волк констатује да „пут од позоришта и литературе до филма није тако једноставан“ (1996: 103). Редитељ Пуриша Ђорђевић на почетку стваралачког опуса покушао је да екранизује *Ойштинско дете* по роману Бранислава Нушића, 1953. године. У стварању сценарија Ђорђевићу је помагао Миодраг Ђурђевић, фотографију је радио Александар Секуловић, сценограф је био Зуко Џумхур, музика је поверена Лидији Фрајт а монтажа Клеопатри Харисијадес. Међу глумцима су били Виктор Старчић, Селма Карловец, Александар Стојковић, Дејан Дубајић и други. При стварању ликова, Ђорђевић је био упућен на генијални дух и опсервацију комедиографа. Жанровски је филм застао на пола пута, између комедије и романа, али је изазвао симпатије и публике и критике. Реч је ипак о Нушићу, дебитантском остварењу и глумачким креацијама.

У производњи „Авала филма“, Београд, 1954. године Соја Јовановић и Предраг Динуловић потписали су заједно сценарио и режију филма *Сумњиво лице* по делу Бранислава Нушића. За фотографију је изабран Ненад Јовичић, сценограф је Миомир Денић, музику компоњују Војислав и Боривоје Симић, а монтажер је Клеопатра Харисијадес. Играју Михајло Бата Паскаљевић, Раде и Оливера Марковић, Михајло Викторович, Љуба Тадић, Тамара Марковић Милетић, Мића Томић, Љиљана Крстић и други. Као позоришни ствараоци, у Београдском драмском позоришту, Соја Јовановић и Предраг Динуловић имали су већ на репертоару представу *Сумњиво лице*, која је потом исказана и филмским језиком.

Дело *Госпођа министарка* екранизовао је Жорж Скригин по сценарију Станислава Бајића. Сцене су интерпретиране оригинално, ликови и ситуације су обogaћени и оплемењени. Нушићев свет није извитоперен. У производњи Удружења филмских уметника Србије, 1958. године, редитељ Жорж Скригин фотографију је поверио Велибору Андрејевићу, сценографију Миомиру Денићу, музику Крешимиру Барановићу а монтажу Олги Скригин. Играли су Марица Поповић, Јован Гец, Северин Бијелић, Мија Алексић, Милена Дапчевић, Дара Чаленић, Мирјана Коцић и други.

Редитељка Соја Јовановић, како на то указује Петар Волк, није ишла испред свог времена. Вешто је уложила труд да дело буде што ефектније и духовитије. Режија је прилагођавање а не преиспитивање традиционалних вредности. На овим принципима Соја Јовановић је екранизовала комедију *Др Бранислава Нушића* 1962. године у производњи „Авала филма“. У адаптацији Вук Бабић и Дејан Ђурковић поштовали су драматуршку структуру и ликове комедије. За Соју Јовановић Нушићева комика није апстракција, него слика поднебља, времена и односа већ виђених у реалном животу. Нушић коме се ништа не одузима и не додаје делује снажно и на филмском платну. Био је препознатљив, а његово дело блиско гледаоцима. Филм је окупио атрактивну глумачку екипу, предвођену Миливојем Живановићем а уз Катарину Игњатовић, Велимира Бату Живојиновића, Десанку Бебу Лончар, Мију Алексића, Петра Словенског, Љубинку Бобић. Занимљивих сцена и креација, филм се разликовао од позоришних решења. Допадао се гледаоцима и био је једна од најбољих наших филмских комедија. Фотографију је урадио Ненад Јовичић, музику Боривоје и Војислав Симић, а монтажу Миланка Нановић.

Екранизације дела *Др* и *Госпођа министарка* педесетих и шездесетих година XX века значајне су за стварање српске кинематографије. Показале су да филм не угрожава позориште и традицију. Духовност улази на врата филмске индустрије и служи очувању дела од заборавља у култури једног народа.

Продуцентска кућа „Авала филм“ 1964. године реализовала је *Пути око светиња*, по сценарију Соје Јовановић, Борислава Михајловића Михиза и Ненада Јовичића. Режија Соја Јовановић, фотографија Ненад Јовичић, сценеограф Миомир Денић, композитор Боривоје Симић а монтажер Миланка Нановић. Играју: Миодраг Петровић Чкаља, Раде и Оливера Марковић, Дара Чаленић, Велимир Бата Живојиновић, Мића Томић, Душан Јакшић, Оливера Вучо, Вера Илић Ђукић и други.

Сећајући се креације Јованче Мицића у режији Соје Јовановић, Чкаља казује: „Анимацију за филм ствара Душан Вукотић. Соја Јовановић је веома интересантна личност. Она је као дете, воли да се игра и све филмове прави бајковито. Ту нема злобе. Мене је волела као глумца баш зато што је препознала дечака који такође уме да се игра и зато смо имали много заједничког те смо добро сарађивали“ (Чолић Биљановски 1995: 117; 2008: 127). И Соја Јовановић ће својим исказима потврдити Чкаљине мисли: „Одавно ме је у Чкаљиној личности привукло то, што ми се учинило – а тај утисак се није променио ни до данас – да Чкаља има душу детета. Ово тим пре што је и мени самој увек некако изгледало да комедија и комика, природа, његова ведрина и заиграност делују као она присна поетска наивност дечјег света. Зато се ваљда Чкаљиној комичарској даровитости

радују и најмања деца и осамдесетогодишњаци. Једна од битних Чкаљиних глумачких вредности је у томе што он глуми тако спонтано, као што је спонтано у стању да се заигра неко дете ако га кришом посматрамо... Као јунак у 'commedia dell arte', Чкаља има свој стил, своју личност. То сам увидела радећи са њим 'Пут око света' и 'Орлови рано лете'" (Чолић Биљановски 1995: 117; 2008: 127).

Исте године, 1964, у производњи „Босна филм“, Сарајево, сценарио и режију *Народног њосланика* реализовао је Столе Јанковић, фотографију Едуард Богдановић, сценографију Владо Богдановић и Џемо Чесовић, музику компоновао Томислав Симовић а монтажер била Зора Бранковић. У глумачкој екипи били су Петре Прличко, Мија Алексић, Павле Вујисић, Мира Ступица, Велимир Бата Живојиновић, Милена Дравић, Милан Срдоц, Љубинка Бобић, Северин Бијелић, Бранка Веселиновић, Никола Коле Ангеловски.

Дело *Народни њосланик* у продукцији ТВ Београд била је заправо адаптација већ постојеће београдске позоришне представе коју је за потребе телевизије прилагодио и режирао Александар Ђорђевић, 1964. године.

У другој генерацији седамдесетих и осамдесетих година XX века појавиће се нови ствараоци. Тако ће Вук Бабић и Дејан Ђурковић у сценарију покушати да измене структуре комедија Бранислава Нушића. Фрагменте укрштају са сећањем на комедије немог филма и покушавају да се поиграју са стваралаштвом Бранислава Нушућа. У производњи „Авала филма“, Београд, 1966. године, у филму Вука Бабића *Пре раића* успостављају се нови односи између литературе, времена и интересовања. Сценарио Вук Бабић и Дејан Ђурковић раде по мотивима комедија Бранислава Нушића *Ожаловићена њородица* и *Покојник*. Фотографију потписује Владета Лукић, сценографију Миодраг Николић, музику Младен Гутеша а монтажу Катарина Стојановић. Памте се глумачке креације Слободана Цице Перовића, Соње Плеша, Велимира Бате Живојиновића, Николе Симића, Миливоја Живановића, Мије Алексића, Снежане Никшић, Мире Ступице, Милана Ајваза, Бранке Веселиновић.

По делу *Пућ око светиа* у продукцији ФРЗ, Београд, 1968. године, редитељка Соја Јовановић ствара други део верзије о судбини Јованче Мицића под називом *Пусић снови*. Наставак и поигравање у духу Нушићевом уследиће инвентивношћу Соје Јовановић већ 1969. године, под називом *Силом оићац* и под окриљем исте продуцентске куће. И овом приликом Соја Јовановић се потврдила као једина жена редитељ опредељена искључиво за филмску комедију. Комедија као жанр није била довољно пласирана у домаћој кинематографији. Својим талентом Соја Јовановић се потврдила уз читаву галерију Нушићевих јунака, наравно на челу са Миодрагом Петровићем Чкаљом као Јованчом Мицићем. Сећејући се овог

времена, Чкаља казује анегдоту: „Када се сетим филма ‘Силом отац’, не могу да заобиђем причу о сценографу Миомиру Денићу Дени. Буквално сам дошао у трагикомичну ситуацију. Ни мање ни више, хтео сам Дену да убијем! Једна сцена снимана је на Дунаву, на сплаву, кафани, где Јованча среће Јулишку, љубав из младости, коју игра Дара Чаленић. После много година, њих двоје проводе ноћ, заједно и лумпују. Дена је направио сплав, тако да су га на води одржавали околни чамци. Али, када су на сплав постављени рефлектори, па цео цигански оркестар, на челу са Есмом Рецеповом, камере, ми глумци, па и статисти, сплав је почео полако да тоне. Снимало се ноћу. Одједном приметим, Есма Рецепова пада потиљком на неки стуб. Устанем, а рефлектори као светлеће змије пливају по води. Неко се сети те искључи струју, иначе би сви изгинули. На сред Дунава настаде мрак, ништа се не види, језиво! Ја, у води! Извлаче ме, дерем се, псујем Соју, псујем Дену, хоћу кући! На њихову срећу, била је присутна и моја супруга Драгица, која ме задржа. Одосмо у неки мотел да преноћимо. Сутрадан, Соја не сме на очи да ми изађе, шаље поруке. Нећу да наставим снимање, љут сам, ужас! На крају, дође и директор ‘Авала фима’ Ратко Дражевић, јер, потписао сам уговор на пет година континуираног рада. Наравно, снимање је настављено, а ја се одљутио“ (Чолић Биљановски 1995: 118–119; 2008: 128–129).

Редитељ Александар Огњановић је за потребе Телевизије Београд 1969. године адаптирао позоришну представу *Покојник*, са текућег репертоара Београдског драмског позоришта.

Према делима Бранислава Нушића 1973. године за драмски програм Телевизије Београд оригиналну телевизијску драму *Љубавни случај сесипре једног министра* адаптирао је и режирао Андрија Ђукић.

Такође у продукцији ТВ Београд, 1978. године у режији *Госпође министарке* опробаће се и култни позоришни редитељ Дејан Мијач, док ће 1984, за београдску телевизију, Александар Ђорђевић режирати своје виђење комада *Др*.

Прави телевизијски куриозитет настаје 1986. године оригиналном ТВ дамом *Неозбиљни Нушић*, по сценарију Миодрага Ђурђевића у режији Александра Ђорђевића.

Ако сагледамо телевизијски опус великог драмског уметника, комичара, Миодрага Петровића Чкаље, сведока и учесника пројеката и поменутих телевизијских остварења, можемо закључити да заузимају важно место у његовој популарности на целокупном југословенском простору. У овом смислу поновимо да су то пре свега телевизијске адаптације Нушићевих дела у режији Александра Ђорђевића *Народни поштомат* (1984), *Др* (1984) и *Неозбиљни Нушић* (1986), као и адаптација према Нушићевим делима *Љубавни случај сесипре једног министра* (1973) редитеља Андрије Ђукића.

Као пример и реакцију на телевизијске екранизације Нушићевих дела наводимо критику једне од првих адаптација *Покојника*. Она је била право освежење и изненађење за драмски програм телевизије. У београдској *Полицији*, у рецензији Олге Божичковић давне 1964. године забележено је: „Редитељу [Александру Ђорђевићу] се одаје признање на добром избору глумаца, на усклађености нивоа игре целог ансамбла, иако су се поједини глумци први пут срели као извођачи на заједничком послу. Узмимо у том смислу као пример само глумце Љубишу Јовановића, Миодрага Петровића Чкаљу и Ружицу Сокић, представнике три позоришне куће – ЈДП, Савременог позоришта и ‘Атељеа 212’. Није тешко претпоставити да је основни тон подухвата у унутрашњости лика који тумачи Љубиша Јовановић, као Јеврем Прокић. Али, исто тако Миодраг Петровић Чкаља у улози Срете Нумере... тражио је психолошка оправдања за своје спољне ефекте“ (Чолић Биљановски 1995: 111; 2008: 120).

Крајем осамдесетих и почетком деведесетих година XX века настале су две екранизације Вука Бабића, редитеља комедије *Др*. Овим остварењима показали су се проблеми осавремењавања Нушићевог дела на филму, као медију. Телевизијска радна заједница (ТРЗ) „Филм и тон“ у заједници са телевизијама Београд и Нови Сад 1989. године продуцираја филм *Др Н 1 – Масмедиологија на Балкану* у којем Вук Бабић варира тему комедије *Др* Бранислава Нушића, али без већег успеха. За сценарио су ангажовани Милан Шећеровић, Вук Бабић и Дејан Ђурковић. Фотографијом су се бавили Мишо Самоиловски и Ђорђе Николић, сценограф је била Јасна Драговић, композитор Зоран Симјановић а монтажер Јелица Ђокић. У глумачкој екипи су Драгомир Бојанић Гидра, Радмила Живковић, Бранислав Лечић, Соња Савић, Петар Божовић, Зоран Цвијановић, Маја Сабљић, Јелисавета Сека Сабљић, Љиљана Шљапић, Татјана Пујин, Петар Краљ.

Занимљив је податак да у продукцији „Дунав филма“, Београд, 1989. године, редитељи Стјепан Заниновић и Јован Јовановић реализују документарни филм под називом *Бранислав Нушић*.

Година 1989. запамћена је, што се Драмског програма Телевизије Београд тиче, по реализацији *Циклуса Нушић на телевизији*, у оквиру којег су снимљена најпопуларнија Нушићева комедиографска дела: *Госпођа министарка*, *Пућ око светиа* и др. Циклус је емитован 1990. године, поновљен је 1992. и 1995. године, а редитељи су се смењивали – од Здравка Шотре до Слободана Радовића.

Године 1990. Филмска радна заједница (ФРЗ) „Филм и тон“ омогућила је Вуку Бабићу да по Нушићевој комедији *Др* створи и други део филма *Др Н 2: Балканска њересиројка*. И овом приликом сценариста је био Милан Шећеровић, а редитељи су били Вук Бабић и Дејан Ђурковић. Фотографија, сценографија, музика и монтажа поверени су истим ауторима као и у првој

варијанти *Др Н 1*. Глумачка подела, поред већ споменутих уметника, допуњена је Бранком Милићевићем, Живојином Жиком Миленковићем и Светиславом Булетом Гонцићем.

* * *

Већина екранизованих дела Бранислава Нушића и данас се повремено приказује на новонасталим приватним и локалним телевизијским станицама у Србији, али и бившим југословенским земљама. Нова публика, као и она којој је у живом памћењу време што остаде иза нас, подједнако ужива и радује се сваком емитовању. Екранизације наших класика су неопходне, јер времена се мењају и стасавају поколења која треба едуковати и анимирати зарад очувања традиционалних вредности националног идентитета.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Волк, Петар. *Српски филм*. Београд: Институт за филм, 1996.
- Јовичић, Стеван. *Нушић, први српски филмски сценариста и „Хаџи-Лоја“*. Смедерево: Дом културе, 1996.
- Чолић Биљановски, Драгана. *Миодраг Пејтровић Чкаља*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995.
- Чолић Биљановски, Драгана. *Нушић позоришни стваралац двадесетог века*. Смедерево: Дом културе, 2000.
- Чолић Биљановски, Драгана. *Последњи ајлауз Чкаљи*. Смедерево, Центар за културу, 2008.

Dragana Čolić Biljanovski

THE DRAMATIC OPUS OF BRANISLAV Đ. NUŠIĆ IN CINEMAS AND ON TELEVISION

Summary

The aim of this paper is to present the media memory of the theater, film and television artists' creative approach to the works of Branislav Đ. Nušić (1864–1938), the greatest comedy writer and a versatile artistic personality who marked the end of the 19th and the entire 20th century. He was a writer not only of comedy but also other literary genres: dramas, melodramas, one-act plays, novels, poetry, vaudeville, couplets, amusing talk, librettos for operas, operettas, film scripts, etc.

On the verge of the European integration, in which we have been present since the end of 18th, 19th and 20th centuries, from the time of Dositej Obradović, Vuk Karadžić, Petar Petrović Njegoš and many other great people like Nušić, Nikola Tesla, etc. personalities like theirs have been recognized by the European culture as the image and brand of the south-eastern region of Europe and the world. Partly by name and domestic brilliant minds we can create an audience and realize the dreams of the national revival in the future.

This study shows Nušić's intellect and interest to create new visual arts such as cinema since the early 20th century. He then advocated for the legislation of film and television

productions when he was a head of the Art Department of the Ministry of Education of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. The greatest part of this study discusses the filming of the works of Branislav Nušić for film and television after World War II, starting from 1950 up to the present time.

Branislav Nušić's screened work occasionally appear in the emerging private and local television stations in Serbia, but also in former Yugoslav countries even today, in the first decade of the 21st century. The new audience, as well as those who remember the past times, equally enjoy and look forward to each retransmission.

Key words: media memory, film, television, theatre, brand, culture, Branislav Đ. Nušić, script writer, Ministry of Education, Zastava film, Avala film, Bosna film, Zvezda film, Dunav film, TV Beograd.

НАТАША МАРЈАНОВИЋ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд

Оригинални научни рад / Original scientific paper

natasamarjanovic4@gmail.com

ДУШАН КОТУР: ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА, ПЕДАГОГА И МУЗИЧКОГ ПИСЦА

Преглед рукописне заоставштине*

САЖЕТАК: У раду је представљен сегмент заоставштине Душана Котура (Црквени Бок, Банија¹, 1870 – Београд, 1936), који сведочи о разноврсним делатностима овог музичког педагога, композитора, хоровађе и музичког писца. Грађа посредно открива мноштво појединости о културном и музичком животу у градовима на територијама Аустроугарске, Османског царства, Србије и Црне Горе у последњим деценијама XIX и почетком XX века, о активностима знаменитих, као и непознатих композитора и извођача, односно о различитим Котуровим интересовањима и ангажовањима на пољу музичке културе и просвете.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: заоставштина, периодика, изводи, белешке, црквена музика, хорска музика.

Душан Котур, композитор, музички педагог и музички писац, млађи савременик Стевана Мокрањца, Јосифа Маринковића и Тихомира Остојића, припада групи мање истакнутих, а несумњиво заслужних личности српске музичке и културне историје. По свршетку Велике новосадске гимназије и Богословије у Сремским Карловцима, окончавши успешно и студије музике на Конзерваторијуму у Прагу, нашао се на угледној позицији првог редовног професора музике у Карловачкој гимназији. Подучавао је ученике музичкој теорији и водио хор, посебно негујући традицију српске црквене

* Текст је настао као резултат рада на пројекту Матице српске *Музика са марџина (допринос ојшћој и музичкој култури и просвети)*, којим у Матици српској руководи др Даница Петровић, као и пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (руководилац М. Милин), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

¹ Данас у Републици Хрватској.

музике. Познато је и да је био активан као сарадник неколико периодичних листова, укључујући и једногодишњи ангажман на месту уредника часописа *Бранково коло* (вид.: СИМЕОНИЋ-ЧОКИЋ 1937; ЋОРЂЕВИЋ 1950; ПЕЈОВИЋ 1994).

Овом приликом представљамо сегмент Котурове заоставштине, сачуване у Музиколошком институту САНУ, као значајан извор за детаљније сагледавање богатог спектра интересовања и делатности овог вредног музичког посленика. Рукописна грађа садржи две основне групе докумената: 1. *разноврсне белешке*, међу којима су: а) изводи из штампе, б) записи о значајним личностима и различитим феноменима из света музике, књижевности и културе, в) Котуров наставни план рада (попис ученика, дневник и преглед рада са хором) и 2. *ноћни материјал*: а) Литургија за мешовити хор, б) једногласни записи црквених песама, в) разноврсни рукописи и преписи нотне грађе – световна хорска музика.

Кроз мноштво сведочанстава о различитим сферама Котуровог уметничког ангажмана и стваралаштва, грађа, у ширем смислу, сведочи о месту и улози музике у српском друштву, у последњим деценијама XIX и почетком XX века. Представљен је статус музичких пракси у различитим контекстима друштвеног живота: образовном, религијском, као и у домену забаве.

Изводи из шtamпе и друге белешке

Мноштво Котурових преписа из штампе (преко три стотине јединица, писаних графитном оловком или мастилом) сабрано је из тридесет три часописа. Међу њима су илустровани листови за забаву, поуку и књижевност (*Млада Србадија, Србадија, Јавор, Босанска вила, Зора, Нова Србадија*), листови из области просвете (*Училишњски лист, Просветни гласник*), књижевности и сценске уметности (*Књижевни гласник, Позоришње*), часописи у којима су неговане теме из области политике, привреде, народне просвете и књижевности (*Застава, Браник, Правда, Српска застава, Слобода, Србобран, Нови Србобран, Српски вјесник, Српски глас, Српска ријеч, Трговачке новине, Трговински гласник*) и друга дневнополитичка, званична службена гласила (*Народни лист, Словенски јуџ, Београдске новине, Српска штампа, Ресава, Народност, Самоуправа, Национална борба, Сарајевски лист, Дубровник*).

Сачувани изводи су слика многоструких Котурових интересовања и потребе за праћењем савремених токова друштвених, музичких и културних дешавања. Одломци из поменутих листова доносе приказ културно-уметничких прилика на простору Аустроугарске и Краљевине Србије, међу Србима на подручју Хрватске и Далмације, Босне и Херцеговине, као и у странам

средионама насељеним српским живљем, током три последње деценије XIX и почетком XX века.² Котур у изводима најчешће укратко бележи наслове или основни садржај чланака о музици, док ређе сачињава и целовите преписе одабраних текстова. Неретко обједињује или компаративно сагледава одломке записа о истим темама, објављене у различитим листовима.

Посебна група белешки, у грађи обједињена насловом „Разно“, садржи Котурове тезе конципиране попут нацрта за даљу разраду у новим текстовима или другим стручним расправама. Ови записи директно откривају Котурова виђења различитих културних феномена и прилика: хорских и других видова музицирања, музичке педагогије и музикографије, проблема на пољу црквене музике; у контрапункту са изводима из штампе, који су такође понекад проширени карактеристичним коментарима и напоменама, веома су значајни за разумевање ауторовог општег доприноса српској музичкој култури и просвети.

У највећем броју случајева, изводи из штампе се односе на активности певачких друштава и других омладинских удружења, са акцентом на њиховом ангажовању око различитих видова неговања и очувања српског и словенског културног наслеђа. Поменуте вести сведоче о изузетном утицају друштава на музички и културни живот у градским средионама Аустроугарске. Реч је обично о оснивању или првим музичким наступима певачких дружина (Брчко 1896, Пљевља 1897, Чаково 1870, Цетиње 1881, Луговет 1904, Бела Паланка 1904), о прославама годишњица (Београдско певачко друштво, српско певачко друштво у Дубровнику), славама, освећењима застава („Обилић“, „Карађорђе“, Београд; „Побратимство“, Мостар), као и о селима, беседама, игранкама, концертима и добротворним забавама у организацији друштава или истакнутих појединаца: споменута су певачка друштва у Бечу („Зора“), Будимпешти, Сентандреји, Сегедину, Новом Саду, Земуну, Сенти, Старом Бечеју, Мољу, Ковиљу, Руми, Сомбору, Панчеву, Белој Цркви, Вршцу, Чакову, Загребу, Петрињи, Винковцима, Задру („Бранко“), Дубровнику, Шибенику, Карловцу, Пакрацу, као и у Мостару („Гусле“), Тузли („Његуш“), Приједору („Вила“), Дервенти („Змај“), Брчком, Госпићу, Сарајеву, Гацком („Застава“), на Цетињу. Издвојене су и забелешке о иницијативама „Кола српских сестара“, радничке, трговачко-занатлијске дружине, просветне женске задруге

² Котурови изводи из штампе датирају из: 1870–1871. (*Млада Србадија*), 1881. (*Србадија, Јавор*), 1882. (*Србадија*), 1885, 1889. (*Јавор*), 1897. и 1899. (*Босанска вила, Зора*), 1904–1905. (*Нова Србадија, Трџовачке новине, Позоришће, Српски глас, Српски вјесник, Дубровник, Шћамја, Слобода, Ресава, Сарајевски лист, Народни лист, Трџовински гласник, Засјава, Браник, Правда, Србобран, Нови Србобран, Београдске новине, Самоуправа, Народносћ, Српска ријеч, Српска шћамја, Српска засјава, Словенски јуџ, Просветни гласник, Књижевни гласник, Национална борба, Учишћелски лист*).

„Св. Мајка Ангелина“ у Будимпешти, дружине великошколске омладине „Побратимство“ у Београду.

Нису малобројни ни осврти на културно-уметничка дешавања у Краљевини Србији. Међу кратким вестима су слике о музичким догађајима одржаваним у Београду, Крагујевцу, Јагодини, Лесковцу, Врању, Белој Паланци, Нишу, Алексинцу, Госпићу. Поменуте су и актуелности из Солуна, о забави у организацији српске гимназије, као и оне о светосавској забави српског клуба и о оснивању српског певачког друштва у Сан Франциску.

Котур уочава и негативне појаве у вези са поменутим музичким догађајима. Коментарише да многе организоване забаве понекад представљају повод за неоправдано скупљање новца који бива на недостојан начин потрошен („Често се пута ‘чист приход’ попије“). Озбиљна критика, уз позив на штедњу и обраћање пажње на суштински значајне сегменте рада, упућена је певачким друштвима:

Многе дружине имају скупоцене заставе, приређују скупе свечаности приликом посвећења застава а у друштвеној архиви имају [xxx] отрцани партитура. Многа друштва такође троше много на излишне излете, заједничко фотографисање итд. као да то чини друштво. Од тог друштва слабе користи има.

Котур примећује да само мали број хорских концерата одликује пригодно осмишљен програм, позивајући већа друштва да приређују тзв. „историјске“ концерте и засебне концертне вечери руске, чешке, пољске или српске народне музике из разних крајева. Забележен је и коментар о потреби за уједињеним деловањем већег броја малих певачких друштава, у процесу подизања музичке и културне свести.

Велики број белешки из штампе односи се на живот и рад познатих композитора и музичких извођача. Заступљени су прегледни коментари о стваралаштву Корнелија Станковића, Даворина Јенка, Божидара Јоксимовића, Јована Пачуа, као и о активностима чешких музичара Драгутина Чижека, Славољуба Лжичара, Гвида Хавласа, Хуга Доубека, Јосифа Цеа. Опширнији записи о делатности Јосифа Маринковића и Исидора Бајића свакако су у вези са Котуровим објављеним чланцима о двојици српских композитора. Спорадично је коментарисано и стваралаштво А. Дворжака и М. Глинке. Издвојени су подаци о раду мање познатих музичара: композиторске активности Александра Јорговића, учитеља у српској вишој девојачкој школи у Новом Саду, и Милоша Дозеле, хоровађе певачког друштва „Гусле“.

Међу записима о јавним наступима познатих инструменталиста и вокалних солиста, Котур посебно нотира обавештења о запаженим гостовањима домаћих музичара у иностранству и изведбама дела запад-

ноевропске традиције (Жарко Савић као Фауст у Бечу, Софија Седмакова као Аида у Стразбуру). Такође, бележи вести о лондонском извођењу „Словенске увертире“ чешког композитора Владислава Завртала, уз нагласак да је енглеска публика одушевљено примила ово дело, у које је укомпонована и српска химна. Детаљно су праћени коментари о наступима Драгомира Кранчевића, Душана Јанковића и других, мање познатих музичких извођача. Обавештења о наступима српских гуслара и ширењу репертоара песама из Вукове збирке сведоче и о Котуровим виђењима значаја неговања српског народног, књижевног и музичког наслеђа. Котур је у изводе пренео и пригодне чланке посвећене преминулим музичарима: спомен Пава Мариновића, оснивача и хоровађе српског певачког друштва у Шибенику, заслужног и за рад српског црквеног певачког друштва „Јединство“ у Котору, Милоша Дозеле, хоровађе сарајевског певачког друштва, и Јосифа Цеа.

Информативно се говори и о манифестацијама у организацији знаменитих домаћих и страних културних институција: о активностима Народног позоришта у Београду, наступима позоришног оркестра са Станиславом Биничким и различитим концертним приликама (нпр. „Змајовино вече“ у Српском народном позоришту), о оснивању и раду музичке школе у Софији и у Дизелдорфу.

Посебна група белешки сведочи о Котуровим интересовањима и ангажовањима на пољу црквене музике. Средне теме су заступљене у изводима из штампе, као и међу осталим записима. Препознајемо ауторову посвећеност овом пољу народног и уметничког стваралаштва, потребу за лепим певањем на богослужењу, као и у другим приликама када се изводи црквена, односно духовна музика. Не чуди што Котур из периодике издваја коментаре о брижљивом неговању певања у Карловачкој гимназији и о „природно лепом, славујском“ звуку црквене песме у саборном храму у Сремским Карловцима (*СРБАДИЈА* 1882), окружењу у ком је и сам ставао као ученик Богословије и црквени музичар. Према белешкама из листова штампаних 1904. године, похваљено је хармонично појање певачког друштва „Поклич“ на литургији на Дан Св. архангела Михаила у Свилајнцу, литургијско учешће гимназијског хора у Мостару и, посебно, појање певачког друштва „Станковић“ у Вазнесењској цркви у Београду:

Из ове цркве, из које сваки побожан хришћанин сваке недеље и празника може изаћи задовољан лепим богослужењем, поучен лепом проповеђу и усхићен лепим појањем певачке дружине *Сѣанковић*, прошле недеље је могао изаћи још задовољнији. То задовољство пружила је певачка дружина *Сѣанковић* отпевавши велико *Свјати* у мешовитом хору. Композитор је свој циљ постигао, јер је с потпуно разумевања схватио њену садржину и

задржавши у главном њену познату мелодију учинио ју је анђелском песмом, која се и на земљи из људских уста чути може³ (*БЕОГРАДСКЕ НОВИНЕ* 1905).

С друге стране, Котур кроз неколико теза наговештава да је потребно разматрати и коментарисати проблем неосетљивости цркве и државе према лепим уметностима, према црквеном, народном и уметничком певању, као и питање стручне спреме певача и учитеља певања. Нарочито наглашава неопходност већих, системских улагања у музичко усавршавање појединаца. Напомињући да је и сам био српски питомац послат на студије у иностранство, критички истиче да је неопходно да овакве иницијативе и подршка црквеним музичарима буду учесталије. Ове рукописне белешке су свакако повезане са званичним предлозима које је Котур упутио Матици српској, заступајући идеју о увођењу музике у образовање младих и предузимање стипендирања музичких студија (уп. ПЕЛОВИЋ 1994).

У посебном одељку записа, нудећи својеврсно решење горе апострофираног проблема, Котур говори о потреби за комуникацијом између јерархије и појака, у циљу континуираног унапређивања квалитета црквеног појања на богослужењима:

Кад буде музикалан патријарх замолити га да путем конзисторија затражи од парохијског свештеника да му опишу како се у цркви пева, ако има певачко друштво да му опишу живот и рад његов.

Коментаром да „црква треба да одреди шта се сме у цркви певати, но зато би и богослови требали да знаду нешто да их коровође не варају и да знаду глас у цркви уватити“, Котур подвлачи поруку о значају образовања црквених музичара, отварајући и деликатну тему о музичким, естетским и функционалним карактеристикама црквене, богослужбене, односно духовне музике у ширем смислу. Оба питања су актуелна и у нашем, савременом тренутку.

Изводи из периодике такође обилују вестима о ангажовању црквених певачких друштава на пољу богослужбеног, као и концертног извођаштва. Међу њима су и опширнији преписи новинских чланака, обично са наведеним програмима беседа, концерата и сличних јавних музичких дешавања, уз које Котур дописује и личне коментаре, подстакнут сопственим искуством хоровађе и музичког писца.

Пратећи детаљно периодичну штампу, Котур је обавештен и о актуелностима у области црквено-музичког издаваштва. У преписе уноси вести о објављивању нових појачких збирки. Издвојена је „нотална ђачка појанка“

³ Уз овај извод, Котур критички износи и коментар о недостатку саопштења о ауторству поменуте хорске литургијске песме.

Јована Борјановића, за два дечија гласа, коју је сентомашки учитељ приредио према записима Корнелија Станковића, и наглашено да је овај зборник препоручен српским школама, као пригодан приручник за учење појања из нота. На другом месту, поменута је служба Тихомира Остојића, приређена за мешовити, четворогласни хор. Изводи из педагошко-књижевног гласила *Училишњски лист*, о новообјављеној збирци дечијих песама Владана Р. Ђорђевића, којом је омогућено усавршавање наставе музике у основним школама, такође потврђују утисак о Котуровој бризи о учењу лепог певања. У чланку је истакнуто да је основни циљ певачке активности управо „развијање гласа и осећање за лепоту, упитомљавање и облагорођење слуха“, а да је у пракси уобичајено „грубо, немирно, погрешно, јако певање“. Процењено је да је новим издањем омогућено уједначавање у извођењу појединачних песама и сагледан значај Ђорђевићеве збирке за процесе савлађивања нотног писма у основним школама.

Котур прати и друге информације о музичком издаваштву. Осим вести о објављеним збиркама турских и српских потпурија за клавир, збирке српских народних песама и игара Ј. Слободе, *Школе за виолину* Владимира Р. Ђорђевића, *Албума класичних мешовитих хорова* Риста Мисите, вишеструко су занимљиви подаци о новообјављеном *Албуму српских песама* и о *Албуму хрватских најјева*, које је за клавир приредио Славољуб Лжичар. Описом садржаја албума, дотакнуте су и сложене теме о пореклу и различитим утицајима међу сабраним песамама: представљене су „чисте“ народне мелодије, такозване „варошке“ песме, посрбљене варијанте немачких и италијанских арија, као и оне писане према пољским и чешким мелодијама. Напомене о пореклу песама у *Албуму хрватских најјева* (да четвртина заступљених мелодија заправо није хрватска, будући да „припада“ Србима, Словенцима и западним Словенима), упућују и на етапе Котуровог истраживачког поступка приликом рада на припреми студије о српским народним песамама у хрватским збиркама, а, посредно, сведочи и о његовом општем односу према проблему сакупљања и објављивања српских народних песама (уп. Пеловић 1994).

Изводи из штампе и остали записи откривају и Котурова виђења о писању о музици. Упечатљиви су коментари о потреби за професионалним односом према материји у овој области новинарства. Аутор даје посебан осврт на чланке о беседама, концертима и другим сличним музичким догађајима, констатујући недостатак прецизнијих података о месту одржавања, музичком делу репертоара или о извођачима. Међу напоменама стоји општи Котуров утисак о непрофесионалном стилу писања, коментар да су „дописници и рецензенти тако неписмени да не међу ни ко пева ни шта пева, само лепо пева“. Примећено је да појединачни чланци „одишу немузикалношћу“ или да су у целини „слаба работа“.

Котур истиче и недостатак посебне рубрике у периодици која би редовно била посвећена музици:

Пев[ачке] дружине с правом нека захтевају од политичких, дневних и других листова да се установи стална рубрика: *Музика* под коју би све долазило што се тиче музике те тако да се олакша посао онима који данас сутра буду на томе радили. Овако може Срп[ска] Матица расписати награду од 5000 дуката па неће никад ништа добити. Из чега да се пише, где су податци за какву озбиљнију радњу.

Овај сегмент грађе је значајан за разумевање Котуровог ангажовања као музичког писца у листовима *Сѣражилово* и *Српски музички лист*, односно као сарадника и једногодишњег уредника листа *Бранково коло*.⁴ Веза је уочљива пре свега у одељцима у којима су објављиване вести о новим музичким издањима, концертним и другим музичким дешавањима, коментари о црквеном појању, или краћи текстови посвећени музичарима. У многим непотписаним текстовима, као и у онима који носе иницијале Душана Котура, препознаје се исти манир кратког, информативног излагања, без израженог критичарског приступа (уп. Пејовић 1994), али и потреба за наглашавањем атрибута националног, посебно када је реч о српској музици и култури: при спомену објављивања нових збирки и албума, наглашен је допринос у „одомаћивању“ српских мелодија (*Бранково коло* 1898а); у тексту о српским гусларима, Котур наводи коментар Јована Јовановића Змаја да „гајде и сватовац [...] *само Србин* може да разуме“, додајући да се исто може рећи за гусле, при чему за странце овакав музички доживљај представља тек својеврсну „етнографску студију“ (Котур 1898). Штампани текстови потврђују и да су многобројне (поменуте) белешке из периодике управо претходиле Котуровом приступу писању, даљем информисању јавности о појединачним темама. Аутор у овим случајевима професионално наводи да је до конкретних сазнања дошао на основу записа у другим листовима.

Као свршени студент прашког Конзерваторијума, Котур обраћа посебну пажњу на значајне личности чешке културе и уметности. Међу сачуваним документима налазе се и белешке о животу и делу Б. Сметане и А. Дворжака, као и преписи из детаљне студије (на 94 стране) о Павелу Шафарику, из пера познатог чешког културног историчара и етнографа Ченека Зибрта (Čeněk Zíbrt): *Живот и рад П. Шафарика, расветљен његовим синовциу Јанку (1854–59)*. Овом сегменту грађе придружујемо и исечак из прашких новина (недатирани, без података о називу листа), као сведочанство о прослави светих Тирила и Методија, у коме се спомиње и хорско извођење једне српске песме.

⁴ Котур је вршио ову функцију у периоду 1913–1914.

Сведочанства о њедаџошкџм раду

Засебна група докумената, издвојена поднасловом „Певање 1929/30. Душан Котур“, доноси податке о Котурџвом раду током последњих година службе на месту професора музике и црквеног и хармоничног певања у Карловачкој гимназији. Осим пописа ученика који су певали у хору и белешки о њихџвом похађању наставе, ова целина садржи дневник и преглед рада на часовима хорског певања. Уочавамо да је Котур, кроз три тромесечја текуће школске године, гимназијалце подучавао богослужбеним песмама из Литургије, Благодаренења и Опела. Такође, на репертоару су биле и световне песме, за светковине и друге забаве.

Котур бележи напомене о наступима гимназијског мешовитог хора у разноврсним приликама. Изложени су посебни спискови са датумима богослужења на којима је хор узимао учешћа (литургије, опела), без прецизнијих навода о литургијском певачком репертоару. До појединих података долазимо посредно, кроз још једно сведочанство о Котурџвом раду са гимназијским хором. У листу *Бранково коло* из 1898. године пренет је приказ из *Застјаве* (1897), у коме анонимни аутор описује боравак у Сремским Карловцима и утиске о литургијском појању хора, под управом Душана Котура. Гимназијалци су, према овом сведочењу, певали из новообјављеног нотног зборника литургијских песама из пера Тихомира Остојића (1896). Аутор текста похваљује Остојићев композиторски учинак у изградњи целокупног дела и посебно истиче добро извођење, складан, избалансиран хорски звук који су и верници примили са одобравањем:

Појање ово чини особити утисак на слушаоце, јер је композиција сама по себи врло добра, а певачки збор је врло спремљен. Све потанкости армоничног појања изводе се до ситница. У јачини појединих гласова влада потпуна складност, тако да се у најтишијем појању чује редак дубоки контрабас. Са необичним задовољством слуша се ово појање, што служи на част у првом реду учитељу појања. (*БРАНКОВО КОЛО* 1898а: 157)

У Котурџвом рукопису је забележен и податак о хорским наступима на свечаним седницама, концертима Црвеног крста, академијама Соколског друштва у Сремским Карловцима, на концертима богословске омладине, забавама „Кола српских сестара“. Предочено је и да су међу најчешће извођеним делима у оваквим приликама биле композиције Мокрањца, Бајића, Биничког, Јоксимовића, као и Звонаржа, Цеа, Менделсона, Чајковског.

У рукопису проналазимо и исписан распоред теоријског градива за ученике првог и другог разреда гимназије, за појединачна тромесечја. Основни појмови предвиђени за учење у овом периоду били су: уметност, звук, тон, ритмика, нотни систем, паузе, линијски систем, лествица,

ступњеви, тонски род, сродства, и сличне теме из области теорије музике, солфеђа и хармоније. Из данашње перспективе, чине се готово невероватним утисци о ширини музичког образовања и практичној музичкој вештини гимназијалаца почетком XX века.

Нотни материјал

Нотни материјал из овог сегмента заоставштине Душана Котура садржи три основне целине: а) Литургију за четворогласни мешовити хор, б) једногласне записе црквених песама из Осмогласника и в) рукописе и преписе нотне грађе обједињене насловом „Транспоновано и хармонизације“.

На насловној страни Литургије забележено је да је аутор непознат, уз исказану претпоставку да је реч о делу проте Јована Живковића или Душана Котура. Аналитичким прегледом партитуре увиђамо да су литургијске нумере у највећем сегменту нотног текста идентичне песамама из Литургије Тихомира Остојића, приређене за потребе хора ученика Велике новосадске православне гимназије (1896). Будући да поменути извори сведоче о Котуровом извођењу ове литургије са гимназијским хором, чини се основаном и претпоставка да је реч о препису Остојићеве партитуре управо за потребе рада са ученицима Карловачке гимназије. Препис садржи већину литургијских песама из оригиналног рукописа.⁵ На појединим местима уочљиви су додаци, попут дописаних предлога за измене сегмената хорских деоница (у деоници баса и тенора). Завршна песма, *Сјаси Христје Боже*, измењена је према потреби за литургијским помињањем српског патријарха Димитрија (Павловића) и надлежног епископа Иринеја (Ћирића).⁶

Другу групу црквених песама чине ауторски Котурови записи (укупно двадесет страна, формата А5, нотног текста, исписаног графитном оловком). Реч је о химнама из Осмогласника: стихирама на „Хвалите“, забележеним према напевима четвртог и петог гласа и стиховима Великог славословља, четвртог гласа. У питању су једногласни, рукописни записи, са напоменом: „Посвећујем свом верном пријатељу Драгомиру, Д. Котур“. Будући, компаративни аналитички осврт на овај сегмент заоставштине, у односу на мелографске записе Котурових претходника и савременика,

⁵ Партитура садржи следеће нумере (према редоследу песама у рукопису): *Јелици во Христја, Блаџослови душе моја Госјода, Слава. И ниње, Јединородниј Сине, Молитвами, Сјаси ни, Свјатитј Боже, Алилуја, И духови твојему, Слава Тебје Госјоди, Сузуба јекитенија, Оца и Сина, Милостј мира, Свјатј, Амин, Тебе појем, И всјех и всја, Једин свјатј, Блаџословен ѓрјадитј, Видјехом свјетј исјинитј. Амин, Да исјољњайтсја, Буди имја Госјодње, Сјаси Христје Боже.*

⁶ Патријарх српски Димитрије (Павловић) вршио је ову службу у периоду 1920–1930. Епископ бачки, Иринеј (Ћирић), био је надлежни епископ у периоду 1922–1955. Уп. Вуковић 1996: 163, 199–201.

могао би осветлити и нове аспекте ауторовог практичног приступа пољу српског народног црквеног појања.

У трећој („в“) групи записа из нотне грађе преовлађују световне песме за мешовити и мушки хор, уз напомену да су у питању Котурове хармонизације или транспозиције оригиналних композиција Бајића, Маринковића, Јенка, Зајца, Доубека, Хорејшека, Хавласа.⁷ У основи већине Котурових композиција су световне народне песме (српске или чешке), приређене за четвороглас. Међу транспозицијама и осталим хорским делима су и композиције страних аутора (француских, пољских, руских, енглеских). Значајан број песама забележен је у једногласном облику, са уписаним текстом, а посебна група нотних записа издвојена је насловом *Српске иџре* – за клавир.⁸ Очигледно је да је Котур и у овом пољу стваралаштва тежио ка неговању националног усмерења, приказујући кроз композиторски рад наслеђе народних музичких традиција, пре свега српске, али и других.

Овај нотни сегмент рукописне грађе садржи и мању групу недовршених нотних белешки, листове са исписаним хармонским задацима, забележеним једногласним мелодијама или скицама за хорске композиције, без уписаних текстуалних делова песама.

* * *

Представљени сегменти заоставштине Душана Котура из различитих углова осветљавају портрет активног и свестраног музичког посленика. Стиче се утисак о човеку широких интересовања, савесног у приступу појединачним областима сопствене професионалне делатности. Многи проблеми и питања о којима је писао у белешкама актуелни су и данас. Као пример из прошлости, слика Котурових ангажовања на различитим пољима музичке и културне делатности представља и пригодни позив на нове иницијативе међу млађим генерацијама, пре свега музичких педагога, композитора, музичких истраживача и писаца.

Прилог бр. 1

Музички садржај заоставштине Душана Котура

- КОТУРОВЕ ХАРМОНИЗАЦИЈЕ НАРОДНИХ ПЕСАМА – за мешовити хор: *Биј ме мајко, Под јорџованом, Од како је Бањалука, Пошла Румена, Шиша се чује из града, Дуни вејре, Киша иде итраџо-*

⁷ Детаљан списак песама вид. у прилогу.

⁸ Наслови појединачних песама наведени су у прилогу.

ви се знаду, Да знаш мила кад си мала била, Сан ме ломи, Девојчица ружу брала, Чамац дајше, Еј водем брајша, Три су сеје збор збориле, Три девојке ружу брале, Кад синоћ њођо низ њи њодруми, Леја њи је у алађе љуба, Сѡиже ѡрама неће, Овим шором јаѡодо, Текла вода Текелија, Кажу људи у Турака, Калојеру Перо, Ој ђевојка је, Еј Анђелина, На крај села, Дођи ми дико, Тавна ноћи, Крај Вардар ми седеше, Куѡи ми бабо, Анђелија воду вела, Седи ѡеѡо, Ала водем ѓараву, Мали ѡијац, Девојчица ѡлаѡно бели, Еј ја сам моје, Савила се ѓрана, Девојче ѡлавојче, Еј, у ађана, Да берем сасу сасу, Знаш ли душо, Наша дода моли бођа, Скувала сам вечерицу, Сви шајкаши одоше, Соколска ѡесма (по народној мелодији песме Садио Паја винођрад), Синоћ кад се враѡих, Све се кунем и ѡреклињем, Срем, Банаѡи и Бачка, Орао кликће, Соколска ѡесма (Ти који слође наще), по чешкој мелодији (две верзије, за мешовити и мушки хор), Све ѡозаре Милеѡићу, Соколска ѡесма (Малена је фрушка ѓора), по чешкој мелодији, Ко ѡи ћери ѡокида ћердане, Скувала сам вечерицу (недовршено), Не лудуј Лело, по народном напеви, Бранкове ѡесме, Емина, Оро, Gde si dušo, Милка, Ni kaj na svetu lepšega, Еј кад сам синоћ, Је л' маѡи је л' ѡо ѡако; за мушки хор: Орао кликће, Леја ѡи је; Мнођаја ѡеѡа, сениомашко (непотпуно)

- ТРАНСПОЗИЦИЈЕ – за мешовити хор: *Naprej zastava slave* (Д. Јенко), *Шѡо је врева* (И. Бајић), транспоновано за три дечија гласа, *Боже браѡимсѡива* (Д. Јенко), *У бој* (И. пл. Зајц), *Три чаше* (И. пл. Зајц), *Ено барјак* (В. Хорејшек),⁹ *Србин сам Србин* (Г. Хавлас), *Славија се диђла веће* (Г. Хавлас), *Хеј, ѡрубачу* (Ј. Маринковић), *Зађрљени слођом браѡском* (И. Бајић), *Песма срѡских соколова* (И. Бајић), *Бацала се леја Цвеѡа* (И. Бајић), *Сѡала Сѡана* (И. Бајић), *Долине ѡуѡиње* (није наведен аутор)
- ПРЕПИСИ ХОРСКИХ КОМПОЗИЦИЈА РАЗЛИЧИТИХ АУТОРА – *Ој Славени јоѡије живи*, *Соколска*, *Ми смо браћо славјанскођ*, *За дом мили*, *Свраћање* (В. Клаић), *Ој Ђурђевдане*, *Боже ѡравде*, *Леја наша домовино*, *Наѡреј засѡава славе*, *Мара има чарне очи* (за глас и клавир), *Ђулићи, ћулићи*, *Шеѡала Јана* (Ј. Мађаревић, за глас, виолину и виолончело), *Борјано*, *Борјанке*, *Ој шумице зелена зелена* (исто), *Босанске народне ѡесме* (Ј. Пачу), *Сѡавац ли* (Д. Јенко), *Кад синоћ ѡрођох* (без уписаног текста), *Руска химна* (без уписаног текста), *Леја наша*, *Долине ѡуѡиње* (пољска песма), *Смеса срѡских*

⁹ Уз наслов ове песме забележена је напомена: „Ову песму са хрђаво преписаних нота сам исправно – колико одговара оригиналу, не знам“ Д. Котур.

народних њесама: *Леја њи је у алаге љуба, Тавна ноћи, Слободо мила, драга, Српска химна, Свейозаре Милејићу, Narodna pesma, Gaudeamus igitur* (за мешовити и мушки хор), *Марсељеза* (Р. Делил), *Yankee Doodle* (текст на енглеском и немачком)

- ЈЕДНОГЛАСНЕ НАРОДНЕ ПЕСМЕ – *Од како је, Ој девојко, Кад синоћ, Ала имаш очи, Сву ноћ, Већар душе, Три сеје, Милка русе косе, Извор вода, Јова Ружу, Грана од бора, Леја њи је, Чувам овце, Је си л' чула Маро, Сиџан камен, Девојко моја, Пошејшала, Калиноцубе, Бисџири водо, Там где има, Поцла румена, Леја Пава, Миљено, Девојко, Калино, Пошејшала, Тавна ноћи, Карамвиље, Девојко моја, Ој, ко њи куџи, Еј, ја сам моје, Кад синоћ, Биј ме мајко, Играло коло њод Видим, Благо нама ево нащеџ кума, Куд се сџремаш, На ѡресџолу, Киџа иде, Леја Пава, Мара девојка, Сунце јарко, Калојеру Перо, Где си била Јано, Телал виче*
- СРПСКЕ ИГРЕ, ЗА КЛАВИР – *Дорћолка, Грочанка, Думба, Кражујевчанка, Осџровљанка, Серма или Неџоџинка, Сиџниџи, Жабарка, Зајам, Јасеничанка, Палилулка, Кеџуџа, Кражујевчанка, Левка, Морава, Наџалија Коло, Орловка, Пљескавица, Пожареванка, Шарено оро, Чеџворка, Полоџка, Размаженка, Труџкавица, Босанка, Балканка, Бањка, Ваљевка, Влахиња (старија), Гарчанка, Градиџиџанка, Далмаџинка, Уџичанка (две верзије), Усџај дико, зора је, Цариџраћанка, Хоџ!, Чачанка*

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БЕОГРАДСКЕ НОВИНЕ бр. 77 (18. 03. 1905).

БРАНКОВО КОЛО. „Црквено појање у Сремским Карловцима.“ *Белешке о умејносџи*. 1898а, 5: 157.

БРАНКОВО КОЛО. *Белешке о умејносџи*. 1898б, 10: 320.

ВУКОВИЋ, Сава. *Српски јерарси од девейоџ до двадесейоџ века*. Београд, Подгорица, Крагујевац: Евро, Унирекс, Каленић, 1996, 163, 199–201.

ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Прилози биоџрафском речнику српских музичара*. Београд: Научна књига, 1950, 29.

КОТУР, Душан. „Белешке о уметности.“ *Бранково коло*. 1898, 16: 511.

ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Криџике, чланци и ѡсебне ѡпубликације у српској музичкој ѡпроџлосџи (1825–1914)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1994.

СИМЕОНОВИЋ-ЧОКИЋ, Стеван. „Душан Котур, музичар и последњи уредник Бранковог кола.“ *Леџоџис Маџице српске* 347 (1937): 83.

СРБАДИЈА. „Карловачка гимназија.“ 1882, 2: 99.

Nataša Marjanović

DUŠAN KOTUR:
A PORTRAIT OF A COMPOSER, PEDAGOGUE AND MUSICAL WRITER
Review of Manuscript Legacy

Summary

This paper deals with the part of the manuscript legacy of Dušan Kotur (1870–1936), which testify to his various activities as a composer, musical teacher, conductor and musical writer. Presented documents also bring to light numerous characteristics of cultural and musical life in the cities at the territory of Austro-Hungarian and Ottoman Empire, Serbia and Montenegro in the last decades of the 19th century and at the beginning of the 20th century. The notes testify to the activities of famous and unknown composers and musical performers, as well as to various Kotur's interests and engagements in the field of musical culture and education.

Manuscripts contain two main groups of documents: 1. *various notes*: a) excerpts from periodicals, b) notes about famous figures and different phenomena in the field of music, literature and culture, c) Kotur's instructional plan for work with students, and 2. *musical material*: a) The Liturgy, for mixed choir, b) records of the Serbian church chant, c) various manuscripts and transcripts of musical scores – folk choral music.

Key words: legacy, periodicals, excerpts, notes, church music, choral music.

Милорад Кењаловић, *Пјесмо моја, родитијеља моја: традиционално народно пјевање северозападне Босне са посебним акценцијом на „ојкачи“*,
Академија наука и умјетности Републике Српске
књ. 30, Бања Лука, 2014 + 2 ЦД-а са аудио теренским снимцима

Књига др Милорада Кењаловића *Пјесмо моја, родитијеља моја: традиционално народно пјевање северозападне Босне са посебним акценцијом на „ојкачи“*, доноси драгоцене податке и научна сазнања о вокалној традицији ове, још увек, богате и занимљиве музичко-фолклорне регије Босне и Херцеговине. Она је највећим делом заснована на личним теренским истраживањима које је аутор обавио у петнаест насеља северозападне Босне (Босанске Крајине). Уз то, коришћена је и веома инспиративна и вредна музичко-фолклорна грађа академика Владе Милошевића, која потиче из седам насеља Босанске Крајине.

За потребе ове књиге аутор је транскрибовао 194 песме, како двогласне, старијег и новијег слоја, тако и оне једногласне. То је омогућило да се на веродостојним нотним записима истражују, анализирају и научно осветле најзначајније морфолошке особености традиционалног народног певања северозападне Босне: „старије сеоско двогласно пјевање, новије сеоско двогласно пјевање“ и „сеоско једногласно пјевање“. Тако аутор, у централном делу рада, посвећује значајну пажњу мелопоеским компонентама напева, музичкој основи песама, композиционим законитостима, сазвучним карактеристикама старијег и новијег двогласног певања, стиливима извођења, темпу, метроритмичким особеностима и, не на последњем месту, улози и значају традиционалног певања у животу извођача и љубитеља народног стваралаштва истраживане музичко-фолклорне регије, некада и данас.

У књизи се истиче проблем у вези са појавом песме општепознатом под именом „ојкача“, чије постојање академик Владо Милошевић није ни поменуо у својим студијама или књигама о традиционалној музици Босанске Крајине. Након теренских истраживања, као и употреба одговарајуће литературе, др Милорад Кењаловић као једини могући закључак у вези са овим проблемом наглашава да је реч о термину новијег порекла. Овај термин етимолошки подсећа на ојкање, традиционално певање у овом крају, али и у другим крајевима насељеним Динарцима, али с њим нема неку другу дубљу везу, те да би га требало схватити како

то чини и народ на овим просторима – као „савремени“ назив за традиционалну народну песму уопште. Ова констатација је веома значајна, с обзиром на то да је реч о архаичном фолклорном жанру дубоко утканом у духовни живот Срба у Босни и Херцеговини, Хрватској, Црној Гори, на Косову, али и у фолклорни живот Далматинаца, Личана, Кордунаша и Банијаца у Војводини.

Увидом у прилоге књиге, посебно желим да истакнем минуциозне транскрипције, предивне фотографије и избор репрезентативних звучних теренских снимака, који се налазе на два компакт-диска (52 примера), као веродостојни документи снимљене музичко-фолклорне грађе. Такође желим да нагласим да су звучни примери веома квалитетно снимљени, а потом и продукцијски изванредно обрађени, што је данас права реткост када су у питању теренски звучни снимци који прате студије, докторске дисертације, као и публикације из области етномузикологије.

Књига др Милорада Кењаловића написана је у складу са постављеним циљевима, научном методологијом теренског и кабинетског рада и она садржи битне елементе и закључке о осветљавању традиционалног народног певања северозападне Босне, са посебним акцентом „на ојкачи“. Начин писања је јасан и прецизан, а резултати истраживања представљају вредан допринос постављеним циљевима, задацима рада, и, свакако, етномузиколошкој науци. Студија ове књиге отвара нова питања и представља добар темељ да се етномузиколошка проучавања о ојкачи продубљују и проширују и у другим фолклорним подручјима бивше Југославије, где је овај фолклорни жанр још увек неодвојиви део фолклорне баштине.

Нице Фрациле,
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности

Дејан Томић (прир.), *Певане ѿсме срѣских ѿсника*,
Радио-телевизија Србије, Београд, 2014.

Књига *Певане ѿсме срѣских ѿсника* Дејана Томића, музичког уредника Радио-телевизије Нови Сад у пензији, настала је из ауторове дугогодишње заинтересованости за народну музику и наставак је његове приређивачке делатности. Радио-телевизија Србије је препознала важност сабирања песама које су веома заступљене у програмима Радио Београда и Радио Новог Сада, па је 2014. године објавила ово занимљиво и на различите начине корисно штиво.

На самом почетку, аутор је изложио својеврстан пригодан предговор под насловом „Музика у остала времена“ (5–14). Полазећи од ставова филозофа о поезији и музици који су га инспирисали, Томић је одредио шта сматра за суштину традиционалности песама које је одабрао: „А што се велика већина наших народних песама одржава и што живи то треба кроз дуге године свога постојања да захвали певању, а не рецитовању (декламовању).“ (6). Додатни критеријум за вредност песама била је и превођеност стихова на стране језике (превасходно немачки и мађарски). Значај поезије коју је на овом месту објединио Томић поставља доминантно у оквиру очувања српског националног идентитета, те стога посебно истиче значај певања за Србе у расејању, али и песме специфичне намене и карактера – родољубиве и религиозне. Исти кључ патриотизма видљив је и у даљим пратећим излагањима током књиге. Када су појашњења поетске димензије у питању, у овом тексту поменути су и неки песнички стваралачки принципи, као што су уношење стихова из народне поезије и комбиновање две песме у једну целину. У вези с музичким жанровима, аутор се осврнуо на песме из позоришних комада с певањем и на севдалинке, а у маниру своје базичне професије – музичког уредника – истакао је да су песме у збирци доминантно „градског (варошког) и народног жанра, осим [појединих које су, М. Д.] забавно-музичког карактера“ (13). Ипак, читалац који је упућен у музички садржај би на овом месту очекивао и појашњења самих музичких карактеристика. Коначно, оно што је кључна интригација аутора јесте то што су ове песме радо певане, али им нису широко познати аутори. Принцип којим се Томић руководио у представљању песама, односно у формирању централног и најобимнијег дела антологије, јесте следећи: „Песме у овој збирци, које су много и радо певане, представљене су онако како су их песници написали, а не како се певају. То значи да су многе испеване од почетка до краја, док је код појединих текст скраћиван због музике, која не ‘трпи’ толику дужину вокалне интерпретације.“ (13). Управо је настојање

да се пронађу песници и оригинални продукти резултовало овом књигом и она стога завређује и мишљење стручњака из области књижевности. Увидом у збирку може се закључити да је реч о ствараоцима рођеним током деветнаестог и у првој половини двадесетог века. У следећем истраживачком кораку запазило би се да су стихове ових песника компоновали бројни музичари (нпр. Корнелије Станковић, Мита Топаловић, Јован Пачу, Исидор Бајић, Станислав Бинички, Владимир Ђорђевић, Коста Манојловић, Стеван Христић, али и Даворин Јенко, Роберт Толингер, Јосиф Це – како и сам аутор помиње) и оставили за собом музичка дела која су значајна не само у популарној, градској народној музици већ и у уметничком наслеђу (већином романтичарској соло песни).

Средишњи сегмент је конципиран тако што су презентована стваралаштва песника хронолошки, прецизније према годинама њиховог рођења. Дата је кратка биографија сваког аутора, уз контекстуализацију његовог опуса (највише према *Историји нове српске књижевности* Јована Скерлића), праћена подацима о неколиким песмама, а постављени су и ликовни портрети већине песника. Сами поетски текстови унутар тих јединица изложени су према азбучном реду наслова (што је најчешће први певани стих, како је правило у етномузиколошкој литератури), и то веома прегледно, формално-композиционо и правописно углавном коректно (без напомена о евентуалним интервенцијама). Оно што се може сугерисати за наредна издања јесте обогаћивање информацијама везаним за саме песме, будући да се у овом пружа довољно о песницима. Од четрдесет и два песника приређивач је одабрао укупно сто десет песама које се могу оквирно означити као „староградске“ према параметру из наслова, односно испеваности. Они који су оставили највише „радо певаних песама“ према Томићевом избору јесу епископ Никанор Грујић, Мита Орешковић, кнез Михаило Обреновић, Јован Илић, Бранко Радичевић, Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај, Мита Поповић, Алекса Шантић, Милорад Петровић Сељанчица, Василије Живковић, епископ Николај Велимировић. У овој збирци читалац ће пронаћи текстове лирских песама попут „Луло моја“, „Укор“, „На те мислим“, „Тихо, ноћи“, „Направићу шајку“, „Емина“, „На дан њеног венчања“, „Јесен стиже, дуњо моја“, „Играле се делије“, „Жал за младос“ и друге.

Треба истаћи да је књига солидно опремљена – осим прегледно датих текстова песама и података о њима, садржај на самом крају употпуњавају сегменти који могу послужити као усмерења за даља истраживања. Поред „Речника мање познатих и страних речи“ (285–288), махом турцизама, постоје два веома корисна прилога. Први је „Музичка фонотека“ (261–278), настао у коауторству с Ненадом Камиџорцем, музичким уредником Радио Београда. Ту су наведена репрезентативна извођења песама заступљених у публикацији, а према подацима из фонотека Радио Београда и Радио Новог Сада (укључујући и на тим местима похрањене снимке других продукција). Наведени су и оригинални називи, као и они који су се уобичајили током певања и даље свирачког обрађивања, а приметно је да су ове песме интерпретирали еминентни вокални солисти, дуети и оркестарски састави радијске народне и популарне музике. И одељак „Извори приређених песама“ (279–284) следи логику излагања података успостављену приликом представљања песама, која се разликује од библиографског стандар-

да. Овде је Томићево ентузијастично и минуциозно прегалаштво приказано на концизан начин, па се може увидети да је истраживао првенствено литературу из времена у ком су песме настајале, што даје посебну вредност овој лири. На самом крају налази се „Белешка о аутору“ (289–290), где су споменути његови бројни и разноврсни резултати. Оно што би збирка песама оваког профила требало да садржи, а што је аутор оставио за будуће доприносе овој теми, јесте опремање одабраним нотним и звучним записима. Овакав прилог би омогућио и истраживање варијаната песама, као и поредбу различитих извођења, те би био сјајан извор за етномузиколошко проучавање.

Након неколико алманаха о народним инструментима и музичарима, збирки родољубиве српске поезије, може се очекивати да и ова монографија нађе своју примену пре свега међу љубитељима народног певања и градског песништва. Премда није реч о научном издању (које би подразумевало суверено познавање извора, јасне критеријуме одабира песама и њихов научни приказ), њена употреба је могућа и у неким етномузиколошким и уопште фолклористичким истраживањима. Допринос овом готово неистраженом пољу локалног стваралаштва у виду доступљивања примарне грађе свакако завређује читалачку пажњу.

Марија Думнић

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд

НЕПОЗНАТО О ПОЗНАТИМА

Библиотека „Подсећања“, Прво коло (*Бранислав Нушић, Борђе Појовић Даничар, Стеван Мокрањац, Јован Скерлић* –
У фондovima и збиркама Архива Србије),
Издавач Архив Србије, уредник др Мирослав
Перишић, приређивач Јелица Рељић

Може се рећи да је небрига нашег народа о сопственој историји већ пословична. Стога је сваки напор, индивидуални или колективни, приватни или институционални да се ова национална особина надвлада – драгоцен и добродошао. Најновији подухват Архива Србије – покретање библиотеке „Подсећања“, важан је корак у том правцу.

Прошла година, 2014, била је година неколико великих јубилеја, међу којима су били стогодишњица почетка Првог светског рата коју је обележавала цела Европа, стогодишњице смрти четири за српску историју и културу значајне личности – Стевана Мокрањца, Јована Скерлића, Ђорђа Поповића Даничара и Даворина Јенка, као и стопедесетогодишњица рођења Бранислава Нушића. Архив Србије је у својим просторијама тим поводом приредио изложбу „Почиње рат: 1914. у документима Архива Србије“ посвећену Великом рату (аутори изложбе и богато илустрованог каталога су др Мирослав Перишић, Јелица Рељић, Александар Марковић и Бранко Богдановић), као и изложбу „Архив Србије књижевницима и композиторима“, на отвореном, испред зграде Архива, посвећену поменутиим уметницима и културним делатницима, а објавио је и прво коло нове едиције, „Подсећања“, које чине четири књиге. Аутор потоње изложбе и приређивач ових публикација је архивски саветник Јелица Рељић.

По узору на нека давнашња издања, ове књижице су димензија 16 x 12 см и једноставног су, старинског дизајна, тврдог повеза. Четири књижице првог кола су посвећене јубиларцима, Нушићу, Даничару, Мокрању и Скерлићу, са заједничким поднасловом „У фондovima у збиркама Архива Србије“. Идеја приређивача и издавача је да се поједине личности наше историје прикажу кроз документацију која се чува у овом архиву, уз малу помоћ постојеће литературе (која се такође налази у фондovima ове институције). Да би се читаоцу омогућила комплетнија слика личности којој је посвећена ова својеврсна монографија, свака књижица почиње кратком биографијом и библиографијом. Централни сегмент

сваке књиге чине преписи докумената, иза чега следи попис извора и литературе, те прилози у којима су факсимили докумената и фотографије, уз прецизне описе.

* * *

Едицију започиње публикација *Бранислав Нушић (1864–1938) – У фондovima у збиркама Архива Србије*. После основних биографских података који су сврстани хронолошки, према годинама, и веома кратког избора из, као што је добро познато, изузетно богатог литерарног опуса једног од наших најплоднијих писаца, следи поглавље „Документа“. Пошавши, свакако, од чињенице да је Нушић-аутор био и даље јесте чест предмет истраживања историчара и теоретичара књижевности и театарске уметности, приређивач одлучује да нам превасходно представи мање познатог Нушића-дипломату. Првим актом, млади свршени правник Нушић 19. децембра 1888. моли министра спољних послова за постављење; овај налаже „Да се постави за дијурнисту“ овог министарства. Септембра следеће године, Нушић се духовитим писмом, у себи својственом стилу, жали Павлу Денићу, генералном конзулу Краљевине Србије у Скопљу, што су га распоредили на дужност тако далеко од Београда: „Како је пошло, требаће не година но век да стигнем до Београда. У осталом ја сам и пошао из Сереза прошлог века а стићи ћу идућег. Ко зна неће ли ми оставити и на граници да вршим дужност полицијског комесара, па онда у Врању дужност начелника, па у Лесковац па онда Ниш, Алексинац те Параћин и Ћуприја. Кад стигнем у Ћуприју таман биће моме сину Бану 20 година и ту ћу га оженити и тада се кренем за Јагодину где Бан добије сина, па онда све даље и даље и, таман кад тај мој унук буде позван да састави кабинет и ја сретно стигнем у Београд за секретара треће класе...“ Следећи документ (крај 1894) сведочи о Нушићевом постављењу на место деловође у скопском Конзулату, а већ потоњи га слика као вицеконзула у Приштини, као и ондашње прилике на том поднебљу. Како би припремио свог пријатеља Љубу Ковачевића за молбу за премештај (или бар унапређење у вице-конзула I класе), Нушић бележи: „Онога дана кад сте се кренули из Пећи свуда по путу за Митровицу било је пуно заседа и свака кола су заустављали пушкама те свлачили путнике с кола па кад су их добро загледали пуштали су их. Они су у једно казали да вас чекају...“ Све до средине 1896. пратимо Нушићеве неуспешне покушаје да изради премештај или унапређење, при чему сазнајемо и како је покушавао да се пробије на турску територију и истражи православну цркву која се налази у селу код Куршумлије у којем „живе само Арнаути“, те како је тражио помоћ за Грачаницу од државе или виђенијих грађана. Последње писмо из Приштине којим апелује на министра да му услиши молбе, пише над самртном постељом своје кћери Оливере.

Следећих неколико докумената потписује Нушић као вицеконзул I класе у Серезу. Он најпре извештава министра спољних послова о смени у врху турске власти (окружног начелника), затим детаљно описује свечаност примања „фермана“ од турских званичника и узајамне изразе поштовања, архијерејску службу и „молебствије за здравље и дуг живот Његовог Величанства Краља Александра“, закуску за 500 особа те велико народно весеље које је уследило (1897)... Крајем

идуће године Нушић у својству писца, из Сереза шаље писмо Ристи Одавићу, уреднику и власнику *Нове искре*: нуди причу за часопис, тражи да му нађе издавача за збирку прича (уз детаљне услове), даје му предлог за својеврсну анкету коју би могао да спроведе међу виђенијим личностима чији би одговори на питања о савременом српском књижевном и позоришном стваралаштву могли бити „лепа рубрика“. Најзад, о Нушићевом кратком боравку у Солуну на положају заступника генералног конзула, сведочи писмо којим позива Љубу Ковачевића да се ангажује у питању прославе 700 година Хиландара: „можемо тражити и добићемо право од Порте да, као Србија, као званична Србија, прославимо у Хиландару седам стотина година. На тај посредан начин ми би дефинитивно запечатали пред Портом и светом наша права на Хиландар“.

О Нушићевим многоструким вишедеценијским везама са Народним позориштем у Београду сведочи свега неколико аката: документ о његовом одласку са места управника (1902) и првом пензионисању које је уследило; молба коју са места в. д. драматурга Позоришта упућује управнику да му одобри допуст како би присуствовао „Нушићевој вечери“ у Дубровнику (1906); његова оставка на место члана Књижевно-уметничког одбора Позоришта (1909); молба коју Милан Грол упућује министру како би одобрио да се Нушићу одреди већа тантијема од уобичајене за *Пућ око светиа* (1911).

Следе акта из периода Првог светског рата: молба коју, на путу ка Швајцарској, упућује српском посланству у Паризу да му уз све неопходне предострожности пошаље важне приватне папире и рукописе који су преживели страдање Скопља и прелазак преко Албаније, те његово очајничко писмо Ристи Одавићу којим се жали на немар службеника овог посланства: „послао је пакет као најобичнију железничку пошиљку препоручено, као што би се послао цак кромпира, и – ево већ три и по месеца пакета нигде нема нити му се може наћи траг“. Тонем на ивици самоубиства, Нушић запомаже, прети новинама и судом, заклинје се да ће заувек престати да пише... Нису изгубљени само његов велики рад и део српске културе већ и писма његовог покојног сина међу којима и „крваво последње писмо, писано на два сата пре но што је издануо“; ни он а нарочито не његова жена не могу да се опораве од овог губитка. „Оно што нису учинили ни Бугари ни Аустријанци, учинили су варварски српске бирократе – отели су јој и уништили дечији гроб, јединчев гроб“. Он моли пријатеља да се заузме лично код Пашића не би ли се овај проблем решио: „Зар погубио сам целу породицу, опљачкали ми кућу, спалили ми рукописе, па сад долази озго још и Српско Посланство да ми сахрани и последњу моју утеху“.

Три писма из 1918. сликају Нушића као управника скопског Народног позоришта: исцрпан извештај сведочи о стању у којем је затекао овај театар, у којем су током рата биле штале, и напорима да зграду очисти, реновира, врати покрадену имовину; жалба министру што је он „од неколико хиљада чиновника и службеника, указних и неуказних... један једини у целој Краљевини Србији, коме је плата за време овога рата смањена“; писмо којим умољава министра да му одобри средства за трошкове одржавања једне канцеларије у којој је почела да дела управа Позоришта. О друштвеном ангажману неуморног Нушића сведочи и

писмо којим Ристу Одавића позива да се прихвати чланства у одбору за прославу 25-годишњице рада Станислава Биничког (1923).

На следећим страницама налазимо познато писмо које Нушић упућује кћерки Гити 1. марта 1924, после изостанка очекиване кандидатуре за члана Академије наука. Иако је писмо већ раније штампано у неким публикацијама о Нушићу, овај крик повређеног уметника, овај својеврсни осврт на прошла и аманет будућим временима, никако није вишак у овом избору документарне грађе. Следе нека врста *In memoriam*-а песнику Драгољубу Ј. Филиповићу из Нушићевог пера (1933), затим његово сећање на предводничку улогу коју је одиграо у познатим београдским немирима после анексије Босне и Херцеговине 1908, те акт о оснивању „Задужбине Страхиње Бана Б. Нушића“ коју завештајним писмом утемељује Нушићева супруга Даринка 1940: „Моја је жеља, да се на дан смрти мога милог јединца 1/14 октобра сваке године из прихода ове имовине даје награда у величини једногодишњег чистог прихода најбољем матуранту Гимназије у Скопљу, који је пореклом Србин, православне вере, без обзира на његово материјално стање“.

Препис докумената у овој књизи закључују сећања на две Нушићеве догдовштине, која је забележио пуковник Дојчин А. Станковић („Нушићева муш-тикла“ и „Нушић – париски лорд-мер и Срески Начелник“), те сећање проф. Александра Арнаутовића „Ја – Нушић – Скерлић“. Прва два су симпатичне анегдоте, које су Нушића пратиле и за живота али и данас, док потоња из једног новог угла осветљава познати сукоб између писца Нушића и угледног критичара Скерлића, од чије је негативне оцене Нушић до краја живота трпео последице (између осталог, Арнаутовић каже да Скерлић „Није опростио Нушићу што је био уредник једног режимског листа у коме су напали и Скерлића“).

* * *

Друга личност која је своје место нашла у новој едицији Архива Србије је Ђорђе Поповић Даничар (1832–1914). Кратку, прегледну биографију конципирану по истом хронолошком принципу као и у случају Нушића прате исцрпан попис бројних листова и часописа са којима је сарађивао и које је уређивао, те три уџбеника из историје и три речника чији је аутор, као и кратак избор из богатог преводилачког опуса са импозантног броја језика: руског, пољског, чешког, словеначког, бугарског, немачког, француског, шпанског, италијанског, влашког, латинског и мађарског језика – међу којима су и Сервантесов *Дон Кихот*, Толстојев *Рај и мир*, Бокачов *Декамерон*.

Избором докумената, приређивач Јелица Рељић нас најпре упознаје са Поповићем као уредником и издавачем. Препис докумената отвара допис уреднику Матице српске Јовану Бошковићу из јуна 1858. којим му нуди да откупи „10 комада песама Јове Илића“. Већ у следећем акту Поповић је на месту уредника новосадске *Данице* по којој је и добио препознатљив надимак: пештанско друштво „Преодница“ га проглашава почасним чланом, 1862; следеће године за почасног члана га позива и „Матица Србска“ у Пешти. Ту је и преписка с уредником *Видовдана*, Стојаном Новаковићем, у вези са уређивачким пословима и

заједничким интересима и интересовањима, те молба Уједињене омладине српске у Новом Саду да јој помогне око избора дела за штампу. Сачувана је и Даничарева преписка са грофом Мајтењијем у вези са лошим стањем у новосадској гимназији, које су њих двојица испитивала 1872. (према напомени, анонимни преводи ових писама са готице на српски језик, сачувани су у Хартијама Ђорђа Поповића Даничара).

Стојан Новаковић 4. јуна 1888. честита Поповићу на именовање за генералног конзула у Скопљу, иза којег следи препис берата о овом постављењу на османском језику, писмо *Divanî* уз аналитички опис (транскрипција са османског на турски језик и обрада: Ениса Аломеровић Хубанић). Са овог места Поповић после неколико месеци шаље извештај министру иностраних послова: десила се смена турског ферика; регрутовани су војници и послати у Солун; велике групе емиграната траже српску визу како би побегле од глади – у Србију или преко ње у Босну, што конзулат бесплатно чини на велику радост азиланата, а негодовање Турака; инсистира се код царине у Солуну да се српска роба изузме од царињења; бори се за важност српских пасоша (а против турских тескера). У следећем извештају, априла 1889, Поповић исцрпно јавља о прослави Ускрса: митрополит је служио, он обукао свечану униформу, чиме је постидео грчког конзула који је брже-боље отишао да се пресвуче услед чега је служба каснила; после су давали прилоге где се наш конзул опет истакао на штету шкртог Грка – владика је касније пешке дошао да му се захвали и честита празник; разни инострани званичници свих религија су му такође честитали: „Из свега судим, да српски Консулат ужива овде општи респект: и код крштених и код некрштених“.

Последњи документ ове врсте сведочи о Поповићевом одласку у пензију 31. децембра 1900. са места помоћника библиотекара Народне библиотеке, којом приликом му је, нарочитим указом а „с обзиром на његов десетогодишњи рад на пољу српске књижевности и уметности и особите заслуге отачанству учињене“, одобрена пуна пензија, у висини последње годишње плате.

Следе два записа Милорада Павловића Крпе, која је „преписао из рукописа ‘Из старих белешки проф. М. Павловића’“ Даничарев имењак и унук Ђорђе Поповић, који је „хартије свога деде предао Министарству 10. септембра 1945. године“. Један од ових записа је доста исцрпна биографија Ђорђа Поповића Даничара која га, између осталог, карактерише као изузетног ерудиту, полиглоту, способног и вредног патриоту. Његове заслуге за национално питање су непроцењиве: „Ђоки Поповићу и његовом часопису ‘Даници’ ваља приписати што је Српство сматрало Нови Сад за жижу српске културе, за књижевни и културни центар, управо као средиште и жариште националне идеологије. Из тога града зрачио је дух Српства и ширила се идеја напретка и културе“; учинио је много у питању буђења и ширења националне свести међу Буњевцима; „Затим је доста писао о народу и крајевима Старе Србије као и расправу о Арнаутима. Тај Поповићев спис је први спис своје врсте у коме се са познавањем чињеница говорило о Арнаутима“; за време боравка у Скопљу, схватио је да су крајеви под турском империјом изложени и агресивној римско-католичкој пропаганди – „Његов предлог уродио је плодом: у кратком времену успела је влада да отвори око сто школа у крајевима где је претежно и изразито живаљ био српски“. Па

ипак „Он је још за живота био заборављен иако је био добар Србин, заборављен само зато, што га је у своје време његов пријатељ, Змај Јова у једној песми напао као Мађарона“, услед чега је са породицом био принуђен да напусти Нови Сад и пресели се у Србију. Услед недостатка амбиције и захваљујући својој питомој нарави, „остао је кроз цео свој веома плодан живот незапажен и умро је готово заборављен у бедности и сиротињи“.

Други Павловићев запис о Даничару нека је врста увода у централни сегмент ове документарне приче о животу и делу једне од највећих фигура нашег XIX века – у сегмент о Поповићевом доприносу осветљавању питања Старе Србије. Према белешкама Милорада Павловића, „После првог српско турског рата 1876–78 г. расправљало се доста живо у европској, а нарочито у аустроугарској, енглеској и руској јавности о Старој Србији... где је Стара Србија? Зар су копите турских хатова толико разгазиле ту земљу да се данас после четири века не зна где је та земља била?“ У поверењу исказана жеља руске владе да добије одговор на ово питање, нагони тадашњег министра иностраних дела Јована Ристића да се распита ко би био најпогоднији за овај посао, и поверава га Даничару који је у то време био „нека врста чиновника у пресбируу као зналац страних језика“. После опсежних истраживања, он тај задатак испуњава преко свих очекивања. Преведену на француски, министар је ову студију послао у Петроград, затим наредио да се иста расправа објави у српским званичним новинама, а потом и да се штампа као брошура у хиљаду примерака. Књига под насловом *Сџара Србија* је објављена крајем 1878, а аутор није био потписан.

Препис документа под бројем 15 у књизи о Даничару је његов интегрални рукопис *Сџара Србија*, којим нас аутор води кроз читав проблем – од околности које су министра Ристића навеле да предузме акцију налажења одговара на осетљиво питање, преко поступка прикупљања и веома стручне анализе расположиве грађе, до извођења закључка и траженог одговора. Ову студију он закључује у складу са својом равничарском питомом природом:

Међутим народ у Старој Србији, у Арбанији и у Маћедонији нека чува своју милу народност, своје име, свој језик, спомен својих старих краљева и јунака и своју свету славу; јер где је славе ту је и Србина.

Ма где био и под чијом управом живео народ, само ако је бистра ума и крепка духа, сачуваће ове светиње, а када је њих сачувао, себе је спасао, јер правда му најпосле мора синнути. А ми се држимо оне пословице: *Fiat iustitia ne pereat mundus* (нека буде по правди да не би свет пропао).

Више од пола века касније, Милорад Павловић Крпа коментарише ову Даничареву студију: „Једно се да извући из ове белешке: да се ни онда, као ни сада није водило озбиљна рачуна о народним и државним животним интересима и људима у Старој Србији, као и то да се мало или готово нимало није водило озбиљна рачуна о нашим правима“. (Још нешто више од пола века касније... зар има потребе и коментарисати?)

Књигу о Ђорђу Поповићу Даничару закључује препис његовог рукописа (недатираниг) „Грци“ који се, као и претходни, чува у фонду „Хартије Ђорђа

Поповића Даничара“. У овом епски надахнутом есеју пуном патриотског набоја („Година дана навршила се, како је србска раја дохватила убојно оружје, да стреса са врата свога нечовечни јарам туранскога варварина. Месец дана навршило се, како су обе србске кнежевине изишле на бојиште, на коме ће се одсудно решити потискивање турских дивљака у безотрадне пустиње средње Азије...“), Даничар покушава да се „чисто академички“, без страсти осврне на балканску политичку ситуацију, посебно анализирајући држање братске, православне Грчке пре, за време и после османске владавине. Своју студију завршава поруком: „Не, не! Нека се Грци не боје ‘панславизма’ и ‘југословенских тежња’, а најмање ‘српско-га Пијемонта’... Србину српско, Бугарину бугарско, Грку грчко. Ни Бугари, ни Срби не мисле на заузимање Цариграда... За мржњу им општу, за јунаштво ено им доста објекта у крвавом Турчину...“

* * *

Трећа књига је посвећена Стевану Мокрањцу. Уобичајену биографију прати исцрпан „Преглед дела по хронолошком реду“. Избор докумената у највећој мери слика композиторове споне са просветом – најпре нас упознаје са уметниковим школовањем и стручним усавршавањем у иностранству, а потом са његовом професорском делатношћу. Ту је информација министру из јула 1880. да је већ годину дана у Минхену као питомац Београдског певачког друштва (у прилогу који очигледно није сачуван, послао је извештај о постигнутим резултатима), те молба министру да му одобри средства за наставак школовања јер Друштво више није у могућности да га стипендира. Следи молба коју две године касније шаље из Минхена да му се пошаље новац како би могао да присуствује праизведби Вагнеровог „Парсифала“ у Бајројту, уз читаву студију о стваралачким методама и значају овог композитора и његове „музичке драме“. Годину дана касније, Мокрањац је као „недостојан“ лишен стипендије. Министру пише: „Узроци, са којих сам лишен стипендије, јесу: што за последњих 6 недеља никако нисам ишао у школу, што неке испите (а не све као што у акту стоји) нисам положио, што сам се према личности Господина Директора брутално понашао и што сам за последњи квартал школарине остао дужан каси конзерваторије 60 м.“ Даље даје детаљну спецификацију трошкова услед којих му стипендија није довољна за школарину, живот у Минхену и велике додатне трошкове школовања које његова струка подразумева (изнајмљивање клавира, улазнице за позориште и концерте, скуп нотни материјал...). Због нагомиланог дуга је одлучио да три месеца одсуствује са наставе, што неће утицати на његов укупан успех, а према директору се непристојно понео између осталог и зато што је – био гладан и исцрпљен. Стога моли бар за новац којим ће вратити дугове и платити пут до Србије. Две године касније, школовање наставља у Риму; о тамошњих седам месеци сведоче његова два писма и једна потврда посланика Краљевине Србије у Риму: по препоруци, тамо је слушао приватне индивидуалне часове композиције (углавном вокалне) код професора чувеног Конзерваторија „Света Цецилија“. За наставак усавршавања у инструменталној композицији моли стипендију за Немачку; о школској 1885/86. у Лајпцигу сведочи извештај послат министру. Сви ови Мокрањчеви извештаји

су необично занимљиви: поред очекиване детаљне спецификације трошкова, они су и својеврсне демонстрације стеченог знања па чак и изузетни стручни есеји о музици – са теоријског, историјског и уметничког аспекта.

Следи извештај српског конзула из Софије о веома успешном ускршњем гостовању Београдског певачког друштва у том граду 1893, када је, међу неколицином наших представника, и Мокрањац одликован од стране бугарског кнеза. Ту је и биографија коју Мокрањац са места учитеља београдске Гимназије „Краљ Александар I“ прилаже уз молбу министру просвете и црквених послова да га унапреди у вишег учитеља, па препорука Просветног савета да се ово одобри, и најзад Заклетва коју је положио примивши се новог звања (1899).

Неколико докумената сведочи о иницијативи групе истакнутих музичара међу којима је и Мокрањац, о оснивању приватне музичке школе и о читавој афери коју је 1902. изазвао његов ангажман у овој школи: сачувана је жустра преписка на релацији министар – директор Гимназије – ректор Богословије, јер Мокрањац није одговорио министровом указу да, поред 38 часова које сваке недеље има у Гимназији, држи редовна предавања и на Богословији. У више наврата, он објашњава да му је то неизводљиво поред ангажмана у Гимназији и приватној школи „која уштеђује држави неколико десетина хиљада динара годишње, претпостављајући да би овакву школу требала држава да подигне“ и закључује: „Ја мислим да је боље, да Господин Министар мене као Директора и наставника Српске Музичке Школе ослободи некорисних и безциљних часова у старој Богословији, а да ми остави више времена, које употребљујем прво: за одржање и напредак једне стручне уметничке школе, о којој би свакако требало да води бригу и само Министарство Просвете, и друго: за оне радове који се од мене с правом очекују“.

Неколико кратких аката говори директно о Мокрањцу-композитору: Архиепископски сабор му плаћа 600 динара „помоћи за штампање Божије службе, коју је он, по нашим напевима ставио на ноте“ (1898); министар пристаје на Мокрањчев предлог да му се откупи 125 примерака овог дела (1901), чиме би министарство узело делимичну улогу мецене који је композиторима неопходан, а с друге стране, слањем примерака широм Србије, обезбедио би се материјал у којем хорони, црквени и световни, увек оскудевају. Народно позориште пристаје да уступи салу за прославу 25-годишњице рада Стевана Мокрањца (1909), а Српска православна црква у Трсту од Београдског певачког друштва тражи нотни материјал неких Мокрањчевих дела (1912).

О одласку великог композитора са животне сцене говори кратко сећање Косте П. Манојловића („У уторак 16. септембра 1914. г. умро је, тихо у ноћи, Стеван Ст. Мокрањац у својој педесет деветој години, и сарањен уз учешће пријатеља и поштоваоца у скопљанском гробљу...“), те Нушићево сећање на два дружења са Мокрањцем у Скопљу – када му је са места конзула помагао у скупљању изворне музичке грађе са тог терена и, касније, када је 1914. дошао „да свој већ саломљени дух угаси и своје заморено тело положи тамо, доле, иза Копанника и Сухе Планине“. Уместо епилога, последњи документ је позивница за учешће у тужном догађају преноса моштију и сахрани на београдском гробљу, 29. септембра 1923.

Јован Скерлић је четврта личност наше културе краја XIX и почетка XX века којој Архив Србије посвећује књигу у првом колу едиције „Подсећања“. И овог пута приређивач одлучује да у фокус приче не стави познатог Скерлића, књижевника или књижевног критичара. О овој његовој делатности говори свега неколико докумената. Причу почиње препис рукописа Скерлићевог младалачког рада о песнику Милораду Митровићу, писан у Лозани 1900; иако настала у Скерлићевој 23. години, ова студија има све одлике његових зрелих аналитичких написа. Мало даље наилазимо на кратко писмо којим са издавачем у Мостару преговара о објављивању књиге *Француски романџичари и српска народна поезија*, те одбијање понуде да пише реферат о некој књизи – уз негодовање што га се, упркос свим квалификацијама, Просветни савет сетио тек када је један од раније позваних чланова комисије одустао (1909).

Неколико аката сведочи о његовим постдипломским студијама и изради доктората у Паризу и Лозани (1900–01), како то није редак случај – првенствено путем молби министарству за новчану помоћ: за повећање стипендије, за штампање тезе, за путне трошкове...

Следи сведочанство о избору у чланство Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта (1902), затим изјава о кретањима у служби и молба за прво повећање плате после 5 и касније за друго редовно повећање после 10 година у државној служби: на месту доцента Велике школе у два наврата, суплента гимназије у Зајечару (свега 7 дана), ванредног професора Универзитета, те налози да се ове молбе усвоје и поступи према одлукама (1907. и 1912). Ту је и кратко писмо декану Филозофског факултета са списком предавања која ће држати следећег семестра: читање модерних француских текстова, француски роман у XIX веку, семинар из нове српске књижевности, славенска књижевност у XVIII веку, српски листови, часописи и алманаси у првој половини XIX века (1910).

О Скерлићевој просветној делатности говори и дужи извештај о стању у три гимназије у унутрашњости, који подноси Министарству у својству изасланика. Државна шесторазредна гимназија у Крушевцу је упркос тешкоћама (превише ученика, мањак професора, недостатак школског лекара, недовољно обраћање пажње на исправност акцената и чистоту језика али и чистоћу ћака) задовољила све критеријуме и добила прелазну оцену. О тамошњој приватној женској гимназији није имао довољно речи покуде: „затекао сам је у тако бедном стању, да оваква каква је боље и да не постоји“. Основни проблеми су последица недостатка новца (општи хигијенски услови су очајни, зграда је мемљива и нездрава, намештај у лошем стању, наставни кадар бројчано испод минимума...) те као једини излаз Скерлић предлаже да бригу о овој школи преузме Министарство. Супротно, приватна гимназија у Краљеву је пример како брига ђачких родитеља и свих мештана може да резултира добро организованом школом која у повољним условима спроводи квалитетну наставу (1910).

Приређивач, међутим, преписом стенографских бележака веома дугачког Скерлићевог говора у Народној скупштини (26. фебруара 1914) доноси пред читаоца и мало познатог Скерлића – политичара и народног посланика. У

излагању које је усмерено ка критици владајуће радикалне странке и њеној злоупотреби власти, Скерлић се, уз историјски осврт и опсежну анализу актуелне ситуације, дотиче питања нужности реформе стајаће војске, застарелог устава, децентрализације државне управе, сукоба интереса чланова владе и посланика који склапају приватне послове са државом, корупције, непоштовања закона, питања лошег стања у школству и пореском систему, о јадном положају чиновника и сељака као и о другим социјалним проблемима, о превеликом задужењу становништва код банака (да ли нам ово звучи познато?)...

Скерлић је умро у тридесет седмој години. Групу докумената о његовом прераном одласку чине два сећања о његовој последњој ноћи у болници, која је забележио и сачувао његов студент а потом и сарадник, Александар Арнаутовић (ту је и његова белешка о давнашњем сусрету са Матошем током којег су разговарали о Скерлићу), затим телеграм саучешћа који је руски посланик упутио ректору Универзитета, па надахнути посмртни говор који је одржао Богдан Поповић и кратак текст којим се, поводом помена 1923, управа Демократске омладине обраћа свом чланству.

Причу о Јовану Скерлићу у овој књизи заокружује још неколико сећања из Арнаутовићевих списа (међу којима и оно објављено у књизи о Нушићу, *Ја – Нушић – Скерлић*, али и занимљиво сведочанство о значају који је придавао архивској грађи, коју је обилато користио за своја истраживања и на коју је предано упућивао своје студенте), те текст о Скерлићу-преводиоцу из пера професора Маргерите Арнаутовић.

* * *

На крају сваке књиге, у поглављу „Извори и литература“ наводе се прецизно фондови и збирке Архива Србије (неколицине министарстава, Народног позоришта, задужбина, „Поклони и откупи“, лични фондови...), те приватне збирке (породице Арнаутовић) и неке штампане публикације старијег и новијег датума (календари, споменице, алманаси...). Са мером и посебним историчарским осећајем за занимљиво и значајно, Јелица Рељић од расположиве грађе одабира и на крају сваке књиге презентује „Прилоге“ – факсимиле докумената и фотографије.

Рецимо још да Рељићева овим својим приређивачким подухватом, користећи, рекло би се, сувопарну и досадну историјску грађу (у којој превладава пожутела, искрзана, често тешко читљива рукописна, превасходно административна документација), постиже, не први пут, да испише узбудљиве – документарне романе.

Јелица Стевановић
Народно позориште, Београд
jelica.stev@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абрамовић, Снежана 98
Аверинцев, Сергеј Сергејевич (Аверинцев, Сергей Сергеевич) 17
Авилес Блонда, Максимо (Áviles Blonda, Máximo) 104
Адам, Адолф 81
Адорно, Теодор В. (Adorno, Theodor W.) 134, 151
Ајваз, Милан 179
Ајзенштајн, Сергеј Михајлович (Эйзенштейн, Сергей Михайлович) 138
Ајслер, Ханс (Eisler, Hanns) 134, 151
Ајхара, Кјоко (Aihara, Kyoko) 80
Алеандро, Норма (Aleandro, Norma) 113
Александар VI, папа 58
Алексић, Мија 177, 178, 179
Алеманов, Дмитриј В. (Алеманов, Дмитрий В.) 28
Аломеровић Хубанић, Ениса 208
Алонсо, Алисија (Alonso, Alicia) 95
Алу Марисонј, Весна (Станковић) 113
Алфаро, Емилио (Alfaro, Emilio) 113
Аљенде, Салвадор (Allende, Salvador) 109
Амброзић, Драган 150
Ангеловски, Никола Коле 179
Андраши, Атила (Andrási Attila) 114
Андрејевић, Велибор 177
Андрејевић, Милица 169
Арион 72
Арнаутовић, Александар 207, 213
Арнаутовић, Маргерита 213
Арсењев, Алексеј 142
Архангелски 30
Атаљанц, Ашхен 87–102
Аћимовић, Карп 135
Бабарци, Ласло 139
Бабић, Вук 178, 179, 181
Базарова, Надежда Павловна 89
Бајић, Исидор 188, 193, 195, 202
Бајић, Станислав 177
Бајчетић, Весна 108
Балабин, Виктор (Балабин, Виктор) 34
Балакирјев, Милиј Алексејевич (Балакирев, Милий Алексеевич) 28
Баланшин, Жорж (Balanchine, George) 91, 95, 100
Бандовић, Љубомир 114
Барановић, Крешимир 177
Барачки, Ненад 168
Баренфелс, Вајс фон (Barenfells, Weiss von) 31
Барт, Ролан (Barthes, Roland Gérard) 141
Барта, Патрис (Barta, Patris) 95
Бауш, Пина (Bausch, Philippina Pina) 92
Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian) 96
Бахметев, Николај И. (Бахметьев, Николай И.) 26, 27, 30
Бахтин, Михаил 82
Бекјарев, Иван 106
Белтрами, Сузан (Beltrami, Suzan) 98
Березовски, Максим Созонтович (Березовский, Максим Созонтович) 30
Берн, Дејвид (Вугне, David) 143
Беч, Јања 118, 127
Бигонцети, Мауро (Bigonzetti, Mauro) 97
Бизе, Жорж (Bizet, Georges) 81
Бијелић, Северин 177, 179
Бингулац, Петар 162, 165
Бинички, Станислав 189, 193, 202, 207

- Бјењаш, Војислав Вања 177
 Бобић, Љубинка 175, 178, 179
 Богдановић, Бранко 204
 Богдановић, Владо 179
 Богдановић, Едуард 179
 Божина, Александар 124, 125
 Божичковић, Олга 181
 Божовић, Петар 181
 Бојанић, Драгомир Гидра 181
 Бокачо, Ђовани (Boccaccio, Giovanni) 207
 Бомбардели, Силвио (Bombardelli, Silvio) 142
 Борјановић, Јован 191
 Борњански, Дмитри Степанович (Борн-
 нянский, Дмитрий Степанович) 27,
 30, 37
 Борхес, Хорхе Луис (Borges, Jorge Luis)
 107, 108, 127
 Боске, Андрес дел (Bosque, Andrés del)
 105
 Бошковић, Јован 207
 Бошковић, Хамилкар 175
 Бранковић, Зора 179
 Бреговић, Горан 108
 Брехт, Бертолт (Brecht, Bertolt) 134
 Брзак, Драгомир 41–56
 Брзак, Константин 41, 44
 Брзак, хаџи Никола 44
 Бринер, Јул (Brunner, Yul) 111
 Броз, Јованка 151
 Броз, Јосип Тито 137, 150, 151
 Бручи, Рудолф (Bucci, Rudolf) 82
 Буенавентура, Енрике (Buenaventura, En-
 rique) 104
 Ваганова, Агрипина Јаковљевна (Вага-
 нова, Агрипина Яковлевна) 92, 93,
 100
 Вагнер, Рикард (Wagner, Richard) 146, 210
 Варгас Љоса, Марио (Vargas Llosa, Ma-
 rio) 104, 105, 113, 122, 123, 127, 128
 Варсаковић, Слободан 169
 Веган, Давид (Vaughan, David) 81
 Вејтс, Том (Waits, Thomas Alan Tom) 143
 Велимировић, Николај 202
 Велс, Орсон (Welles, Orson) 108
 Верга, Ђовани (Verga, Giovanni Carmelo)
 98
 Веселинов, Иванка 161
 Веселиновић, Бранка 177, 179
 Веселиновић, Јанко 44
 Веселиновић, Млађа 106
 Веселиновић Хофман, Мирјана 142
 Вивер, Сигурни (Weaver, Sigourney) 125
 Видаковић Петров, Кринка 107
 Викторовић, Михајло 177
 Вилари, Паскал (Villari, Pasquale) 58
 Вилоски, Тодор Стефановић 43, 44
 Вилсон, Роберт (Wilson, Robert) 144
 Виноградов, Василиј Иванович (Вино-
 градов, Василий Иванович) 26
 Влатковић, Драгољуб 175
 Волк, Петар 105, 106, 176, 177, 178
 Волф, Хуго (Wolf, Hugo Philipp Jacob) 142
 Воротников, Павел Максимович 26
 Вранешевић, Гаља 150
 Вранешевић, Младен 135
 Вранешевић, Предраг Пеђа 133–156
 Вујисић, Павле 179
 Вујичић, Стојан 164
 Вукићевић, Илија 55
 Вуковић, Сава 194
 Вуковић Курић, Мима 120
 Вукотић, Душан 178
 Вучковић Савић, Вера 79
 Вучо, Оливера 178
 Галић, Мануел (Galich, Manuel) 104
 Гарднер, Иван Алексејевич (Гарднеръ,
 Иван Алексеевич) 26, 29, 34, 35
 Гароња Радованац, Славица 41
 Гарфанкл, Арт (Garfunkel, Art) 143
 Гете, Јохан Волфганг (Goethe, Johann
 Wolfgang) 146
 Геџ, Јован 177
 Глас, Филип (Glass, Philip Morris) 144
 Глинка, Михаил Иванович (Глинка,
 Михаил Иванович) 188
 Глишић, Милован 48, 54, 55
 Гонзалез Ечеварија, Роберто (González
 Echevarría, Roberto) 104, 115
 Гонџић, Светислав Буле 182
 Горбман, Клаудија (Gorbman, Claudia) 134
 Готје, Теофил (Gautier, Theophile) 81
 Грејам, Марта (Graham, Marta) 87, 89, 91
 Гречанинов, Александр Тихонович (Гре-
 чанинов, Александр Тихонович) 28
 Грол, Милан 206

- Грујић, Никанор 162, 202
Грујичић, Александар 118
Грчић, Јован 46, 51, 53
Гуљаницка, Наталија Сергејевна (Гуляницкая, Наталья Сергеевна) 28
Гутеша, Младен 179
- Давидов 30, 37
Давичо, Хаим 45
Данкан, Исидора (Duncan, Isidora) 87, 92, 96, 97
Дапчевић, Милена 177
Дворжак, Антоњин (Dvořák, Antonín Leopold) 188, 192
Делил, Клод Жозеф Руже (de Lisle, Claude Joseph Rouget) 197
Демелић, Федор 161, 168
Денис, Рут Ст. (Denis, Ruth Saint) 96
Денић, Миомир 177, 178, 180
Денић, Павле 205
Дидић, Љубомир 177
Дизни, Волт (Disney, Walter Elias Walt) 151
Диклић, Богдан 112
Дима, Александар Син (Dumas, Alexandre, fils) 46
Динуловић, Предраг 177
Дозела, Милош 188, 189
Домино, Фатс (Domino, Antoine Fats) 142
Доносо, Клаудио (Donoso, Claudio) 105
Дорић, Радослав Златан 120
Дорић, Каћа 118
Дорфман, Аријел (Dorfman, Ariel) 105, 109, 124, 125, 127
Доубек, Хуго 188, 195
Дравић, Милена 179
Драгановић, Мирјана 150
Драговић, Јасна 181
Драгун, Освалдо (Dragún, Osvaldo) 104
Дражевић, Ратко 180
Драјфус, Ричард (Dreyfuss, Richard) 109
Дубајић, Дејан 173, 175, 177
Дубајић, Маргита 173, 175
Дујшин, Дубравко 175
Думнић, Марија 201–203
- Ђаковић, Богдан 34
Ђокић, Јелица 181
- Ђорђевић, Александар 179, 180, 181
Ђорђевић, Владан Р. 191
Ђорђевић, Владимир Р. 186, 191, 202
Ђорђевић, Пуриша 177
Ђорђић, Петар 168
Ђоревска, Елизабета 116
Ђукић, Андрија 180
Ђурђевић, Миодраг 177, 180
Ђуричин, Рада 106
Ђурковић Дејан 178, 179, 181
Ђурковић, Никола 31
- Елор, Емина (Elor Emina) 122
Ернандез, Луиса Хосефина (Hernández, Luisa Josefina) 104
Есторино, Абелардо (Estorino, Abelardo) 105
- Жакар, Емануел (Jacquart, Emmanuel) 68
Жебељан, Исидора 135
Жерар, Рене (Girard, René) 82
Живановић, Миливоје 178, 179
Живковић, Василије 202
Живковић, Јован 168, 194
Живковић, Радмила 181
Живојиновић, Велимир Бата 178, 179
Жилник, Желимир 135, 144, 145, 146, 148, 149, 153
- Завргало, Владислав 189
Зајц, Иван 195
Зајцев, Милица 89, 93, 94, 96, 98
Заниновић, Стјепан 181
Звонарж 193
Здравковић, Мирјана 92, 93, 94
Зибрт, Ченек (Zíbrt, Čeněk) 192
- Ибаргуенгојтија, Хорхе (Ibargüengoitia, Jorge) 104
Игић, Љиљана 106
Игњатовић, Јања 115, 127
Игњатовић, Катарина 178
Илић, Бранислава 120
Илић, Јован 202, 207
Илић, Михаило 45
Илић Ђукић, Вера 178
Ино, Брајан (Ено, Brian) 143
Иполитов Иванов, Михаил Михајлович (Ипполитов-Иванов, Михаил Михайлович) 28

- Ягодић, Милош 125
 Јакшић, Душан 178
 Јакшић, Ђура 42, 46, 202
 Јанковић, Душан 189
 Јанковић, Столе 179
 Јанковић Бегуш, Јелена 73
 Јевтић, Никола 107
 Јенко, Даворин 165, 188, 195, 196, 202, 204
 Јован Златоусти 9–24
 Јованов, Светислав 122
 Јовановић, Арсеније 119, 127
 Јовановић, Бобана 80
 Јовановић, Евгениј 160
 Јовановић, Јован 181
 Јовановић, Јован Змај 192, 202, 209
 Јовановић, Љубиша 181
 Јовановић, Милорад 41
 Јовановић, Соја 177, 178
 Јовичић, Ненад 177
 Јовичић, Стеван 173, 174, 175, 177
 Јоксимовић, Божидар 188, 193
 Јорговић, Александар 188
 Јургенсон, Петар Иванович (Юргенсон, Пётр Иванович) 37

 Кавани, Лилијана (Cavani, Liliana) 110
 Калиников, Василиј Сергејевич (Калинников, Василий Сергеевич) 28
 Камиџорац, Ненад 202
 Канин, Гарсон 134
 Капелан, Хесус Антонио (Capellán, Jesús Antonio) 111
 Карађорђе 46
 Карановић, Вуко 177
 Карапавловић, Ксенија 71–86
 Карас, Вања 111, 112, 127
 Караџић, Вук Стефановић 162, 174, 182, 189
 Караџић, Мина 162
 Карбаљидо, Емилио (Carballido, Emilio) 104, 115, 116, 117, 122, 126, 127, 128
 Карловец, Селма 177
 Касаткин, Денис 96
 Кастальски, Александр Дмитријевич (Кастальский, Александр Дмитриевич) 28, 35
 Касторски, Сергеј Михајлович (Касторский, Сергей Михайлович) 35
 Кастро, Фидел (Castro, Fidel) 106, 121
 Кеј, Дина (Kaue, Deena) 133, 134
 Кењаловић, Милорад 199–200
 Керезовић, Милан 150
 Кереш, Иштван (Körösi István) 119
 Кингсли, Бен (Kingsley, Ben) 125
 Кинтеро, Ектор (Quintero, Héctor) 105, 106, 127
 Кирал, Ерне (Király Ernő) 145
 Клаић, Братољуб 77
 Клаић, Вјекослав 196
 Кларк, Мери (Clarke, Mary) 81
 Клоуз, Глен (Close, Glenn) 109
 Клоц, Фолкер (Klotz, Volker) 67
 Клуг, Д. 98
 Ковач Немеш, Андор (Kovacs Nemes Andor) 119
 Ковач, Мишо 151
 Ковачевић, Љуба 205, 206
 Ковачевић Петровић, Бојана 103–132
 Коен, Жан (Cohen, Jeanne) 81
 Коен Џеан, Селма (Cohen Jeanne, Selma) 97, 100
 Кокотовић, Нада 108, 109
 Компанејски, Николај Иванович (Компанейский, Николай Иванович) 28
 Коњовић, Петар 165
 Коргазар, Хулио (Cortázar, Julio) 105
 Костјуков, Константин 94, 95, 101
 Котур, Душан 185–198
 Коџић, Мирјана 177
 Кошничар, Софија 71–86
 Краљ, Петар 181
 Кранчевић, Драгомир 189
 Кречковић, Милош 114
 Крстић, Драга 74
 Крстић, Љиљана 177
 Кујунџић, Миодраг 108, 109, 145, 148

 Лазаревић Ди Ђакомо, Персида 65, 66
 Лакатош, Вилмош (Вилмош Каубој) 136
 Ласло, Шандор (László Sándor) 122
 Лебрехт, Џејмс (Le Brecht, James) 133, 134
 Леви-Строс, Клод (Lévi-Strauss, Claude) 76
 Ленон, Џон (Lennon, John) 151
 Лера, Лазар 165, 167, 168
 Лечић, Бранислав 181

- Лжичар, Славолуб 188, 191
 Логунов, Владимир 94, 95
 Ломакин, Гаврил Якимович (Ломакин, Гавриил Якимович/Иоакимович) 26, 27
 Лончар, Десанка Беба 178
 Лотман, Јуриј Михаилович (Лотман, Юрий Михайлович) 75, 76
 Лукатели, Иванка 92
 Лукић, Владета 179
 Лусурди, Никола 97
 Лутер, Мартин (Luther, Martin) 58
- Љвов, Алексеј Фјодорович (Љвов, Алексей Фёдорович) 27, 28, 30, 34, 37
- Магазиновић, Марија 73
 Мађаревић, Ј. 196
 Мајдак, Никола 177
 Мајтењи, гроф 208
 Максимовић, Горан 41, 43
 Максимовић, Даница 125
 Максимовић, Десанка 141
 Малашкин, Леонид Дмитријевич (Малашкин, Леонид Дмитриевич) 27, 30, 37
 Малер, Густав (Mahler, Gustav) 122
 Малешев, Војислав 150
 Мандић, Мирослав 108
 Мандић, Теодор 160
 Манојловић, Коста 36, 162, 163, 165, 202
 Манојловић, Марко 121
 Мариво, Пјер де (Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de) 49, 50
 Маринковић, Јосиф 33, 185, 188, 195, 196
 Мариновић, Паво 189
 Марјановић, Наташа 25–40, 161, 165, 169, 185–198
 Маркес, Габријел Гарсија (Márquez, Gabriel García) 105, 107, 108, 109, 127
 Марковић, Александар 204
 Марковић, Весна О. 9–24
 Марковић, Оливера 177, 178
 Марковић, Раде 177, 178
 Марковић Милетић, Тамара 177
 Матеовић, Пуба 148
 Магић, Душан 60
 Матош, Антун Густав 213
 Медић, Ивана 73
- Меј, Варвара Павловна (Мей, Варвара Павловна) 89
 Менделсон, Феликс (Mendelssohn, Felix) 193
 Менсур, Ирфан 126
 Мерола, Микеле (Merola, Michael) 98
 Мијач, Дејан 137, 180
 Миленковић, Живојин Жика 182
 Милетић, Светозар 197
 Милетић, Слободан 148
 Милин, Мелита 159, 185
 Милић, Никола 106
 Милићевић, Бранко 182
 Миловановић, Ивана 95
 Милошевић, Владо 199
 Минкус, Лудвиг/Лудовик (Minkus, Ludwig) 81, 82, 92, 93, 94
 Мињ, Жак Пол (Migne, Jacques Paul) 15
 Мисита, Риста 191
 Митић, Марија 120
 Митровић, Милорад 212
 Михаило, митрополит Србије 161, 162, 163
 Михаиловић, Александар 120
 Михајловић, Борислав Михиз 178
 Михалек, Душан 30, 31
 Мишић, Љиљана 74, 90
 Мокрањац, Стеван Стојановић 32, 33, 34, 36, 37, 163, 165, 168, 185, 193, 204–213
 Монтеки, Фабрицио (Montecchi, Fabrizio) 97
 Монтерлан, Анри де (Montherlant, Henry de) 62
 Моралес Чакана, Лина (Morales Chacana, Lina) 105
 Морфидис Нисис, Александар 31
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus) 142
 Мујић, Лео 98
- Нановић, Миланка 178
 Николић, Драган 112
 Николић, Ђорђе 181
 Николић, Миодраг 179
 Николс, Мајк (Nichols, Mike) 109
 Никшић, Снежана 179
 Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich Wilhelm) 88
 Новак, Јелена 144

- Новаковић, Марко 109
 Новаковић, Стојан 207, 208
 Ногучи (Noguchi) 89
 Нушић, Бан 205
 Нушић, Бранислав Ђ. 53, 54, 55, 173–184, 204–213
 Нушић, Гита 207
 Нушић, Даринка 207
 Нушић, Оливера 205

 Њурејев, Рудолф (Нуриев, Рудолф / Ni-
 gejev, Rudolf) 95, 101

 Обрадовић, Доситеј 174, 182
 Обреновић, династија 44
 Обреновић, Александар 44, 205
 Обреновић, Милош 46
 Обреновић, Михаило 46, 202
 Овиједо, Хосе Мигел (Oviedo, José
 Miguel) 106, 109, 120
 Огњановић, Александар 180
 Огњеновић, Вида 137
 Одавић, Риста 206, 207
 Одојевски, Владимир Фјодорович (Одо-
 евский, Владимир Фёдорович) 28, 34
 Ожије, Емил (Augier, Guillaume Victor
 Emile) 46
 Олива, Алехандро (Oliva, Alejandro) 124
 Опсеница, Владимир 150
 Ораић Толић, Дубравка 141
 Орешковић, Мита 202
 Остојић, Драган 117, 118
 Остојић, Љубица 117, 118, 127
 Остојић, Тихомир 32, 185, 191, 193, 194
 Отрин, Ико (Otrin, Iko) 95

 Павлова, Ана 81
 Павловић, Димитрије 194
 Павловић, Живојин 153
 Павловић, Милорад Крпа 208, 209
 Павловић, Мирка 164
 Палавестра, Предраг 58, 67
 Палфи, Ервин (Palfi Ervin) 119
 Пандур, Томаж 97, 101
 Паз, Октавио (Paz, Octavio) 111
 Паскаљевић, Михајло Бата 177
 Пачу, Јован 188, 196, 202
 Пашић, Никола 206
 Пашић, Феликс 148
 Пејовић, Роксанда 160, 190, 191, 192

 Пејчић, Александар 41–56
 Пекић, Павле 114
 Пен, Артур (Penn, Arthur Hiller) 134
 Перић, Ђорђе 164
 Перишић, Мирослав 204–213
 Перовић, Славко 116
 Перовић, Слободан Цица 179
 Петијевић, Тамара 164, 169
 Петипа, Маријус (Petipa, Marius) 92, 93
 Петровић, Даница 27, 30, 31, 159–172,
 185
 Петровић, Драгица 180
 Петровић, Душан 122, 123, 124, 128
 Петровић, Милорад Сељанчица 202
 Петровић, Миодраг Чкаља 178, 179, 180,
 181
 Петровић, Петар Његош 174, 182
 Петровић, Сретен 88
 Пилипенко, Лидија 87, 95
 Пиноче, Аугусто Хосе Рамон (Pinochet,
 Augusto José Ramón) 125
 Пискатор, Ервин (Piscator, Erwin) 134
 Плескоњић, Александра 109
 Плеша, Соња 179
 Плисецка, Маја 81
 Полански, Роман 110, 125
 Половина, Весна 65
 Поповић, Атанасије 34, 160, 161, 162
 Поповић, Богдан 43, 213
 Поповић, Ђорђе Даничар 204–213
 Поповић, Марица 177
 Поповић, Мита 202
 Поповић, Павле 43
 Поповић, Тодор Љ. 54
 Прејер, Готфрид (Preyer, Gottfried) 31
 Прличко, Петар 179
 Проданов Крајишник, Ира 133–156
 Прокић, Јеврем 181
 Прокло Цариградски/Константинопољ-
 ски 9, 15, 16, 20, 22, 23, 24
 Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Проко-
 фьев, Сергей Сергеевич) 138
 Протић, Миодраг 64
 Пуиг, Мануел (Puig, Manuel) 110, 111,
 112, 127
 Пујин, Тајјана 181
 Пуњи, Чезаре (Pugni, Cesare) 81

 Радичевић, Бранко 202

- Радовић, Слободан 181
 Разумовски, Дмитриј Васиљевич (Разумовский, Дмитрий Васильевич) 28
 Рајачић, Јосиф 31, 34, 160, 161, 162, 163, 167
 Рајевски, Михаило 34, 161, 162
 Рајовић, Драгомир 41
 Рајовић, Цветко 41
 Рамбо Амадеус 118
 Рандхартингер, Бенедикт (Randhartinger, Benedikt) 31
 Рапајић, Светозар 117
 Рахманова, Марина 34, 35, 36
 Рахмањинов, Сергеј Васиљевич (Рахмањинов, Сергей Васильевич) 28, 29
 Рашковић, Душан 150
 Рељић, Јелица 204–213
 Рецепова, Есма 180
 Риђички, Јелена 161
 Риђички, Павле 161
 Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (Римский-Корсаков, Николай Андреевич) 28
 Ристић, Јован 209
 Ристић, Маја 87–102
 Рогулић, Катка 166
 Родригез и Кезада, Карлос Алехандро (Rodríguez y Quezada, Carlos Alejandro) 116
 Роман Мелод 9, 15, 16, 17, 21, 23, 24

 Сабљић, Јелисавета Сека 181
 Сабљић, Маја 181
 Савин, Егон 111, 128
 Савић, Жарко 189
 Савић, Милан 55
 Савић, Соња 181
 Савонарола, Ђироламо (Savonarola, Girolamo) 58
 Сајмон, Пол (Simon, Paul) 143
 Салетовић, Славенко 115, 116, 128
 Самоиловски, Мишо 181
 Санчез, Хосе Луис Гарсија (Sanchez, José Luis García) 111
 Сарду, Викторјан 46
 Свобода, Јосиф 191
 Седмакова, Софија 189
 Секе, Атила (Szöke Atilla) 119
 Секуловић, Александар 177
 Селедон, Маурисио (Celedón, Mauricio) 105
 Селенић, Слободан 59, 60, 61, 67, 68
 Сен Санс, Камииј (Saint-Saëns, Camille) 81, 95
 Сепулведа, Луис (Sepúlveda, Luis) 117, 118, 128
 Сервантес, Мигел де (Cervantes, Miguel de Saavedra) 207
 Сехтер, Симон (Sechter, Simon) 31, 161, 166, 167
 Симеоновић Чокић, Стеван 186
 Симић, Боривоје 177, 178
 Симић, Војислав 177
 Симић, Никола 179
 Симјановић, Зоран 181
 Симоновић, Томислав 179
 Синико, Ђузепе (Sinico, Giuseppe) 30
 Синико, Франческо (Sinico, Francesco) 30, 31
 Скерлић, Јован 202, 207, 204–213
 Скриб, Ежен (Scribe, Augustin Eugène) 46
 Скригин, Жорж 177
 Скригин, Олга 177
 Словенски, Петар 178
 Сметана, Беджих (Smetana, Bedřich) 192
 Смит, Џеф (Smith, Jeff) 138
 Смоленски, Степан Васиљевич (Смоленский, Степан Васильевич) 28, 35, 36, 37
 Сокић, Ружица 181
 Солдатић, Далибор 103, 104
 Сонди, Петер 59
 Сорчик, Криста (Szorcsik, Kriszta) 114
 Србић, Даница 68
 Срдоч, Милан 179
 Сремац, Стеван 44
 Стакић, Јелена 109, 124, 127
 Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили (Сталин, Иосиф Виссарионович) 142
 Стаменковић, Владимир 61, 62, 112
 Станковић, Даница 98
 Станковић, Дојчин А. 207
 Станковић, Евгеније 12
 Станковић, Корнелије 31, 32, 34, 35, 159–172, 188, 191, 202
 Станојевић, Илија Чича 175

- Старчић, Виктор 177
 Стасов, Владимир Васильевич (Стасов, Владимир Васильевич) 28
 Стевановић, Јелица 204–213
 Стефановић, Димитрије 164, 168
 Стефановић, Ивана 134
 Стјепановић, Љиља 116
 Стојановић, Алиса 110, 127, 128
 Стојановић, Катарина 179
 Стојановић, Слободан 177
 Стојковић, Александар 177
 Стојковић, Боривоје С. 43, 44
 Стравински, Игор Фјодорович (Стравинский, Игорь Фёдорович) 81, 97, 145
 Строкин, Михаил Порфирјевич (Строкин, Михаил Порфирьевич) 26
 Ступица, Бојан 106
 Ступица, Мира 106, 179
- Тадић, Љуба 177
 Таљони, Филипо (Taglioni, Filippo) 81
 Тегелстија, Зоран 150
 Телесник, Рикардо (Talesnik, Ricardo) 104
 Теодоракис, Микис 82
 Тесла, Никола 182
 Тијардовић, Иво 175
 Тодоровић, Ненад 119
 Тодоровић, Стева 162, 164
 Толинггер, Роберт 202
 Толстој, Лав Николајевич (Толстой, Лев Николаевич) 207
 Томандл, Миховил 30
 Томић, Дејан 201–203
 Томић, Мића 177, 178
 Тонић, Јелена 169
 Топаловић, Мита 164, 202
 Трбојевић, Спиридон 31
 Тријана, Хосе (Triana, José) 105, 119, 120, 121, 128
 Трифковић, Коста 43, 44, 47, 53, 55, 56
 Трифуновић, Бранислав 121
 Трифуновић, Никола 167
 Тробозић, Милена 127
 Турчанинов, Пјотр Иванович (Турчанинов, Пётр Иванович) 27, 30
 Тучи, Ђузепе (Tucci, Giuseppe) 77, 78, 79
- Ђеловић, Бранко 177
 Ђирилов, Јован 119, 127
 Ђирић, Иринеј 194
 Ђирић, Марија 151
 Ђук Подолски, Дуња 80
- Удицки, Снежана 126
- Фајнман, Хосе Пабло (Feinmann, José Pablo) 123, 124, 127, 128
 Федерин, Карл (Feaderin, Carl) 96
 Ференц, Агота (Ferenc Ágota) 122
 Ференц, Јудит (Ferencz Judit) 119
 Фернандез, Теодосио (Fernández, Teodosio) 115
 Фигероа, Кристијан (Figueroa, Cristián) 105
 Филарет, митрополит московски 28
 Филиповић, Драгољуб Ј. 207
 Фокин, Михаил Михајлович (Фокин, Михаил Михайлович) 81
 Фолкс, Џулија Ј. (Folks, Julia L.) 91
 Фрајнд, Марта 58, 64, 67
 Фрајт, Лидија 177
 Франко, Џин (Franco, Jean) 107, 110
 Фрациле, Нице 199–200
 Фрејзер, Џејмс Џорџ (Frazer, James George) 75, 76
 Фриш, Марк (Frisch, Mark) 107
 Фројд, Сигмунд (Freud, Sigmund) 74
 Фуентес, Карлос (Fuentes, Carlos) 105
- Хавлас, Гвидо 188, 195, 196
 Хамбургер, Кејт (Hamburger, Käte) 75
 Хамовић, Драган 66
 Харисијадес, Клеопатра 177
 Хејворт, Рита (Hayworth, Rita) 110
 Хекман, Џин (Hackman, Gene) 109
 Хендл, Георг Фридрих (Handel, Georg Friedrich) 145
 Хетавеј, Ен (Hatheway, Anne) 107
 Хол, Едвард (Hall, Edward) 72
 Хорват, Владимир 151, 154
 Хорејшек, Вацлав (Horejšek, Václav) 195, 196
 Хоџић, Јасминка 120
 Христић, Јован 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70
 Христић, Стеван 82, 165, 202

- Царина, Вера 30
 Цветић, Ђурђија 106
 Цветић, Милош 44, 45
 Цвијановић, Зоран 181
 Це, Јосиф 188, 189, 193, 202
 Церовић, Милица 97
 Црепуљаревић, Весна Д. 57–70
- Чајковски, Петар Ильич (Чайковский, Пётр Ильич) 28, 30, 81, 82, 87, 92, 193
 Чаленић, Дара 177, 178, 180
 Чарнојевић, Иван 175
 Че Гевара, Ернесто (Che Guevara, Ernesto) 123, 124, 127, 128
 Челан, Каћа 107, 108
 Чесноков, Павел Григорјевич (Чесноков, Павел Григорьевич) 28, 29
 Чесовић, Џемо 179
 Чижек, Драгутин 188
 Чолић Биљановски, Драгана 173–184
- Џумхур, Зулфикар Зуко 177
- Шантић, Алекса 202
 Шантић, Јелена 96, 101
 Шафарик, Павел Јозеф (Šafárik, Pavel Jozef) 192
 Шекспир, Вилијем (Shakespeare, William) 107, 108
 Шећеровић, Милан 181
 Шилер, Фридрих (Schiller, Johann Christoph Friedrich von) 88
 Шљапић, Љиљана 181
 Шо, Бернард (Shaw, George Bernard) 134
 Шолак, Наташа 114
 Шопен, Фредерик (Chopin, Frédéric François) 81
 Шотра, Здравко 181
 Шпонсел, Катарина (Sponsel, Katharina) 35
 Шрам, Стеван 167
 Шуберт, Франц (Schubert, Franz Peter) 96, 125, 126
 Шуша, Драгана 126
 Шчедрин, Родион Константинович (Щедрин, Родион Константинович) 81

Регистар сачинила
Тајјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

Редакција *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* прима оригиналне радове за рубрику СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, рубрику СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику, и одмах поред, у загради, превод фусноте на енглески језик.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора.

Комплетно упутство *Библиографска њарениџа* и *Цитирана лијерајтура* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на CD-у или електронском поштом а истовремено и у штампаном примерку на адресу Уредништва:

Марта Тишма, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт) 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (нотни примери, фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бело са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на CD-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: 128–130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: 128, 130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.:

(MURPHY 1974: 95) за библиографску јединицу: MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напомени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напомени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007) за библиографску јединицу: Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички љиручник*. 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (БЕЛИЋ 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост“ и „народност“ бугарштина Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према КИЛИБАРДА 1979: 7).

Цитирана литератyра

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литератyра*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абецедном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абецедним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

Цитирана литератyра наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Монографска публикација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

БЕЛИЋ, Александар. *О језичкој љироди и језичком развићу: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О српском љићању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

БЕОГРАДСКА филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

БУГАРШТИЦЕ. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

ПАНТИЋ, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографске публикације са више издавача:

ПАЛИБРК-СУКИЋ, Несиба. *Руске изабелице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсејева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

БОРЂЕВИЋ, Јубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књиџески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Борђе Натошевић“, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача. ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ: Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукопис

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

НИКОЛИЋ, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прило̄ у серијској њубликацији:

Прило̄ у часопису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.“ *Лейопис Мајице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прило̄ у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полиџика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска њубликација досџујна он-лине:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

Прило̄ у серијској њубликацији досџујан он-лине:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

ТОП, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прило̄ у енциклопедији досџујан он-лине:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклопедије*. <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15. 12. 2008.

Рецензенти *Зборника Маџице српске за сценске уметности и музику 52/2015*

Мирјана Веселиновић Хофман

Зоран Т. Јовановић

Каталин Каич

Љиљана Мишић

Зорица Несторовић

Даница Петровић

Живко Поповић

Душан Рњак

Снежана Самарџија

Далибор Солдатић

Катарина Томашевић

Марија Ћирић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs
Matica srpska Journal of Stage Arts and Music
Published semi-annually by Matica Srpska
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1
Phone: 381 21 420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 52/2015 закључило 25. јуна 2015.

За издавача: Доц. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Нови Сад
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

СР – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Зоран Т. Јовановић. – 1987, 1–. – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987–, – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије,
Министарство културе и информисања Републике Србије
и Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање