



МАТИЦА СРПСКА  
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА  
DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ  
ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ  
И МУЗИКУ

37

Уредништво

Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ  
(главни и одговорни уредник)

Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, др КАТАЛИН КАИЧ,  
др ДУШАН МИХАЛЕК (Израел), др ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ (заменик главног и  
одговорног уредника), др ДУШАН РЊАК, др Јадвига СОПЧАК  
(JADWIGA SOB CZAK, Пољска), академик ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ

НОВИ САД  
2007



# САДРЖАЈ CONTENTS

## СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др СОЊА МАРИНКОВИЋ Бинички и фолклор SONJA MARINKOVIĆ Binički and Folklore . . . . .	7
Др ТИЈАНА ПОПОВИЋ-МЛАЂЕНОВИЋ Пројекције времена у гудачким квартетима Дмитрија Шостаковича TIJANA POROVIĆ-MLAĐENOVIĆ Projections of Time in String Quartets of Dmitri Shostakovich . . . . .	17
Др ДРАГАНА ЈЕРЕМИЋ-МОЛНАР Еманципација лудила мушких оперских ликова од орфичког мита (од Орфеја до Магбета) DRAGANA JEREMIĆ-MOLNAR Emancipation of the Madness of Male Opera Characters since the Orpheus Myth (from Orpheus to Macbeth) . . . . .	49
Др ЖИВКО ПОПОВИЋ Поређење две истоимене једночинке А. П. Чехова ŽIVKO POROVIĆ The Comparison of Two Same One-Act Plays by A. P. Chekhov . . . . .	61
Мр ИВАНА ИГЊАТОВ-ПОПОВИЋ <i>Источни грех</i> Љубомира Мицића IVANA IGNJATOV-POROVIĆ <i>The Eastern Sin</i> by Ljubomir Micić . . . . .	73
Др ВЕСНА КРЧМАР Режије Казимјежа Дејмека у Новом Саду VESNA KRČMAR Directions of Kazimierz Dejmek in Novi Sad . . . . .	93
Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ Казимјеж Дејмек у Југословенском драмском позоришту (1970) ZORAN T. JOVANOVIĆ Kazimierz Dejmek in Yugoslav Dramatic Theater (1970) . . . . .	119

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ  
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

ВЕРА ТИФЕНТАЛЕР

Јосип Широки – први међународно признати југословенски музиколог?

Значај његових истраживачких резултата за српску музику

VERA TIEFENTHALER

Josip Siroki – erster international anerkannter Musikwissenschaftlers

Jugoslawiens? Die mögliche Bedeutung seiner Forschungsergebnisse für die

serbische Musik unter besonderer Berücksichtigung seiner Publikation in

*Folklore Musical* . . . . . 131

Мр АЛЕКСАНДРА ЂУРИЧИЋ

Историјски развој и драматуршки значај сценског простора опере

ALEKSANDRA ĐURIČIĆ

Historical Development and Dramaturgical Importance of Stage Space in

Opera . . . . . 147

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Др НИЦЕ ФРАЦИЛЕ

Селена Ракочевић, *Пушчевима шамбуре: од срца Балкана до војвођанске равнице*, компакт диск, Панчево, 2007. . . . . 163

Др ИРА ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК

Студија о чудесном огледалу савремености

Јелена Новак, *Ојера у доба медија*, Издавачка књижарница Зорана

Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2007, 219 стр. +

19 илустрација . . . . . 166

Др НАДА САВКОВИЋ

Стварање новосадске позоришне школе

(Милена Лесковац, *Ракијинове режије у Српском народном позоришту*,

Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2007) . . . . . 169

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР . . . . . 171

*Соња Маринковић*

## БИНИЧКИ И ФОЛКЛОР

**САЖЕТАК:** Питање композиторског односа према фолклору јесте једно од најкомплекснијих и најзанимљивијих у романтичарској епохи. За романтичаре је фолклор био битно исходиште за стваралаштво, и стога анализа овог аспекта делатности једног композитора може да укаже на његово место и улогу у историјским развојним процесима. Када је у питању делатност Станислава Биничког, може се уочити да је овим питањима пажња веома мало посвећивана и, можда управо због тога, долазило је до неодговарајућег сагледавања његове историјске улоге у развоју српске музике. Желим овде да упозорим на неке заблуде, укажем на њихове изворе и предложим примену нових критеријума анализе који могу да дају адекватнију слику развојних процеса.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** српска музика, Станислав Бинички, предромантизам, национални стил.

Станислав Бинички (1872–1942) је припадао генерацији српских музичара која је своју делатност започела на самом крају XIX века. Био је млађи савременик и сарадник Стевана Мокрањца и у српској музици појављује се у време када Мокрањац достиже пуну стваралачку зрелост. Сам почетак XX века у историји српске музике не представља и почетак нове стваралачке етапе у њеном развоју. Напротив, у свим областима уметности и у књижевности настављају се традиције претходног раздобља које се, и поред разнородности манифестација, могу подвести под један заједнички именуитељ – изградња специфичног националног идентитета. Та настојања представљају део општих народних тежњи за ослобођењем и уједињењем. Она се у узаврелим политичким догађајима намећу као неопозив императив те се све одвија у њиховој сенци. Разумљиво је, стога, присуство романтичарског патоса у глорификовању свега националног, но у области књижевности, а недуго потом и ликовних уметности, јављају се и прва модернија струјања. У музици за то још нема правих предуслова. Изводе

се симфонијски концерти – и у тој области, делатност Биничког има немерљив значај<sup>1</sup> – али је ипак још далеко оснивање Филхармоније као институције која ће носити стандардни концертни репертоар. Постављају се прве оперске представе, али још нема сталне Опере.<sup>2</sup> Започела је да ради Српска музичка школа, ускоро ће јој се придружити и друге,<sup>3</sup> но оне не могу да одговоре обавезама образовања потребног броја професионалних музичара. Не постоје, дакле, праве материјалне претпоставке за одвијање музичког живота европског типа, чак ни у престоници.

Београд се у то време изграђује као центар српске музичке културе. Због поменутих специфичности и сложености организације материјалне основе за одвијање музичког живота, концентрација најбољих музичара почиње да се везује за престоницу и ти процеси су тако изразити да ће историја српске музике бити исписана углавном као историја музичког живота Београда. Међутим, на почетку XX века то је тек зачетак процеса изградње елитног музичког културног центра, а да би се добила реална и

---

<sup>1</sup> У београдском музичком животу крајем XIX и почетком XX века постојала су два водећа оркестарска тела – позоришни и војни оркестар – али убрзо значајну улогу добија и оркестарски ансамбл ученика Српске музичке школе. Ипак, најзначајнији ансамбл овог периода био је Оркестар краљеве гарде, основан 1904. године у Београду од чланова Београдског војног оркестра који је деловао од 1899. и укључивао само дувачке инструменте. Под руководством Станислава Биничког ансамбл проширује свој састав и оријентише се на извођење стандардног концертног репертоара. Захваљујући његовој сарадњи са Музичким друштвом „Станковић“ београдској публици су почетком XX века представљена монументална вокално-симфонијска дела: *Стиварање светиа* Хајдна (Haydn), 1909; *Деветиа симфонија* Бетовена (Beethoven), 1910; *Божјињи орајоријум* Сен Санса (Saint-Saëns), 1911; *Васкрсење* С. Христића, 1912. године и друга. За време Првог светског рата, на путу кроз Албанију, ансамблу су уништени архива и инструментаријум, али је његов рад обновљен на Крфу и са успехом су гостовали у Паризу.

<sup>2</sup> Музика у позориштима налазила се у непрекидном успону. Поред најпопуларнијег жанра комада с певањем, изводе се оперете и дају прве оперске представе – дела Росинија (Rossini), Моцарта (Mozart), Пучинија (Puccini), Бизеа (Bizet), Вердија (Verdi), Сметане (Smetana), Вебера (Weber) и других. У овом времену премијерно је приказана и прва српска опера *На уранку* Станислава Биничког (20. XII 1903. по старом календару, 1904. по новом). Позоришни оркестар постепено израста у једно од најзначајнијих извођачких тела у Београду и, здружујући снаге са војним оркестром, спреман је да преузме и одговорне уметничке задатке. На челу позоришног оркестра после Даворина Јенка налазе се бројни капелмајстори – Јосиф Свобода, Драгутин Покорни, Петар Крстић, Станислав Бинички, Стеван Христић. У насловним улогама наступају не само глумци-певачи, већ и запажени солисти – бас Жарко Савић и сопран Султана Цијукова. Ипак, сва ова делатност, врло разграната и драгоценна, још увек није била довољна за поставку стандардног оперског репертоара, мада је пут ка будућој опери био сасвим сигурно трасиран. Краткотрајна, али у овом смислу веома значајна, била је делатност Опере на булевару, коју је током две сезоне (1909–11) амбициозно водио Жарко Савић (што недвосмислено илуструје податак о 25 изведених дела, међу којима је била и опера *Кнез Иво од Семберје* Исидора Бајића, 1911).

<sup>3</sup> И у овој области допринос Станислава Биничког био је веома велики. Он је један од оснивача Српске музичке школе (са Мокрањцем и Цветком Манојловићем, 1899), а потом и оснивач и први директор Музичке школе „Станковић“ (1911).



веродостојна представа о разноврсним видовима музицирања који се у то време негују, потребно је предузети бројна истраживања и у другим важним регионалним центрима. До сада познати подаци говоре да интересовање српске интелигенције и грађанског слоја за музичку традицију Европе није било ни мало, ни површно. Али је ипак недовољно за установљење солидне, потпуне базе за одвијање музичког живота по угледу на друге европске градове. Дуго ће зато изгледати као да се увек почиње из почетка; култура у којој су већ створена ремек-дела враћаће се азбуци и учити основе музичке писмености. То ће нарочито бити потенцирано ратовима који су на овим просторима уз огромне људске жртве и материјална пустошења доносили и темељне социјалне потресе који су у музичком животу остављали само неколико нежних стабљика из којих се потом уз много колебања и лутања поново разгранаво овај специфични облик културе.

Централизација музичких збивања на почетку XX века с правом се историчарима музике наметнула као најзанимљивија и, у историјској перспективи, најпродуктивнија линија развоја српске музике, али, подвлачим, то не значи да је била једина. Символично, њу представља и појава нове младе генерације композитора која је у српској музици не баш сасвим адекватно означена термином „београдска школа“. Њих четворица – Божидар Јоксимовић (1868–1955), Владимир Ђорђевић (1869–1938), Станислав Бинички (1872–1942) и Петар Крстић (1877–1957) – почетком века долазе у Београд са студија из Минхена, Прага и Беча и започињу своју композиторску, организаторску, извођачку и педагошку делатност, а такође и рад на прикупљању народних мелодија. У историјским прегледима<sup>4</sup> уобичајено је да се говори о три битне новине које својим стваралаштвом доносе ови композитори: (1) рад у области инструменталне, посебно симфонијске музике, као и сложенијих вокално-инструменталних жанрова; (2) нов однос према фолклору и (3) приближавање европском стилу, као најаву продора који ће учинити наредна генерација композитора у годинама после Првог светског рата.<sup>5</sup> Разуме се, о новинама се говори у односу према постигнућима Мокрањца и Маринковића.

---

<sup>4</sup> На тај начин о њиховом наступу говоре и Стана Ђурић-Клајн и Властимир Перичић.

<sup>5</sup> Петар Коњовић је у свом прегледу историјског развоја српске музике о овом раздобљу тако писао на следећи начин: „Pristižu prve srpske moderne instrumentaliste i instrumentalni kompozitori. Vokalni stav potiskuju instrumentalni pokušaji, dolaze širi i složeniji oblici. Stani slav Binički, dirigent orkestra kraljeve garde, apsolutno münhenske akademije, javlja se u odnosu prema onom što zatičemo i što imamo, s izrazitim modernističkim ambicijama.“

Petar Konjović, *Muzički folklor, njegova vrednost i čistota y: Oglеди o muzici*, SKZ, Beograd, 1965, 69–70.

У развоју српске музике почетком новог века догађа се значајно искорачење у смислу жанровског обогаћења – изводи се прва српска опера, компонују симфонијска и камерна дела, комплексне вокално-симфонијске форме. Тај помак у композиторским жанровским интересовањима логична је последица промена у области извођаштва: композиторско интересовање треба схватити као одговор на промену прилика у музичком животу. Захваљујући деловању Оркестра краљеве гарде под сигурним организационим вођством и диригентском палицом Биничког, као и позоришног ансамбла, створени су услови за извођење сложених партитура попут Бетовенове *Девеће симфоније* или Хајдновог *Сиварања светиа*. Фасцинација пред комплексношћу оваквих подухвата сасвим ће обележити прве деценије века. Она је била понекад тако предимензионирана да је доводила до деформације вредносних критеријума: било је покушаја да се чак и Мокрањчев и Маринковићев допринос српској музици релативизују због „жанровских ограничења“ и „скучености“ медија у којима су се изражавали. Хорска и, уопште, вокална музика сматране су некаквим нижим ступњем развоја, јер немају сложеност композиционо-техничких захтева која се може мерити са захтевима компоновања опере или симфоније. Данас се овакве расправе могу чинити сасвим беспредметним – у уметности се вредност дела не условљава жанровским критеријумима и статус ремек-дела равноправно могу носити клавирска или вокална минијатура као и најкомплекснији симфонијски став – али те расправе јесу у српској музичкој средини вођене са великом страшћу и уверењем и њихови одједи се могу потом препознавати током целе наредне етапе развоја. Основно питање које се овде поставља не односи се на проблематику жанровске еволуције, јер се она подразумева. Природан пут развоја младе музичке културе води од постављања темеља, што је у нашој средини учињено кроз развој хорског музицирања и стваралаштва, преко гранања институција музичког живота – оснивања камерних и симфонијских ансамбала, позоришта, музичких удружења, специјализованих часописа и издавачких кућа, до (по значају сигурно не последњег, већ једног од кључних момената) постављања стабилних педагошких основа развоја. Складни развој свих поменутих елемената јесте битни предуслов и за појаву стваралаштва у свим његовим жанровским видовима који су актуелни у одређеном историјском периоду. Почетком XX века то јесу били оперска, симфонијска, камерна и концертантна музика. Њихова појава је дакле историјска нужност која прати одређену фазу развоја институција музичког живота. Да би се на прави начин разумели развојни процеси овог историјског тренутка, нужно их је посматрати у укупности елемената релевантних за идеју

европеизације српске музичке културе. А у тој укупности жанровска оријентација само је један од елемената овог процеса. Подједнако важну улогу имају остварење актуелности стилског језика и оригиналности уметничког доприноса. За одређење места које Биничково композиционо стваралаштво има у историји српске музике неопходно је обратити пажњу на проблематику композиторовог односа према фолклору, јер нам се тек кроз сагледавање и овог елемента може указати потпунија слика проблема. Није, наиме, тешко уочити да генерација композитора „београдске школе“ у свом стваралаштву не следи Мокрањчева искуства у прилазу народној музици, већ да своја интересовања усмеравају на такозвани „урбани фолклор“ и, посебно, у то време популарну севдалинку. Још их је и Милоје Милојевић у својим написима посвећеним овом питању<sup>6</sup> с правом поредио са Корнелијем Станковићем, а не са Мокрањцем, истичући да њима пада у очи „Спољни део народне музике, њен ритам и њена мелодија“. Овакав вид обраћања фолклору за Милојевића припада епохи „простог, ’класицистичког’, шаблонског хармонизовања народних мелодија и народних игара“. Овај стилски ниво комуникације са фолклором данас опредељујемо као предромантичарски. Уметност предромантичара је типичан израз духовних потреба младе грађанске класе. Окренута је претежно вокално-инструменталним облицима, јер у садејству са текстом непосредније преноси своје поруке. У развоју музичко-изражајних средстава предромантизам не подстиче изразиту оригиналност. Штавише, може се говорити о својеврсној академизацији класицистичког језика (овај, уосталом, кроз цео XIX век даје бројне потврде о виталности својих принципа: предромантизам и романтизам надовезују се на њега као еволутивне етапе у спиралном луку развоја уметности). То посебно може да илуструје предромантичарско обраћање фолклору.

Предромантичари су испољили врло велико интересовање за народну песму, али они фолклору прилазе „споља“, не као врсни познаваоци, већ као „посматрачи“. Због тога су се интересовали углавном за новије фолклорне слојеве и хибридне форме градског фолклора, јер је задатак фиксирања у нотном запису усмене вокалне или (у ово време сасвим изузетно) инструменталне традиције захтевао њено врло добро познавање и разумевање, које они нису имали. Како су традицију посматрали из класичарског угла, њихово интересовање било је ограничено на мелодију као једини елемент из фолклора са којим раде. За друге, на пример, хармонију, специфичну боју народних инструмената и карактеристичне начине извођења,

---

<sup>6</sup> Милоје Милојевић, Уметничка обрада наших народних мелодија помоћу техничких средстава, *Музичке сјудије и чланци*, 2, Геца Кон, Београд, 1933, 20–21.

виталност и необичност ритмичких пулсација и слично, још увек нису постојале стилске претпоставке за уочавање и усвајање. Па и код преузимања тог једног елемента – мелодије, видљива су ограничења. У нотном запису напев се „уклапа“ у метро-ритмичке одлике класицизма и даје му се тонално одређење (не само у хармонизацији, већ и у запису мелодије који бива „очишћен“ од тонова који не одговарају замишљеном хармонском току. Због тога старији фолклорни слојеви, који се овим законитостима не потчињавају, остају непрепознати и незабележени у овом времену.

Омиљени вид обраћања фолклору јесте објављивање зборника народних песама, али се негују и инструменталне обраде у виду потпурија или варијација на народне теме, као и обраде народних песама у жанр-сценама опера и других сценских форми – зингшпила, комада с певањем и тако даље. Народна песма се у овим случајевима најчешће појављује као недвосмислен цитат. Но јасни знаци навода нису гаранција аутентичности: и предромантичари, попут стваралаца класицизма, често користе типичне мелодијске обрте, карактеристичне ритмичке обрасце и друге јасно препознатљиве знаке из фолклорног система музичког мишљења и, уз њихову помоћ, стварају такозване теме „у духу“ народне песме. Суштина овог поступка „цитурања“ открива се, дакле, у *функцији коју тај материјал по њом добија у процесу комбиновања*, а не у манифестном посезању за неким већ обликованим материјалом.

Сусрет предромантичара с фолклором може се описати као додир двају аутономних система музичког мишљења од којих сваки има своју заокруженост и затвореност, и дотичу се само у спољашњим елементима. Но иста хумана основа, заједнички корени, вековна паралелна егзистенција у физички блиским, понекад и идентичним просторима, дотадашња бројна прожимања – све то је саздало основу за будући садржајнији дијалог: ивице кругова које су се тек додиривале започеле су процес међусобног урањања, који ни до данас није завршен.

Типичне предромантичарске одлике најбоље могу илустровати зборници народних песама, али сличне одлике имају и композиције аутора „београдске школе“ које у професионалном погледу представљају знатно зрелије радове. Ова дела, писана углавном са већим амбицијама, ипак показују да композициона техника аутора није увек била дорасла задацима које су желели да остваре. Раскорак између замисли и композиционо-техничког мајсторства дуго је пратио развој српске музике. Овде се може говорити не само о нијансама, већ о огромном распону који дели аматерску немоћ да се нека идеја прецизно артикулише и развије, преко релативно коректног познавања основа технике, па солидног знања које омогућава јасно уобличавање сопствених замисли, све до оног ступња када

технички моменат не представља за композитора проблем, када се ставља у службу креације и сам постаје њен део.

Поред тога што мајсторство генерације композитора „београдске школе“ није превазилазило коректно познавање основа композиционе технике предромантичарског стила (и само појединачних елемената романтичарског језика), они су морали да носе и терет предромантичарског непродуктивног односа приступа фолклору. Жеља да се „национални стил“ постигне цитирањем народног напева, постављала је многе замке које није било једноставно избећи. На првом месту, то су проблеми који се јављају као последица избора тематског материјала. Када се композитор, попут Биничког у увертири *Из мог завичаја*, одлучи за две једноставне теме као носиоце мотивског материјала симфонизираниог става, онда мора имати креативну снагу највећих мајстора класицизма или имагинацију Чајковског из Финала *Четврте симфоније*, да би изградио занимљив сонатни облик. А амбиције Биничког нису на то биле усмерене. Он не брине о оплођавању једноставне тематске мисли, не тражи у њој скривене потенцијале, не обогаћује је чак ни занимљивим оркестрационим сенчењима. Бинички, попут других предромантичара, не брине о природи тематског материјала и не тражи у њој инспирацију за разраду. За њега је „цитирана“ тема неутралан материјал, јер га не обавезује на изналажење посебних поступака у даљем излагању и развијању. Напротив, они су више него конвенционални, како то показује почетни фугато у експозицији прве теме увертире (пример 1).

За сагледавање специфичности доприноса Станислава Биничког историји српске музике битна су два основна момента. Први се односи на сагледавање значаја укупне делатности Биничког – његовог диригентског, организаторског и педагошког рада. Чак и летимичан преглед ових активности говори о несвакидашњој радној енергији и високим дOMETИМА које је остварио у овим областима. Други моменат односи се на његов стваралачки допринос. У овој области је важно не задовољити се учовањем постојања жанровског помака у раду самог Биничког и композиторске генерације којој је припадао. За изрицање историјског суда неопходно је у анализу укључити и проблематику композиторовог односа према фолклору. Овде се може констатовити постојање стилске ретардације у односу на Мокрањчев рад, и тек са спознајом ове чињенице можемо објективизовати историјски суд. Уочено је, наиме, да паралелно са зрелим Мокрањцем у Београду ради млада генерација композитора који добар део стваралачке енергије улажу у освајање нових изражајних простора у области инструменталне музике. Без правог контакта са (европском) традицијом, без првих могућности извођења, понекад и без одговарајуће професионалне

спремности – тај њихов подухват изгледао је као револуционарних чин, а не природни еволутивни процес који прати развој једне средине која осваја стандардне облике организовања музичког живота у грађанској Европи, са њиховим актуелним жанровима и формама изражавања, те се са више или мање успеха укључује у дух времена. Како су код неких професионална спремност, а чини се код свих потребна стваралачка имагинација за остварење тог подухвата били испод Мокрањчевих, могло се констатовати да упркос освајању нових жанрова и форми – опере, оркестарске музике, камерне музике – у њиховом стваралаштву, у односу на Мокрањца, углавном можемо констатовати стилску ретардацију – посебно у односу према фолклору – те да ће импулс даљој стилској еволуцији дати тек наредна композиторска генерација са водећим представницима – Петром Коњовићем, Милојем Милојевићем и Стеваном Христићем. Важно је, стога, кориговати историјски суд по којем се и делатност композитора „београдске школе“ схвата као „надрастање“ Мокрањца, и да се жанровска еволуција – по аксиолошки суд сасвим небитна – схвати као еволуција вредности.

*Sonja Marinković*

## BINIČKI AND FOLKLORE

### Summary

The composer opus and complete works of Stanislav Binički (1872–1942) were a significant part of the music life of Belgrade at the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The founder and conductor of important orchestra ensembles, one of the founders and teachers in the Serbian Music School, the founder and director of the "Stanković" Music School, the author of the first performed opera in Serbian music (*Early Rising*, 1904), Binički was one of the most significant people of that time. The paper sheds light on issues regarding composing procedures in Binički's opus and it indicates that they belong to the pre-Romantic type of attitude towards folklore. That angle determines his position in relation to the opus of Stevan Stojanović Mokranjac.

С. Бинички: *Из мог завичаја*  
прва тема увертире

(Adagio) УВЕРТИРА ИЗ МОГ ЗАВИЧАЈА

The musical score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass). It is in 2/4 time and marked *Adagio*. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures, and the second system contains the next four measures. The VI part begins with a forte (*f*) dynamic. The Vc/Cb part also begins with a forte (*f*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests in the Vn I and Vc/Cb parts.





*Тијана Појовић-Млађеновић*

## ПРОЈЕКЦИЈЕ ВРЕМЕНА У ГУДАЧКИМ КВАРТЕТИМА ДМИТРИЈА ШОСТАКОВИЧА

**САЖЕТАК:** Шостаковичеви гудачки квартети, настајући у сенци његових симфонија, остају у крајњим доменима слобода уметничког стварања, далеко од „очију и ушију“ званичне естетике тога доба у Совјетском Савезу. Музички феномени, а пре свега феномен музичког времена, који су заокупљали композиторову пажњу, то јест проблеми којима се композитор бавио у свом симфонијском стваралаштву не решавајући их увек до краја услед „спољашњих оптерећења“, решени су у гудачким квартетима захваљујући средствима иманентним логици самог музичког мишљења.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** гудачки квартет као алтернатива, Шостаковичев музички „хронотип“, уобличавање музичког тока, дужина трајања, интензивирање музичког „футура“, постепено у континуираности промена, слободна „пасакаља“, варијационо-полифони принцип, промена уз понављање, принцип „ницања“.

Разноврстан и обиман опус Дмитрија Дмитријевича Шостаковича (1906–1975) настаје и распростире се у временском периоду од готово шест деценија. Занимљив је као типичан естетички и историјски феномен у смислу кретања у оквирима стилског простора одређеног трима основним координатама – неокласичним, експресионистичким и соцреалистичким моделом чији се елементи међусобно преплићу и, у зависности од степена интензитета њиховог појединачног активирања, условљавају којем ће „пољу силе“ одређено дело „припасти“. У исто време, Шостаковичев опус, заправо његова извесна остварења, изузетна су и не тако типична за музику XX века, како по необичности и провокативности самог проблема који се у њима поставља, тако и по начину његовог решавања.

Под поменутим Шостаковичевим *извесним остварењима*, мисли се донекле и на његово симфонијско стваралаштво али, у још већој мери, на камерну музику у чијем се епицентру налази петнаест гудачких квартета чинећи, не само у опусу композитора већ и у целокупној досадашњој камерној литератури, један специфичан и по достигнутој уметничкој вредности изузетан музички универзум. Први гудачки квартет (1938) настаје

релативно касно. Наиме, до његове појаве у композиторској стваралачкој „лабораторији“ бележимо постојање већ четрдесет осам опуса, међу којима се издвајају две опере – *Нос* (1927–1928) и *Леди Макбет Мценског уезда* (1930–1932),<sup>1</sup> три балета – *Золотой век* (1929–1930), *Болт* (1930–1931) и *Светлый ручей* (1934–1935), као и првих пет симфонија (1924–25; 1927; 1929; 1935–36; 1937). Даље фокусирање пажње само на квартетски и симфонијски жанр, указује да се, у периоду од тридесет и више година, Шостакович паралелно обраћао и једном и другом медију, да би, на крају, његова последња два квартета (1972–73; 1974) настала после Петнаесте симфоније. Тако се већ у хронолошком и квантитативном смислу (петнаест симфонија, петнаест квартета<sup>2</sup>) успоставља аналогија између ова два музичка жанра (в. Прилог 1).

*Гудачки квариџет као алтернативна могућност,  
као својеврсни „излаз“?*

Установљењем начела социјалистичког реализма као једине званичне естетичке концепције коју су, почетком тридесетих година XX века, инаугурисали тада владајући „стратеги духа“, ствара се у Совјетском Савезу тога периода једна школа, правац, или, можда рећи, уметничка „секта“ која, настављајући теорију и програмска крута решења „пролеткулта“, ставља уметнике у положај да стварају по унапред утврђеном „методу“ потпуног подвргавања захтевима и постулатима пролетаријата, као да се уметничко стварање заснива и проистиче из неког строго прорачунатог и диктатом условљеног и предодређеног поступка. Оваква ограничења условљена политичким контекстом неизбежно су водила застоју, ретардацији, и успела су, у мањој или већој мери, да озраче, између осталог, и тадашње музичко стваралаштво.

Симфонијски медиј, у коме Шостакович музички истражује још од својих композиторских првенаца – с једне стране, познат у историји музике као један од моћних и, можда, најкомуникативнијих жанрова, а с

<sup>1</sup> Такође, треба поменути и Шостаковичеву недовршену комичну оперу *Велика муња* (оп. 32ц) из 1932. године, као и оперету *Дванаест сјилоца* (оп. 48б) из 1937–38. године.

<sup>2</sup> Шостакович је имао намеру да напише 24 гудачка квартета, сваки у другом тоналитету, то јест у свим дурским и молским тоналитетима. Нажалост, идеју није стигао да реализује до краја.

Такође, интересантно је поменути да је композитор блиско сарађивао са Beethoven Quartet-ом (Струниј квартет имени Бетховена) који је премијерно извео све његове квартете, осим последњег, петнаестог квартета који је извео Taneyev Quartet. Иначе, Трећи и Пети гудачки квартет управо су и посвећени Beethoven Quartet-у, а када је реч о Једанаестом, Дванаестом, Тринаестом и Четрнаестом, Шостакович је по један од ових квартета посветио сваком члану поменутог ансамбла лично.

друге стране, због своје велике (у језику, конструкцији и апарату) сложене форме која је у програму „пролеткулта“ негирана као „остатак“ културне традиције ранијих, такозваних класних друштава – био је први на удару. Сматрајући да свака „мода носи униформу и спутава праву индивидуалност“,<sup>3</sup> Шостаковичу је очигледно било тешко да се у контексту стварања сопственог музичког израза, који одражава „немирни“ унутрашњи стваралачки императив за непрекидним трагањем, на било који начин приклони владајућем културном режиму. Међутим, услед сталних и снажних притисака, био је принуђен да чини извесне уступке у погледу проналажења компромиса и њиховог лоцирања на најбезболнији начин у она „подручја“ музике и свога опуса, одакле њихово дејство, по природи ствари, не мора дубље да пробија и задире у музичко ткиво и тиме суштински омета самосвојни начин његовог музичког мишљења. Реч је о идејној садржини, идеолошко-програмском карактеру његових симфонија који је (нарочито од пете до тринаесте – мада опет, и поред „уступака“, глорификованим или анатемисаним делима зависно од политичког тренутка), ипак, самим својим постојањем, до извесне границе утицао на одређена музичка решења.

Имајући све ово у виду, претпоставка која се логично намеће јесте та да је композитор, не желећи да остане у равни компромиса, где је резултат често неизвестан, морао да потражи други вид или други жанр који би му омогућио споља неузнемираван индивидуални начин музичког изражавања. И заиста, „излаз“ је, чини се, нашао у медију гудачког квартета, жанру можда „најчистије апсолутне музике“ (у музичкој литератури ретко кад „оптерећеног“ програмом), који никада није био нарочито приступачан и привлачан за шири аудиторијум. Тако, Шостаковичеви гудачки квартети, настајући у сенци његових симфонија, остају у крајњим доменима слобода уметничког стварања, далеко од „очију и ушију“ званичне естетике. Музички феномени који су закупљали његову пажњу, то јест проблеми којима се композитор бавио у свом симфонијском стваралаштву не решавајући их увек до краја услед спољашњих оптерећења, решени су у гудачким квартетима захваљујући средствима иманентним логици самог музичког мишљења.

### *Феномен музичког времена као њимарни њроблем*

Уопштено говорећи, појам уметничког времена јавља се као једно од есенцијалних питања која је поставила естетика XX века. Главни „терет“ при његовом проучавању и одређивању, понело је истраживање феномена

---

<sup>3</sup> В. Ivanka Bešević, *Šostakovič u Jugoslaviji*. – Zvuk, 1963, 61, 40.

музичког времена, чијим би се „разоткривањем“, сматрало се у естетичким круговима (али не и само у њима!), досегло до бити саме музике, те могуће, захваљујући томе, и до „решења загонетке“ природе саме уметности, а онда и феномена човекове свести (свесног, несвесног, подвесног, прелазних и измењених стања свести...). Тако се проблем времена у музици, у функцији „жиле-куцавице“ потенцијално бројних, најразноврснијих и далекосежних импликација, нашао у средишту различитих филозофских система – на пример Анрија Бергсона (Henri Bergson), Едмунда Хусерла (Edmund Husserl) или Освалда Шпенглера (Oswald Spengler), појединачних естетичких теорија – на пример Романа Ингардена (Roman Ingarden), Жизеле Бреле (Gisèle Brelet) или Пјера Сувчинског (Pierre Souvchinsky), као и учења о музичкој форми и ритму – на пример Вилибалда Гурлита (Wilibald Gurlitt) и Чарлса Вилијемса (Charles F. Abdy Williams), актуелних у првој половини и средином XX века, то јест у периоду Шостаковичевог зрелог стварања. Резултати и закључци ових разматрања били су разноврсни, у зависности од аспеката са којих се кретало. А полазило се углавном са позиција феноменолошких размишљања, као и тумачења онтологије музичког дела, али и са становишта формалистичке и психолошко-социолошке естетике. Композитори као што су, између осталих, Игор Стравински, Пјер Булез (Pierre Boulez), Карлхајнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen) или Пјер Шефер (Pierre Schaeffer), такође су се, са своје стране, поред практичног, композиторског дејствовања, и својим теоријским радовима укључивали у опште мисаоне токове који су се првенствено тicali процесуалног карактера музике, а затим и суштине интеграције музичке форме, односно начина и видова уобличавања музичког тока.

### *Музика, уметности времена par excellence!*

Значи, временска структура, „активност“. Или, музика као „објект“ – њен просторни карактер? Да ли *forma formata* („обликована форма“) или *forma formans* („развијајућа форма“ или „форма која се обликује“) и закони организовања њеног звучног трајања. Антитеза две временске форме: психолошко време или доживљено трајање и реално, физичко време. Историјски променљиве законитости музичког мишљења и начини његовог перципирања у зависности од „управљања“ музичким временом. Временски односи у музичком процесу. Време као трансцедентна средина, форма, или време као садржина, предмет музике? И тако даље... Ковитлац питања, премиса и вртоглавих закључака и обрта.

Овог пута, интересовање се зауставља у оној тачки ка којој је усмерена и концентрисана пажња самог Шостаковича. Остајући у доменима *forma for-*

*mans*, искључиво у категоријама трајања, процеса, композитор у свом квартетском стваралаштву ставља акценат на **дужину трајања** музичког времена једног дела. Из тога произлази да је нагласак на оном аспекту који показује на који начин категорија времена делује у музичком остварењу и на који начин ту категорију слушалац доживљава.<sup>4</sup> У глобалу, начини њеног дејствовања и перципирања су различити, условљени стилем и врстом музичке форме. Истраживање овог питања у музици XX века постаје нарочито важно услед стилског плурализма који подразумева знатне промене, како у самом звучном материјалу тако и у начину на који се звучно протицање појављује, односно како оно постаје интегрална целина – форма онда када свест слушаоца схвати и синтетише односе који владају у њему.

Наиме, модернистичка музика прошлог века имала је на располагању веома „мало времена“. Јер, после вишевековног развијања музичког мишљења у правцу стицања значајнијих способности интегрисања све дужих и сложенијих музичких трајања, почетком XX века долази до нагле промене када је реч о фактору времена. Музички процеси се дешавају у сићушном временском размаку. Концизност фразе, лапидарност мотива, прегнантност идеје, телеграфски стил музичке „прозе“ и „поезије“, све то ствара компримоване и кондензоване микроформе – максималан израз у крајње редукованом облику, који врхунац афористичности достиже у „тонској еквилибристици“ Антона Веберна (Anton Webern).<sup>5</sup> „Опседнутост“ стилем, музичким језиком и композиционом техником (атематизам здружен са атоналношћу, додекафонска техника, пунктуализам, интегрални серијализам) у тражењу специфичног израза, заправо, карактеристике саме технике, условиле су овакав живот облика.

Наметнута сажетост форме изазвала је илузију претварања временских односа у просторне. По мишљењу Ђерђа Лигетија (György Ligeti): „...Вебернова музика је потпуно остварила пројекцију временског тока у онај имагинарни простор, и то помоћу заменљивости временских праваца (на основи провоцирања стално присутне реципрочности ликова мотива и њиховог враћања, при чему изгледа свеједно шта се заправо сматра оригиналним ликом мотива), то јест, помоћу ’груписања средње осе која отвара временски континуум као простор’ и помоћу стапања сукцесивног и симултаног у структуру која их спаја. Међутим, простор овде још није потпуно ’безвременски’... Вебернове структуре изгледају, иако се не крећу напред, као да ипак стално круже у оном имагинарном простору. Али и

---

<sup>4</sup> В. Zofia Lissa, „Procesualnost glazbe“, у: *Estetika glazbe (ogledi)*, Zagreb, Naprijed, 1977, 37–45.

<sup>5</sup> Упор. Eva Auer-Sedak, *Funkcionalnost moderne muzike.* – Zvuk, 1962, 55, 522.

овај остатак динамизма губи се у крутости етиде *Модуси вредности и интензивности* (*Mode de valeurs et d'intensités*) Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen). Интегрални серијализам стоји у знаку тоталне статике...<sup>6</sup>

У исто време Шостакович ради сасвим супротно, истражујући друга подручја, различита од оних која се налазе у центру пажње тадашње светске савремене музичке праксе. Не бавећи се примарно питањима музичког језика, то јест прецизније, новим техникама, он музици „враћа“ њено могуће време. Временски ток у музичком делу поново је усмерен у једном једином правцу кретања, музика поново постаје развијање у времену, ток развојних форми. Осим тога, или, боље рећи, самим тим, слушалац поново у свој перцептивни систем укључује, поред 'садашњости' (која је остала и у 'просторним односима' музике) и 'прошlost' и 'будућност' (односно, „имперфект“ и „футур“ музике<sup>7</sup>). Тако, Шостакович ствара „хронотип“ за себе, а специфични елементи његове музике управо су садржани у том квалитету. То његово музичко време, с једне стране, дијаметрално супротно оном из тада водећих токова савремене музике, различито је, с друге стране, и од оног које се развијало до почетка ХХ века.

#### *Начини организовања музичког времена у Шостаковичевим гудачким кваријетима*

Оно што се прво примећује јесте постојање сонатног циклуса, а у његовим оквирима изграђивање „великих музичких форми“ типа сонатног облика, полифоних форми, троделних структура, варијација и ронда, уопште „архитектура“ које захтевају дужи временски ток. Дакле, очигледан анахронизам у односу на тада савремен музички тренутак у коме је било неподношљиво појављивање било каквих симетрија и понављања, у коме је композитор био, такорећи, приморан да сваки моменат у делу формира другачије од претходних, као писац који би за сваку реченицу коју пише морао посебно да припреми речник и синтаксу. Из оквира датог контекста, морали бисмо да овако „усмерене“ Шостаковичеве форме вреднујемо као „назадне“ (нарочито сонатни облик), јер су већ одавно биле окарактерисане и одбачене као „тоналне“ форме.

С друге стране пак, за тај покрет „назад“ ка конструкционим принципима и формама барока и класике, у случају квартетског опуса, потражи-

<sup>6</sup> В. György Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form.* – Die Reihe, Heft VII, Wien, 1960. (Заправо, поменута студија Ђерђа Лигетија „Промене музичке форме“ настаје 1958. године.)

<sup>7</sup> Термини *имперфект* и *футур* музике преузети су из: Zofia Lissa, „Vremenska struktura i doživljaj vremena u glazbenom djelu“, у: *Estetika glazbe*, нав. дело, 60.

ћемо „оправдање“ за Шостаковича, и лако га наћи у пределима признатог неокласичног метода.

Међутим, у Шостаковичевим квартетима (осим можда у Првом, и нешто значајније у Другом квартету чији ставови носе називе: „Увертира“; „Речитатив и Романса“; „Валцер“; „Тема с варијацијама“) није превасходно реч о оживљавању „стarih добрих времена“ традиције путем савремених музичко-изражајних средстава, као у, на пример, *Класичној симфонији* Сергеја Прокофјева, о писању „у духу“, преузимању маске барокне, класичне или било које друге „прошле“ музике испод које, ипак, снажно пулсирају осећања човека XX века. Није у питању ни класична подлога, узор који се назначује, нити стварање традиције у смислу актуелизовања старих музичких форми а, затим, у одређеним слојевима њихово преображавање и гротескно искривљавање, рекло би се, на први поглед, лишено субјективности, емоционалности, као у појединим остварењима, рецимо Стравинског или Хиндемита (Paul Hindemith). Гротеска, иронија и хумор код Шостаковича јесу гестови који, најчешће краткотрајни и појединачни, допуштају и другачија тумачења од оних неокласичарски конвенционалних.

Заправо, Шостакович се, чини се, у својој квартетској музици обраћа сонатном циклусу, сонатном облику или полифоним формама у смислу њиховог *a priori* прихватања у естетском погледу као најсавршенијих облика и принципа музичког мишљења, изграђиваних постепено током историје, чије универзалне категорије нуде могућност за даља разрађивања, надограђивања и усавршавања. Тако, композиторово квартетско стваралаштво управо показује како, у суштини, најстрожа формална правила – која су на изглед срачуната на то да осиромаше формалну грађу и да је сведу на крајњу монотонију, нарочито уколико се користе на стереотипан начин – могу, уколико се пак стваралачки примењују, најјасније да истакну неисцрпну виталност те исте формалне грађе у богатству њених варијација, као и запањујућу довитљивост у вези са њеним (могућим) метаморфозама.

Промене на микроплану, на подручју музичке синтаксе, то јест у приступу музичким материјалима (у смислу њихових специфичних међусобних односа, као и интеракција тих односа), условиле су другачији вид згушњавања, сабијања, разређивања и пражњења музичког тока у целини, речју, другачији тип драматургије на макроплану „тоналних“ форми.

*Методолошки концепти од ширег ка ужем и специфичности фактора времена у Шостаковичевој музици.* – На глобалном, макроплану осмишљавања квартета као сонатног циклуса, приметна је, од првог до последњег композиторовог дела из овог жанра, тежња ка све већој повезаности између ставова, односно ка једном целовитом, јединственом и **сложеном трајању**. Не трајању ради трајања, у коме се дужи временски ток гради поје-

дностављавањем начина организације дела, било скоро непрекидним понављањем једног те истог материјала (репетитивност), било успостављањем процесуалности на основи дуго издржаних вредности где се повремено, на великим временским размацима, уводи по нека минимална промена, већ трајању које се постиже усложњавањем музичког ткива које, самим тим, захтева значајније развијање у времену.

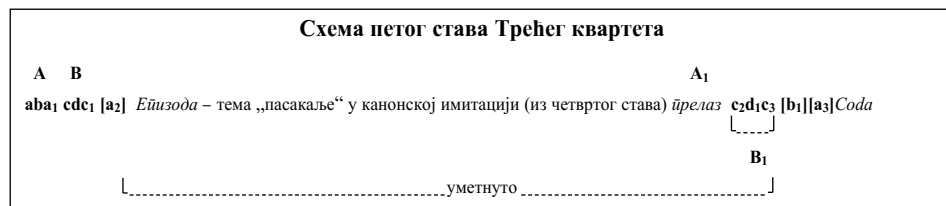
Еволутивни пут од сонатног циклуса од три, четири или више међусобно одвојених и заокружених ставова, до његовог конципирања у само једном ставу (пут од Првог до Тринаестог квартета!),<sup>8</sup> познат је још из музике XIX века. Значи, није реч ни о каквој новини самог метода и поступка, већ о интересантности ове појаве која се код Шостаковича испољава једино у садејству са његовим осталим примењеним композиционим поступцима, кроз истовремено сагледавање свих слојева дела. Уопште, на свим нивоима, од унутрашњих ка спољашњим, уочава се тенденција ка све јачем активирању музичког „футура“ на начин **потенцирања еволутивног чиниоца**. Наиме, ставови у оквиру сонатног циклуса тако постају све „отворенији“ – представљају припрему за оно што долази.

Овај процес започиње већ у Трећем гудачком квартету који и иначе представља извориште многих појава и поступака који ће се јављати и даље развијати у каснијим квартетима. У њему су први пут два става (четврти и пети) *attacca* спојени.<sup>9</sup> Међутим, Шостакович не остаје само на оваквом механичком „копчању“ делова целине. Формална схема четвртог – својеврсна „пасакаља“, и петог става – специфичан вид шостаковичевске сложене песме<sup>10</sup> из Трећег квартета, скоро идентично се понавља у послед-

<sup>8</sup> Последња два квартета, настала пред смрт, после Петнаесте симфоније, реализована су у три (Четрнаести квартет) и у шест спорих (а кратких и музички нераскидиво међусобно повезаних) *adagio* ставова (Петнаести квартет).

<sup>9</sup> Такав случај спољашњег („физичког“) повезивања делова циклуса пратимо даље у Четвртом (трећи и четврти став), Петом (сва три става), Шестом (трећи и четврти став), затим у Седмом и Осмом квартету у којима се сва четири, односно свих пет ставова надовезују без прекида један на други, као и у Десетом квартету (трећи и четврти став).

<sup>10</sup> Реч је о „отварању“ репризног  $A_1$  сложене песме уметањем делова из истог или претходних ставова (Трећи квартет – други и пети став; Шести квартет – четврти став; Осми квартет – трећи став).





њим ставовима Шестог и Десетог квартета. Дакле, услед невеликих размера и по својој драматуршкој функцији у циклусу, поменута „пасакаља“, то јест лагани став, представља проширену интродукцију за следећи финални став у коме главну кулминациону фазу чини тема „пасакаље“ у канонској имитацији, чиме се спроводи и тематско и структурално повезивање. Пети, финални став Трећег квартета занимљив је и по томе што се први пут у композиторовом квартетском жанру не успоставља тонално заокружење (почетак става је *in d*, а крај у Еф-дуру).

Следећи корак на еволутивном путу учињен је у Петом квартету, у коме тематска повезаност ставова одаје утисак скоро само једног огромног троделног става са контрастирајућим средњим делом – ефекат за којим Шостакович још више тежи у Седмом и Осмом квартету. Тематска повезаност је постигнута било реминисценцијама на материјале из претходних ставова (најчешће у финалном ставу) на начин њиховог скоро неприметног уплитања у ново околно музичко ткиво, било успостављањем специфичног цикличног мотива (у Петом, Седмом и Осмом квартету), могло би се рећи *лајџмоџива-монограма* који је уобличен од различитих комбинација композиторових иницијала – Де-Ес-Це-Ха, или употребом правог цикличног принципа по коме тема једног става, модификована, постаје нека од тема у другим ставовима.

Дванаести и Тринаести квартет представљају крајњи исход регистрованих настојања. У првом од њих, композитор означава само два става. Међутим, у оквиру другог означеног става, бележимо шест основних промена темпа које се поклапају са шест одредљивих одсека. Тако констатујемо занимљиву формалну схему која по поступку веома подсећа на формалну схему Шенбергове (Arnold Schönberg) *Камерне симфоније* оп. 9:

#### Дванаести квартет

<u>Први став</u>	<b>Први став</b> – Прва тема (Дес-дур) – развијена песма	<u>Експозиција</u>
	<b>Други став</b>	
<u>Други став</u>	<i>Allegretto</i> – Друга тема – сложена песма (Скерцо са Триом – АВА <sub>1</sub> )	
<u>Трећи став</u>	<i>Adagio</i> – лагани став, или, пре лагана епизодна тема у оквиру развојног дела – развијена песма	<u>Развојни део</u>
<u>Четврти став</u> (са реминисценцијом на трећи став)	<i>Moderato</i> – развојни део у виду једног великог крешенда из два таласа – резимирање претходних материјала	
<u>Пети став</u>	<i>Adagio</i> – скраћено понављање лагане епизоде	
	<i>Moderato</i> – реприза Прве теме у Дес-дуру	<u>Скраћена реприза</u>
	<i>Allegretto</i> – реприза Друге теме у Дес-дуру	

Тринаести квартет је грађен помоћу доследне примене монотематског принципа и обликован је у само једном ставу. Ипак, могу се установити три потенцијална става:

### Тринаести квартет

„Први став“ – <i>Adagio</i> (aba <sub>1</sub> sac <sub>1</sub> b <sub>1</sub> c <sub>2</sub> b <sub>2</sub> )
„Други став“ – <i>Doppio movimento</i> – Марш са Скерцом; сложена песма А (aba <sub>1</sub> прелаз) В (aba <sub>1</sub> b <sub>1</sub> ca <sub>2</sub> c <sub>1</sub> ) А <sub>1</sub> (abab прелаз)
„Трећи став“ – <i>Tempo primo</i> – Реприза (a b a /уметнуто у односу на почетак/ a <sub>1</sub> b <sub>1</sub> a <sub>2</sub> /уметнуто у односу на почетак/ c a <sub>3</sub> c <sub>1</sub> <i>Coda</i> /из a/)

Разлика у перципирању класичног и Шостаковичевог сонатног циклуса условљена је следећим њиховим карактеристикама. „Тонални“ сонатни циклус XVIII века перципира се као јединствени систем на темељу прихваћених и добро познатих конвенција заснованих првенствено на тоналном систему а, затим, и на принципу контраста који се јавља како унутар појединих ставова, тако и између њих самих. Односно, захваљујући успостављеним конвенцијама на свим нивоима организације музичког дела, слушалац укључује своје моћи памћења и предвиђања. Периодичне структуре, понављања, тонално и тематско заокруживање од мањих ка већим целинама, увек прати каденцирајући поступак којим се завршавају и мањи и већи одсеци. Свака каденца, сваки завршетак логично захтева покретање нашег памћења, пружа прилику за сумирање онога што је прошло. Такође, свака нагла промена – **контраст**, изазива непосредно дејство „паничног преслишавања“ у вези с оним што је било пре увођења контраста, што га је условило. Тиме је слушање „уназад“ стављено у први план.

За Шостаковича је, такође, карактеристично уношење промена на свим структурним нивоима дела, али промена које су континуиране природе и које су усмерене у једном специфичном правцу који се на тај начин управо може препознати или наслутити. **Постепеност у континуираности промена** јесте опште место у гудачким квартетима: од најмањих самосталних музичких целина, па све до третмана сонатног циклуса. Завршеци одсека (реченица, периода, делова става, самог става) најчешће су „замаскирани“, а понављања и заокружења више делују као сасвим нове етапе у једном, стиче се утисак, непрекидном развоју. Сви конститутивни елементи типични за класичне конвенције су ту, али је акценат умерен: слушање „унапред“, то јест музички „футур“ је израженији.

У кретању ка централном језгру, ка есенцијалном, доминантном принципу организовања звучних структура Шостаковичевог квартетског

микрокосмоса, неопходно је констатовати и наглашено присуство поступка уобличавања музичког тока појединачних ставова или само одређених одсека, на начин барокних полифоних форми, пропуштених кроз специфичну композиторову призму, као и разноврсно коришћење метода контрапунктске технике: *фуга* (развојни део првог става Трећег квартета; трећи став Седмог квартета; пети став Осмог квартета); облик сличан *двогласној инвенцији* (први став Четвртог квартета) и *контрапунктском ирелудијуму* (први став Осмог квартета); *барокна пасакаља* (трећи став Шестог квартета; трећи став Десетог квартета); као и тип карактеристичне *шостаковичевске „пасакаље“* која представља својеврстан спој барокне пасакаље и теме с варијацијама, јер је и сама тема на одређен начин подложна променама (други став Првог квартета; четврти став Трећег квартета). Стално кружење материје, непрекидни ток, монолитност и пластичност форме, јесу основна обележја ових облика која се преносе кроз све „поре“ Шостаковичеве квартетске музике у целини.

Стога се указивањем на начин изградње нетипичне „пасакаље“ и јединствену улогу фактора времена у њој, могу разумети основне покретачке снаге свеукупног музичког „механизма“ и/или „организма“ који непрестано дише, пулсира, постепено али недвосмислено се развијајући, као што се могу уочити и принципи по којима та музика функционише, помоћу којих дејствује.

*Шостаковичева слободна „пасакаља“*. – При том, треба имати у виду да је за форму теме с варијацијама карактеристично, с једне стране, преваходно слушање „унапред“, јер је у питању еволутивни начин изградње. Истовремено, с друге стране, слушање „уназад“ је – с обзиром да доживљај сваке варијације добија смисао тек њеним упоређивањем са темом као моделом – у великој мери оптерећено и захтева изражену активност слушаоачеве свести. Тиме су могућности „футура“, које један развојни принцип иначе ослобађа, донекле отежане или закочене. Међутим, код пасакаље, која представља вид полифоних варијација, реч је о сасвим другом случају. Тема је у свом основном или фигурираном облику присутна у свакој варијацији и, заправо, над њом се у симултаном кретању спроводи варирање и доношење све новијих и новијих контрапункта. Наиме, то значи да је потреба за музичким „имперфектом“ знатно смањена (јер, тема је стално ту, као садашњи тренутак у слушаоачевој свести), док су врата „футура“ широм отворена.

У Шостаковичевој слободној „пасакаљи“ перспективе моћи предвиђања се **усложњавају**, постају још изразитије, јер је и сама тема једним својим делом изложена варијационим изменама карактерног типа. У другом ставу Првог квартета, тема је изграђена у облику периода од две реченице и донета је на традиционалан начин – без хармонизације. Током варијаци-

ја, прва реченица и почетак друге (прва два такта) остају увек исти, док се преостали део друге реченице постепено мења путем варијационог принципа (в. Пример 1). Уколико обе реченице означимо малим словима, добићемо следећу схему:

Тема	I вар.	II вар.	III вар.	IV вар.	V вар.	VI вар.	VII вар.
<b>a b</b>	<b>a c</b>	<b>a b</b>	<b>a c<sub>1</sub></b>	<b>a d</b>	<b>a e(c<sub>2</sub>)</b>	<b>a b</b>	<b>a f</b>
3 + 8	3 + 5	3 + 8	3 + 10	3 + 5	3 + 5	3 + 8	3 + 10
<u>2</u> +3+3			<u>2</u> +2+2+4				
<i>сйољ.</i>			контрапункт из			контрапункт	
<i>iproш.</i>			II варијације			из I варијације	
						(сада у четвртинама)	
<b>Тема = a + b, c, d, e, f, где су c, d, e и f изведени из b</b>							

Заправо, у основи разматране форме лежи **варијационо-полифони принцип** чије самосвојно коришћење и доводи до њених специфичности. Дакле, реч је о суштственој компоненти Шостаковичевог музичког мишљења уопште – о **основном композиционом принципу грађења било које музичке форме**. Значи, полифонија не само као елемент композиционе технике (везане једино за полифоне облике, слободне имитационе поступке и контрапунктирање основних мисли), већ полифоно мишљење често као одраз квартетског медија, у смислу профилираности и самосталног развијања све четири деонице у симултаном кретању, а пре свега као израз полифоних карактеристика у структурирању тема комплексног карактера (па и саме мелодијске линије) у формама (као што су соната, песма, рондо) чије настајање у историјском току није било везано за полифонију. Исто тако, варијациони принцип не само као поступак варијационих форми, већ као доминантни принцип у настајању и развијању тематског материјала.

И код Шостаковича, као и код Шенберга или Веберна али у другом контексту и са другим исходима,<sup>11</sup> основна категорија јесте *промена* наста-

<sup>11</sup> На овом месту намећу се одређене специфичне асоцијативне везе са стваралаштвом Шенберга или Веберна у контексту истицања постојања сличних или истих композиционих проблема, при чему се приступи, па самим тим и решења, међусобно дијаметрално разликују. С једне стране, тежња ка изграђивању музичког тока кроз сталне промене, тако карактеристична за музику XX века, водила је Шенберга, у његовим атематским композицијама, перманентном варирању, доношењу увек новог и новог, изазивајући тиме, у извесном смислу, скоро нерешиве проблеме форме и не доносећи увек жељене резултате. Међутим, Шенберг је превладао препреку тако што је промену „озаконио“ стварајући правила додекафонске технике у чије је темеље на тај начин уградио **варијациони принцип**. Тиме је добио *јединство у променама* – помоћу **варијационо-полифоног метода** рада – али је, такође због закона саме технике, изгубио у могућностима трећег начина развијања, односно разраде – рада са мањим ћелијама. Ипак, и у оквирима додекафонске технике, Веберн ствара могућност одређеног вида „рада са мањим ћелијама“, али на један посебан начин. У питању је постојање основне честице материјала која се схвата као извор енергије читавог дела у коме се та енергија исцрпљује варирањем.

ла *варирањем*, али другачијег типа: **ново из старог** и, истовремено, **ново уз старо**, где је најчешће „ново“ више, а „старо“ мање варијационо измењено, али и развијено првобитно језгро. Реч је о принципу „ницања“;<sup>12</sup> принципу тематског ембриона, то јест мотива или фразе која служи као импулс даљег варијационог развоја у коме се стално обнавља развијањем нових интонација, али са сличним мелодијским обртима.<sup>13</sup> Овакав метод рада са тематским материјалом није захтевао неку посебну технику, подразумевао је све начине развијања, а омогућавао је јединственост и повезаност у константним променама очувањем изразите мотивско-тематске основе и јединствене интонационе сфере. Дакле, специфичност је у следећем: **промена уз понављање** (без „изненађујућих“ контраста) – **постепеност у континуираности промена**, и као резултат – активирање слушног „футура“.

*Принцип „ницања“ (мелодијски стил, хармонска решења, мейџар, риџам).* – Израстање тематског материјала из једног мотивског језгра, импулса, полазне интонације (за разлику од симфонија у којима су обично у питању два основна језгра), јасно се прати у финалу Шестог квартета (в. Пример 2а – Одсек а). Мотивско зрно од само три тона јесте заматка читаве форме овог става. Његовим варијантним понављањем и развијањем граде се целине вишег реда. Тако се и а и б и с део развијене песме (облик става) заснивају на том истом мотиву (в. Пример 2б – Одсек б). Непрекидно развијање мелодијске линије као исход, упућује на метод варијантног мотивског понављања у смислу суштинског обележја интонационог развијања у руској народној песми,<sup>14</sup> као и на тежњу ка „бесконачности“ баховског мелодијског тока. Синтеза ова два принципа, чији оквири нису ни строфична народна песма нити барокне форме, већ монолитно, симфонизирано протицање, резултирала је новим квалитетом – специфичношћу Шостаковичевог мелодијског стила.

Оваква физиономија композиторове мелодије полифоне провенијенције, условљава даље један епски широк, непрекидан ток. Нема јасног, периодичног рашчлањавања, али се, ипак, готово редовно, могу уочити за-

---

<sup>12</sup> Термин преузет из: Владимир Протопопов, „Вприси музыкалнои форми в произведениях Д. Шостаковича“, у: *Черты стили Д. Шостаковича*, Сборник теоретических статей, Москва, Советский композитор, 1962, 93.

<sup>13</sup> Такође, на различите начине примењен поступак и у Бартоковој (Béla Bartók) музици.

<sup>14</sup> Уопште, фолклор, углавном руски (елементи јеврејског фолклора јављају се у четвртом ставу Петог, и у другом ставу Осмог квартета, оба пута у делима где је употребљен и монограм Де-Ес-Це-Ха – в. Joachim Braun, *The Double Meaning of Jewish Elements in D. Schostakovich's Music*, *The Musical Quarterly*, 1985, 71), често је латентно присутан – у квартетима никад као цитат – у смислу модалних лествица, плагалних каденци, мелодијских покрета, „имитирања“ народних инструмената (гајдашка квинта – бордун у првом ставу Другог квартета), типа мелодије („протјажноа“ – тема другог става Првог квартета) или начина певања („подголоска“).

окожуени, мада не и затворени делови: реченице, периоди одсеци. Реч је о неравномерној периодизацији, о „преливању“, ланчаном везивању, при чему распоред и однос каденци имају свој асиметричан ритам.

Наведени поступак са тематским садржајем повезан је и са хармонским решењима. Хармонија као производ принципа фактурног линеаризма који се прожима са хомофоно-полифоним ткањем комплексног типа, јавља се у виду опорих сазвучја (Шостакович се креће у доменима слободне примене политоналности, полимодалности, често користи секундне, квартне, секундно-квартне или квинтно-септимне акордске структуре, као и сазвучја од по пет, шест, десет, па и дванаест тонова – Дванаести квартет), аналогних каденцама пребаховске полифоније и старом хетерофоном вишегласју. Међутим, свест о припадности одређеном тоналном подручју, скоро увек је јасно изражена – тонални центар је могуће одредити. И поред тога, неретко, хармонска димензија не може „помоћи“ у успостављању граница, јер их она управо одлаже и „маскира“.

Постојећој слици доприноси још једна компонента која има необично значајну улогу као развојни и конструктивни фактор у уобличавању музичког кретања. То је ритам који се мења паралелно са развијањем мелодијске линије. Карактерише га велико богатство преображаја, сложеност, разноврсност у полиритмичким и полиметричким комбинацијама. Понекад је ритам тај који одређеније указује на почетак или крај неке целине, док у изузетним случајевима – непромењена метроритмичка пулсација омогућава регистровање почетног мелодијског материјала, варираног до непрепознавања. Много чешће метар и ритам нарушавају правилну периодичност, бришу границе између делова, и изазивају даљи развој.

Занимљив пример ове врсте промена које изазивају метар и ритам, уочава се у четвртог ставу (тема с варијацијама) Другог квартета. После лаганог увода, у коме се антиципирају елементи теме, следи сама тема у соло виоли без пратње (в. Пример 3а – Тема). На први поглед чини се да је у питању *период од две реченице* (4+10), у коме друга реченица има своје унутрашње проширење од шест тактова (10=4+6) које каденцира у основном а-молу (прво тумачење!). Међутим, такозвано „унутрашње проширење“ садржи елементе сличности (карактеристичан след и интервалски покрети мелодијске линије) и са првом и са другом реченицом, мада се, истовремено, у њему одигравају и својеврсна унутрашња померања – развијање и ширење у смислу обима распона мелодијског кретања. С тим у вези, рекло би се да је реч о три, а не о два сегмента од којих је тема изграђена. Значај који тиме добија трећи сегмент, наводи на закључак о евентуалној *дводелности теме* (а=4+4; б=6; друго тумачење!). Али, једино у осмом такту, који представља границу дискутабилних целина („пре-

лом“ из друге реченице у унутрашње проширење; или, граница између одсека **a** и **b**), долази до промене врсте такта (првих седам тактова теме је у 4/4; осми такт је у 3/2; преосталих шест тактова је у 4/4; исто је и у варијацијама). Граница се налази тачно по средини такта, те последњи тон другог сегмента истовремено јесте и први тон трећег сегмента. Ненаглашени део такта којим се завршава друга реченица, као и ланчано везивање, оповргавају претпоставку да се ради о дводелној форми теме, а иду у прилог трећој могућности, која се чини и најтачнија, да је у питању *йериод од йри реченице* (4+4+6; треће тумачење!). Поготову, јер трећа, последња реченица у периоду поседује највећу снагу у смислу завршнице (потцртане и крешендирајућим динамичким луком), што постаје недвосмислено већ у првој варијацији на основи контрапунктирајућег гласа који се према теми у свим њеним трима реченицама поставља на истоветан начин (в. Пример 3б – Прва варијација). Неочекивана промена врсте такта, само на том месту у целој теми, представља Шостаковичеву намеру да ослаби крај друге реченице, која би иначе могла да се схвати као крај периода, и омогући његов даљи ток путем треће реченице. Тако, овај поступак **и спаја и раздваја**, и јавља се као пресудан фактор у одсудном тренутку уобличавања музичког тока.

Нешто другачији пример сагледава се у другом ставу Седмог квартета (троделна песма: увод **a b a**, *Coda*). До модификације периода (две реченице – 4+9; в. Пример 4) у односу на класични узор, у одсеку **a**, долази тако што се у трећем такту друге реченице мења такт са 2/4 на 3/4 чији се ритам, затим, задржава до њеног краја. То је условило, то јест подстакло даље слободно мелодијско кретање по принципу „ницања“. Такође, важно је уочити да све до промене такта, значи до оног тренутка када престаје „симетрична“ организација, пратњу мелодијске линије чине хармонске фигурације, док од момента када се отпочне са развијањем, хармонска пратња нестаје, а уместо ње настаје кантрапунктирајућа мелодија – фигурација (очигледно је да латентне полифоне одлике мелодије повлаче за собом и одговарајућу фактуру).

*Музичко време Шостаковичевог сонатног облика и његова йерцейција.* – Поменути поступци логично су условили нова својства музичког облика, нове односе, димензије, распоред и сукцесије његових саставних делова. Сонатни облик као комплексна форма којој се Шостакович у свом квартетском стваралаштву често обраћа, такође указује на специфичности „уобличавања“ музичког времена и начина на који се оно перципира.

У оквиру излагања тематског материјал у току експозиционог платоа, обе теме су широко постављене и развијене. Међутим, такво развијање не показује особине сонатне разраде. У већини случајева, свака тема се састо-

ји од четири реченице које представљају варијантно понављање прве реченице. Заправо, у свакој реченици се на поновљено **језгро теме**, по правилу, надовезују увек **нови наставци** (в. Пример 5 – Прва и друга тема првог става Другог квартета). Реч је о својеврсном **монтажном принципу** – **ab, ac, ad, ae**. Мост се често не може одвојити од прве теме, односно егзистира као још једна варијанта првобитног материјала (рецимо **af**). Такође, завршна група се надовезује на другу тему и доноси њено последње експозиционо разрађивање. И поред различитих тоналних нивоа тема, између њих нема великог контраста који је један од предуслова драмског конфликта. Скоро редовна интонациона сродност и начин рада са тематским материјалом, доприносе да се друга тема доживљава као логичан наставак прве. Промена нијансе у карактеру често је остварена различитошћу фактуре.

Латентно полифони начин мишљења у смислу разгранавња мелодијских линија из једног импулса у експозицији, добија своју другачију примену у развојном делу. Реч је о мањим целинама. Тако, у централном одсеку развојног дела четвртог става Четвртог квартета (код партитурне ознаке 76), излаже се у виоли и виолончелу мотивски материјал од три такта (елемент из **V<sub>2</sub>** друге теме), језгро којим се Шостакович поиграва (в. Пример 6). Ако га обележимо малим словом **a**, добићемо следећу схему његовог варијантног понављања:

<b>a</b>	<b>a<sub>1</sub></b>	<b>a<sub>2</sub></b>	<b>a<sub>3</sub></b>		<b>a</b>	<b>a<sub>1</sub></b>	<b>a<sub>2</sub></b>	<b>a<sub>3</sub></b>		<b>a<sub>4</sub></b>	<b>a<sub>4</sub></b>																			
3	+	4	+	3	+	4	+	2	+	2	+	3	+	4	+	3	+	4	+	2	+	2	+	2	+	2	+	5	+	5

Слика се компликује, јер проширење мелодијске линије подразумева и вертикалу. Тако је у **a<sub>1</sub>** у суштини извршено проширење мелодијске линије основног тротакта за два такта, а реално је у питању четворотакт, јер се трећи такт из језгра јавља у првој виолини симултано са (у односу на **a**) првим тактом проширења у виоли и виолончелу. Даље, у **a<sub>2</sub>** реални четворотакт, а „суштински петотакт“ из **a<sub>1</sub>**, сажима се у тротакт. Следећа варијанта **a<sub>3</sub>** је секвенца почетног импулса, проширена услед промена такта (означена хоризонтална полиметрија – 4/4, 3/2, 4/4).

У развојни део, дакле, Шостакович укључује и друге начине развијања које међусобно комбинује. Користи се принципима класичног рада са мотивом (повнављање, дељење, секвенцирање, диминуирање, аугментирање...), контрапунктским спајањем различитих материјала, као и различитим врстама имитација (канон, *stretta*). Контрапунктска техника која производи непрегледно поље најразноврснијих могућности комбинаторике како мање битних, тако и значајнијих материјала из експозиције у њиховом симултаном кретању, као и у њиховом приближавању у сукце-



сивном току, уз стално ново, али постепено варијационо развијање – нарочито је изражена у развојном делу првог става Петог квартета. Осим тога, у ранијим квартетима, често се у оквиру развоја рађа и трећа тема цикличног принципа као резултат развијања.<sup>15</sup>

Непрекидан ток и развојни карактер и експозиције и развојног дела, чине да се ова два одсека сонатног облика сливају један у други и, без прекида, воде кроз постепену градацију у свим слојевима ка главној кулминацији читаве форме, која је, најчешће, лоцирана на самом прелому из развојног дела у репризу, представљајући први озбиљнији застој и значајнији продор „имперфекта“. Тако је од првих тактова слушаочева пажња свесно усмерена „унапред“, јер не само да се од почетка дела опажа променљивост већ, такође, и брзина и правац тих промена.

С друге стране, баш због тога што је развојни део наставак већ постојећег „развоја“ (то јест експозиције), и што не доноси нарочито нови ниво тематског значаја материјала, Шостакович га, у каснијим делима из квартетског жанра, доста скраћује (на пример у другом ставу Осмог квартета развојни део траје само 32 такта) и, на крају, потпуно изоставља (на пример у другом ставу Петог квартета, у првом ставу Седмог квартета, или у првом ставу Десетог квартета), водећи рачуна о моћи перципирања у условима изузетног ангажмана на пољу слушног „футура“ приликом интегрисања музичке форме.

Реприза, заправо, представља нову етапу. Не тако ретко тек у њој долази до заостравања контраста између тема. Дакле, нема класичне репризе као етапе у којој се спроводи обједињавање контрастних тема, већ напротив, у Шостаковичевој репризи се њихово супротстављање управо заострава. Као да су експозиција и реприза замениле своја места. На почетку само назначене, паралелно се развијајући кроз бројне трансформације, теме на крају достижу, свака за себе, могло би се и тако рећи, зрелост једне личности. Промена карактера и успостављање контрастности у односу на

---

<sup>15</sup> О тумачењима појединих елемената макроформе Шостаковичевих квартета, из различитих визура, и у различитим контекстима, између осталог, вид.: Pauline Fairclough, *Facts, Fantasies, and Fictions: Recent Shostakovich Studies, Music and Letters*, 2005, 86, 452–460; David Fanning, *String Quartet No. 8*, Aldershot, Ashgate Pub. Co., 2004; Liouba Bouscant, *Les quatuors à cordes de Shostakovich. Pour une esthétique du sujet*, Paris, L’Harmattan, 2004; Dmitrii Dmitrievich Blagoi & Andreas Wehrmeyer (Eds.), *Schostakowitschs Streichquartette: Ein Internationales Symposium*, E. Kuhn, 2002; Malcolm Hamrick Brown (Ed.), *A Shostakovich Casebook*, Indiana University Press, 2002; Allan B. Ho & Dmitry Feofanov (Eds.), *Shostakovich Reconsidered*, London, Toccata Press, 1998; David Fanning (Ed.), *Shostakovich Studies*, Cambridge, 1995; Ian McDonald, *The New Shostakovich*, Northeastern University Press, 1990; Gojowy Detlef, *Schostakowitsch*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1983; Niall O’Loughlin, Shostakovich’s String Quartets, *The Musical Times*, 1974, 115, 1579, 744–746; Colin Mason, Form in Shostakovich’s Quartets, *The Musical Times*, 1962, 103, 1434, 531–533; Yury Keldysh, An Autobiographical Quartet, *The Musical Times*, 1961, 1418, 226–228.

експозицију, често се остварује и променом такта,<sup>16</sup> као и променом акцен-та у оквиру истог метра. На посебно занимљив начин реализована је ре-приза првог става Шестог квартета, у којој се друга тема не налази у основном тоналитету, а интерполирана је између друге и треће реченице прве теме. Уопште, специфичност шостаковичевске репризе је њена скра-ћеност у односу на експозицију – упечатљива, али кратка слика, бљесак пронађеног, оног не изгубљеног, већ заборављеног, тренутак у коме свест слушаоца у магновењу поново прелази пређени пут, овога пута и као откриће и као подсећање, и закључује једно карактеристично „трајање“.

„*Чисто*“ музичко време *ејске ширине*. – Наиме, Шостакович се обраћа инструменталним облицима у којима влада „чисто“ музичко време, за разлику од двојства „представљеног“ и музичког времена у вокално-инструменталним формама и програмским композицијама.<sup>17</sup> Непостојање ослонца на некој другој страни, осим у самој музици, отежава остваривање јединственог временског протицања, и захтева добро познавање слушаоцевих перцептивних моћи и есенцијалних својстава музике. У трагању и проналажењу свог индивидуалног начина музичког изражавања, Шостакович је веома вешто атаковао на перцептивне моћи слушаоца у вези са оним облицима који подразумевају доследну међусобну повезаност свих својих елемената и неопходно учешће и слушаоцеве меморије и предвиђања. Доследна примена изложеног обликотворног принципа у гудачким квартетима овог композитора – принципа који се испољава у прожимању неколико специфичних композиционих поступака (варијационо-полифони метод рада; еволутивни начин уношења промена који је карактерисан поступношћу у континуираности; промена уз понављање; непостојање наглих и радикалних контраста...), резултирала је профилисаним, радикалним и дубоким захватима у саму срж музичког ткива, обезбеђујући му на тај начин одговарајућу сложеност, усклађену са дужином трајања музичког тока. Многи критичари приговарали су, из разноразних разлога, Шостаковичу због прекомерне, епске ширине у излагању својих музичких идеја, што захтева посебну анализу, која би, свакако, компаративно додиривала и друге области (психолошку, психоаналитичку, културолошку, социолошку, идеолошку, политичку...) из чијих домена би се могао објаснити феномен једног посебног сензибилитета – феномен „пријемчивости“ његових савременика, па и данашњег аудиторијума<sup>18</sup> као конзумента његове музике. При

<sup>16</sup> На пример: први став Првог квартета: експозиција, прва тема – 3/4; реприза, прва тема – 4/4; први став Седмог квартета: експозиција, прва тема – 2/4; реприза, прва тема – 3/8.

<sup>17</sup> О томе вид.: Zofia Lissa, *Н. д.*, 56.

<sup>18</sup> Изван поменутих појединачних домена који, сваки са своје стране, утичу на рецепцију стваралаштва једног уметника у различитим историјским периодима, могу се – као један друга-

томе, међутим, не треба изгубити из вида да је Дмитриј Шостакович, независно од „стрпљивости“ слушаоца-савременика, у својим квартетима разрешавао феномен перцепције превасходно у смислу хода „унапред“, у правцу активирања и развијања слушног „футура“ као основног перцептивног поступка у интегрисању форме, који недвосмислено обезбеђује дужи ток музичког времена. У вези с тим, оно што никако не сме бити занемарено јесте да се сваки елемент слушања „унапред“ Шостаковичеве музике чврсто ослања на елементе слушања „уназад“, односно на компоненте музичког „имперфекта“. Комбиновање и једних и других елемената, пропуштено кроз призму „садашњег“, ствара једну, када је у питању музика Шостаковичевих гудачких квартета, самосвојну, непоновљиву синтезу познатих димензија музичког, али не и само музичког времена.

У трагању за оним особинама музике које су заједничке свим културама и цивилизацијама, Шостакович императивно и непомирљиво уноси у своју епоху и, уопште, у ток историје, као свој „траг“, једно свакако оригинално виђење начина обликовања музичког времена. Та недвосмислено нова „боја“ у контингенту музичких искустава, у смислу провоцирања и омогућавања ефикасног истовременог доживљавања познатих димензија музичког времена, доноси у оваквој крајње индивидуализованој, специфичној синтетичкој форми, нови квалитет.

---

чији пример контингентног „присвајања“ Шостаковичевог квартетског микрокосмоса у данашњем времену, то јест креативног „реаговања“ у контексту његовог перципирања, доживљавања, разумевања, а затим и артикулисања на поетски начин као низ асоцијативних веза појмова – навести *пейнаестй йогледа* на Шостаковичевих петнаест квартета, дакле, петнаест надахнуто, афористички сажето исказаних начина гледања, односно тумачења Шостаковичеве музике из пера Rachel Kiel:

- The First Quartet is a blade of grass.
- The Second Quartet is a pocket knife.
- The Third Quartet is a captive bird.
- The Fourth Quartet is an old train car.
- The Fifth Quartet is a piece of blue glass.
- The Sixth Quartet is a worn dress.
- The Seventh Quartet is a red crayon.
- The Eight Quartet is a forest fire.
- The Ninth Quartet is a paper fan.
- The Tenth Quartet is the bottom of the ocean.
- The Eleventh Quartet is a bullet.
- The Twelfth Quartet is a sleeping lover.
- The Thirteenth Quartet is a horse's skull.
- The Fourteenth Quartet is a strand of black hair.
- The Fifteenth Quartet is an empty room.

(јун, 2006)

PROJECTIONS OF TIME IN STRING QUARTETS OF DMITRI  
SHOSTAKOVICH

Summary

Staying in the domain of *forme formans*, solely in the categories of duration and process, Shostakovich's quartet opus accents the length of the duration of a music interval in a piece. This indicates that the accent is put on that aspect which specifies the manner in which the category of time functions in music and in what way the listeners perceive this category. Generally, the ways it works and is perceived are different and are conditioned by style and the kind of music form. The research into this issue of the music of the 20<sup>th</sup> century has become particularly important because of the pluralism in style which implies significant changes both in the audio material and in the way the flow of sound appears, i.e. how it becomes an integral whole, a form, when the consciousness of the listener comprehends and synthesizes the relations in it. Without paying much attention to the issues of the language of music, or more precisely new techniques, Shostakovich "returns" to music its possible time. The time line in a musical piece is again directed along one path, music again becomes the development in time, a flow of forms of development. Besides that, or even because of that, the listener, besides the 'present' (which remains in the 'spatial relations' of music), again includes in his perceptual system the 'past' and the 'future' of music. Therefore, Shostakovich creates a 'chronotype' of his own and particular elements of his music are contained in that precise quality. That music interval, on the one hand, opposite to the leading currents of contemporary music, is different, on the other hand, from that which developed until the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The micro changes in the area of music syntax, i.e. in the approach to music material (in the sense of their particular relationships and the interactions of these relationships), conditioned a different kind of density, compression, dilution and discharge of the flow of music on the whole. In other words, a different type of dramaturgy on the macro level of 'tonal' forms (the sonata cycle and other "great music forms" of the sonata kind, polyphonous forms, tripartite structures, variations and rondeaux, and in general the "architectures" which demand a longer and more complex time line). Searching for and finding his individual manner of musical expression, Shostakovich attacked very skillfully the perceptive powers of listeners regarding all those shapes which imply the consistent internal connections of all its elements and a necessary participation of both the listener's memory and his prediction. The consistent application of the presented shaping principle in string quartets of this composer, the principle which is seen in the weaving of several specific composing procedures (the variational polyphonous method; the evolutionary manner of introducing changes which is characterized by gradual continuity; the change accompanied by repetition; the nonexistence of sudden contrasts...) resulted in profiled, radical and deep strokes into the essence of musical flesh itself, thus providing a certain complexity coordinated with the duration of the music time.

ПРИЛОГ  
УПОРЕДНА ТАБЕЛА ГОДИНА НАСТАНКА СИМФОНИЈА И  
ГУДАЧКИХ КВАРТЕТА ДМИТРИЈА ШОСТАКОВИЧА

СИМФОНИЈЕ	ГОДИНЕ НАСТАНКА СИМФОНИЈА И ГУДАЧКИХ КВАРТЕТА	ГУДАЧКИ КВАРТЕТИ
Прва симфонија у еф-молу, оп. 10	1924. 1925.	
Друга симфонија у Бе-дуру, оп. 14 – <i>Октобру</i> , са хором	1927.	
Трећа симфонија у Ес-дуру, оп. 20 – <i>Први мај</i> , са хором	1929.	
Четврта симфонија у це-молу, оп. 43	1935. 1936.	
Пета симфонија у де-молу, оп. 47	1937.	
	<b>1938.</b>	<b>Први гудачки квартет у Це-дуру, оп. 49</b>
Шеста симфонија у ха-молу, оп. 54	1939.	
Седма симфонија у Це-дуру, оп. 60 – <i>Лењинградска</i>	1941.	
Осма симфонија у це-молу, оп. 65	1943.	
	<b>1944.</b>	<b>Други гудачки квартет у А-дуру, оп. 68</b>
Девета симфонија у Ес-дуру, оп. 70	1945.	
	<b>1946.</b>	<b>Трећи гудачки квартет у Еф-дуру, оп. 73</b>
	<b>1949.</b>	<b>Четврти гудачки квартет у Де-дуру, оп. 83</b>
	<b>1952.</b>	<b>Пети гудачки квартет у Бе-дуру, оп. 92</b>
Десета симфонија у е-молу, оп. 93	1953.	

СИМФОНИЈЕ	ГОДИНЕ НАСТАНКА СИМФОНИЈА И ГУДАЧКИХ КВАРТЕТА	ГУДАЧКИ КВАРТЕТИ
	<b>1956.</b>	<b>Шести гудачки квартет у</b> Ге-дуру, оп. 101
Једанаеста симфонија у ге-молу, оп. 103 – <i>Година 1905.</i>	1957.	
	<b>1960.</b>	<b>Седми гудачки квартет у</b> фис-молу, оп. 108 <b>Осми гудачки квартет у</b> це-молу, оп. 110
Дванаеста симфонија у де-молу, оп. 112 – <i>Година 1917.</i>	1961.	
Тринаеста симфонија у бе- -молу, оп. 113 – „ <i>Бабиј јар</i> “, на стихове А. Јевтушенка, за бас соло, мушки хор и оркестар	1962.	
	<b>1964.</b>	<b>Девети гудачки квартет у</b> Ес-дуру, оп. 117 <b>Десети гудачки квартет у</b> Ас-дуру, оп. 118
	<b>1966.</b>	<b>Једанаести гудачки квартет</b> у еф-молу, оп. 122
	<b>1968.</b>	<b>Дванаести гудачки квартет</b> у Дес-дуру, оп. 133
Четрнаеста симфонија, оп. 135, за сопран и бас соло, гудачки оркестар и ударалјке	1969.	
	<b>1970.</b>	<b>Тринаести гудачки квартет</b> у бе-молу, оп. 138
Петнаеста симфонија у А-дуру, оп. 141	1971.	
	<b>1973.</b>	<b>Четрнаести гудачки квартет</b> у Фис-дуру, оп. 142
	<b>1974.</b>	<b>Петнаести гудачки квартет</b> у ес-молу, оп. 144

# Пример 1

Први гудачки квартет

Други став

Тема, прва варијација и почетак друге варијације

**тема**

15 Moderato  $\text{♩} = 80$

*a* *b* прва варијација

спољашње проширење

16

друга варијација

17

*p* *stacc.* *f* *stacc.* *f dim.* *p* *pizz.* *pp* *pp* *pp*

Detailed description: The image shows a musical score for a string quartet. It is divided into three main sections: the 'тема' (theme) starting at measure 15, the 'прва варијација' (first variation) starting at measure 16, and the 'друга варијација' (second variation) starting at measure 17. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has one flat. The first variation includes a section labeled 'спољашње проширење' (external expansion) between measures 16 and 17. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*), with markings for staccato (*stacc.*) and pizzicato (*pizz.*). The score is written for four staves: two violins, a viola, and a cello.

## Пример 2а

Шести гудачки кuartет

Четврти став

### Одсек *a*

63 Lento  $\text{♩} = 116$  *pp* Allegretto  $\text{♩} = 69$  *pp*

*cresc.* *mf* *ritenuto*

64 *a tempo* *dim.* *p* *pp*

The musical score is for six violins. It begins at measure 63 with a tempo change from Lento (116 bpm) to Allegretto (69 bpm). The first system shows the initial entries of the six violins, all marked *pp*. The second system continues the texture with various articulations and dynamics. The third system features a *cresc.* (crescendo) leading to a *mf* (mezzo-forte) section, followed by a *ritenuto* (ritardando) section. The fourth system starts at measure 64 with a tempo change to *a tempo*. The dynamics in this system include *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).



## Пример 26

Шести гудачки кватрет

Четврти став

### Одсек *b* (*Allegretto*)

Musical score for Section *b* (*Allegretto*). The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system starts at measure 64, marked *a tempo*. The first staff has a *dim.* marking followed by a *p* dynamic. The second and third staves have a *pp* dynamic. The second system starts at measure 65. The score is written for six violins, with the first two staves representing the first two parts and the last two staves representing the last two parts.

### Одсек *c* (*Allegretto*)

Musical score for Section *c* (*Allegretto*). The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system starts at measure 69, marked *p*. The second system starts at measure 70, marked *pizz.* The score is written for six violins, with the first two staves representing the first two parts and the last two staves representing the last two parts.

# Пример 3а

Други гудачки квартет

Четврти став

тема

92 Moderato con moto ♩ = 116

pp ppp p semplice cresc. dim.

93 p semplice pizz. tempo p

# Пример 36

Други гудачки квартет

Четврти став

## прва варијација (*Moderato con moto*)

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The first system begins with a circled measure number '93'. The first staff in this system has the dynamic marking *p* and the instruction *semplice*. The second staff has *rit.* and *sempre p*. The second system starts with a circled measure number '94'. The first staff has  *cresc.* and the second staff has *sempre p*. The third system starts with a circled measure number '95'. The first staff has *div.* and *p*. The second staff has *pp*. The third staff has *pp* and *arco*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings throughout.

# Пример 4

Седми гудачки квартет

Други став

## Одсек *a*

17 *Lento*  $\text{♩} = 63$

*con sord.*

*p*

прва реченица

друга реченица

*con sord.*

*p*

18

*con sord.* *glisc.* *pp*

*pp* *con sord.* *pp*

*pp*

*p espress.*

# Пример 5

Други гудачки квартет

Први став

## OUVERTURE прва тема

Moderato con moto  $\text{♩} = 144$

Violino I *f* *rit.*

Violino II *f*

Viola *f*

Violoncello *f*

први пут a b

*f* *rit.*

други пут a c

*f* *rit.*

2

3

4

treći put *a b<sub>1</sub>*

четврти пут *a d*

четврти пут *a d*

*solo*

*tenuto*

*p cresc.*

*tenuto*

*p cresc.*

*marcato*

*tenuto*

*p cresc.*

*tenuto*

*f*

*tenuto*

*tenuto*

*tenuto*

*tenuto*

друга тема

први пут *a* *b*

други

пут *a* *c*

трећи пут *a* *d*

четврти

пут *a* *e* (*b1*)

# Пример 6

Четврти гудачки квартет

Четврти став

централни одсек развојног дела

*Allegretto*

The image shows a musical score for a string quartet, measures 76 through 79. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked *Allegretto*. Measure 76 is marked *crasso.* and *ff*. Measure 77 has a circled passage in the Violin I staff. Measure 78 has circled notes in the Violin I staff. Measure 79 is marked *ff*. The score includes dynamic markings (*ff*, *a*, *a1*, *a2*, *a3*) and articulation marks. The key signature has one flat (B-flat).

*итд.*



Драгана Јерemiћ-Молнар

## ЕМАНЦИПАЦИЈА ЛУДИЛА МУШКИХ ОПЕРСКИХ ЛИКОВА ОД ОРФИЧКОГ МИТА (од Орфеја до Магбета)

**САЖЕТАК:** Ауторка у тексту настоји да реконструише процес осамостаљивања лудила од љубави у опери, као и да, у складу с тим, укаже на то да је љубав надомештана новим покретачима тог најозбиљнијег облика промењеног психичког стања. Полазећи од утемељујућег оперског мита, и од чињенице да лудилу у њему (чије заостатке проналазимо и у њиме инспирисаној Монтевердијевој опери *Орфеј*) подлеже главни јунак, она своју пажњу усмерава ка мушким ликовима и опредељује се за придржавање хронологије настанка обухваћених дела, како би што прецизније представила најпре модификовање, потом варирање односа између љубави и лудила, а напоследку и раскидање те симбиотске везе. У тексту се у обзир узимају опере стваране од почетка XVII до средине XIX века, од Монтевердијевог *Орфеја* до Вердијевог *Магбета*. Осим ова два дела, предмет ауторкине пажње су и опере *Егист* Кавалија, *Сјаратиле* Тресоло Страделе, дела инспирисана Ариостовом повешћу о побеснелом Орланду, Шубертов *Лазар, или: Свештковица васкрсења*, Росинијева *Семирамида* и Вердијев *Набуко*.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** опера, лудило, мушки ликови, мит о Орфеју, љубав, савест, властољубље

Уколико се има у виду да се у утемељујућем оперском миту, орфичком миту, или миту о Орфеју, лудило нерасплетиво прожима са љубављу, може се констатовати како је лудило, као стање духа, латентно присутно у оперској уметности од самих њених почетака. Сходно Вергилијевој *Георгици* и Овидијевим *Метаморфозама*, примарним литерарним изворима из којих су аутори либрета првих опера црпели инспирацију, митски јунак Орфеј се, обревши се у подземном свету, упркос опомени богова осврће како би погледао вољену Еуридику и тим чином је по други пут, овај пут и коначно, губи. Немоћан да се суочи са последицом свог непромишљеног поступка – животом без Еуридике – Орфеј пада у сумрачно стање у којем испољава изразити презир према женама:

„[...] и избегаваше Орфеј скамењеног срца  
Стално љубав жена. Јер њима могаше да захвали за своју несрећу;  
И верност славише. Многе жене чезнуше  
За љубављу певача; И разгневише се многе када беху презрене“  
(Ovid, 2006).

Разљућене Орфејевом мизогинијом (како су је барем протумачиле све оне које су биле повређене Орфејевим одбијањем, и патиле због тога), жене га на крају, распомамљене од беса, растргну, што Овидије интерпретира заправо као услугу учињену Орфеју, пошто његов дух тада, ослобођен, може да се поново спусти у подземни свет и вечно се сједини са духом (већ одавно умрле) Еуридике. У изворном орфичком миту лудило је, дакле, представљено као последица останка без љубљене жене, а мизогинија као његова основна манифестација. Ако се овде уопште може говорити о неком Орфејевом злочину (посматран из данашње перспективе, Орфеј је пре оличење врлине верности), онда се он састоји у томе што ствара еротску фрустрацију код жена и индукује њихово убилачко лудило. Но, и то се може сматрати тек далеким епифеноменом Орфејевог дубоког душевног суноврата, који је сав у знаку вечног губитка вољене особе. Смрт Орфеја у орфичком миту приказана је као ослобођење од овоземаљске патње (самог Орфеја, али и свих жена које су се несрећно заљубљивале у њега) и закопчавање у оностраност, у којој једино може да тријумфује права љубав.

Аутор либрета Монтевердијеве (Claudio Monteverdi) опере *Орфеј* (1607–1609), Алесандро Стриђо (Alessandro Striggio), по свој прилици, приликом рада на либрету следио је оригинални орфички мит. Ипак, орфички мит се показао као исувише смео за дворску публику оног времена, па је композитор из коначне верзије опере избацио оригинални, узнемирујући завршетак у којем Орфејево лудило најпре провоцира лудило жена (Баханткиња), а потом и његово убиство. Уместо тога, Монтеверди је своју верзију орфичког мита – слично Отавију Ринучинију (Ottavio Rinuccini) који је у либрету за *Еуридику* Јакопа Перија (Jacopo Peri) (1600) такође предвидео срећан завршетак применом решења *deus ex machina*<sup>1</sup> – окончао епифанијским спектаклом по укусу владајућег слоја Мантове (Vokina, 1997: 21). Ипак, трагови Орфејевог лудила су заостали у опери, и то пре свега кроз Монтевердијева музичка решења за ламенте главног јунака: „дезорјентисаним флукуацијама модалног центра, рапидним променама

---

<sup>1</sup> Срећан завршетак Монтевердијевог *Орфеја* ипак није тако једноставан као крај Перијеве *Еуридике* зато што изражава неоплатоничарску филозофију уздизања љубави од сексуалне везе мушкарца са женом до истинског односа човека према божанском (Dolar, 2002: 13 и даље).

у степену декламације, дисконтинуираним мелодијским линијама и тако даље. [...] Орфејево лудило дефинисано је у тачној супротности са његовим ранијим реторичким јунаштвом. Његов говор остаје афективно повишен, али су се сада гестови, који су нас некада убеђивали, одлепили од логике која их је подупирала“ (McClary, 1991: 46).<sup>2</sup>

Тиме је публика, све у свему, била поштеђена бруталног призора Орфејевог растргнућа на сцени, али је ипак учињена пријемчивом за орфички мит, који је преплитао љубав и лудило и који је у новом веку обновљен великом заслугом управо опере. Италијански ранобарокни либретисти и оперски композитори (баш као и сама оперска публика) били су исувише добро упознати са Вергилијевим и Овидијевим предлошком да би погрешно разумели Монтевердијеве музичке алузије на лудило проузроковано губитком љубљене особе и престали да размишљају о могућностима за нова преплитања љубави и лудила, која су могла да се доведу у везу са трагичном судбином Орфеја. Зато су у наредним декадама настале одговарајуће варијације орфичког мита – додуше и даље подвргнуте табуу приказивања бруталног усмрћивања Орфеја – у којима се људи од крви и меса појављују и као заљубљени и као полудели (од љубави). Тако на пример либрето Ђованија Фаустинија (Giovanni Faustini) за оперу Франческа Кавалија (Francesco Cavalli) *Егист* (1643) приказује главног јунака кога Амор, на наговор Венере, натера да полуди од љубави према Клорији и који у делиријуму почиње да замишља да је Орфеј и да силази у подземни свет како би ослободио Еуридику. Поистовећивање мушкарца са заљубљеним Орфејем почиње да означава љубавно лудило које је већ само по себи трагично и не изискује даљу елаборацију у смислу несрећне судбине која је (барем у овом свету) задесила полуделог Орфеја.

Иако је орфички мит био крајње атрактиван за композиторе (рано)барокне опере (само у XVII веку је на њему било засновано чак двадесет опера), оперска уметност се постепено еманциповала од њега – у свему, па тако и у представљању лудила. Међу музиколозима је било оних који су сматрали да је једну својеврсну „семиотику лудила“ (McClary, 1991: 35) донела већ комична опера *Лажно лудило Ликоре, заљубљене у Амину* за коју је либрето написао Ђулио Строци (Giullio Strozzi), а музику компоновао Клаудио Монтеверди у периоду од маја до септембра 1627. Међутим, такво мишљење је претерано, пошто се, на основу малобројних сачуваних

---

<sup>2</sup> Ипак, Монтеверди још није био склон томе да вокалне деонице својих ликова (ни Орфеја ни других) уздигне до високог регистра и да им прошири мелодијски обим онако како ће то каснији композитори чинити у ситуацијама у којима је било потребно изразити драматику и снажне емоције (Poizat, 1992: 76) – па, на крају крајева, и само лудило.

података о тој (у међувремену изгубљеној) опери,<sup>3</sup> може закључити да она не обрађује тематику лудила, него *лажног* лудила. Глумљење лудила је, како се наводи у неколико сачуваних Монтевердијевих писама Алесандру Стриђу, било део стратегије спартанске девојке Ликоре да приволи вољеног Аминту да се ожени њоме. Из Монтевердијевих описа појединих сцена видљиво је да је његова и Строцијева намера била да прикажу једну карикирану слику лудила,<sup>4</sup> која ће на публику оставити комичан утисак и у њој заправо разбудити симпатије за духовиту „глумицу“ која је била спремна да учини буквално све што је у њеној моћи како би освојила мушкарца у којег је заљубљена. Ипак, ма колико да се Монтеверди у својој опери играо једном у основи карикираном представом лудила, он је давао и свој допринос редефинисању односа између лудила и љубави: љубав је овим делом уздигнута у врховну снагу која се у остваривању својих циљева користи свим расположивим средствима, укључујући и само лудило. На овом трагу у варирању односа лудила и љубави налазио се Алесандро Страдела (Alessandro Stradella), који је у својој комичној опери *Сћаратиле Тресполо* (1679) потенцирао *амбивалентности* љубави: то јест могућност да љубав буде и узрочник и исцелитељ лудила. Главни заплет састоји се у томе што се два брата, Нино и Ћиро, заљубљују у исту девојку, Артемесију, која не мари ни за једног од њих него је заљубљена у свог старатеља Тресполо. Тресполо (чије име у жаргону значи и „матора дртина“), међутим, исувише је неотесан да би постао свестан Артемесијине љубави, па воли Деспину (која такође гаји неузвраћену љубав према Ћиру). Опера се завршава тако што Нино, поделивши Орфејеву судбину, полуди – истина због тога што му Артемисија не узвраћа љубав – а Ћиро (који губи разум у ранијем току опере) бива *излечен уз помоћ Деспинине љубави*. Йубав се у овом делу ослободила искључиво негативног предзнака окидача орфичког лудила, прерастајући такође и у највишу „медицину“, која је у стању да победи и само лудило.

---

<sup>3</sup> По свој прилици *Лажно лудило Ликоре, заљубљене у Аминту* никада није изведено због тога што је мантовански војвода, коме је дело било намењено, умро 1628.

<sup>4</sup> У писму Стриђу од 7. маја 1627. Монтеверди даје најбољи опис идеје целог дела: „Заплет ми се уопште не чини лошим, а ни начин на који се развија. Тачно је да улога Ликоре, због њене измењене природе не може бити дата жени која није способна да игра улоге и мушкарца и жене, употребљавајући живе гестове и изражавајући различите емоције. Јер, пошто глумљење овог симулираног лудила мора да се заснива само на ономе што се догађа у садашњости, без размишљања било о ранијим или будућим консеквенцама, то глумљење мора да се односи само на једну реч, а не на смисао фразе. Када се, стога, помене рат, глума мора да имитира рат; када се говори о миру, мора да имитира мир; када се изговори реч ‘смрт’ мора да имитира смрт итд.“ (Monteverdi, 1972: 63).

Страделина иновација била је спроведена у духу времена, које је и даље неговало култ љубави, али које је постепено прихватало просветитељски канон величања владавине разума. Зато је она садржавала и клицу истрошености орфичке димензије љубавног лудила. Могућности укрштања љубави и лудила постале су перспективно бесконачне и самим тим су се постепено еманциповале од утемељујућег орфичког мита. Већ сама чињеница да се до краја XVII века умножавају опере у којима се спроводи различито варирање тематике лудила и љубави, говори о томе да су „оперске сцене лудила поста[ле] предвидљиве конвенције, пре него иновације“ (Bokina, 1997: 114). Прекомерно коришћење ове тематике водило је засићењу које је барокне оперске композиторе XVIII века одвратило од компоновања сцена лудила. Међутим, у оним сценама лудила које су ипак преживеле у операма, почиње поново полагање да се помаља деструктивна димензија орфичког лудила, која је у ранобарокној опери била потиснута. Литерарни предлог који је почетком XVIII века пружио највише могућности за овакву иновацију у либретима јесте Ариостов (*Ludovico Ariosto*) *Побеснели Орландо* (оригинално написан 1532). У либрету Грација Брачолија (*Grazio Bracioli*), према којем су истоимене опере компоновали Ђовани Алберто Ристори (*Giovanni Alberto Ristori*) (1713) и Антонио Вивалди (*Antonio Vivaldi*) (1724), Орландо полуди када спозна да његова љубљена Анђелика воли Медороа и да се спрема да се уда за њега. Потпуно одсечен од реалности, Орландо заподева бој са невидљивим ратником Аронтесом и тек његовим убиством, којем следи рушење Мерлиновог храма и развлашћење чаробнице Алсине, успева да се ослободи лудила и прихвати неминовност склапања брака између Анђелике и Медороа. У Капечеовом (*Carlo Sigismondo Caprice*) либрету, по којем је Хендл (*Georg Friedrich Händel*) компоновао своју истоимену оперу неколико година касније (1733), Орландо такође полуди због сазнања да између Анђелике и Медороа постоји љубавна веза, али у стању лудила он не убија Аронтеса, као у Брачолијевом либрету, него брутално убија љубавнике. Сцена Орландовог лудила у Хендловој опери добила је централно место не само због тога што је то предвиђао либрето, него и захваљујући потресној музици, за чију је снагу израза било потребно ангажовати за оно време невероватно бројан оркестар, састављен од тридесет гудача – подељених у формацији 12–8–6–4–2 – и уобичајене секције дувачких инструмената, увећане за четири фагота, као и два харпсихорда (Hicks, 2006). Срећан завршетак Хендлове опере обезбеђен је, додуше, Зороастровим чаробним еликсиром који Орландо ослобађа његовог лудила, а двоје љубавника враћа у живот. Занимљиво је, при том, да је Хендл избегао канон „чаролијске“ опере, пошто је у лику Зороастера више оваплотио разум, него магију (Strohm, 1997: 206). Иако је на тај начин

обезбедио тријумф разума над лудилом и умирио (призором бруталног убиства за тренутак усплахирана) суптилна чувства оперске публике, Хендл није могао да стави ван снаге наук да је лудило екстремно деструктивно, да је његово „зауздавање неизвесно [и] да без натегнутих залагања хероја на крилатим коњима и доброћудних, свемогућих чаробњака, оно може провалити у свако доба“ (Rosenberg, 2005).

Опера у доба класицизма познаје овај наук, али настоји да га у што већој мери релативизује. Тако главне јунаке Моцартове (Wolfgang Amadeus Mozart) младалачке опере *Лажна баштованка* (1775), за коју је либрето написао Лоренцо да Понте (Lorenzo da Ponte), спаја необична прошлост: хероину Виоланту њен љубавник гроф Белфиоре је у наступу лудачког гнева убо ножем и, мислећи да ју је убио, побегао са места злочина. Међутим, љубав међу њима није умрла, баш као ни Виоланта, која (излечена и прерушена у баштованку Сандрину) полази у потрагу за својим одбеглим љубавником, кога напослетку и проналази. У једном моменту опере (на крају другог чина) обоје полуде и почињу да замишљају да су грчки богови, да би се, по повратку разуму (у трећем чину), међусобно препознали, признали неуништиву љубав коју гаје једно према другом и похитали да се венчају. На упозорење барокне опере о деструктивности споја љубави и лудила, опера из доба класицизма одговорила је, дакле, умиривањем: лудило може бити деструктивно, али ако је љубав довољно јака, она може да победи лудило и да га чак искористи да оживи оно што је само уништило.

Човек XIX века све мање може да поверује таквом умиривању. У либрета, превасходно она према којима су компоноване опере у Италији, почела је све више да се пробива мржња, која је у појединим Вердијевим (Giuseppe Verdi) операма напослетку потиснула љубав са неприкосновеног афективног пиједестала (Smith, 1970: 198). Када је Глук (Christoph Willibald Gluck) у другом чину *Ифигеније на Тауриди* дозволио Оресту да само на часак почне да халуцинира – препознајући у лику Ифигеније сопствену мајку коју је пре тога убио – он не само што је, по распрострањеном мишљењу, створио „највеће појединачно достигнуће“ опере (Kobbé, 1987: 72), него је пророчки отшкринуо (и одмах затворио) врата онога што је била *terra incognita* целе епохе: лудила лишеног љубавне суштине и покретаног искључиво немирном савешћу због мржње и капиталног злочина према једном родитељу. Уздрмана у својој гордости, лишена претензије на свемоћ, оптерећена својим све морбиднијим сублимацијама, љубав је изгубила моћ да пацификује лудило, које је, с друге стране, постало исувише експлозивно, исувише мрачно и исувише преплетено са мржњим и злочиним. Љубав је све више деградирана у гориво за разбуктавање лудачке

(само)деструкције, без могућности да буде вода која ће га угасити када га у погон ставе други – ништа мање страсни – покретачи. Отуда се у опери XIX века лудило често приказује као пут без повратка, као деструктивна спирала која такорећи и нема видљивог почетка, али зато сасвим извесно води у смрт све оне који јој се нађу на путу (укључујући и самог полуделог) и која не може ни на који начин да буде уништена, заустављена или преокренута у позитивном правцу.

Ипак, најгоре од свега било је то што је љубав почела да губи на атрактивности као оперска тема, тако да је постало замисливо да либрето који садржи сцену лудила уопште не мора да реферира на љубав у њеном традиционалном орфичком значењу. Компонујући, примера ради, крајем 1819. и почетком 1820. *Лазара, или: Светиковину васкрсења* на истоимени текст трочине „сакралне драме“ лутеранског пастора Августа Хермана Нимајера (August Hermann Niemeyer), Франц Шуберт (Franz Schubert) је застао усред другог чина, застрашен створеном „мешавином старих жанровских традиција уз помоћ нових формативних техника“ (Schreiber, 1997: 323). И заиста, започето као деветнаестовековно читање новозаветног мита о Лазаревом васкрсењу, у форми блиској и кантати и ораторијуму, дело је напослетку постало „несумњиво оперско, иако по захтевима неvirtуозно“ (Gerber, 2000). Катализатор Шубертовог страха била је управо сцена лудила са почетка другог чина, у којој Симона, већ увелико пољуљаног у својој вери, на гробљу сустиже тако снажан страх од смрти да он силази са ума. Оперска сцена лудила са опери потпуно страним узроком лудила (губитак вере, страх од смрти) у делу које је иницијално требало да буде нешто између кантате и ораторијума представљала је кап која је прелила чашу и натерала Шуберта да закључи како је његов експеримент отишао предалеко и да моментално оконча рад на њему, не довршивши га (ни као кантату, ни као ораторијум, ни као оперу).

Избегавајући клизави терен романтичарског преиспитивања религиозних тема, а опет фасцинирани могућностима преплитања лудила и мистичног, италијански *мелодраматисти* су, отприлике у исто време кад и Шуберт, почели да се баве лепезом испољавања људске ирационалности. Последица је било то што је „неуротично, грозничаво – и, пре свега, истинско лудило – постало интегрални део целовите оперске сцене“ (Smith, 1970: 193). Често се сматрало да су у њиховим операма улоге лудила биле намењене искључиво женским ликовима – као на пример главним протагонистикама Доницетијевих (Gaetano Donizetti) опера *Лучија од Ламермура* и *Ана Болен*, Белинијевој (Vincenzo Bellini) Елвири у *Пуриџанцима* и Имогени у *Гусару*, и тако даље – па су се чак и у литератури „сцене лудила“ почеле, по инерцији, везивати за сопрански глас (Baker, 1998). Такво

запажање у потпуности је лишено основа. Јер, италијанске опере XIX века не само да нису оскудевале у полуделим мушким ликовима, него је мушко лудило било и много контроверзније, разорније и – можда парадоксално – подложније еманциповању од орфичког мита. Штавише, и сами композитори су осећали већи изазов када је требало да створе музику која ће дочарати лудило мушког јунака. Тако је већ поменути Доницети у *Римском њрогнанику* (1828) за лик Мурена – када почне да халуцинира и „угледа“ своју жртву (лажно оптуженог Сетима) бачену лавовима – измислио и прави нови темпо: *andante in delirio*.<sup>5</sup>

Лудило мушких ликова прво је у XIX веку почело да дефинитивно пробија оквиру орфичког мита, и то преусмеравањем ка новој страсти, коју су ранобарокни, барокни и класицистички либретисти и композитори настојали да држе строго под контролом. У питању је била страст за влашћу – апсолутном, бескрупулозном, тиранском. Лудило проузроковано борбом за такву власт чинило се све атрактивнијим предлошком за оперско стваралаштво у XIX веку – веку демократије, популизма и месијанских снова о народном препороду. Осамнаестовековна оперска идолатрија владарске „славе“ и „херојског стила“ у величању просвећених владара (Strohm, 1997: 272) почела је да постепено узмиче пред новим, експлозивним спојем властохлепља и емотивног хаоса, који лако склизаву у сумрачна стања, делиријуме или халуцинације. У таквом контексту је и симбиотска веза између лудила и љубави полако копнила, не оставши ипак никада у потпуности. Ту тенденцију наговештава већ Росинијева (Gioacchino Rossini) опера *Семирамида* (1823), чији је либрето написао Гаetano Роси (Gaetano Rossi) инспирисан истоименом трагедијом Волтера (François-Marie Aruet de Voltaire). Саучесници у убиству вавилонског краља Нина, краљица Семирамида и властољубиви Асур, иако у почетку повезани љубављу, врло брзо посрћу под бременим свог злочина, заборављају узајамну љубав и премећу се у супарнике (Семирамида се заљубљује у официра Арсаћеа, за кога врло брзо сазнаје да је њен син и који је на крају опере, из нехата, убија). Под притиском почињеног злочина и Семирамидиног неверства Асур луди и почиње да халуцинира. Прогоњен мистичном визијом убијеног краља Нина, он губи битку за престо и препушта власт легитимном Ниновом наследнику – сину Арсаћеу. Асурово лудило се тако показује као двоструко индуковано: повређеношћу због Семирамидиног неверства, али

---

<sup>5</sup> Пет година касније, Доницети је главног јунака своје опере *Махнџи са острва Сан Доминго* подвргнуо нападу хистеричног слепила, стварајући контраст „константном оперском рекурсу на визуелне халуцинације“ (Ваker, 1998).



и – заправо много више – неспособношћу да на доследно бескрупулозан начин доврши наум приграбљивања власти.

Тематика прожимања лудила и борбе за власт, која је обележила Роси-нијеву *Семирамиду*, значајно је продубљена у сцени лудила из Вердијевог *Набука* (1842), на либрето Темистокла Солере (Temistocle Solera). Набуков пример сведочи да и сами деспоти могу да полуде ако им запрети нека виша – поготово натприродна – сила. Када на крају другог чина с Набукове главе спадне круна, као последица директне Божје интервенције у овоземаљска збивања, овај (који се до тада подсмевао побожним Јеврејима) полуди од страха и у том моменту губи власт (круне се докопава његова властољубива кћерка Абигејл). Међутим, Набуку је пружена друга шанса: он долази к себи, спознаје правог бога (Јахвеа), развлашћује опаку Абигејл и на крају опере, заједно са Јеврејима, моли се њиховом богу. Упркос срећном завршетку опере, на круни као симболу апсолутне власти остала је да лебди сенка мистичног осветника: приликом суочавања с њом, грешни носилац круне не може да сачува самоконтролу и губи се у лудилу страве.

Потпуна еманципација оперског лудила од орфичког мита и његова нова и безостатна симбиоза са борбом за власт довршена је Вердијевом опером *Магбей* (прва везија 1847, друга верзија 1865). Иако је Верди од малих ногу био фасциниран Шекспиром (William Shakespeare), он се тек као тридесетгодишњак осмелио да омузикује његову трагедију коју је сматрао „једном од највећих људских креација“. Имајући у глави „општи карактер и боју опере као да је либрето већ написан“ Верди се обратио Франческу Пијавеу (Francesco Maria Piave) са врло детаљним упутствима како да уприподоби Шекспирову трагедију, али је радом свог либретисте био толико незадовољан да је на крају сам морао да напише велики део либрета. Тиме што је овога пута либрету дао јасан примат над музиком,<sup>6</sup> али и тиме што је партије главних актера компоновао у декламаторном стилу, како би још јасније истакао текст који певају, Верди је *Магбейом* начинио значајан искорак из италијанске оперске традиције и наговестио речитативни заокрет у Вагнеровом (Richard Wagner) *Прстену Нибелунга* и *Тристану и Изолди*, као и *Женидби* и *Борису Годунову* Модеста Мусоргског.

У склопу целог *Магбейа*, Вердију није могао да промакне начин на који је Шекспир обрадио тему лудила. Лудило прогони и Магбета и Леди Магбет, али не због њихове љубави – коју по свој прилици никада нису ни

---

<sup>6</sup> Носиоцу главне улоге на премијери, Феличеу Варезију (Felice Varesi), Верди је поверио да му у овој опери није била битна музика – јер „музика долази сама по себи“ – него драма и зато га је опоменуо: „пази на речи и на заплет [...]. Драже ће ми бити ако се више будеш држао песника него Маестра“, то јест Вердија самог (цит. према: Böttger, 2002: 337).

осетили – него због „празнине“ коју осећају у себи и коју покушавају да испуне борбом за власт и, када су је већ задобили, за њено очување.<sup>7</sup> За разлику од Шекспировог главног јунака, Вердијевог Магбета не мучи осећај нелагоде коју треба да победи пре него што се определи за злочин (Аусок, 1972: 592), што указује на његову типично романтичарску импулсивност, која је у овом случају руковођена опсесијом влашћу. И лик Леди Магбет Верди преуређује, тако да у њој више нема примеса женственог, па ни хуманог; она не само што не заостаје за својим агресивним, насилним и дивљим мужем, него га још и превазилази по доследности, енергичности и својерсној „демоничности“. Будући слабији од своје жене, Магбет по убиству саборца Банка први посрће под бременим нечисте савести и почиње да доживљава халуцинације, у којима га походи дух убијеног. Не верујући сопственим очима, Магбет се у сцени банкета, пред свим гостима, пита: „Може ли гробница повратити убијеног?“. То је дилема која онепокојава злочиначки пар и полагаано њихову владавину претвара у сумрачну агонију, заустављиву само њиховом смрћу. Лудило које сустиже прво Магбета, а потом и Леди Магбет, већ је код Шекспира одрођено од љубави и орођено „са смрћу и са убиством“ (Фуко, 1980: 42), уз помоћ којих су ово двоје дошли на власт и уз помоћ којих ће с ње и отићи.<sup>8</sup> Вердијева је заслуга што је такав литерарни предложак омузикалио на примерен и изванредно ефектан начин: „Све има снагу битке, насиља и страшних догађања. И оркестрација и вокални текст смишљени су да код гледалаца пробуде страву“ (Vecchio, 1982). Иако је било доста критика на рачун овог дела,<sup>9</sup> оперска публика је средином XIX века ипак већ била довољно сазрела да га прихвати, и то пре свега као сведочанство о мрачној и силовитој тежњи за влашћу која је у стању да човека начини убицом, да би га, одмах затим, друга, још мрачнија и страшнија сила – савест – натерала да лудилом и животом плати за тај злочин.

---

<sup>7</sup> Њих двоје „заправо и нису муж и жена, још мање љубавници; они су окрутни, очигледно политички завереници који јецаво вапију за влашћу, опсесивно желећи да испуне ко зна какву људску празнину“ (Vecchio, 1982).

<sup>8</sup> Мишел Фуко (Michel Foucault) посебно је указивао на то да је лудило код Шекспира принципијелно неизлечиво и неукротиво. „Никада га ништа не приводи ни истини ни разуму. Оно води једино расцепу и, одатле, смрти. Лудило, у залудним својим речима, није таштина: празнина која га испуњава јесте ’зло које превазилази моју праксу’, што рече лекар поводом Леди Магбет; то је већ потпуност смрти: то је лудило које нема потребе за лекаром већ само за божанским провиђењем“ (Фуко, 1980: 42).

<sup>9</sup> Премијера Вердијеве опере *Магбет* у позоришту Ла Пергола у Фиренци 14. марта изазвала је бројне критике: да у опери нема ничег „италијанског“, да је сценографија „нордијска“, да нема љубавних садржаја, да је главна женска протагонисткиња исувише мушкобањаста итд.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Aycock, Roy E. (1972): „Shakespeare, Boito, and Verdi“, *The Musical quarterly*, год. 58, бр. 4: 588–604
2. Baker, David J. (1998): „Mad men“, *Opera News*, 3. januar
3. Bokina, John (1997): *Opera and Politics: From Monteverdi to Henze*, New Haven: Yale University Press
4. Böttger, Dirk (2002): *Das Musikalische Theater. Oper, Operette, Musical*, Düsseldorf i Zürich: Artemis & Winkler Verlag
5. Dolar, Mladen (2002): „If Music Be The Food Of Love“, у: Žižek, Slavoj и Dolar, Mladen: *Opera's Second Death*, New York и London: Routledge
6. Fuko, Mišel (1980): *Istorija ludila u doba klasicizma*, Beograd: Nolit
7. Gerber, Steven (2000): „A Discussion of Schubert's *Lazarus*, D689“, *MUS*, бр. 515, јесен, <http://www.acsu.buffalo.edu/~skgerber/Lazarus.html> (приступљено у фебруару 2007)
8. Hicks (2006) „Handel, George Frideric“, *Grove Music Online* (приступљено у јуну 2006)
9. Kobbé, Gustave (1987): *Complete Opera Book*, London: The Bodley Head
10. McClary, Susan (1991): *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota: University of Minnesota Press
11. Monteverdi, Claudio (1972): „The Letter to Alessandro Striggio, Venice, 22 May 1627“, у: Arnold, Denis и Fortune, Nigel (уп.): *The Monteverdi Companion*, New York: The Norton Library
12. Ovid (2006): *Metamorphosen. Zehntes Buch: Orpheus und Eurydice*, <http://gutenberg.spiegel.de/ovid/metamor/meta101.htm> (приступљено у марту 2007)
13. Poizat, Michel (1992): *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Ithaca и London: Cornell University Press
14. Rosenberg, Marion Lignana (2005): „Mad Orlando“, *Playbill Arts*, март, <http://www.playbillarts.com/features/article/1456.html> (приступљено у марту 2007)
15. Schreiber, Ulrich (1997): „Glücklose Liebe zum Theater. Die Bühnenwerke“, у: Dürr и Krause, Andreas (уп.): *Schubert Handbuch*, Kasel итд.: Bärenreiter и Stuttgart и Weimar: Metzler
16. Smith, Patrick (1970): *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*, New York: Shirmer
17. Strohm, Reinhard (1997): *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven и London: Yale University Press
18. Vecchio, Alfred E. (1982): „Verdi's Macbeth and the Male Struggle for Power“, *New Jersey State Opera Review*, пролеће, <http://www.plumsite.com/aevocchio/macbeth.htm> (приступљено у јуну 2006)

*Dragana Jeremić-Molnar*

EMANCIPATION OF THE MADNESS OF MALE OPERA CHARACTERS  
SINCE THE ORPHEUS MYTH  
(from Orpheus to Macbeth)

Summary

In this text the author is trying to reconstruct the process of emancipation of madness from love in opera, as well as to explain that during the course of history of opera, librettists and composers started to look for other emotional states and states of mind as driving forces of human insanity. Considering the fact that in the founding operatic myth – the one about Orpheus – the victim of madness is the main (male) character, the author decided to deal only with male characters in opera, whose madness seems to be more complex, destructive and independent from love than that of females. In order to describe the gradual modification of the connection between love and madness, different variations of this complex relation, and, finally, the ultimate breaking off a symbiosis between them, the author takes into consideration several operas from the early 17<sup>th</sup> century to the second part of the 19<sup>th</sup> century, ranging from Claudio Monteverdi's *L'Orfeo* to Verdi's *Macbeth*.

*Живко Појовић*

## ПОРЕЂЕЊЕ ДВЕ ИСТОИМЕНЕ ЈЕДНОЧИНКЕ А. П. ЧЕХОВА

САЖЕТАК: Антон Павлович Чехов написао је сцену-монолог под насловом *О шћейносћи дувана* 1886. године. При крају живота није дозволио да се његово младачко дело штампа у сабраним делима, него је од издавача тражио да у њих уврсти истоимену једночинку коју је написао 1902. године, на основу претходне. Нова драматуршка решења која је унео сведоче о сложеним мисаоним процесима кроз које је прошао од почетака свог списатељског рада до последњих година живота. Поређење две једночинке наводи на размишљање о дубоким мотивима који су навели Чехова да се поново лати једночинке коју је написао у младости.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Чехов, Гогољ, *О шћейносћи дувана*, драмски сукоб, комични лик.

Сцену-монолог под насловом *О шћейносћи дувана* двадесетшестогодишњи Чехов написао је 1886. године за неколико сати и објавио под псеудонимом који је најчешће користио – А. Чехонте.

Шеснаест година касније написао је сцену-монолог под истим насловом. У писму издавачу А. Ф. Марксу од 1. октобра 1902. Чехов пише: „Међу делима које сам Вам предао налази се и водвиљ *О шћейносћи дувана* – то је тамо међу стварима за које сам Вас молио да их не уносите у сабрана дела и да их никада не објављујете. Сада сам написао потпуно нову драму под истим насловом *О шћейносћи дувана*, у којој сам задржао само презиме лица, па Вам шаљем да је унесете у VII књигу.“<sup>1</sup>

Занимљива је Чеховљева тврдња да је написао потпуно нову драму под истим насловом, јер је велики део текста у обе једночинке једнак или сличан, па је на први поглед утисак да је реч о истом комаду, додуше прерађеном, што се обично назива новом верзијом истог текста.

Уколико прихватимо Чеховљев став, суочавамо се са занимљивом ситуацијом, ретком у историји драмске књижевности: своје раније дело писац је искористио за стварање новог, оригиналног дела. Чехов није до-

<sup>1</sup> Антон Павлович Чехов, *Сабрана дела* XII, Нолит, Београд 1981, 217.

зволио да се првобитна сцена-монолог објави у његовим сабраним делима, желео је да његово дело из младости, које је послужило као материјал за стварање друге драме, нестане без трага и гласа.

Због велике сличности две једночинке одмах се уочавају пишчеве промене у новом тексту. Али ту и престаје једноставност задатка; лако је набрајати сличности и разлике два монолога, али није тако једноставно открити Чеховљеве стваралачке мотиве који су га покретали при стварању новог комада. Поставља се питање: како из једног дела настаје друго, различито од претходног бар онолико колико се дете разликује од мајке? Који генетски закони одређују стварање новог бића? Када оно постаје независно и самосвојно?

Постоји још један привлачан изазов у испитивањима као што је ово: пратити потезе мајсторовог киста, мале промене којима постиже изненађујућа дејства, открива снагу и истину тамо где се она обично не види. Лав Николајевич Толстој, уметник коме се Чехов неизмерно дивио, испричао је следећу анегдоту о сликару Брилову и његовом ученику: „Поправљајући скицу неког ученика Брилов је тек мало дохватио на неколико мјеста и слаба мртва скица је оживјела. *’Ето је шек-шек дошакоште и све се измијени’*, приметио је један од ученика. *’Умјетност баш и почиње ондје, гдје и тек-тек’*, одговорио је Брилов изразивши тим ријечима најкарактеристичнију црту умјетности.“<sup>2</sup>

И Чехов је *шек-шек* променио своје младалачко дело, али каквим новим сјајем је оно засјало. Трагати за скривеном суштином малих промена које је Чехов направио, задатак је тежак, али привлачан.

### *Сличности и разлике два монолога*

Протагонисту сцене-монолога који је написао у младости, Маркела Иванича Њухина, Чехов описује кратком карактеристиком „муж своје жене, власнице женског пансиона“.<sup>3</sup> Протагонисту каснијег текста именован је слично, Иван Иванович Њухин, и дао му исту карактеристику „муж своје жене, власнице музичке школе и пансиона“.<sup>4</sup> И, заиста, не можемо тачније описати ова два лика него као „мужеве својих жена“. Између те две жене не постоји разлика, то је исти лик – жена која једнако чврсто управља како пансионом за девојке, тако и својом породицом, многоброј-

<sup>2</sup> Л. Н. Толстој, *Шта је умјетност*, Београд 1936, 139.

<sup>3</sup> Антон Чехов, *Чайка*. Пьесе 1880–1904, АСТ-Фолио, Москва–Харьков 1999, 212. (Превео Ж. П.)

<sup>4</sup> *Истѐ*, 621.

ним ћеркама и мужем. Грамзива и шкрта, за јавност светла личност а према потчињенима немилосрдна, духовно ограничена али способна, она је један од представника малограђанског амбијента и његових вредности. И Маркел Иванич и Иван Иванович су економи у њеном пансиону, набављају животне намирнице, воде рачуна о послузи, зашивају ђачке свеске, уништавају штетне инсекте и извршавају безброј ситница по наређењу своје ауторитативне жене. Осим тога, предају девојчицама из пансиона математику, физику, хемију, географију, историју, цртање, музику, игре и друге предмете. Обојица се аматерски баве науком, због чега им жена наређује да држе добротворна предавања, овог пута о штетности дувана.

Маркел Иванич и Иван Иванович исти су по томе што беспоговорно извршавају супругина наређења. Али „мужеви својих жена“ имају различит однос према својој лепшој половини. За Маркела Иванича она је анђеодоброте, каже да је проживео са њом тридесет три године као један срећан тренутак, док је Иван Иванович назива глупом, ништавном, злом, шкртом, џангризавом и љутитом. Плаши се када га она гледа. Непрестано машта о бегу. О животу далеко од ње.

За своје ћерке, њих девет, Маркел Иванич, ганут и кроз сузе, каже да је у њима сабрано све прекрасно, чисто и узвишено. Иван Иванович истиче да су му све ћерке, њих седам, рођене тринаестог у месецу. Када им се поверава, смеју му се, не разумеју га. Ћерке су део његове несреће, не пут из ње.

Ситуација у којој се налазе Маркел Иванич и Иван Иванович једнака је, разлика између њих двојице је у односу који заузимају према тој ситуацији. Обојица живе у брачном кавезу, обојица су обесправљени и искоришћени од стране похлепне жене, само што протагонист раније сцене, Маркел Иванич назива то брачним рајем, а Иван Иванович правим именом – брачним паклом. Тако је Чехов, не мењајући велики део њиховог текста, створио два различита, по много чему супротна лика. Маркел Иванич је ништавно биће које неуморно покушава да створи привид образованог педагога, научника, савесног мужа и оца. Иван Иванович је странац у малограђанском друштву, не дели његове вредности, али му се покоравала. Пати, али се не супротставља. Он није само смешан, није само чудан. Има у њему нешто што нас неодољиво привлачи, нешто општељудско, и само његово име звучи некако универзалније него име Маркела Иванича, подсећа на име које је Чехов, према сведочењу писца Корољенка, намеравао да надене протагонисти своје драме *Иванов*. Чехов је рекао Корољенку: „Иван Иванович Иванов... Разумете ли? Иванових има на хиљаде... најобичнији човек, никакав јунак... И управо у томе је тешкоћа.“<sup>5</sup> И наш Иван Иванович је

<sup>5</sup> Чехов у *усвојенима савременика* (приредио Павао Броз), Култура, Београд 1957, 69.

један од многих и многи у једном – лик који мирише на непосредни, свакодневни, „неуметнички“ живот, па ипак тако уметнички универзалан.

### *Разлике у Чеховљевом схватању комичног*

Чеховљева комика у првом монологу је оштра, до сарказма. То је младићки, громки смех, пун заједљивог подсмеха на рачун лицемерног и ништавног Маркела Иванича. Он изиграва значајног научника, привидно равнодушног према томе како нестручна јавност коментарише његов рад, а тресе се од страха пред провинцијском публиком кад примети да је изгубио цедуљицу на коју је потајно бацао погледе током предавања. А Иван Иванович? И његов излазак пред публику комичан је због величанствене позе као и Маркелов, али његови бакенбарди и намештен научни тон не изазивају смех због претенциозности, него зато што он у њих верује мање од нас, ради све механички, по женином наређењу. Смејемо се испуњавању друштвених обавеза које је одавно изгубило смисао. Тај смех није бучан, као у првом случају, више је замишљен и меланхоличан. То није смех са висине, без обзира што се осећамо надмоћнијим од тог слабог човека који не може да се супротстави својој жени.

Од срца се смејемо Чеховљевом сарказму када тврдица Маркел Иванич хвали хигијену у пансиону своје жене, јер једна четкица за зубе не иде на више од пет васпитаница, а једним пешкиром се не брише више од десет питомица пансиона. Насупрот њему, Иван Иванович отворено оптужује жену за шкртост, она му чак закида на храни, па је често гладан. И то је смешно, али то није сарказам на рачун ограниченог малограђанина шкртице, већ благи подсмех на пасивност доброг човека који једино зна да трпи.

Откуд ова разлика у схватању комичног код Чехова? Да ли је она питање тренутне инспирације или иза ње стоје далекосежнији разлози? Шта значи израз „чеховљевски хумор“?

Чехов је био рођени комедиограф, човек који је живео од шале и духа. О томе сведочи и његов пријатељ, писац Буњин: „Чехов је необично ценио тај дар, дар шале, и оне који брзо схватају шалу: ’Да, то је сигуран знак: ако човек не разуме шалу, пиши: пропало.’“<sup>6</sup>

Чеховљевски хумор није стална категорија; како је његов дух сазревао, тако се мењао и његов хумор.

Писац Корољенко, Чеховљев савременик, посебно је у својим сећањима на Чехова разматрао то питање. Упознали су се у младости: „Приликом тог првог састанка Чехов је оставио на мене утисак веома ведрог човека.

<sup>6</sup> *Исто*, 289.



Чинило се да му из очију струји непресушни извор духовитости и спонтане веселости, којима су биле испуњене његове приповетке.<sup>7</sup> Али током њиховог последњег сусрета, две године пре Чеховљеве преране смрти, Корољенко је прочитао нешто друго у његовим очима: „Срце ми се стеже кад се сетим тога. Био је то исти Чехов, али куд се дела његова поуздана мирна ведрина? Црте су се заостриле, постале су некако тврђе, а само су очи још понекад зрачиле и миловале. Али у њима се чешће виђао залеђен израз туге. Његова сестра је причала да он понекад по читаве сате седи уперивши поглед у једну тачку. (...) Зар у руском смењу заиста има нешто фатално? Зар реакција урођеног хумора на руску стварност – да употребим хемијску терминологију – неизбежно даје отровни талог који најјаче упропашћује суд у коме се она врши, то јест пишчеву душу?”<sup>8</sup>

Чехов је био сувише велики писац да би се задовољио само списатељским артизмом. Заједно са својим народом проживљавао је његову драму. Корољенкове речи о фаталности руског смења, јасна су алузија на судбину највећег руског комедиографа пре Чехова, на Николаја Васиљевича Гогоља. И његов ведар, бритак хумор замућен је горчином, и у његовој души руска стварност створила је отровни талог, и он је умро прерано, у истим годинама као и Чехов. Корољенкове речи о Чеховљевом хумору отварају питање паралелизма судбина Гогоља и Чехова.

### *Позитиван идеал и комично*

Тешко је пронаћи у светској литератури писца који је знао да се насмеје људској глупости и ништавности као што је то знао Николај Васиљевич Гогољ. На салве критика поводом појаве *Ревизора*, а најбучније су биле да је његова комедија неистинита јер су сви ликови негативни, он је духовито и тачно приметио да у *Ревизору* постоји један позитиван лик – смењ.<sup>9</sup> Тиме је, на свој начин, поновио освештану истину да се комедиографов хуманистички став заснива на исмевању људских мана. Па ипак, после *Ревизора*, Гогољ је био на стваралачкој прекретници. Сећамо се његових речи о том времену: „У *Ревизору* сам одлучио да скупим на једну гомилу све што сам тада знао да је лоше у Русији, све неправде које се чине на местима и у случајевима који од човека захтевају највише правичности, и да их у једном даху све исмејем. Али то је, као што је познато, изазвало запрепашћујући ефект. Кроз смењ који се у мени још никада није јавио

<sup>7</sup> *Истио*, 64.

<sup>8</sup> *Истио*, 74–75.

<sup>9</sup> Н. В. Гогољ, *Полное собрание сочинений Н. В. Гоголя* VII, Слово, Берлињ 1921, 154.

таквом жестином, читалац је наслутио тугу. И сâм сам осетио да мој смех није више онакав какав је био, да у својим делима не могу бити какав сам до тада био, да је и сама потреба да себе развеселавам невиним и безазленим сценама ишчилила истовремено са мојим младим годинама. После *Ревизора* сам осетио, снажније но икад, потребу за целовитим делом, у коме више не би било само оно што заслужује подсмех.<sup>10</sup>

Гогољ се до краја живота мучио да створи дело у коме би, преко књижевних ликова, синтетизовао врлине руског народа, створио тзв. позитивне идеале. Пред крај живота запалио је други део *Мртвих душа*, најозбиљнији покушај да оствари тај самозадати циљ. Као да му је његов комедиографски дух забрањивао да ради било шта осим да се подсмева. Гогољево трагање за позитивним идеалом коме би се поклонио, пред ким би се распршио сваки подсмех, једна је од најтужнијих прича из житија великих писаца. Гогољ је хтео да расветли руски живот, руски дух, срчано се борио, али је, савладан у неравноправној борби, отишао у прерану смрт.

Чехов је, као и Гогољ, почео бучним, радосним, саркастичним смехом на рачун својих несавршених сународника. Али, стварао је он и племените ликове надахнуте руским савременим животом. И њему се, као и Гогољу, све више наметало питање о смислу онога што пише. Шта његово дело заправо заступа? О Чеховљевим причама велики део руске критике тог времена писао је да су безидејне, да Чехов нема став о важним друштвеним питањима. Двадесетосмогодишњи Чехов пише: „Ја још нисам оформио своја политичка, религиозна и филозофска схватања; мењам их сваког месеца, па ћу стога морати да се задовољим само тиме да опишем како моји јунаци воле, како се жене, како рађају, како умиру и како говоре.“<sup>11</sup>

Неоформљеност својих политичких, религиозних и филозофских ставова Чехов не види само као своју одлику, већ као особину целе генерације писаца којој припада, као што пише у писму из 1892: „Нама 'нешто' недостаје, то је тачно, и то значи да ћете, ако задигнете скуте наше музе, угледати голо место. Сетите се да писци који важе за вечне, или једноставно добре, и који нас опијају имају једну заједничку и веома важну одлику: они некуд иду и позивају нас да им правимо друштво, и ми осећамо, не умом, већ читавим својим бићем, да они имају неки свој циљ, као што га је имала и сенка Хамлетовог оца, која се с разлогом појављивала и подстицала машту. Једни, у зависности од калибра, имају непосредније циљеве – кметство, ослобођење домовине, политику, лепоту или, просто, вотку, као Денис Давидов, други имају узвишене циљеве – бога, загробни живот,

<sup>10</sup> Н. В. Гогољ, *Сабрана дела* VI, Југославијапублик, Београд 1991, 123–124.

<sup>11</sup> Чехов, *Сабрана дела* XI, 120–121.

људску срећу и т. сл. Најбољи међу њима су реални и приказују живот онако како га виде, али пошто је сваки њихов редак надахнут свешћу о циљу, Ви поред постојећег живота осећате и онај други, идеални, и то Вас плени. А ми? Ми! Ми приказујемо живот онако како га видимо и ни макак даље... Даље не можемо, па да нас убијете. Ми немамо ни непосредних ни узвишених циљева, наше душе су потпуно празне. Политику немамо, у револуцију не верујемо, бога нема, привиђења се не бојимо, а ја лично не бојим се чак ни смрти ни слепила. Ко ништа не жели, ништа не очекује и ничега се не боји, тај не може да буде уметник.<sup>12</sup>

Иако расправа о идеалноме у уметности у Чеховљево време већ звучи застарело, из његових речи се наслућује да га је мучило исто питање као и Гогоља. Стари идеализам био му је стран, одликовао се научним духом, говорио да му је медицина законита жена а књижевност љубавница, за своје ликове је тврдио да се „нису родили из морске пене, из унапред створених идеја, из превелике 'мудрости', случајно. Они представљају резултат посматрања и проучавања живота.“<sup>13</sup>

Чехов није волео проповеди и патос. Већина критичара истицала је као једну од најважнијих особина Чеховљевог стила уздржаност и објективност. Буњин је записао да му је Чехов једном приликом рекао: „Писати треба тек онда кад се осећаш хладан као лед.“<sup>14</sup> А писац Куприн, Чеховљев пријатељ, записао је: „У својој зачуђујућој објективности, стојећи изнад невоља и радости појединаца, он је све знао и видео. Али ништа лично није сметало његовој проницљивости. Он је могао да буде добар и дарежљив а да не воли; нежан и саосећајан без наклоности; добротвор који не рачуна на захвалност. У овим особинама, које су увек биле нејасне за околину, крије се можда кључ за разумевање његове личности.“<sup>15</sup>

Свака интерпретација Чеховљевог дела мора да се чува романтизма који се обично везује за поезију и уметност. Али, не сме се отићи у крајност, не сме се изгубити из вида особена чеховљевска поезија. Редитељ и глумац Константин Сергејевич Алексејев – Станиславски изразио је то следећим речима: „Чехов је неисцрпан зато што и без обзира на свакодневицу коју, тобоже стално представља, он говори увек, у свом основном, духовном лајтмотиву, не о случајном, не о појединачном, него о људском с великим словом.“<sup>16</sup> Ове речи сажето изражавају особеност чеховљевске

---

<sup>12</sup> *Истио*, 247.

<sup>13</sup> *Истио*, 159

<sup>14</sup> *Чехов у усјоменама савременика*, 276.

<sup>15</sup> *Истио*, 318.

<sup>16</sup> К. С. Станиславски, *Мој живој у уметности*, Омладински културни центар, Загреб 1988, 206.

објективности. Чехов је умео да изрази идеално преко свакодневног, да открије идеал у земаљскоме, да узвиси преко обичног. Он је успео да створи ликове који изражавају племенита људска стремљења, док се копрцају у борби са својим сасвим људским, баналним проблемима. И то је, наравно, комично. Чехов је стварао племените ликове који засмејавају, он је знао да изрази идеално кроз комично. Отуда долази до поистовећивања гледаоца са комичним ликом, на пример са Иваном Ивановичем Њухином. Човек воли да се подсмехне свом идеалу, ма колико га волео – као да нам ту истину пришаптава Чехов.

Са протагонистом раније једночинке, Маркелом Иваничем Њухином, не можемо да се идентификујемо, њему можемо само да се смејемо. Ту је смех једини позитиван лик, како би рекао Гогољ. Али Чехов је заменио Маркела Иванича Иваном Ивановичем, и тражио од издавача да монолог са првим ликом никада не штампа. Као да је у зрелим годинама, попут Гогоља, одбацио да смех буде једини позитиван јунак и зажелео да створи јунака истински доброг, али смешног у својој доброту. У томе се разликовао од свог великог претходника. И почео је да се смеје другачијим смехом, тужним смехом. У том смеху је писац Корољенко препознао сву тежину руске стварности коју је Чехов искусио.

Тајанствени осмех, који назиремо на Чеховљевим последњим фотографијама, привукао је пажњу и Максима Горког: „Очи су му бивале лепе када се смејао, некако женски умиљате и нежно благе. И његов смех, готово безвучан, био је некако нарочито леп. Смејући се, заиста је уживао у смеху и ликовао; не знам да ли би се још неко могао смејати тако – да кажем – ’духовно’.“<sup>17</sup>

### *Јединствен начин на који Чехов обликује драмски сукоб*

У сцени-монологу *О штељности дувана* из 1902. године Чехов развија драмски сукоб на особен начин, карактеристичан за његов каснији драмски опус. Није реч о драматуршкој виртуозности него о јединственом драматуршком поступку, самосвојном колико је самосвојан Чеховљев однос према свету. Хиљадама година драмска дела приказивала су узбудљиве приче засноване на сукобима горостасних ликова који су се током кризних ситуација сврставали на страну добра или зла – Орест, Антигона, Јулија, Јаго, Харпагон, нека су од славних имена из те поворке.

Међутим, код Чехова све је другачије – протагонисти његових драма све су само не горостаси из старе драматургије. Нису ни добри ни зли, ни

<sup>17</sup> Чехов у усвојенима савременика, 21.

изразито узвишени или комични. Делују обично. Поводом *Иванова* Чехов је написао: „Савремени драмски писци у својим драмама приказују искључиво анђеле, подлаце и будале – деде, нађи те елементе у Русији! Да их има, то је тачно, али не у тако искључивом виду, какав је потребан драматичарима. По невољи човек почне да измишља из главе, намучи се и дигне руке... Ја сам хтео да будем оригиналан: нисам извео ниједног злочинца, ниједног анђела (мада нисам успео да избегнем будале), никога нисам окривио, никога нисам оправдао... Да ли сам успео, не знам...“<sup>18</sup>

Чехов није брусио ликове на стари начин; па ипак, њих ништа мање не карактерише уметничка синтеза и сублимација. Ујка-Вањина драма није ништа мање интензивна од античких. Поставља се питање: како је Чехов достигао тако висок драмски интензитет без изразито снажних ликова, попут оних из раније драматургије? Или речено језиком драматуршког заната: како је изградио снажан драмски сукоб без изразитих „подлаца и анђела“?

У великим Чеховљевим драмама снага лика, позитивног или негативног, мање долази од лика самог, а више од његовог друштвеног положаја. Осврнимо се на поменути комад *Ујка Вања* и размотримо лик професора Серебрјакова; сам по себи он није нарочито изразита личност, ни добра ни зла, ни снажна ни слаба. Па ипак, он је узрочник ујка-Вањине велике драме. Ни ујка Вања нема величину старих драмских јунака. Па ипак, драмски сукоб та два лика не разматра банална питања свакодневице, он је општељудски, судбински и снажан као сукоб неке класичне трагедије. Како је то могуће? Зато што иза професора Серебрјакова стоји друштвени систем вредности који га потврђује као znalца књижевности, уметности и, уопште, људске духовности. Демонски утицај на ујка-Вању не извире из снаге његове личности, већ из позиције коју заузима у систему вредности. Он је наметнут као идеал коме треба да тежи свако племени то биће у тадашњем друштву. А ујка Вања је безгранично племенит. И ето античке драме: ујка Вања, пошто је проживео живот, открива да је систем вредности у који је веровао, који је издигао професора Серебрјакова, лажан и нехуман, а да га је он сам током целог свог активног живота бранио уз велика одрицања. Једино што човек заиста има – свој живот – дао је да се учврсти оно што најдубље презире. Ујка Вања је то открио, али само за себе, сви око њега верују и даље у лаж и то га убија. Јасно је да није реч о појединачној судбини или драми, него о трагичној истини која се тиче свих људи. Зато је ујка-Вањина драма – драма највишег интензитета.

---

<sup>18</sup> Чехов, *Сабрана дела* XI, 75.

Вратимо се на сцену-монолог *О шћейноспїи дувана* из 1902. године. Размотримо речи Ивана Ивановича Њухина о страху који осећа пред својом женом: „Ужасно се бојим... бојим се када ме она гледа.“<sup>19</sup> Погрешно је тај страх приписати особености његовог карактера – то би значило да је протагониста плашљив човек. На тај начин монолог постаје сведочење о једном плашљивцу; али то није Чеховљева намера. Ништа нам не даје за право да претпоставимо да је он плашљив човек, писац то није нигде назначио. Жена је заиста демонски снажан лик, мада је то сасвим обична жена, власница пансиона за девојке у малом граду каквих је било на стотине у Русији тога доба. Иван Иванович није ништа слабија личност од већине нас, али он не може да изађе на крај са женом, јер иза ње стоји малограђански систем вредности и начин живота који је оковао Русију тога времена. Жена је чврста карика у том ланцу, док Иван Иванович не дели те вредности, оне су му чак одвратне. Тај ланац је оковао Ивана Ивановича, одузео му дах и срчаност, снагу и наду, а жена је само његов очигледни израз, само једна карика. Драма Ивана Ивановича Њухина није појединачна, она је судбинска и општељудска. Да би описао његову драму, Чехов није могао да развија драмски сукоб на ранији начин, са јасно оцртаним „анђелима и подлацима“, него је морао да крене ка новим формама.

\* \* \*

Сва претходна разматрања ишла су за тим да открију и изнесу бар део разлога који су покренули Чехова да се поново лати своје младалачке једночинке и на основу ње створи ново, самосвојно дело. Покушала су да расветле тренутак зачећа, стварање новог бића – нове сцене-монолога. Анализа указује тек на нека од безбројних питања које је уметник морао себи да постави да би савладао своју тему. Први монолог слика малограђански амбијент који је Чехов још од детињства упознао и коме се са задовољством смејао. Други текст, настао две године пред пишчеву смрт, плод је духа који је спознао трагизам живота, али није заборавио да се смеје. Амбијент који је познавао као свој цеп Чехов је изнова протумачио, дајући му нови смисао. Све то је успео да уради наизглед ситним драматуршким изменама, потврђујући тиме Толстојеву мисао да уметност почиње баш са тим мало: *шек-шек!*

---

<sup>19</sup> Чехов, *Чайка*. Пьесы 1880–1904, 624.

THE COMPARISON OF TWO SAME ONE-ACT PLAYS BY A. P. CHEKHOV

Summary

Chekhov wrote a monologue scene *On the Harmfulness of Tobacco* at the beginning of his dramatic career in 1886 and returned to it in 1902, at the end of his life, when he rewrote it so thoroughly that he considered it to be a new, original piece.

The beginning of the paper brings a short review of the similarities and differences between the two one-act plays of the same name. Then the paper analyzes complex motives that inspired Chekhov to rewrite his early piece. The changes in his comprehension of the comic are pointed out and tracked from his first dramatic pieces to the mature ones. In connection with that the author analyzes the change of Chekhov's attitude towards the protagonist of the one-act play, who was sharp and jeering in the early piece and ambiguous, likeable and ironic in the late piece.

The transformations of Chekhov's spirit also influenced his comprehension of dramatic techniques and procedures and led him to reject the existing rules and give rise to new dramatic forms.





*Ивана Игњатов-Појовић*

## ИСТОЧНИ ГРЕХ ЉУБОМИРА МИЦИЋА

САЖЕТАК: Циљ рада је проучити и, колико је то могуће, растумачити драму *Источни грех* Љубомира Мицића. Драма никада није извођена и мало је о њој писано, што је приличан пропуст с обзиром на чињеницу да је она једно од најдоследнијих експресионистичких драмских дела у нашој књижевности. Као дело из ране Мицићеве фазе, *Источни грех* у себи носи идеје које ће Мицић касније заступати и развијати кроз свој покрет – зенитизам.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: зенитизам, експресионизам, Источни грех, Човек, јабука, змија, грех, понос, продужетак врсте.

### *О зениџизму*

При спомену имена Љубомира Мицића, прво на шта се помисли јесте да је он творац покрета названог зенитизам, али и покретач и уредник часописа *Зениџ*, који је, у односу на друге југословенске часописе из тог периода, био најотворенији према авангардним стваралачким концептима из бројних европских литература.

Говорећи о српској књижевности, зенитизам је један у низу покрета који су се јављали у приближно истом временском раздобљу, али оно што га издваја јесте чињеница да је једини југословенски покрет који је прешао националне границе и ушао у бурне токове европске уметности.

Цео европски континент после Првог светског рата био је на раскршћу моралних и интелектуалних колебања својствених великим ломовима које изазивају ратови. У таквој клими Љубомир Мицић, уз сараднике, ствара покрет зенитизам и кроз 43 броја листа *Зениџ*, од 1921. до 1926. године, покушава да у европским оквирима овај покрет буде одраз уметности и тоталитет живота.

У првом броју *Зениџа* (Загреб, фебруара 1921), у уводном тексту „Човек и уметност“ назначено је: „Зенитизам је апстрактни метафизички експресионизам“.<sup>1</sup> Као коментар таквог одређења, Виктор Жмегач<sup>2</sup> каже да је

<sup>1</sup> Зоран Маркуш, *Зениџизам*, Сигнатуре, Београд 2003, 23.

<sup>2</sup> Виктор Жмегач, *Зениџ – Заборављени часопис*. – Авангарда, 01/1997, 85–88.

то лет аутора у висине у патетичном тону. Даље Жмегач говори да је на истом нивоу и Мицићев чланак о задацима драме у садашњости, такође објављен у првом броју *Зеница*, где се захтева човечанска драма која допире ван времена и простора. Ова Мицићева потреба за драмом без ограничења повезује га с драматургијом експресионистичког позоришта.

*Манифест зенитизма* био је објављен 12. јуна 1921. године у Загребу, а потписали су га Љубомир Мицић, Иван Гол и Бошко Токин. У *Манифесту* Мицић је утврдио општу линију зенитизма у инкарнацији голог човека Барбарогенија, који се претећи надноси над сложени систем европских грађанских вредности, он је борац-пролетер у коме је сакупљена сирова снага из које ће се човечанство подмлађивати. Ту се наводи да су експресионизам, кубизам и футуризам мртви, а да је зенитизам продужење линије – навише.

Пол Гоген је у XIX веку, тачније у његовој другој половини, прокламовао да је грчка уметност велика заблуда и да варварство значи подмлађивање. Његово бекство од Европе (у физичком смислу) и његово дело (у естетском и спиритуалном смислу) доводили су у питање друштвене, естетске и етичке вредности које је Европа са својом грађанском класом градила од ренесансе до друге половине XIX века. У тексту „Зенитизам као тотализатор новог живота и нове уметности“<sup>3</sup> Мицић практично наставља започето и, преносећи тежиште у словенске оквире, истиче да Европу треба балканизовати, јер су европска култура и цивилизација уморне, зато су им потребни свежи сокови и подмлађивање. Он варварима назива пролетере (нове, ослобођене људе, првенствено Русе и Србе, супротстављајући Исток и Запад) и громко их поздравља. Због тога је и Василиј Кандински у свом писму (Вајмар, 17. јануар 1924), упућеном Љубомиру Мицићу (поводом чланка „Кандински“, који је Мицић написао и објавио у *Зеници*, бр. 5, 1921), писао:

„Изгледа да углавном Словени могу да схвате читав данашњи положај уметности – ту на први поглед чудновату мешавину унутрашњег и спољњег. ... Најближи су нама Словенима, изгледа, Немци, а најдаљи Французи.“<sup>4</sup>

Кандински у овом писму мисли на однос према човековој души, меланхоличан приступ животу који је, по неком устаљеном веровању, својствен Словенима (чувена словенска меланхолија); зашто је, као сличне Словенима, навео и Немце, остаје помало нејасно. Али, још 1922, Мицић

<sup>3</sup> З. Маркуш, *Н.д.*, 53.

<sup>4</sup> *Истио*, 201.

је писао у тексту „40 дана у пустињи“, који је објављен у часопису *Зенић* – ванредно издање, после свог боравка у Берлину и Минхену:

„Немачка, не имавши човечје душе, створила је огромну чежњу за душом. Легенде и бајке о души испуниле су велики комад живота ове индустријалне Сахаре. Не могавши дати човека створила је машину... Експресионизам је велика заблуда! ... О томе смо се уверили тек на његовом врелу... Ја сам га узимао озбиљније и другачије него то он стварно заслужује. Експресионизам има најмање везе са оном земљом чији би он требало да буде израз. ... Једини немачки радник осећа слободу, а немачки песници још дуго ће певати и чезнути слободу. Једино радник признаје да је срећа за њих и целу Европу што је Немачка изгубила рат.“<sup>5</sup>

У егзилу у Француској (где је отишао 1927. и био све до 1936) Мицић ће за нијансу променити став о томе ко су варвари. Писаће:

„Нема Истока и Запада! Само Варвара. Постоји само цивилизација и варварство. Треба пробудити наше варварство дубоко успавано. Пробудити спиритуално и креативно варварство. Сви народи имају своје варваре, који су једини ствараоци. Варваре који су спасиоци.“<sup>6</sup>

Зенитистичком човеку, „Човеку-хероју“ и „центру макрокосмоса“ била је страна концепција бића створеног од „земље и блата“. Зенитизам је био дубоко антирелигиозан. Велика важност се давала речи која је требало да изазове реакцију – протест – узбуну.

У поезији зенитиста стих је редуциран углавном на именицу и глагол, осамостаљен, стиснут и згуснут, сведен на стенограм – „зениктиран“.

### ИСТОЧНИ ГРЕХ

Драма *Источни грех* (1920) Љубомира Мицића настала је пре његовог залагања за зенитизам. У драми је присутна идеја о Човеку-хероју, центру макрокосмоса, али и жеља да се сложени систем европских, грађанских, вредности пољуља, што је све карактеристично за експресионизам.

Већ је наведено да је зенитизам био антирелигиозан покрет и да је признавао само Човека, који је центар макрокосмоса, те као такав није могао бити створен од земље и блата, што није битно различито од експресионистичке тврдње да је Човек средиште света. Како је Мицићево уверење било такво, искористио је драму *Источни грех* да би изнео своје ставове о супериорности Човека. Зато је у поднаслову назначио да је ова драма „ми-

<sup>5</sup> *Истио*, 83.

<sup>6</sup> *Истио*, 54.

стериј за безбожне људе чисте савести“.<sup>7</sup> Драма је створена по узору на немачки експресионизам, у традицији црквено-литургијских приказања, али се Мицић није користио новозаветним предањима, већ је употребио старозаветни мит о Постању. Направио је једночинку „декоративно-колористичког и реторичко-фантастичног лиризма“.<sup>8</sup> Вероватно се Мицић определио за мит о Постању јер му је он пружао највише могућности да пласира експресионистичку идеју о Човеку као средишту света и крајњој сврси његовог постојања и развоја.

Ако пођемо од наслова, сусрећемо се с појмом „источни грех“, што по догматичним тумачењима означава Адамову погрешку. До погрешке је наравно дошло због конзумирања плодова с „дрвета сазнања“, па се поставља питање шта би могло значити „дрво сазнања“ и зашто су његови плодови забрањени. Али крајње питање јесте зашто је та наизглед незнатна грешка проузроковала прекомерну и неправичну казну. Да би се то разумело, требало би кренути од тумачења библијског текста о Постању. Међутим, свако тумачење оставља за собом вечито питање о својој тачности.

У Библији је све симбол: Бог, змија која говори, Адам, Рај, дрво сазнања, забрањено воће, Ева... Поред тога грех је почетак, али и позадина, свих библијских збивања, од пада човековог све до распињања на крст, при чему се Богочовек лично приноси као жртва да би се искупила првобитна погрешка.

Показаће се да је Адамова судбина симбол судбине сваког у основи слабог човека. „Источни грех“ из мита обзнањује основну слабост својствену искључиво људској врсти, која је постала полусвесна, недовољно свесна и, самим тим, склона грешкама.

Према тврдњи коју износи Пол Дил у књизи *Симболика у Библији*<sup>9</sup> смисао хришћанског мита сажет је у једном једином исказу: „Небо је у вама.“ Ако је Небо у нама, онда је у нама његов становник „Бог“, баш као и „Пакао и Сотона“.

Мит о Адаму, који је испричан у *Постању у Старом завету*, тумачи Пол Дил<sup>10</sup> као приказ постанка човека у смислу развоја психичког функционисања човека, у пресудној етапи његове еволуције, када ум почиње да се супротставља духу. Личности из мита о Адаму представљају међусобне од-

---

<sup>7</sup> Љубомир Мицић, *Источни грех*, Типографија, Загреб 1920. Сви цитати који буду наведени у овом раду биће преузети из наведеног издања.

<sup>8</sup> Р. Вучковић, *Модерна драма*, „Веселин Маслеша“, Сарајево 1982, 575.

<sup>9</sup> Пол Дил, *Симболика у Библији: универзалности симболичког језика и његово психолошко значење*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1991, 64–65.

<sup>10</sup> *Исто*, 136–137.

носе разних психичких функција: Бог симболизује еволутивни полет човеков, нешто што управља психичким функционисањем, законитост психичког функционисања. Ако тумачимо да у *Посијању светиа* (првој глави) Бог симболизује творачки, организаторски чин (симболички речено он је организатор света) и пренесемо то на раван човека, долазимо до следећег закључка: ако Бог постаје организатор психичког функционисања и законитости по којима ће се човек владати, он није ништа друго него Бог Судија.

Адам симболизује ум који се све више потчињава завођењу маште, јер је током сазревања заборавио позив духа с којим је, још увек, примитивно повезан. Ева симболизује машту која поспешује земаљске жеље, а змија, начелну таштину. Адам је представа човека који се, као и у свим митовима, нашао пред избором: он је јунак попут митских јунака, јунак кога богови зову, јунак суочен с чудовиштима и демонима које мора да победи. Својство човека који је постао свестан, односно полусвестан, јесте да се колеба између рада духа и прекомерне привлачности материје, односно материјалних и сексуалних уживања, а то колебање настаје услед нових могућности које му нуди ум<sup>11</sup>.

О постанку првог човека у *Сћаром завјејџу*, у *Првој књизи Мојсијевој* која се зове *Посијање* наводи се следеће:

„Глава 1.

26. По том рече Бог: да начинимо човјека по својему обличју, као што смо ми, који ће бити господар од риба морских и од птица небеских и од стоке и од цијеле земље и од свијех животиња што се мичу по земљи.
27. И створи Бог човјека по обличју својему, по обличју Божијему створи га; мушко и женско створи их.
28. И благослови их Бог, и рече им Бог: рађајте се и множите се, и напуните земљу, и владајте њом, и будите господари од риба морских и од птица небеских и од свега звјериња што се миче по земљи.“<sup>12</sup>

С обзиром на то да нам се у наведеном цитату не каже од које материје је Бог створио човека, ни како га је створио, намеће се закључак да је Бог првог човека створио у свом уму. Значи реч је о духовном акту, духовном зачећу, односно о логоморфној представи о постању првога човека, о чину стварања путем Логоса, стваралачке Мисли.

---

<sup>11</sup> По терминологији психологије мотивације, ум (интелект) означава способност својствену човеку да дејствује на спољни свет, да га прилагођава својим потребама. Ово својство треба разликовати од духа, који човеку омогућава оријентисање у унутрашњем свету и пред смислом живота.

<sup>12</sup> *Светио йисмо, Сћари завјејџ*, Превео *Сћари завјејџ* Ђуро Даничић, Издање британскога и иностраног библјскога друштва, Београд 1896, 1–2.

Мотив стварања првог човека, по *Библији*, узвишен је и не садржи у себи егоизам и себичност. Бог је створио човека, по свом обличју, не да му служи, већ да буде господар свега онога што је Свевишњи створио, дозвољавајући му да проводи дане у божјем врту, у Едену. Ово је доказ да су стари народи, Хебреји првенствено, који су се опет ослањали на предања Сумера, Акађана и Вавилонца, у Врховном богу гледали свог доброга оца, а не округлог и себичног ствараоца.

Наводе *Посџања* да је човек створен по обличју Божјем, Пол Дил<sup>13</sup> тумачи као да је човек створио Бога по свом обличју. Човек је дао име Бог, и тако је објаснио тајанствену, организаторску способност природе. Укратко, именовано је себи оно што није могао разумети и том непознатом дао обличје.

Даље, ако се дословно протумачи речено: „мушко и женско створи их“, може се закључити да је човек створен као андрогин, два пола у једном. Из чега произлази да би човек требало да буде хермафродит. Међутим, Пол Дил тумачи да је, психолошки схваћено, човек још невин и да живи, у складу с природом, по законима Божјим.<sup>14</sup>

„Глава 2.

7. А створи Господ Бог човјека од праха земаљскога, и дуну му у нос дух животни; и поста човјек душа жива.
8. И насади Господ Бог врт у Едему на истоку; и ондје намјести човјека, којега створи.
9. И учини Господ Бог, те никоше из земље свакојака дрвета лијепа за гледање и добра за јело, и дрво од живота усред врта и дрво од знања добра и зла.
15. И узевши Господ Бог човјека намјести га у врту Едемском, да га ради и да га чува.
16. И запријети Господ Бог човјеку говорећи: једи слободно са свакога дрвета у врту;
17. Али с дрвета од знања добра и зла, с њега не једи; јер у који дан окусиш с њега, умријећеш.
18. И рече Господ Бог: није добро да је човјек сам; да му начиним друга према њему.
21. И Господ Бог пусти тврд сан на Адама, те заспа; па му узе једно ребро, и мјесто попуни месом;
22. И Господ Бог створи жену од ребра, које узе Адаму, и доведе је к Адаму.
23. А Адам рече: сад ето кост од мојих кости, и тијело од мојега тијела. Нека јој буде име човјечица, јер је узета од човјека.
24. За то ће оставити човјек оца својега и матер своју, и прилијепиће се к жени својој, и биће двоје једно тијело.
25. А бијеху обоје голи, Адам и жена му, и не бјеше их срамота.“<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> П. Дил, *Н.д.*, 153.

<sup>14</sup> *Исџо*, 155.

<sup>15</sup> *Стџари завјей*, 2.

Од човека, кога је Бог, у оба пола, прво створио на духовном нивоу, долазимо до човека кога Бог ствара од праха земаљског, дајући му материјални облик. Ако пођемо од теорије да је земља симбол земаљских жеља, материјалних и сексуалних, може се закључити да је човек наведен, да му је у природи, да тежи задовољењу својих материјалних и сексуалних жеља, које су основа опстанка јединке и врсте. Значи да у самом почетку долази до несклада између духовног, јер је човек надахнут „дахом Божјим“, и материјалног, јер је створен од земље. Међутим, док први човек буде живео у складу с природом, владаће пасторална идила.

У првим стиховима друге главе читамо да је стварање окончано у року од седам дана, а седам је света бројка (састоји се од броја три, који је број духа, и четири – број материје), јер у себи сједињује духовно начело и начело материје. Бог се одмара, јер се с појавом човека судбина с „творца“ преноси на творевину. „Психолошки изражено, од сада ће творевина одговарати за стварање“,<sup>16</sup> што би значило да та „творевина – човек“, схваћена духовно, постаје свесна себе и, самим тим, одговорна за своје поступке током еволутивног пута, који би требало да прође до свесности.

Драмом *Источни грех* Љубомир Мицић даје своје виђење постанка првог човека. Од самог почетка, на сугестиван начин, драма утиче на чуло слуха, мириса и вида свакога ко се с њом на било који начин сусреће и упознаје. Радња почиње од седме ноћи и већ на самом почетку наилазимо на један од експресионистичких топоса – звук – јер се из Едена чује:

„Шум бескрајних тамних простора. Вечност црна и бездана шуми дубоку сабласну музику Умирања. ... Понори одјекују – мора бурно буче – реке и потоци ... пролазе певајући око земље...“ (*Источни грех*, 5)

Чињеница да се чује „музика Умирања“, већ нас упућује на закључак да је нешто недозвољено или почињено, или ће се тек десити. У тој тајанственој атмосфери изгледа и да одсуство звука у драми даје звук, чује се „мрки мукли мук“ (*Источни грех*, 15), чују се хорони херувима, вриска лотосових цветова, песме река.

Присутна је и интензивна употреба боја: црна се приписује вечности (значи да Мицић вечност види као нешто мртво, угашено, без могућности да нешто из себе створи), при стварању Евином тама несагледивог космоса разбија се мирисом жутих пијаних мимоза и белином лотосових цветова, хорони херувима који имају шарена крила таласају далеке ноћне плаве

<sup>16</sup> П. Дил, *Н.д.*, 157.

сфере свемирске. Боја која доминира поред сјаја звезда и месеца представљених сребрном, јесте црвена – бујице река црвених, коло црвено, али најприсутније од свега јесте спомињање крви Евине и Адамове, њена неспутаност, њен зов; све то црвенило асоцира на снагу, на живот. Писац утиче и на наше чуло мириса када описује Жену која гола шета по Едему, а тада: „... мирише ноћ ... земља ... њена крв...“ (*Источни грех*, 7).

Мицићев Бог зове се Саваот („син Вечности и Мрака“), он није радостан у часовима одмора, већ је „уморан и болесно блед“, седи на Урвини Смрти и (можда прејако речено) као садиста је загледан у тајну мрачног свемира док „слуша крикове очајне крви Адамове“, који, патећи због самоће, отворено изражава мржњу према створитељу. Значи овај Бог (који је пре слика неког паганског, античког врховног бога, него хришћанског), није светао и не доноси блажени живот, већ је мрачан. За Адама, иако је његово дело, Саваот каже: „Он страдати мора јер се буни против богова!“ (*Источни грех*, 14). У пренесеном смислу овај сукоб се може тумачити као експресионистички мотив сукоба очева и синова.

Тај Мицићев Бог ће добити све људске особине, особине због којих су по неким тумачењима Ева и Адам протерани из Раја. При првом откривању његове страсти присутно је телесно, али не у негативном смислу, већ се овде појављује жена која се уздиже на ниво богиње, што нас доводи до топоса тела присутног у експресионизму.

„САВАОТ  
Запалите звезде херувими!  
Запалите Едемске ватре и буктиње Рајске  
У славу њену  
И огањ понорски  
У славу Бога!  
Запевајте химне првој жени света  
Првој крви човекове безбожне крви!  
Пронесите славу земљама богова  
Јер створена је дахом даха мога –  
Створена је прва жена  
Прва жена света!“ (*Источни грех*, 7)

Овде је изнета теорија да је жена створена од даха Божјег. Значи, њу земаљска пожуда није успела да укаља. Саваот чак говори Жени да јој је тело Бог и да је у њему дух створитеља. Тиме је Жени дато посебно место, она се поставља изнад Човека, као да је битнија од њега. Проблем настаје када Жена изабере Адама уместо Саваота и пренебрегне његову моћ. Саваот покушава да убеђује жену, чак је у знацима присутан и инцест, јер ако је Бог створио Жену, а сад је жели као партнерку – не постоји друго ту-



мачење него да се јавља могућност особеног инцеста. Мицић ће свог моћног Саваота спустити на колена пред Женом. Жени ће бити поклоњен и Рај, али она жели Адама, па чак и не реагује на вапаје очајног Саваота, који јој предочава кобност њеног избора:

„САВАОТ  
Смилуј се – богињо!  
Смилуј се прелепа робињо – човека!“ (*Источни грех*, 15)

Оног момента када је Жена – Ева презрела Бога због Адама, она је проклета, а Адам постаје проклет с њом оног момента када окуша страст и кад им се тела споје. Мицић ће чак отићи до потпуног уништења Бога из хришћанског учења. Он ствара свог Бога – Саваота, кога пред смрт (у њему се водила борба између Ероса и Танатоса, због неузвраћене љубави, а Ева је за њега постала сотона), представља као пророка који најављује све крваве догађаје, а тиме и проклиње људски род. Истина је да он Еву и Адама протерује из Раја, јер су се усудили да стварају ново људско биће. Преузели су творачку улогу.

Лик Адама је лик самог писца. Мицић кроз Адама проговара о свом ставу како према библијским учењима тако и према цивилизацији. Његов Адам вапи за спасом, проклиње богове, он тражи спас од земље, али га не налази, јер је она мајка мртвих богова, а не човека. Зато он, као и многи експресионистички субјекти тражи спас у сну да би у другом чину, после буђења изнео свој став према свету:

„Свет ни смисла ни почетка нема!?  
Реци смисао овога живота!“ (*Источни грех*, 19)

Адам чезне за женом, а када се она појави, у њему се јавља сазнање о моћи две половине које, здружене, могу бити нешто велико и моћно. Ипак, тајна о томе ко је он а ко је она, непознатљива је. Једино извесно јесте да у себи носе и добро и зло. Адам пева:

„Ми носимо семе живота  
Ми носимо ватру љубави  
Ми носимо Бога и Сотону  
Бога и Сотону.“ (*Источни грех*, 22)

Мицићев Адам први иде ка дрвету спознаје, а затим, када се ватрени колутови крви развију у дивље коло, Адам, по обичајима, после свадбе и прве брачне ноћи:

„... крваво белу заставу развио је Адам под дрветом Спознања.“ (*Источни грех*, 23)

Затим следи дијалог између Еве и Адама који неодољиво подсећа на модерну *Пјесму над њјесмама*.<sup>17</sup> Међутим, тај први Евин и Адамов поетски разговор, после Спознања, сличан је Саваотовом монологу, упућеном свемоћној Жени, по самом стварању Евином. Видеће се да Саваот доживљава Жену више телесно. Она у њему изазива еротску чежњу, доживљава је као нешто што, поред највећег бола, због одбијања, може пружити и највише страсти. Насупрот њему, Адам ни једног момента не сумња у своју надмоћ у односу на Саваота, он Жену – Еву доживљава као својину, јер је настала од његове кости. И Адам, као и Саваот, примећује белину њених груди, и у њему се због Еве распламсава страст у крви, али у њој он види, кроз њихово сједињавање, могућност да постану богови. То би у пренесеном смислу значило да они, заједно, могу да постану створитељи других бића. Наравно, поред њих двојице Ева је много суптилнија. Она зна коме је упућена њена љубав и свака мисао. Она осећа дубином свога бића, својом душом и уопште не помишља да би могла своје тело или своју љубав дати другоме осим Адаму.

Може се са сигурношћу рећи да је кроз ове две песме Мицић изнео свој став према Жени. Он је опевао њену чистоту, лепоту и, изнад свега, изнео је важност Жене. Та особена ода Жени гласи овако:

„САВАОТ:

Уста су твоја ватра мојих чежња.  
 Дојке су твоје чежња мога сна.  
 Тело је твоје помама за грехом  
 Тајна без дна.  
 Очи су ти огањ моје прве страсти  
 А пупољци рубина на дојкама бледим  
 Две кржаве сузе свемогућег бога  
 Што за првом женом света погиба...  
 Косе су твоје месечев храм  
 Мојих страсних молитава  
 Косе су твоје мелодије бола  
 Седме ноћи света...  
 У твом телу сласти су  
 Едема... “  
 (*Источни грех*, 14–15)

„АДАМ:

Ти си тело мога тела.  
 Груди су ти као месечина бледе...  
 ЕВА:  
 Ти си душа моје душе...  
 Коса ти је песма Еуфрата  
 У бескрајној равни  
 Божјих вртова.  
 АДАМ:  
 Ти си ватра моје крви.  
 Ти изгараш страсним црним очима.  
 ЕВА:  
 Ти си чежња седме ноћи света.  
 АДАМ:  
 Ми ... смо ... богови ... “  
 (*Источни грех*, 25)

<sup>17</sup> О *Пјесми над њјесмама*, из *Старог завети*а, Иво Андрић је рекао да је то љубав, у својим најнеодољивијим појавама, не ниска љубав него управо она која надахњује срчаност и приноси жртву, која више воли слободно сиромаштво него ропско богатство, која нас тера на несавладиви презир према свему што је лудост, лаж или нискост. Парафразирано према тексту: Иво Андрић, *Пјесма над њјесмама* у: Иво Андрић, *Историја и легенда*. Есеји I, Просвета, Београд 1977, 149–150.

С пуно љубави, може се рећи и страхопоштовања према недокучивом, према нечему с тајном, Мицић описује Жену стиховима које сама изговара:

„То је почетак – Месец – звезде – Рај  
Напаст – крв – и блештави сјај ...  
Мирише ноћ ... земља ... њена крв ...  
Нешто из ноћи навире на ме  
И страх ме од себе саме  
...  
Месец сенке баца преко мога тела  
А Месец је страстан ...  
Месец пије младу моју крв  
Младу моју страст...“ (*Источни грех*, 7–8)

Приметно је спомињање Месеца. У веровањима древних народа жена се повезивала с Месечевим менама, јер током једног циклуса, који одговара Месечевом кружењу, женина енергија расте, блиста пуним сјајем, а затим поново опада. Ове промене енергије не утичу само на њено телесно стање и сексуалну активност већ и на њен психички живот. Жена зависи од унутрашњег ритма, јер живот у њој доживљава плиму и осеку. Дакле, жена осим тога што узима у обзир спољне околности, стално преиспитује и унутрашње, због вечно променљивог карактера свог Месечевог принципа. Поред овог тумачења, намеће се још једна асоцијација у вези с Месецом. Тај Месец, који под окриљем ноћи пије Евину младу крв, може нас упутити и на присуство Лилит (или Лилис како је назива Мицић), али о томе ће бити речи касније.

Мицићева Жена је помало збуњена, али за разлику од библијске Еве она од првог момента кад проговори, почиње да размишља, поставља питања, покушава да нађе смисао свог постојања и да схвати своје тело. Врло брзо она ће схватити своју улогу, не заводнице већ мајке. Мицић Жену види као Мајку и зато ће она одбити Бога и захтеваће човека, јер:

„ЖЕНА  
Ја живот певам  
Ја живот носим  
Ја љубав просим  
Ја човека сневам.  
Ја човеку носим  
Живот у крви...“ (*Источни грех*, 9–10)

Жена ће стално понављати да она у себи носи живот и да га може начинити само с човеком, а да је Бог лаж. Њој задовољство и нови живот може пружити само „младо тело / слатко голо тело човека“ (*Источни грех*,

11). И оног момента када Жена проговори да жртвује Бога за човеков спас, она га жртвује због продужетка врсте.

Застанемо на моменат. Занимљива чињеница да су експресионисти тежили повезивању човека с природом, а самим тим и са животињским светом, приметна је на овом месту. Познато је да научници, проучаваоци животињског света, мужјаке који су, обично, предводници чопора или крда, а уједно су и најјачи, најхрабрији, најспособнији, називају „ $\alpha$  (алфа) мужјаком“. Свака женка ће, по правилу, за оца свог потомства увек бирати таквог представника, јер ће то уједно бити нека врста сигурности да ће потомство бити исто такво. Мицићев Адам, колико можемо закључити, нема ни једну од поменутих особина, прилично је неактиван, препушта се избору жене, али је спреман да развије „крваво белу заставу“ која доказује његов успех. Међутим, оно што га чини „ $\alpha$  мужјаком“ јесте чињеница, што помало и пародира целу причу, да је он први од врсте и било какав да је, логично је да ће бити изабран. Наравно, ту Мицић чини примамљивим свога Адама приказујући га као „младог“ и „слатког“, а самим тим и пожељног.

У другом чину *Источног греха* више не проговара самосвојна већ заљубљена жена. После сједињавања у једно (а то се десило под окриљем ноћи и Месеца), она је постала човекова пратиља кроз све патње. Одједном се појављује Сунце као „велика вечна ватра свемира“ (*Источни грех*, 29). Занимљиво је да се појавило после њиховог сједињавања. Чини се да Мицић за врхунац односа међу половима сматра баш сједињавање и крунише га. На два места у *Источном греху* Мицић спомиње лотосове цветове. Први пут непосредно пред стварање прве Жене приказани су са снажним еротским набојем:

„Лотосови цветови разголели своје страсне груди а ватрена бледа уста пружају месецу да их љуби“ (*Источни грех*, 6),

а затим их спомиње у другом чину после Евиног и Адамовог сједињавања:

„... лотосови цветови врискали од страсти – разголели своје страсне груди – а ватрена и бледа уста пружају месецу да их љуби...“ (*Источни грех*, 23)

Наслућује се да је Мицић знао за предање древног Египта о постанку Сунца. Према том предању Сунце се рађа из лотосовог цвета, израслог на брежуљку издигнутом из искомског хаоса, и обасјава Земљу која је пребивала у мраку.<sup>18</sup> Као да је Мицић желео да истакне да је и само Сунце настало

---

<sup>18</sup> О постанку Сунца из лотосовог цвета може се прочитати у: Марко Вишић, *Пјесма над пјесмама*: са студијом *Духовни живој древних Хебреја*, Пешић и синови, Београд 1996, 14–15.

из љубави Еве и Адама, која је, поред свега осталог, била и просветљење за њих двоје. Ако Сунце протумачимо као небеску ватру, долазимо до тврдње Мирчеа Елијадеа да је сексуално значење ватре везано уз првобитну технику добијања ватре трљањем, јер „ватра добијена трљањем сматра се последицом полног сједињења“.<sup>19</sup> Мицић поставља Човека (при чему се мисли на жену и мушкарца) у сâм центар свега постојећег, уздиже га изнад свега.

Експресионистичка жеља за човеком који је самосвојан, разголићен у својој чистоти приметна је када се Ева и Адам окрећу ка Сунцу и „полазе голи сребрном стазом реке Еуфрата“ (*Источни грех*, 28). Битно је да Мицић свом Човеку овако даје могућност избора, где се он свесно опредељује за непознато и иде путем сазнања. Занимљива је овде и симболика реке, јер вода је та која, поред Сунца, природи даје живот, омогућава бујање. Међутим, није случајно употребљена баш река Еуфрат. Мицић своје јунаке одводи у једно од првих уређених друштава – вавилонско,<sup>20</sup> а Вавилонци су сматрали да је рај био смештен у долини реке Еуфрат.<sup>21</sup> Можемо тумачити да Мицић Еву и Адама води кроз долину реке Еуфрат сматрајући тај предео земаљским рајем, у природном и културном смислу.

Вероватно је имао на уму да су морални калупи дошли с хришћанством и због тога двоје људи ставља у неки опуштенији свет. Мицић руши хришћанске представе о моралу и своје јунаке пушта да крену уздигнуте главе, не заогрће их смоквиним лишћем да би скрио њихову голоотињу. Они су самосвојни и не стиде се греха који су починили под окриљем Месеца, јер то сједињавање и не тумаче као грех. Они су ти који јесу и својом вољом су урадили оно што су замислили, а окрећу се ка Сунцу и славе га, јер оно својом светлошћу даје живот земљи. Међутим, двојако се може тумачити помињање Сунца. Једно је тумачење да је Сунце извор „вечне светлости“ (то доноси спознају) и „вечне ватре“ (која доноси прочишћење од свега негативног).

Друго тумачење је повезано са слављењем Сунца у древном Египту. У вези с тим је и женски лик, исклесан у кречњаку на ком су приметне нежне црте лица, лабудов врат и кестењасте очи пуне неке сањалачке сенке, лик који је могао опчинити Мицића, као што вековима опчињава многе, и

---

<sup>19</sup> Ален Гербран и Жан Шевалије, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, њосиуици, облици, ликови, боје, бројеви*, [превод и адаптација Павле Секеруш, Кристина Копрившек, Исидора Гордић], Stylos и Киша, Нови Сад 2004, 1027.

<sup>20</sup> Најстарије до сада познато друштво с развијеном културом било је сумерско, после њега се у Месопотамији појављују Вавилонци и Асирци.

<sup>21</sup> Роберт Грејвз, *Бела богиња: историјска грамајшка ѡесничког митта*, [приредио Гревил Линдап; превод Невена Мрђеновић], Досије и Службени лист СЦГ, Београд 2004, 260.

потакнути га да у својој драми направи асоцијацију на тај култ. Наравно, реч је о глави кнегиње Нефертити овековеченој великом вештином, која зрачи дубоком поетском лепотом. Као да је тај антички вајар, попут Мицићевих стихова, овековечио узвишеност и лепоту смртнице која је тако постала бесмртна. Зашто нам је овде још значајно поређење с Нефертити? Она је била жена Аменхотепа IV<sup>22</sup>, који је у историји остао запамћен као реформатор религије у старом Египту, оснивач прве монотеистичке религије и први пацифиста, који је одбацивао ратове и веровао да се све може решити мирним путем и преговорима. Аменхотеп IV прогласио је Атона („сунчев штит“) за јединог бога у свемиру, он је „безличан и невидљив, сила која је створила сунце и која је праизвор свега што на земљи живи и расте“;<sup>23</sup> занимљиво је да је симбол овог бога била слика сунца са зрацима који су се завршавали људским длановима. Атон је приказиван и као отац који воли човечанство, чију присутност не би требало тражити у метежу битака ни у крвавим жртвама, већ у лепоти природе, међу цвећем, дрвећем и птицама.

Да ли је Мицић имао на уму мирољубивог бога и владара пацифисту, док је писао своју драму, или је то просто наклоност авангардног аутора према древним религијама које су поштовале Сунце као извор „вечне светлости“ и „вечне ватре“, остаје непознато. Извесно је да Ева и Адам иду ка Сунцу, лицем окренути истоку.

Свесни дуалитета у свом јединству (светлости повезане са небеским – као мушког принципа, и тмине повезане са земаљским, тајанственим, дубоким као женским принципом), а као пророчка најава крвавих догађања, у годинама непосредно пре настанка Мицићеве драме, у годинама рата, када је Мицићев Човек готово изгубио гордост, толико карактеристичну за њега, Ева и Адам на крају ће певати, над несрећом будућих поколења (Саваот их је проклео):

„Ми носимо печал светла  
Ми носимо печал тмине  
Ми носимо печал тужног и окрутног Бога  
Са висине.“ (*Источни грех*, 28)

---

<sup>22</sup> Почео је да влада Египтом 1375. г. пре Христа, а после неколико година променио је своје име у Ехнатон – „Атонов штит“.

<sup>23</sup> Зенон Косидовски, *Кад је сунце било бог*, [превео с пољског Јован Јовановић], Агенција Тривић, Београд 2002, 136.

Из људске љубави рађа се мржња према Богу и проклињање Бога као што су људи некада проклети. Овде је Мицић именовано кривца за разарања која је рат донео:

„И сада да си проклет на земљи  
Која је отворила своја уста  
Да прими крв синова твојих  
Из руке твоје  
Господе!“ (*Источни грех*, 29)

Поменути дуалитет нас доводи и до другог женског лика – Лилис или Лилит, како је називају у неким списима. Антрополошки значај Лилит евидентан је, без обзира на то што се у *Светом њисму* спомиње само на једном месту. Лилит потиче још из Сумера. У та давна времена Лилит отеловљује суштинску везу између женског и демонског.<sup>24</sup> Из митских фигура месопотамских култура, Лилит ће у себе примити све негативне особине, па ће је сматрати: јаловим демоном, отмичарком деце, оном која напада труднице и мајке, вампиром, ноћном нападачицом на момке и девојке. У *Библији* Лилит се спомиње само на једном месту, и то у *Књизи пророка Исаије* у 34. глави, стих 14, међутим у преводу *Ситарог завјешта* Ђуре Даничића, уместо имена Лилит употребљен је уопштен назив „вјештице“:

„И сретаће се дивље звијери с буљинама, авети ће се довикивати, ондје ће се населити вјештице и наћи почивалиште.“<sup>25</sup>

У јеврејској митологији Лилит је приказана као крилата, дугокоса демоница, нападачица деце, која се ако не нађе новорођенче које ће прогутати, окреће против сопствене деце, што је доводи у сродство с вавилонском Ламашту,<sup>26</sup> али и с вештицама српског предања које су најопасније за свој пород, јер се у народу верује да: „жена не може бити вештица док не поједе своје дете“ или, друго веровање, вештице једу своју децу тек пошто постану вештице.<sup>27</sup>

Тај појам о Лилит као демону, који се опет чврсто везује за свест о убитачности жене, чврсто је везан за превласт мушког принципа у культу-

---

<sup>24</sup> Лилит потиче од имена Лила – основе имена митских личности недиференцираног пола које персонификују непријатељске силе природе, ветар, олују, непогоду.

<sup>25</sup> *Стари завјешта*, 583.

<sup>26</sup> Жак Брил, *Лилић или Мрачна мајка*, [превела с француског Јелена Стакић], Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1993, 87.

<sup>27</sup> Тихомир Р. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, [приредила и поговор написала Нада Поповић-Перишић], Народна библиотека Србије – Дечје новине, Београд – Горњи Милановац 1989, 22.

рама источног Средоземља. Лилит ће тек с *Алфабетом Бен Сириним*, који потиче из XI века, постати јунакиња предања о „Првој Еви“. Текст, о Лилит, из *Алфабетџа* говори о односима међу половима и

„симболизује извесно оспоравање мушког поретка који сам управља чак и ’ваљаним’ функционисањем универзума. Не само што ћемо у њему видети Лилит, Прву Жену Адамову, како се буни против обавезе коју јој је наметнуо Управљач свих ствари да остане ’испод’ мушкарца, него ћемо видети и како она стиче повластицу да се вине ’у висине Универзума’, присвајајући тиме предности успона које су крило и његов вертикални полет до тада метафорички чували за мушкарца“.<sup>28</sup>

Наравно ту могућност узлетања Лилит је добила тек када је зазвала име Неизрецивог. Због тог зазивања Господ јој је пресудио да ће доносити многу децу на свет, а сто њених синова мораће умрети сваког дана; тада су се над њеним очајем сажалили анђели-гласници и омогућили јој да има власт над новорођеном децом, а посебно над оном из ванбрачних веза, али да ће њена моћ нестати када на некој амајлији угледа слику анђела-гласника. Због свега тога (због губитка мужа и деце) Лилит је осећала велику љубомору према Еви. Међутим, постоје легенде у којима Лилит поседује и благотворне особине. Положај Лилит, и став о њој, током времена еволуира у књижевности, огледалу ставова друштва, и долази све до наших времена.

Током свог дугог живота, око пет хиљада година, Лилит је била демон ваздуха, заводница, ноћна ждерачица, која испод ужаса који изазива прикрива потиснуту тугу због пропалих љубави. Она је фигура нејасних кошмара, истовремено и страшна и привлачна, а открива се и у љупким цртама Мелузине<sup>29</sup> или Лорелај<sup>30</sup>, али и у језивом изгледу Харпије и Скиле<sup>31</sup>. Занимљиво је да овде наведене Мелузина, Лорелај, Харпија и Скила имају фалусне симболе – крила и репове (змијске или рибље) – што наводи мушкарца на одустајање од надмоћи, јер у противном доводи свој живот, али и живот свог потомства у опасност.

У делу *Књига о Лилији*<sup>32</sup> Барбара Блек Колтув сматра да је Лилит настала из хаоса и да се сви митови слажу да је она противсила, чинилац рав-

---

<sup>28</sup> Ж. Брил, *Н.д.*, 12, 98.

<sup>29</sup> Мелузина је жена са змијским репом, из митологије средње Европе, а веровало се да влада тајнама вода, фонтана и бунара који са својом дубином и тајанственошћу имају женску конотацију.

<sup>30</sup> Лорелај потиче из германске митологије, представљена је као биће предивне, дуге косе и заносног гласа, према предању – бацила се у воду због несрећне љубави и од тог момента, добија својства Сирене и мами несрећне морепловце.

<sup>31</sup> Харпија и Скила представљене су као крилате жене, с канцама уместо руку, а потичу из грчко-римске митологије.

<sup>32</sup> Барбара Блек Колтув, *Књига о Лилији*, Esotheria, Београд 1997.



нотеже, супротна Богу, његовом мушком лику, али и једнака њему. Неки митови наводе да Лилит добија снагу од Месеца, зато је њена снага тамна, ватрена и припада ноћи. По предањима Лилит се увлачи у снове мушкарцима и док спавају испија им енергију. Док помиње Еву, у драми Мицић наводи да се она, пре спајања с човеком, осећа чудно под окриљем Месеца, у њој се буди неки чудни пламен и као да јој Месец црпи младу крв.

Опозитни ставови које све културе испољавају на симболички начин (у овом случају Лилит – Ева) само су социјализоване слике основних човекових ставова према жени: она ће бити мајка и блудница, девица и војничуша, хранитељка и прождрљивица, заводница и шкопитељка.

У *Посићању у Старом завјешћу* не постоји ни једна реч о Лилит под тим именом, већ се само помиње змија. Мицић, у *Источном греху*, даје своје виђење Лилит и спомиње је као змију с главом жене. Овде њено змијско тело не би требало тумачити као симбол изопачености духа, већ пре као хладно и непријатно за додир, јер, Лилис, како је назива Мицић, овде има облик напуштене заводнице, она не може да воли већ само да жели. Зато је Мицић приказује крај уснулог Адама:

„Лилис црна кô црни корал савила је своје вито витовито тело око гране дрвета Спознања – Добра и Зла. С очима пије мртву страст лепог очајног Адамовог тела.“ (*Источни грех*, 6)

Она је биће без унутрашње ватре, неко ко не носи живот у себи (поређење с црним коралом – мртвим), не може га дати, може само бити љубоморна на појаву прве Жене, која је све супротно њој, јер носи крв, а самим тим, и живот у себи.

Мицић је Лилис доделио улогу мудраца, некога ко разјашњава ситуације. Она Жени открива да ју је Бог створио себи „за радост тешких плавих ноћних часова“ (*Источни грех*, 8), јер зна шта жену чека ако одбије Бога. Чини се да је Лилис у рангу Саваота и зато саветује Еву да чезне за Богом, јер „Адам је леп“ – нема других квалитета сем физичког изгледа, при чему је изоставила његову моћ да створи ново биће, вероватно зато што је Мицић замишља као јалову. А затим, као рефрен, неколико пута поновиће истину о људима и животу:

„О тужан је женски спол  
О тужан је мушки спол  
А живот је бол  
Живот је бол.  
И све је бол  
И све је бол.“ (*Источни грех*, 10, 12)

У тексту *Коментари уз српску и словеначку експресионистичку драму* Бојана Стојановић-Пантовић напомиње да је „говорна ситуација ликовна константно лирска и магијско-ритуалног карактера“.<sup>33</sup> Магијско-ритуални карактер изговореног огледа се у честом понављању истих речи [жена, човек, тело, крв, страст, спол, бол, проклет(а)]. Баш тим понављаним речима, подвлачи се све оно што је у хришћанској религији узрок човековог прогона из Раја и његовог проклетства.

У другом чину открива се наклоност Лилис према Адаму, она проговара уместо Еве, заводљивим гласом, из њеног крила, и обраћа се Адаму, својој првој радости, доноси му глас љубави, али и упозорење да ће његова страст сагорети, а да ће му бол бити вечан, због свих патњи које га чекају, али у свему томе неће бити сам. Приметно је да Лилис има особине Мелузине (змијско тело) и умилан, заводнички глас као и Сирене или Лорелај, којим опчињава. Њено наговарање Еве и Адама да једу с дрвета Спознања Добра и Зла инат је који упућује Саваоту, јер им је он то забранио. Тако она показује своју моћ и равноправност. Између осталог и ово је једна од додирних тачака с многобројним злосрећним заводницама, које су настале из неког првобитног предања о Лилит.

Последњи пут Лилис се појављује док пева псалам на „одру мртве страсти Евине“ (*Истични грех*, 25); та песма би се уједно могла сматрати и једном од најлепших посвећених телу жене:

„Тело је твоје храм  
Тело је твоје сласт  
Тело је твоје храм небеских молитава.  
Тело је твоје бол  
Тело је твоје сан  
Тело је твоје бол горких одрицања.  
Тело је твоје тајна  
Тело је твоје пеан<sup>34</sup>  
Тело је твоје тајна нашега чезнућа.  
Тело је твоје и Бог  
И бол  
И сан  
И у ноћи дан  
И у ноћи дан.

---

<sup>33</sup> *Поља* – часопис за културу, уметност и друштвена питања, год. XXXIII, број 342–343, Нови Сад август–септембар 1987, 381.

<sup>34</sup> **Пеан** – (лат. расап, гр. *παῖον*) песма захвалница за победу (првобитно управљана Аполону); песма похвалница, песма у славу, песма радосница. Преузето из: Милан Вујаклија, *Лексикон сѝраних речи и израза*, Просвета, Београд 1972, 697.

Тело је твоје љубави и страсти  
Поносан пеан  
Поносан пеан...“ (*Источни грех*, 26)

Истакнемо ли делове стихова – „храм небеских молитава“, „бол горких одрицања“, „тајна нашега чезнућа“ и (слављење) „љубави и страсти“ – схватамо да је Мицић истакао своје схватање (мушко) тела жене. У жени је сакупљена небеска моћ и молитве се упућују њој. Тело жене представља немоћ мушкарца да се одупре снази страсти, а ту снагу жена постиже вечитом тајном, и све што се ради посвећено је слављењу љубави и страсти. Чини се да је Мицић овом песмом, посвећеном женском телу, желео показати да вреде све патње које човек проживљава на Земљи, јер као награду има жену, са свим њеним скривеним и нескривеним лепотама. А основни квалитет Жене јесте то што може да буде мајка и да рађа потомство, зато Лилис и каже да је тело Жене „тајна нашега чезнућа“.

Лилис је свесна и бола који ће жене проживљавати, почевши од Еве, и туге коју ће осећати при сазнању о краткотрајности Адамове (мушке) појуде.

ЛИЛИС  
„... тело је твоје Адамово  
у мрак први плакало  
горко плакало...  
и док у Богу дубоко дисала је страст  
у крви је Адамовој умирала  
последња сласт...“ (*Источни грех*, 26)

Драма Љубомира Мицића истиче оно што су заступали сви експресионисти: човек је средиште света и крајња сврха његовог развика. Због тога, али и због саме структуре драме, која би се могла тумачити и као песничка творевина, затим због правог ватромета боја, звукова и мириса, величања људских тела и супротстављања хришћанским догмама, Радован Вучковић с правом каже: „Мицић је са *Источним грехом* написао најдоследније експресионистичко драмско дело у нашој књижевности“.<sup>35</sup> Могло би се рећи да је Мицић, као и други експресионистички ствараоци, уз помоћ конструкције митског света желео да се удаљи од стварности на коју није могао утицати, а коју је желео да промени. Мицићева драма слави распад свих вредности, али и чистог Човека који мора поново да изгради свет.

---

<sup>35</sup> Р. Вучковић, *Н. д.*, 576.

## ЛИТЕРАТУРА

1. **Андрић**, Иво, *Пјесма над њјесмама* у: Иво Андрић, *Историја и легенда*. Есеји I, Просвета, Београд 1977, 149–150.
2. **Блек Колгув**, Барбара, *Књига о Лилији*, Esotheria, Београд 1997.
3. **Брил**, Жак, *Лилији или Мрачна мајка*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1993.
4. **Вишић**, Марко, *Пјесма над њјесмама*: са студијом *Духовни живоји древних Хебреја*, Пешић и синови, Београд 1996, 14–15.
5. **Вучковић**, Радован, *Модерна драма*, „Веселин Маслеша“, Сарајево 1982.
6. **Гербран / Шевалије**, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, њосиуици, облици, ликови, боје, бројеви*, Stylos и Киша, Нови Сад 2004.
7. **Грејвз**, Роберт, *Бела богиња: историјска грамаиика њесничког мииа*, Досије и Службени лист СЦГ, Београд 2004.
8. **Дил**, Пол, *Симболика у Библији: универзалности симболичког језика и његово ѡсихолошко значење*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1991.
9. **Ђорђевић**, Тихомир Р., *Вештица и вила у нашем народном веровању и ѡредању*, Народна библиотека Србије – Дечје новине, Београд – Горњи Милановац 1989.
10. **Жмегач**, Виктор, *Зенији – Заборављени часојис*. – Авангарда, 01/1997.
11. **Косидовски**, Зенон, *Кад је сунце било бог*, Агенција Тривић, Београд 2002.
12. **Маркуш**, Зоран, *Зенијизам*, Сигнатуре, Београд 2003.
13. **Мицић**, Љубомир, *Источни грех*, Типографија, Загреб 1920.
14. *Свето ѡисмо, Сѡари завјет*, Издање британскога и иностранога библијскога друштва, Београд 1896.

Ivana Ignjatov-Popović

### THE EASTERN SIN BY LJUBOMIR MICIĆ

#### Summary

*The Eastern Sin* stands on the borderline between poetry and drama and, if there were no characters in it, it could be read as poetry rather than as drama. Through this piece Ljubomir Micić pointed out man as the center of the universe and the ultimate purpose of his development, the thing that all expressionists stood for. Besides this, what makes the drama so expressionistic is the fireworks of colors, sounds and scents, the glorification of human bodies and the opposition to Christian dogmas. Micić's drama celebrates the decay of all values, but it also welcomes a pure Man who must rebuild the world. The author managed to stress each word with an almost magic repetition and connection in a rhetoric game. Such use of words by Ljubomir Micić originates in the attitude, which would be promoted in Zenithism, that words should be given great importance because they are there to cause reactions, protests and alerts.

Весна Крчмар

## РЕЖИЈЕ КАЗИМЈЕЖА ДЕЈМЕКА У НОВОМ САДУ

САЖЕТАК: Редитељ Казимјеж Дејмек посматра се као личност која је симбол за приближавање два просторно удаљена театра у Лођу и Новом Саду, али и као стални редитељ – члан Дrame Српског народног позоришта од 1971. до 1973. када је остварио култивисане представе израженог редитељског концепта: *Ревизор* Николаја Гогоља (1971), *Посейта сџаре даме* Фридриха Диренмата (1972) и *Грађанин њлемит* Ж. Б. Молијера (1973). Посматра се и представа *Јулије Цезар* Вилијама Шекспира (1964) коју је урадио неколико година раније, као гостујући редитељ, и Гомбровичева *Ојерейта* која је учествовала 1978. на Битефу, а два дана пре, 26. септембра, гостовала у Новом Саду.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: редитељ, Казимјеж Дејмек, редитељска поетика, Драма Српског народног позоришта, *Ревизор*, *Посейта сџаре даме*, *Грађанин њлемит*, *Јулије Цезар*, *Ојерейта*, Гогољ, Молијер, Диренмат, Шекспир, Гомбрович, Битеф, пријатељ...

Почетна идеја у писању рада била је како је истакнуто у наслову, али када се кренуло у истраживање, показало се да је личност Казимјежа Дејмека веома присутна у нашем позоришном миљеу од 1958, када је гостовао Театар нови из Лођа. Ту је корен сарадње, пријатељства и љубави између Театра новог и Српског народног позоришта. Када се појави Казимјеж Дејмек код нас, наша штампа веома помно прати његов рад, тако да овај текст заокружен, представља мозаичну слику о изузетном пољском редитељу у нашој средини.

Сарадња најстаријег професионалног театра из Новог Сада са Театром новим одвијала се у различитим интервалима од 1958. године када гостују: *Покондирена њиква*, *Небески одред*, *Машкаратне испод куља*, *Војводина*. Затим 1962. гостују: *Избирачица*, *Покондирена њиква*, *Сџрадија*. После дуге паузе од седамнаест година, гостују две представе: *Покондирена њиква* и *Коме оџкуцава часовник*. Само пет година касније гостује позната представа *Дон Жуан* 1984. године, а 1987. године *Љубинко и Десанка*. И после шеснаест година – 26. октобра 2003. године гостовале су *Диско свиње*. Последње гостовање било 28. новембра 2004. када је *Венчањем* обележавана Гомбровичева годишњица. Публика је била у ситуаци-

ји да упозна Српско народно позориште у преко тринаест представа домаћих и светских класика, као и савремених писаца које су гостовале.

Редитељска личност која је синоним за спону два просторно удаљена театра у Лођу и Новом Саду јесте Казимјеж Дејмек који је био стални члан Дrame Српског народног позоришта од 1971. до 1973. и у том периоду остварио је култивисане представе јасног редитељског концепта: *Ревизор* Николаја Гогоља (1971), *Посејта старије даме* Фридриха Диренмата (1972) и *Грађанин њлемин* Ж. Б. Молијера (1973), а неколико година раније, као гостујући редитељ остварио је представу *Јулије Цезар* Вилијама Шекспира (1964).

### *Дејмекова редитељска поетика*

У свим Дејмеким режијама препознавала се на нашим сценама његова поетика, без обзира што је пут до гледалаца био веома специфичан и о популарности се није могло говорити у смислу превелике бројности изведених представа и бројности у публици. Дејмек је био истраживач у редитељском послу. Његов доживљај позоришта је био узвишен, то није био само посао, јер: „То је склоност, доживљај, игра. Игра болна и мучна, игра која значи постојаност и упорност, која захтева непрекидну будност сопствене вере и самоуважавања (не само себе него и других), изискује способност да се одржи лична психичка равнотежа и непрекидна стваралачка активност, стално лично усавршавање и уљудност, изискује вољу за борбом“<sup>1</sup>.

Нормално, то подразумева и храброст, али и спремност на ризик, јер игра није лака. Мучна је и у њој „могу да учествују само зреле особе које поседују наивност, веру и безазленост детета“<sup>2</sup>. Он такође верује да „учеснике ове игре треба да прате све могуће људске патње“<sup>3</sup>.

У својој позоришној пракси, како је наглашавао, једва да је дошао до „неколико принципа техничке природе, којима се служим при раду као организатор представе, као и до уверења да треба истраживати не 'сопствени' стил него стил баш оног дела и писца кога постављамо на сцену. И бити тачан“<sup>4</sup>. Његов позоришни кредо је да не жели по сваку цену да буде необичан, али зато жели, воли и учи да говори сопственим језиком. У својим редитељским поимањима није одвајао естетику од политике и залагао се за истраживања „из области естетике и политике, као и истраживања принци-

---

<sup>1</sup> Казимјеж Дејмек, *Редитељи о себи и њихову / Дејмек: склоности, доживљај, игра*, [Одговор на анкету у јунском броју часописа *Позориште у Пољској*, превела с француског М. Марцикић]. – Позориште, год. XLIII, бр. 1, СНП, Нови Сад, 30. септембар 1975.

<sup>2</sup> *Исто*.

<sup>3</sup> *Исто*.

<sup>4</sup> *Исто*.

па личног морала и социјалне филозофије<sup>5</sup>. Али био је непоколебљив у уверењу да „право позориште почиње тамо где има посла за праве песнике“<sup>6</sup>.

Зато и дефинише позоришног песника као човека који креће од сопствених филозофских и естетских принципа, а на сцени ствара један нови свет. У томе сагледава корен театра Есхила и Софокла.

Занимљиво је да је говорио о песничком јединству у позоришту писац – глумац – редитељ: два главна стуба су писац и глумац. Улога трећег, песника – редитеља, састоји се да коректно и успешно послужи „двојници старијих пријатеља“<sup>7</sup>.

### *Госћовања Казимјежа Дејмека у Југославији*

Казимјез Дејмек је присутан у нашој средини од 1958. после гостовања Театра новог из Лођа. Тада критика помно бележи његов велики редитељски рад. Ели Финци бележи да је „ученик Леона Шилера који је увек био заговорник стваралачког еклектицизма у режији“<sup>8</sup>. Зато и наставља да је Казимјез Дејмек „користио у *Посети сјајне гостође* сва она изражајна средства у мизансцену, декору и глуми, која су му се чинила погодна за верно и потпуно интерпретирање Диренматовог света“<sup>9</sup>. Критичар хвали да је редитељ добро уочио двојство Диренматове гротескне трагикомедије, и зато, уобличавајући особени Диренматов свет, настојао да га оживи једноставним средствима, као потпуно могућан свет реалности, а да тиме не угуши симболични смисао који он носи, да не изневери поруку која је садржана у смислу који чињенице и подаци дубоко у себи крију. Истакнута је изванредна култура сценског говора, од глумаца у главним улогама до оних који с неколико речи карактеришу споредне личности. Све комплименте добио је Тетар нови за који критичар каже да је „млад, динамичан, сав од свежине и полета, недодирнут рутином“<sup>10</sup>. Истиче да је на гостовању у Београду, у првој представи, колектив „показао чар и лепоту младих талената који улажу уметничко поштење у оно што раде“<sup>11</sup>. Међутим, њихови напори, за сада још, као што то показује представа *Јосифов живој*, не резултирају потпуним стилским складом, али искуство ће их

<sup>5</sup> Исто.

<sup>6</sup> Исто.

<sup>7</sup> Исто.

<sup>8</sup> Ели Финци, *Госћовање Театра новог из Лођа*, Миколај Реј, *Јосифов живој*, у књизи *Више и мање од живој*, II, Београд 1961, 282.

<sup>9</sup> Исто.

<sup>10</sup> Исто.

<sup>11</sup> Исто.

убрзо поучити да се врховни резултати постижу само потпуним потчињавањем свих хтења истоветном уметничком идеалу. Други познати критичар Станислав Бајић писао је у *Савременику* о гостовању Театра новог. Запажа да у „Диренматовој *Посети сћаре даме* Дејмек опет иде својим путем“<sup>12</sup>. Не интересује га много сама стара госпођа, већ фатално дејство новца на становнике Гилена, и „то не само зато јер је то место осиромашило па је подложно том кобном утицају, већ што је деморализаторска сила новца општеважећа као што је певао још Софокле“<sup>13</sup>. Таквом апсолутизацијом уместо да од Старе госпође ствара модерну Медеју осветницу, од њеног новца је створио Фатум у друштву које се није ослободило њене коби. Станислав Бајић је запазио поетичне тонове режије, јер је суровост епиплога с убиством била ублажена донекле лирски интонираним претходним последњим сусретом Старе госпође (у тумачењу Јањине Јаблановске) и Ила. Станислав Бајић даје преглед све три гостујуће представе: *Јосифов живој* Миколаја Реја, *Хладан људи* Мајаковског али највише пажње посвећује Диренматовој *Посети сћаре даме*. Закључује да „Дејмек, као и Брехт, не верује у урођену, непроменљиву људску исквареност“<sup>14</sup>. У пробуђеном егоизму становника Гилена поставио је, као равнотежу, трагику усамљене, осуђене жртве Алфреда Ила у распону који се код Диренмата једва наслућује, „а који је у потресној интерпретацији Феликса Жуковског остао један од највећих доживљаја целог овог гостовања“<sup>15</sup>. У снажној симболици дате су две противречне људске природе. О значају овог гостовања закључујемо и по критикама које су се појавиле 1971. када је Казимјеж Дејмек као редитељ Српског народног позоришта режирао *Ревизора*, па критичар *Борбе* констатује: „И, док представа тече, већ у првих неколико слика уверавамо се да то није ни онај Казимјеж Дејмек, онај редитељ визуелног обиља и разбокораних сцена из Мицкијевичевих *Задушница*, или оних олујних масовки и покрета Диренматове *Посете сћаре даме* са позориштем из Лођа, после чијег смо гостовања десетак година готово морали да обарамо главу и прећуткујемо очигледне плагијате преузетих Дејмекових решења на нашим позорницама, у наших редитеља. Толико се то сугестивно нудило да се готово није могло избећи“<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Станислав Бајић, *Гостовање „Театра новог“ из Лођа*. – Савременик, бр. 6, Београд 1958.

<sup>13</sup> *Исто*.

<sup>14</sup> *Исто*.

<sup>15</sup> *Исто*.

<sup>16</sup> Стеван Станић, *Премјера у новосадском Српском народном позоришћу / Некакав џурбан смех / Гогољев „Ревизор“ у режији Казимјежа Дејмека*. – Борба, Београд, 25. октобар 1971.



## Писма из Варшаве

Присуство Казимјежа Дејмека у нашој средини било је не само када су била гостовања у питању, већ и преко текстова Јована Ћирилова који пише *Писмо из Варшаве*<sup>17</sup>, информишући о скидању с репертоара Народног позоришта *Вади* Адама Мицкијевича. Дело је режирао Казимјеж Дејмек, за кога каже да је једна од најзначајнијих фигура послератног позоришног живота, оснивач Театра новог у Лођу, политички најангажованијег театра у земљи. Пре шест година Дејмек је „стао на чело варшавског Народног позоришта и од храма овешталих клишеа створио једно од најбољих позоришта своје земље. Као ученик Леона Шилера, највећег редитеља модерног позоришта Пољске, Дејмек се ове сезоне подухватио да, по угледу на свог учитеља постави на сцену романтичну поему највећег романтичног песника Пољске *Вади*“<sup>18</sup>. Такође Јован Ћирилов уопштавајући позоришно стање констатује да је данас „у Пољској сваки позоришни догађај помало и политички догађај“<sup>19</sup>.

## Долазак у Београд

Када Дејмек долази у Београд у Југословенско драмско позориште, у нашој штампи се појављују бројни написи, интервјуи. Тада се пише да ће, поред рада у Југословенском драмском театру, радити у „Шилеровом позоришту у Берлину, бечком Бургтеатру и Пиколо театру у Милану“<sup>20</sup>. Сазнајемо у истом тексту да у Бечу поставља Јонесков *Тријумф смрти*. Поново се посвећује велика пажња оснивању Театра новог у Лођу и наводи његова изјава да је с групом младих глумаца којима је „и сâм припадао основао (сам) одмах после рата Театар нови у Лођу“<sup>21</sup>. Било је то, како редитељ каже, „позориште побуне“ младих који су се, „изнад свега, осећали социјалистима и који су устајали против превазиђених облика буржоаског театра“<sup>22</sup>. Такође сазнајемо да почетком педесетих престаје да се бави искључиво глумом и прихвата да режира и адаптира Макаренкову *Педа-*

---

<sup>17</sup> Јован Ћирилов, *Позоришна ђолонеза, Писмо из Варшаве: Мицкијевич, Мајаковски, Дејмек*. – Дневник, Нови Сад, 7. март 1968.

<sup>18</sup> *Истио*.

<sup>19</sup> *Истио*.

<sup>20</sup> С.Г., *Сусрећ са Казимјежом Дејмеком / Оснивач „Позоришта побуне“*, [Пољски редитељ биће две године гостујући члан Југословенског драмског позоришта]. – Политика, Београд, 14. октобар 1970.

<sup>21</sup> *Истио*.

<sup>22</sup> *Истио*.

гоишку њојему. Тек од 1962, по преласку у Национално позориште у Варшави, режија му је постала основно занимање.

### „Јулије Цезар“

Када је Казимјеж Дејмек као гостујући редитељ био Новом Саду у јесен 1964. у Српском народном позоришту, где је припремао Шекспировог *Јулија Цезара*, уз његово име су везивани епитети „редитељ озбиљног међународног угледа, радо виђени гост у неколико веома угледних театарских кућа“<sup>23</sup>. У време двогодишњег одсуства из позоришног живота своје земље (иако је у њој био физички присутан), одлазио је да режира у Шведској и СР Немачкој, а у Новом Саду и Београду чекали су позиви да се прихвати режије.

У новосадској средини је дочекан с великим жељама добродошлице да, „у нашој средини, Дејмек нашем позоришном животу удахну бар део оне свежине, коју је својевремено дао театрима у Лођу и Варшави“<sup>24</sup>. У то време очекивала су га гостовања у Милану, Есену, Бечу.

Када је режирао у Новом Саду *Јулија Цезара*, добио је на поклон Вукове збирке *Српских народних њесама*. Напорно савлађујући у први мах тешко разумљиво штиво, учио је наш језик.

Свесрдно је дочекан као гост који је био спреман да се укључи у живот наше средине, па се веровало да му дугујемо пажњу и поштовање.

Прва режија Казимјежа Дејмека у Српском народном позоришту био је *Јулије Цезар*<sup>25</sup> у сезони 1963/64.

---

<sup>23</sup> Миодраг Кујунџић, *Присјалница њеатарског њеатра*, [Пољски редитељ Казимјеж Дејмек режираће у Новом Саду и Београду]. – Дневник, Нови Сад, 10. мај 1970.

<sup>24</sup> Исто.

<sup>25</sup> *Јулије Цезар* (Julius Caesar)

*Превод* Боривоје Недић и Велимир Живојиновић Massuka, *редитељ* Казимјеж Дејмек, *сценограф и костимограф* Анджеј Стопка, *њомоћник редитеља* Дејан Мијач, *асистент редитеља* Драгољуб Милосављевић Гула, *сценски њокреј* Драгослав Јанковић Макс, *лекћор* Жарко Ружић

*Лица*: Петар Вртипрашки (*Јулије Цезар*), Александар Хрњаковић (*Окћавије Цезар*), Војислав Мирић (*Марко Анћоније*), Стојан Јовановић (*Емилије Лејид*), Милан Тошић (*Појилије Лена*), Стеван Шалајић (*Марко Бруј*), Васја Станковић (*Касије*), Иван Хајтл (*Каска*), Владислав Матић (*Требоније*), Фрања Живни (*Деције Бруј*), Михаило Милићевић (*Мејтел Цинбер*), Томислав Јовановић (*Цина*), Витомир Љубичић (*Флавије*), Бранимир Микоњић (*Марул*), Радивоје Којадиновић (*Пророк*), Мирко Петковић (*Млади Кајон*), Зоран Стојиљковић (*Луције*), Феодор Тапавички (*Пиндар*), Љубица Раваси (*Калћурнија*), Милица Кљаић-Радаковић (*Порција*), Драгослав Јанковић Макс (*Слуга Цезара*), Тихомир Плесковић (*Слуга Анћонија*), Илија Слијепчевић (*Слуга Окћавија*), Драгољуб Милосављевић Гула (*Први грађанин*), Драгутин Колесар (*Други грађанин*)

*Премјера* 18. јануар 1964.

Укупно 8 представа, 4307 гледалаца.

*Јулије Цезар* спада у велике Шекспирове трагедије које, на позоришној сцени, да би поетско-драмска реч зазвучала целовитим интензитетом, траже интерпретаторе изванредне снаге и убедљивости.

Личности као што су Цезар, Антоније, Брут и Касије, да не помињемо само оне најсложеније, остварене су комплексно, у силовитој динамици мисли и осећања, као пунокрвни хероји страсти и амбиција, који се сваки час, и увек друкчије, сударају сами са собом, са својим сарадницима и са својим непријатељима, да би ипак, у свим плимама и осекама хтења и расположења, и у јуришима и у повлачењима, остали доследни себи, монолитни у својој противречној сложености. „Знаменити и врсни редитељ најпре Новог театра из Лођа а потом и Народног позоришта у Варшави, Казимјеж Дејмек није ни хтео ни могао, у реализацији *Јулија Цезара* на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду, да постави себи и ансамблу максималан програм. Да је то учинио, вероватно бисмо били сведоци једног амбициозног промашаја“<sup>26</sup>. Критичар Ели Финци наглашава да је редитељ у сагласности с могућностима и стваралачким склоностима младог новоградског ансамбла, трезвеношћу редитеља-педагога свео глумачке задатке, у задатим оквирима Шекспирових интенција, на меру и на стваралачке обавезе које је ансамбл, у преданом и стрпљивом раду, могао да оствари.

Да не би дошло до вулгаризације у том поједностављивању, Дејмек се у свима сценским видовима представе, послужио доследно спроведеном стилизацијом. У упрошћеном декору, са неколико степеника, које окружује полуовални зид бронзаног сјаја, глумци су се кретали, у стилизованим костимима загаситих боја. Нацрте за декор и костиме урадио је Анджеј Стопка у геометријски конципираном мизансцену и казивали текст једноставно и разговетно, може се рећи – на граници између уздржане реалистичке глуме и акцентованог концертног извођења. Па ипак, у таквој поједностављеној интерпретацији, било је и психолошког ритма и изразите трагичке градације. Они су постигнути, најчешће, суптилним нијансирањем речи и прецизним, иако суптилним одређивањем међусобних односа. Две сцене, сцена завере и сцена убиства, одликовале су се, у тој стилизацији, пуноћом и интензитетом сложених ефеката. У тим сценама и у низу других сцена, игра светлости за коју критичар жели да напише: „звучна игра светлости“, била је функционална и тајанствена, од немалог значаја.

---

Представа је гостовала у Сарајеву 3. јуна 1964. у оквиру југословенског обележавања и прославе 400-годишњице рођења Вилијама Шекспира.

<sup>26</sup> Ели Финци, *Српско народно позориште / Доследно стилизована представа / Јулије Цезар Вињета Шекспира у режији Казимјежа Дејмека*. – Политика, 28. јануар 1964, 11. и *Јулије Цезар*, у књизи *Више и мање од живота*, IV, Београд 1965, 115–117.

Ансамбл Српског народног позоришта дао је у својим радним и стваралачким моћима пуну подршку редитељским интенцијама угледног госта. Критичар је могао уочити само два места отказивања стваралачке дисциплине, оба, што није случајно, где је глумцима понестало даха да изнесу Шекспирову реч, па су прибегли неоплемењеној патетици, супротној редитељевој замисли да се све каже чисто и суздржано. „Ако би се могла прихватити мисао да је волумен речи једно и волумен лика друго, – што је у Шекспировим трагедијама бар, прилично неухватљиво, – рекао бих да је смисао Јулија Цезара пласиран са више разумевања, неголи што су окарактерисане Шекспирове горостасне личности“. Од појединих интерпретатора критичар је издвојио Васју Станковића, који је засекао профил Касија, Стевана Шалајића, који је Бруту дао племенитости карактера и људске топлине, али му гласовно одузео снагу и држањем херојску величину, и „Воју Мирића, који је са свега пет проба ускочио у Антонија, заменивши болесног друга, а да се то ни у чему није дало осетније приметити, сем, на жалост, у великом говору над мртвим Цезаровим телом, – тој страшној игри животом и смрћу, тој кушњи судбине, – у коме су нада, стрепња и ужас изједначени у вербалном узнесењу“<sup>27</sup>. Ако се има у виду да је и Брут свој говор одржао равно, без унутрашње озарености, онда није неправедно рећи да је најсложенији тренутак ове трагедије, онај који за велике глумце представља срећу и понос, у овој представи био један од изразито слабих и безбојних.

Сценску интерпретацију *Јулија Цезара*, критичар *Политике експрес*, по силини замаха пореди с темпераментом Питера Брука, али визуелну аналогију проналази у тешким стародревним ковинама у бронзи, бакру и племенитим металима. Истиче да „одавно нисмо имали прилике да видимо представу тако дисциплинованог стилског осећања, високе интелигенције и строга аскетизма“<sup>28</sup>.

Сценографија Пољака Анджеја Стопке представљала је потпору у оживљавању атмосфере ратничких крвопролића са фризова старих римских крчага. Уз то, представа нас је импресионирала суптилном стилизацијом свих елемената, сем глумачких средстава, и несвакидашњим, ангажованим и дрским третманом историје. Критичар констатује: „ипак, нешто од виталног, суштинског значаја недостајало је овој театарској игри. Тешко је одредити да ли је то језичка немогућност редитеља да проникне у све финесе глумачке говорне фактуре или недостатак темпа, смлављеног под тешким ритмичким оклопима. Или је то, најзад, неспремност новосад-

<sup>27</sup> Исто.

<sup>28</sup> Вук Вучо, „*Јулије Цезар*“ у *Новом Саду*. – Политика експрес, Београд, 20. јануар 1964.

ског ансамбла да на један, нама стран, начин резонира на необично велике захтеве Дејмекове модне режије<sup>429</sup>. У улози Антонија појавио се као гост Воја Мирић који је био „ принуђен да своју ролу припреми за свега једну седмицу, начинивши подвиг без преседана на нашим позорницама, демонстрирао је изузетан херојски дар, промишљену поетичност и жестину карактерне трансформације<sup>430</sup>. Критичар од глумачких остварења издваја Васју Станковића и Зорана Стојиљковића у улогама Касија и Луција.

Критичар *Борбе* своју позоришну критику о премијери *Јулија Цезара* почиње констатацијом да је то „једна од оних позоришних представа које се памте само у појединостима<sup>431</sup>. Сматра да је то у целини неуједначена и „готово разглабљена позоришна игра, коју су поједини глумци чинили или превише тврдом и немуштом или превише бахатом и патетичном<sup>432</sup>. Ако је Шекспир истинитији од живота, по писању Јана Кота, треба га играти дословно, Шекспировим језиком који треба да буде „језик самих напетости, без празних места“. „За Дејмека, кажу, карактеристично је и то да он успешно у пољском позоришту, сажима актуелну политичку тенденцију у традицију. То је открила и режија *Јулија Цезара*, пре свега начином вођења радње и основном водиљом која је блиска ’другој врсти историјске трагичности’ (Кот), оној која израста из убеђења ’да историја нема смисла и стоји у месту или стално понавља свој окуртни циклус’. Дејмекова режија ишла је до краја, да би потврдила ту концепцију<sup>433</sup>.

Новосадска премијера није могла бити нешто изван просека, нешто особено и на одређен начин – шекспировско! Дејмек није имао глумаца колико је било потребно да се размахне „да се до краја определи у свом покушају или тежњи да Шекспира протумачи или већ само интерпретира као нешто што и јесте, само по себи, и само за себе, свет у свету“.

Није било глумаца довољно да би помогли редитељу. Више од осталих, што се у сваком тренутку понавља, издваја се Воја Мирић (као гост), који је Марка Антонија тумачио и са мером и у неком постојаном и прегалачком заносу. Био је то позоришни тренутак који се памти, како то бележи критичар Р. Војводић. Иако је Воја Мирић за врло кратко време спремао улогу (јер се десило да неколико дана пред премијеру оболи глумац који је требало да игра Марка Антонија), „успео је да се наметне и да,

<sup>29</sup> *Истио*.

<sup>30</sup> *Истио*.

<sup>31</sup> Р. Војводић, *Шекспир сјуйан и огољен*. – Борба, Београд, 21. јануар 1964, 7.

<sup>32</sup> *Истио*.

<sup>33</sup> *Истио*.

посебно у оном толико познатом часу – када говори над мртвим Цезаром, господари сценом, да буде нешто што се памти и носи у себи“<sup>34</sup>.

Брут Стевана Шалајића био је одсечан, неизвајан, драстичан у реалистичном третману, без стваралачке надградње. Касија је тумачио Васја Станковић, повремено даровито и уиграно, а често упрошћено и без инвенције. Цезар Петра Вртипрашког није се издвајао. Треба напоменути да су се у епизодама истицали: Зоран Стојиљковић као Луције, Милица Радаковић као Порција, Александар Хрњаковић као Октавије Цезар, Фрања Живни као Деције Брут.

Анджеј Стопка (као гост) осмислио је декор и костиме који су инвентивни и врло функционални. Стопка је следио концепције редитеља, понајвише од свих сарадника.

### „Ревизор“

Када је у Српском народном позоришту режирао *Ревизора* (комедију у два дела) Николаја Васиљевича Гогоља, премијери 19. октобра 1971. претходили су написи у новосадској дневној штампи. Непуних месец дана раније Казимјеж Дејмек ће објаснити своје редитељске постулате:

„Могућа су два приступа у приказивању класичног дела на позорници: да се са историјском тачношћу или да се покуша да се извуче нешто универзално, што је ван одређеног времена. Ја сам на овај други начин приступио раду на *Ревизору*. Настојим да психолошки осветлим унутрашњи људски живот. Служећи се резултатима до којих је дошла модерна психологија, трудим се да покажем понашање и осећање људи у ситуацији када треба да положи рачун о оном што су радили, заправо у моменту када неочекивано стиже ревизор.

Гогоља, дакле, не схватате као писца XIX века, већ као нашег савременика.

Управо тако. Не приказујем слике из живота Русије у прошлом веку, већ тумачим Гогољеву реч као да ју је данас написао неки модеран писац.

/.../ Те ситуације, које описује Николај Гогољ, могуће су и данас.

/.../ Не само да су могуће, већ се оне догађају свакодневно широм Земљине кугле. Баш недавно се десио у Пољској један такав случај. Неки самозвани инспектор је дошао у једно предузеће и почео истрагу – открио је грдне малверзације. Његов долазак је могао да изазове све оно у понашању људи што је Гогољ описао...“<sup>35</sup>

Дан пред премијеру употпуњује своје образложење: „Зато бих се ограничио само на свој покушај да у Гогољевом тексту пронађем све оне литерарне и сценске валере који га чине не само класичним већ и савре-

<sup>34</sup> Исто.

<sup>35</sup> *Наши гости Казимјеж Дејмек (Варшава) / Савремена психологија*. – Дневник, Нови Сад, 29. септембар 1971.

меним делом. То сам покушао да изразим кроз спој реалистичких елемената са елементима гротеске – сматрајући да се у овом споју можда може наћи кључ за савремено тумачење Гогољевог дела<sup>36</sup>.

За време гостовања, у једном интервјуу објављеном у новосадском *Дневнику*, објашњавао је да не припада авангардизму, а у позоришту ради оно што мора и може. Није припадао групи која је у Пољској сматрала да „савремено позориште живи искључиво од Ануја и Јонеска, Бекета и Диренмата“<sup>37</sup>. Говорио је да није ни модернист, те да испада да је конзервативац. Поделу на литерарни театар и „интегрални театар“ у коме је литература само подлога, сматрао је неумесном поделом. Био је присталица своје „кућне естетике“ која није „последница дубоког филозофског размислања, већ праксе. У позоришту је важно оно што је рекао Станиславски, али није нимало безначајно оно што каже касирка“<sup>38</sup>. Био је присталица „театралног театра“. Стварајући тај „театарски театар“, подједнако успешно је оживљавао и старе и савремене писце.

И режији *Ревизора*<sup>39</sup> приступио је у потпуности са становишта савременог тренутка. О делу новог редитеља Српског народног позоришта Казимјежа Дејмека критика је казала своју реч.

Једна од првих критика, која је објављена у *Борби*, говори о госту из Пољске, сада новом члану Српског народног позоришта, Казимјежу Дејмеку који је одабрао изузетно тежак и мукотрпан пут за реализацију представе, јер „кренуо је од поетских изворишта Гогољевог дела а зауставио се

---

<sup>36</sup> Казимјез Дејмек, *Редитељ и дело / Реализам и гротеска / Пред дирексуирању премијери Гогољевог „Ревизора“ у СНП*. – Дневник, Нови Сад, 17. октобар 1971.

<sup>37</sup> Исто.

<sup>38</sup> Исто.

<sup>39</sup> Николај Васиљевич Гогољ / *Ревизор / Комедија у два дела*

*Превела Марија Стојиљковић, редитељ Казимјез Дејмек, сценографија и костими Зофија Петрушинска, к.г., музика Иван Ковач*

*Лица: Иван Хајтл (Анџон Анџоновић Сквозник-Дмухановски, градоначелник), Љубица Раваси (Ана Андрејева, његова жена), Анђелија Веснић (Марија Анџоновић, његова кћи), Славко Ђорђевић (Лука Лукић Хлојов, школски надзорник), Даница Куцуловић (Његова жена), Тома Јовановић (Амос Фјодорович Љајкин-Тјајкин, судија), Михаило Милићевић (Артемјј Филиповић Земљаника, ујравник болнице), Драгутин Колесар (Иван Кузмич Шјекин, ујравник њошће), Петар Петковић (Петар Иванович Дойчински), Витомир Љубичић (Петар Иванович Бобчински – градске сџахџе), Стеван Шалајић (Иван Александрович Хлестјаков, чиновник), Драгиша Шокица (Осџ, његов слуга), Влада Матић (Хрисџијан Иванович Хибнер, срески лекар), Феодор Тапавички (Сџејан Иљич Уховџорџов, џолицџјски инсџекџор), Фрања Живни (Трговац), Јаков Салак (Свиџунов), Јован Цакула (Держџиморда – џолицџјци), Александар Ђорђевић (Кафански момак), Тибор Киш, Милан Плетел (Госџи, џирговџи)*

*Суфлер Вера Ђирковић, Инсџиџијениј Тибор Киш*

*Премијера 19. окџобра 1971.*

*Укупно одграно 19 представа, 7380 гледалаца.*

на самој граници гротеске<sup>40</sup>. Тонове трагике, у широким оквирима таквог виђења Гогољевог *Ревизора*, пронашао је у подтексту, наизглед класичне комедије. Успео је да поднаслов „комедија“ доведе у питање, „али је мање успео да у вечној причи о бирократији и лакоумљу, пронађе оштру жаоку уперену, намењену и овом времену, које нас управо мимоилази“<sup>41</sup>. Посебно је похваљена сценографија, веома речита – Зофије Петрушинске. Редитељ је инсистирао на полутоновима у стилизацији, јер му је намера била „да наглашену карикатуралност Гогољевих ликова смири благим нијансама“<sup>42</sup>. У анализи глумачких остварења издваја из бројног глумачког ансамбла „најпре глумачки пар: Витомир Љубичић (Бобчински) и Петар Петковић (Попчински). Концепција њихових ликова била је најближе захтевима савременог театра а, уз то, обиловала је неопходним сценским ритмом који је, иначе, у постављању руских комада тешко остварити. Једна кратка исповест Бобчинског спада у ред Љубичићевих креација које се памте. Стеван Шалајић (Хлестаков) имао је блистав тренутак интерпретирајући најдужи монолог главног јунака док је, овом иначе врсном глумцу, у осталим пасажима улоге, недостајало – сценског шарма! На жалост, и представа *Ревизор* показала је да у новосадском позоришту треба посветити озбиљну пажњу култури говора и дикцији“<sup>43</sup>.

Критичар новосадског *Дневника* започиње своју критику високим позиционирањем Казимјежа Дејмека као редитеља: „Пред делима класика, на чију смо традиционалну сценску презентацију навикли, увек постављамо исто питање, баш као што то исто питање мора поставити и сваки редитељ јаке индивидуалности: како данас тога класика играти?“<sup>44</sup>. Редитељ Казимјеж Дејмек у сценској поставци *Ревизора* морао се мучити између „сатиричног реализма Гогољевих речи и своје гротескне визије сценске реализације“<sup>45</sup>. Визуелни елементи: маска, костим, декор (дело изванредног сарадника Зофије Петрушинске) били су сценско лице гротескне концепције представе, али покрет и мимика глумаца били су у традиционалним границама. У говору, као и у казивању луцидних сатиричних мисли, глумачки ансамбл није напустио традиционалистичко тумачење Гогољевог текста.

---

<sup>40</sup> Слободан Божовић, *Премијера у Српском народном позоришту / Гротеска на реалистички начин / На великој сцени новосадског театра изведена премијера Гогољевог „Ревизора“*. – Вечерње новости, Београд, 21. октобар 1971, 23.

<sup>41</sup> Исто.

<sup>42</sup> Исто.

<sup>43</sup> Исто.

<sup>44</sup> Миодраг Кујунџић, *Премијера у Српском народном позоришту / Срећно и несрећно неверство / „Ревизор“ Николаја Васиљевича Гогоља у режији Казимјежа Дејмека*. – Дневник, Нови Сад, 22. октобар 1971.



То двојство – гротеска визуелних елемената и традиционалистички говор – доследно су спроведени у представи. Сасвим је извесно да је иза ових двојстава стајао самоуверен редитељ, који је био сигуран у своје жеље и захтеве. Гледалац мора да се определи: или прихвати двојство, или га одбаци.

У глумачком врху нашли су се Иван Хајтл као градоначелник и Стеван Шалајић као Хлестаков. Посебно је истакнута Шалајићева жовијалност у трећем чину – самохвалисање пијаног Хлестакова, које критичар сматра једним од бисера представе. Завршни монолог Хајтлов – пун немира, стрепњи, трагикомичан именује најсјајнијим драгуљем представе. Њима као пандан стоје тумачења Љубица Раваси и Анђелије Веснић (ликова супруге и кћери градоначелника). Љубица Раваси као Ана Андрехевна показала је свежину свога искуства, а Анђелија Веснић као Марија Антонова показала је могућност препорода.

Ни епизодна остварења нису занемарљива, па критичар пише: „Низ осталих остварења, која је редитељ, скраћујући текст, свео понекад на само епизодне појаве, не исцрпљује се помињањем имена Славка Ђорђевића (Хлопов), Томе Јовановића (Љапкин-Тјапкин), Михаила Милићевића (Земљаника), Драгутина Колесара (Шпекин), Петра Петковића (Допчински), Витомира Љубичића (Бобчински)... У представи је учествовало још десетак тумача улога и допринос сваког од њих овоме *Ревизору* није мали“<sup>46</sup>.

Пету поставку Гогољевог *Ревизора* (претходне су биле 1904, па 1921, 1938, 1946) у Новом Саду који је одавно постао одомаћена сатира у режији познатог пољског редитеља европског ранга Казимјежа Дејмека критичар Стеван Станић посматра веома студиозно. Критичар *Борбе* одмах полази од новосадске публике која се никад мање није смејала овој „комедији у два дела“. Ако се смех и отео, био је као „изненадни краткотрајни водоскок, био је то смех, некако грчевит, ругобан, без оне животне радости и пламена“<sup>47</sup>. Критичар констатује да се с редитељем од гостовања *Посеће старије даме* и редитеља *Ђади* у међувремену морало нешто догодити. „Дејмек је уметност изражавања уступио уметности стварања и као сваки истинити уметник открио нам оно што није дотле постојало. Зато није ни учинио ни једну од познатих грешки – да је један истинит људски лик у природи, истинит у уметности. Његови градоначелници, судије, управници болнице, спахије и полицајци, трговци и чиновници, грче се ту и увијају пред нама набијени до ексругобама овог света одједном. Они се крећу као лутке по једној вишој симетрији, шире се и скупљају да би само у

<sup>45</sup> Исто.

<sup>46</sup> Исто.

<sup>47</sup> Стеван Станић, *Премијера у новосадском Српском народном позоришћу / Некакав џу-робан смех / Гогољев „Ревизор“ у режији Казимјежа Дејмека*. – Борба, Београд, 25. октобар 1971.

ретким тренуцима баналним, да баш баналним позоришним гегом, подсетили нас да се налазимо у позоришту<sup>48</sup>. Тако је критичар *Борбе* тумачио редитељев метод „осавремењивања“, ако се та реч овом случају може употребити, истичући да је ово Дејмеково дело „чисто је као кристал и строго је као Бахова fuga“. Једини изнимак направљен је код улоге Хљестакова, којег је Дејмек вратио Гогољевом Хљестакову, али из Тургењевљевих записа: „У Гогољевом рецитовању“, пише Тургењев, „Хљестаков је био понесен и чудноватошћу свога положаја, и средином у коју је упао, леном брзоплетошћу. Он као да зна да он ово сад лупета и лаже – и верује свом лупетању: то је нешто слично заносу, надахнућу, стваралачком усхиту – то није обична лаж, није само разметање“<sup>49</sup>. Искусни глумац Стеван Шалајић је тако стваралачки одиграо. „А, тако су послушно и стваралачки играли и остали глумци: Љубица Раваси, Иван Хајтл, Анђелија Веснић, Витомир Љубичић, Петар Петковић, Тома Јовановић, Драгутин Колесар, Феодор Тапавички, Михаило Милићевић, Славко Ђорђевић, Фрања Живни и Влада Матић. Кретали су се са необичном прорачунатошћу, лишени површне жеље да само што пре засмеју публику“<sup>50</sup>. Код Гогоља и код Дејмека смех није нешто најдрагоценије у хумору. Пред нас је изнео „колективни масохизам једног друштва које се ту пред нама јавно грчи, увија у колоплету неморала и јавно благи готово са ужитком“<sup>51</sup>.

Критичар закључује да је то могуће урадити једино с овим позориштем које има своју физиономију, стил колективне игре. Такође наглашава да је Београд „помало крив и дужан пред Казимјежом Дејмеком, овакав редитељ већ увелико фали и одавно недостаје“<sup>52</sup>.

### „Посејџа сџаре даме“

*Посејџа сџаре даме* Фридриха Диренмата је представа која се у свести нашег гледаоца понајвише везује за Казимјежа Дејмека, јер је то била једна од првих представа којом се Театар нови из Лођа представио југословенској публици 1958. Сам Диренмат каже да је *Посејџа сџаре даме* прича о нечем што се могло десити у било ком градићу средње Европе. Можда је тај универзални моменат нешто што је одговарало редитељу. Такође писац истиче да описује људе, а не марионете, радњу, а не алегорију: приказује свет, а не

<sup>48</sup> *Исџо*.

<sup>49</sup> *Исџо*.

<sup>50</sup> *Исџо*.

<sup>51</sup> *Исџо*.

<sup>52</sup> Критичар вероватно мисли на ситуацију после режије *Целесџине* у Југословенском драмском позоришту.

морал као што му каткад приписују. Не труди се да свој комад супротстави свету, јер се то дешава само од себе, докле у позориште долази публика. Позоришни комад одиграва се у складу с могућностима позорнице, а не у одређеном стилу. На крају грађани Гилена говоре свечаније него што би говорили у стварности, више у стилу онога што је поезија, леп начин изражавања, али то је само зато што су грађани Гилена одједанпут постали богати, па као скоројевићи говоре пробранијим језиком.

Прича се дешава у Гилену и у садашње време. Јунацима се придружују грађани Гилена, људи као ми сви. Њих не треба приказати као зле. Они у почетку одбијају понуду. Истина, задужују се, али не са намером да убију Ила, него из лакомислености, из неког осећања да ће се све већ некако уредити. У сцени на станици, страх осећа само Ил, који схвата свој положај, али још ниједна зла реч није изречена. Сцена у Петерсеновој житници доноси преокрет. Судбина се више не може избећи. Од тада се грађани мало-помало припремају за убиство, љуте се због Илове кривице итд. ... Сви се полако предају искушењу ... али јасно је: искушење је сувише велико, а сиромаштво сувише горко. *Стара дама* је срдит комад, али баш зато не сме тако да се игра, него на најхуманији начин, са тугом, не са гневом, али и са хумором, јер у овој комедији, која има трагичан крај, ништа не смета толико као крвава збиља – закључује писац.

Диренмат према својим схватањима драматуршког поступка које је изразио поводом *Физичара*, не полази од једне тезе, већ од једне приче која мора бити замишљена до краја, а то значи доведена до најгорег могућег обрта који се не може предвидети него наступа случајно.

Случај мора бити функционалан у односу на радњу. Драмску радњу носе људи. Прича мора бити гротескна, парадоксална.

У програму представе *Посећа старе даме*<sup>53</sup> која је премијерно изведена на почетку сезоне 1972/73. дат је одломак из редитељске бележнице у

---

<sup>53</sup> *Посећа старе даме*, трагична комедија

Преводилац Драгослав Андрић, редитељ Казимеж Дејмек, декор и костими Ивона Забољска, к.г., асистент редитеља Биљана Ковачевић

Лица: Љубица Раваси (*Клара Заханасијан*), Тома Јовановић (*Њени мужевци VII–IX*), Славко Ђорђевић (*Слуга Боби*), Петар Петковић (*Коби /слеј*), Раде Којадиновић (*Лоби / слеј*), Миодраг Лончар (*Алфред Ил*), Добрила Шокица (*Његова жена*), Илинка Сувачар (*Његова кћи*), Александар Ђорђевић (*Његов син*), Фрања Живни (*Председник оштинске*), Стеван Гардиновачки (*Жујник*), Витомир Љубичић (*Професор*), Влада Матић (*Лекар*), Иван Хајтл (*Шеф полиције*), Влада Стојановић (*Сликар*), Михаило Милићевић (*Први грађанин*), Тихомир Плескоњић (*Други грађанин*), Драгутин Колесар (*Трећи грађанин*), Драгиша Шокица (*Четврти грађанин*), Драгица Синовчић-Брковић (*Прва грађанка*), Анђелија Веснић (*Друга грађанка*), Злата Ђуришић (*Трећа грађанка*), Вера Милошевић (*Четврта грађанка*), Томислав Кнежевић (*Шеф станице*), Феодор Та-

којој се Дејмек позива на Софокла: „Мислим да би боље од било какве изјаве мој однос и према Диренмату и према представи коју смо припремили објаснити речи Креонта, цара тебанског, из Софоклове *Антигоне*:

За људе још не наста таква уредба  
Да носи зло к'о новац. Тај и градове  
Разорава, он људе гони из кућа,  
Он племенита људска срца заводи,  
И учи да на ружна дела пристају,  
Он показа им начин сваког варања  
И сваког делања обесвећивање.  
А оне што за новац то урадише  
Њих када-тада казна за то стићи ће.  
(II чин, појава друга)

Превод др Милош Ђурић.“

Поводом гостовања представе Театра новог 1958. наш познати критичар Ели Финци записао је о *Посејти сјајне даме*: „... Јесте, фабула је ту сасвим једноставна, готово антички чиста, и са унутрашњим интензитетом који расте геометријском прогресијом. Али, иза те фабуле о једној бившој блудници, сада милионерки, која се враћа у свој родни градић, који је пуст и запарложен, и хоће да помогне и граду и људима само под условом ако пристану да убију њеног љубавника из младости, који ју је срамно напустио и издао, иза те фантастичне фабуле ипак се крије једна хуманистичка алегорија, која одзвања својим моралом и која наговештава своју поруку. Зар једини човек који се, хуманистичким идеалима надахнут, одупире њеном захтеву, да би и његово пристајање обележило морални пад, самим тим још већи не говори њеном бившем љубавнику, кога већ прогони зла сила неумитне коби: 'И до нас ће једнога дана доћи једна стара госпођа и с нама ће се десити исто оно што се дешава и вама?'“

Критичар *Политике* Слободан Милетић почиње питањем „Како се збио овај поновни Дејмек сусрет с Диренматом?“<sup>54</sup> Снажни таленти необичног сценског темперамента, јасне сценске маште и разложног сцен-

---

павички (*Кондуктер*), Мирко Петковић (*Извршитељ*), Томислав Кнежевић (*Новинар I*), Федор Тапавички (*Новинар II*), Мирко Петковић (*Радио рејортер*), Тибор Киш (*Снимање*), Момчило Граховац (*Тоби*), Вељко Маџут (*Роби*)

Суфлер Вера Ђирковић, инсценијент Тибор Киш

Премијера 17. октобар 1972.

Укупно одигране 23 представе пред 9012 гледалаца.

<sup>54</sup> Слободан Св. Милетић, *Са сцене Српског народног позоришта у Новом Саду / Изражајна парабола / Фридрих Диренмај: „Посејта сјајне даме“; режија Казимјежа Дејмека. – Политика, Београд, 8. новембар 1972.*

ског мишљења – писац и редитељ – били су срећан репертоарски спој у тој ружној причи („не криви огледало што је лице тужно“) о новцу и освети милионерке Кларе Заханисијан која се после двадесет година враћа у свој убоги родни Гилен (модел свих безличних и суморних, физичких и духовних паланки средње Европе) и, као каква грчка богиња освети, обећава доброћудним Гиленцима гомилу долара и благостање за главу бакалина Ила, њеног заводника из младости. Они испрва одбијају чудовишни предлог. Али новац чини своје: „Искушење је сувише велико, а сиромаштво сувише горко“. Стара дама добија своју негативну опкладу с моралом суграђана. Човек који ју је некада обешчистио, пошто је савладао страх и схватио своју кривицу, пристаје да буде жртвован. Нељудска размена се извршава.

Дејмек претвара у лако стилизовани сценски живот текст који је налик на чаробњачке ковчеге са двоструким дном. Фабула је јасних линија, чисти профили главних ликова и прецизни мизансценски односи. Љубица Раваси је остварила ролу која импонује штедљивошћу коришћених средстава, створила је одбојну, злоћудну Клару, не злокобницу али симбол. Миодраг Лончар као Алфред II био је најдоследније отеловљење представе, најпунија мера унутарњег развоја личности од метафоричке зебње до рационалног превазилажења и мирења с неумитним. У епизодама су, како критичар констатује, наступили чланови ансамбла с неједнаким успехом, осим Радета Којадиновића, Петра Петковића (Лоби и Коби) и донекле Витомира Љубичића (професор).

Ивона Заборовска, гошћа, дала је кроз декор и костиме суморне експресионистичке тонове читавој представи, која је као изражајна парабола доказ о сценској немогућности трагедије у овом времену.

Критичар новосадског *Дневника* истиче да је редитељ и овог пута успео да подстакне преданост целог ансамбла. „Тридесетак тумача улога пролази сценом, од којих неки и са само неколико реченица. Међу тим епизодистима, не само по атрактивном тексту који намеће истицање, но и по бриљантно казаном монологу, на премијери награђен и аплаузом на отвореној сцени доминирао је Витомир Љубичић као гимназијски професор“<sup>55</sup>.

### *Носиоци главних улога*

Изражајни су били носиоци главних улога, Љубица Раваси као Клара Заханисијан и Миодраг Лончар као Алфред Ил. Бившу блудницу, даму из

---

<sup>55</sup> Миодраг Кујунџић, *Премијера у Српском народном позоришту / О одабраном и најпуренем животићу / „Посејта старе даме“ Фридриха Диренмајта у режији Казимјежа Дејмека.* – Дневник, Нови Сад, 19. октобар 1972.

великог света, испод чијих луксузних хаљина на тренутке провири паланачка простакуша, Љубица Раваси доноси на сцену као жену уклету, горду у несрећи, али и немилосрдну у освети. Ова Клара Заханасијан подруглава према својој богаташкој бахатости растужи се над својим животом да би се из туге хитро вратила чим се присети уцене и освете којима је посветила живот. Разна расположења – од горопадности до сете, од цинизма до лирике – Љубица Раваси је дала, а да се ниједном није препустила другим ефектима до онима који се постижу максималним владањем говором и минималним гестом и мимиком.

„Лончар је, као Ил, дебитовао у новосадском ансамблу. Рећи само да је дебитовао успешно, значило би не одати пуну меру признања његовој креацији. Он је у лику тога ћифтице Ила проналазио толико нових трзаја у борби за живот најпре, а затим у изражавању резигнације, а све, то тако студиозно, да је успео да комику ћифтинства дигне до размера трагедије, а трагедији судбине тумаченог лика да подари снагу дорског патоса“<sup>56</sup>.

Иначе врло строг критичар представа Српског народног позоришта представу је окарактерисао као једну од оних које достојанствено држе традицију успеха новосадског театра и пожелео да таквих у 112 сезони буде још.

### „Грађанин ѿлемић“

Пре почетка рада на премијери *Грађанина ѿлемића* претходила је дуга и пријатељска преписка с директором Дrame Зораном Јовановићем. Дејмек је у писму из Лођа објашњавао своје разлоге и предлог за поделу<sup>57</sup>. Када се упореди Дејмеков предлог с дефинитивном поделом, уочљиво је да ту нема

<sup>56</sup> Исто.

<sup>57</sup> Писмо из Лођа, 24. мај 1973.

*Драги Зоране,*

Значи, радимо Молијеровог *Грађанина* – нека Вас Бог има у свом милостивом стању!

Предлог за поделу:

Jourdain – Хајгл / (Лончар?), Г-ђа Jourdain – Раваси / (Шокица?), Lucile – ? (Мартинов? Сувачар?) Јовић, Cléonte – ? (Кнежевић? Вртипрашки?) Ђорђевић, Doriméne – Радаковић / Бјели / Брковић / Булатовић итд, Доранте – Животић / Јовановић и ?, Nicole – Веснић / Куцуловић / Сувачар и ?, Covielle – Шокица / Колесар, Учитељ музике – Петковић Петар / ? Живни / Колесар, Његов ученик – ? Кнежевић, Учитељ плесања – Шалајић / Јовановић / Јанковић / Петковић, Учитељ мачевања – Јовановић / Јанковић, Учитељ филозофије – Љубичић / Лончар / Шалајић / Којадиновић / Живни, Кројач – Којадиновић / Јовановић / Живни / Плескоњић, Његов помоћник – Владо Каћански

1 лакеј – ? , 2 лакеј – ? , 1 певачица / 2 певача / кројачки помоћници и кувари = играчи / Турци = певачи и играчи или драмско студио / музичари. Нећу да коментаришем сада тај мој предлог – то је само први корак. Сценографија. После данашњег телефона – разговарао сам са

битнијих одступања од његових жеља, што говори о односу Српског народног позоришта и високом уважавању који су имали према том редитељу.

У првом писму је написао да чека дефинитиван превод. Затим је рекао да „што се тиче текста: не много штрихова. Велики штрих: цео балет мање на крају комедије (тачније: фарсе с балетом, музиком и певањем)“. Затим је коментарисао време почетка рада јер није „срећан због почетка рада у половини јуна – можда ће бити боље на крају аугуста? Још имамо мало времена да то утаначимо. Једини проблем – то је разговор о подели“. Међутим проблем поделе је решен, усаглашавајући се његовој жељи. Писмо је завршио са постскриптумом – „П.С. Од глумица и глумаца не познајем: Анђелковић, Јосић, Јовић, Милошевић, Ђорђевић Александра, слабо Булатовић, Кримшамхалов. Цео ансамбл 'грађанина' мора се саставити од глумаца са 'vis comica' /то није нажалост могуће и то не само у СНП-у/“. У том писму које је, као сва, потписан са „Дејмековић“, најављује да очекује текст. Врло је занимљиво да у следећем писму које пише из Лођа, 3. јуна 1973. Зорану Јовановићу, прво му захваљује на телеграму, а затим пише „овде (је) неки неспоразум. Ви сте мени послали у Беч, између осталог, штампани текст *Грађанина ѿлемића* у преводу Исо Великановића. А то је – ако се не варам – хрватски превод. Да ли намеравате играти на хрватском? Што се мене тиче – немам ништа против. Морате разјаснити ствар. А можда није она тако компликована? Можда ће бити довољно уме-

---

Ивоном. Она може да заврши свој рад најраније на крају јуна месеца или у половини аугуста. Музика. Можда да успем и да урадим лично „музички сценарио“ /Lully итд./

Коначна подела

Ж. Б. П. Молијер / *Грађанин ѿлемић* (Комедија у ѿри дела)

Превео Симо Матавуљ, *редитиел* Казимјез Дејмек, *сценографија* и *костими* Ивона Заборовска, к. г., *музика* Јержи Добжански, *диригент* Имре Топлак, *кореограф* Жарко Миленковић

*Лица*: Иван Хајтл (*Госѿодин Журден*), Љубица Раваси (*Госѿођа Журден, његова жена*), Љубица Јовић (*Лусила, њихова кћи*), Александар Ђорђевић (*Клеонѿ, Лусилин вереник*), Тома Јовановић (*Гроф Доранѿ*), Јелица Бјели (*Маркиза Доримена*), Анђелија Веснић (*Николија, Журденова служавка*), Драгутин Колесар (*Ковијел, Клеонѿов слуга*), Драгутин Колесар (*Учѿиел музике*), Витомир Љубичић (*Учѿиел филозофије*), Драгослав Јанковић-Макс (*Учѿиел мачевања*), Петар Петковић (*Учѿиел ѿлеса*), Тихомир Плесковић (*Кројач*), Тома Кнежевић (*Ученик учѿиел музике*), Влада Каћански, к.г. (*Први слуга*), Вељко Мацут, к.г. (*Друзи слуга*)

У *ѿредѿстави учесѿвују чланови Оѿере*: Александра Животић, Михаило Онешћук и Светозар Дракулић

У *ѿредѿстави учесѿвују и чланови балетског хора*: Магдалена Гиковски, Марија Игњатовић, Ђурђица Горец, Елизабета Матлас, Љубица Марковић, Јелица Прокић, Живојин Новков, Игњат Игњатовић, Никола Узелац, Петар Јерант, Владимир Јелкић и Бела Курунци.

Инспицијент Тибор Киш, *Суфлер* Стевица Радиновић

*Премјера* 9. окѿобра 1973.

Укупно одиграно 18 представа, 6359 гледалаца.

сто 'глазбенице' или 'кухара' ставити певачицу и куvara – и одмах ћемо  
получити српски?“

На крају му пише „ От 12. јуна ја ћу боравити стално у Варшави / изу-  
зев суботе поподне, недеље, понеделки/“.

На основу *Речи редитеља* која је објављена у програму представе  
видљиво је да се редитељ опредељује за Молијера у савременом тренутку.  
И као у свакој представи он тражи оно што је актуелно. То закључујемо и  
на основу његове редитељске експликације:

„Природна жеља сваког човека да стреми ка вишим циљевима и сазна-  
њима одувек је био племенити и подстицајни мотив који је и човека и људско  
друштво водио у прогрес и све савршенију цивилизацију. С друге стране, у  
великом броју људи постоји исто тако природна жеља да се подигну на лез-  
твици друштвене хијерархије. При том многи од њих користе одвајкада поз-  
нати пут, најчешће не много моралан али несумњиво ефикасан, познат под  
именом каријеризам.

У епохи Молијера аристократски друштвени слој имао је видљиво већа  
права од других сталежа – па није чудо што су у то време многи ситуирани  
грађани желели да постану племићи. Молијеру у комедији *Грађанин ѿлемић*  
циљ није био само да насмеје: он у сатиричном огледалу приказује човека који  
хоће да буде оно што није – и који верује да новцем може да купи не само плем-  
ство и привилегије, већ и отменост, ум, племенитост и љубав.

А епоха Молијера и није од нас тако удаљена како нам са дистанце од три  
стотине година изгледа – сведоче вртоглаве каријере многих савремених  
Журдена које срећемо на сваком кораку: у новинама, на телевизијским екрани-  
ма, у своме суседству. Због свега тога не можемо да не зажалимо што поред  
овог изврсног дела из епохе Луја XIV на репертоару немамо и савремених сати-  
ра. У њиховом одсуству вечерас вам приказујемо стару али неуништу комед-  
ију – балет из пера Жана-Батиста Поклена Молијера, сина краљевог тапетара  
и управника дворске позоришне трупе.

Казимјеж Дејмек<sup>58</sup>

Дејмек се определио да ради *Грађанина ѿлемића* комедију-балет,  
једно од најзначајнијих дела светског репертоара. Својом славном Цере-  
монијом, комад нуди угодност ревијске слике великог спектакла. Госпо-  
дин Журден је управо тако величанствено слеп, чудан запањен, опседнут,  
да има Молијеров, као и наш, опроштај, али он је надмена марионета која  
нас наводи да се смејемо на рачун оних који, мање наглашено, деле његову  
ватрену жељу да додирне отмено друштво и „човека од порекла“. То сва-  
како није највећа Молијерова комедија, али је то комедија која погађа сва-

<sup>58</sup> Из Програма представе.



ку публику, јер сноб нема отаџбине. Сноб ниче на паркету, на тепиху, у удобним наслоњачама целог света, припада свим режимима, свим климама (*Андре Русен*).

„Молијера дуго нисам волео и не могу уверљиво објаснити због чега. Мило ми је што сам барем сада, спремајући се да режирам *Грађанина ѿлемића*, почео да откривам досад за мене недовољно запажене вредности овог писца. Тек у последње време почињем да интимно осећам колико је велика његова и друштвена и културна улога“<sup>59</sup>.

„У Молијерово време је релативно узак круг људи имао Дон Жуанов поглед на свет. Данас такав поглед на свет није привилегија – привилегија условно речено, дакако – само једног слоја, једног сталежа. Многи данас мисле и раде онако како је пре три века мислио и радио само један сталеж. Откривање моралних односа једна је од мојих позоришних жеља, један од циљева мога театарског рада. Молијер ми пружа могућност да ту жељу и тај циљ барем делимично остварим“<sup>60</sup>.

Надао се да ће *Грађанин ѿлемић* имати стил свога времена.

#### *Премијера „Грађанина ѿлемића“ у сезони 1973/74*

Премијером Молијерове комедије *Грађанин ѿлемић* с Љубицом Раваси и Иваном Хајтлом, ветеранима новосадске сцене, у главним улогама, почела је сезона 1973/74. у Српском народном позоришту. Одмах после те премијере, следи Стеријина *Покондирена ѿиќва* у режији Дејана Мијача, са Миленом Булатовић, Добрилом Шокицом, Заидом Кримшамхалов и Илинком Сувачар у главним улогама на сцени Веселеог театра „Бен Акиба“.

Нови стални редитељ Српског народног позоришта из Новог Сада Славенко Салетовић режирао је Фејдоову *Бубу* у уху која ће бити приказана 20. октобра. У представи се појављује екипа врских глумаца међу којима су Стеван Шалајић, Миодраг Лончар, Стеван Гардиновачки, Иван Хајтл, Раде Којадиновић. Премијера драме Бернарда Шоа *Занати госиоће Ворн* у режији Димитрија Ђурковића са Милицом Радаковић, Ксенијом Мартинов, Велимиром Животићем и Фрањом Живнијем предвиђена је за 23. октобар, Дан ослобођења Новог Сада.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Миодраг Кујунџић, *Редишељ „Грађанина ѿлемића“ о своме схваћању Молијера / Журден под руком, Дон Жуан у мислима / Казимјеж Дејмек ѿрипрема у Српском народном ѿозоришту дело значајног француског комедиографа*. – Дневник, Нови Сад, 26. VIII 1973.

<sup>60</sup> *Исѿо*.

<sup>61</sup> М. Караџић, *У Српском народном ѿозоришту у Новом Саду / Молијер на ѿочетку сезоне / Комедија „Грађанин ѿлемић“ са Љубицом Раваси и Иваном Хајтлом*. – Политика, Београд, 18. октобар 1973.

*Речи критике о „Грађанину ѿлемићу“*

Новосадски позоришни критичар Миодраг Кујунџић пише одмах после премијере, али започиње редитељевом изјавом пре месец дана да „ће његово остварење на новосадској сцени настојати да следи стил Молијеровог времена“<sup>62</sup>. Извесна стилизација стила Луја XIV у представи уочљива је по дизању завесе, стилизација се постиже у визуелним елементима представе, у декору и костиму Ивоне Заборовске. На сцени се види љупки симетрични распоред сликаног цвећа и елемената архитектуре, за које критичар каже да би могао конкурисати у складној икебани. Исувише наглашена симетрија допуштала би помисао да се желело само праћење симетричне драматургије *Грађанина ѿлемића*.

Грађанин Журден могао би се именовати као каријериста и корупционаш, а као такав постаје осовина Молијерове комедије. Око њега су „симетрично распоређени учитељ музике и учитељ плесања, учитељ мачевања и учитељ филозофије, кћи и служавка и вереници кћери и служавке, лажни пријатељ Журденов са потенцијалном љубавницом и Журденова супруга“<sup>63</sup>. У самој фабули они се налазе у сталној равнотежи, на удар једнога одговара противудар другог, на подлост се одговара подлошћу, или, пак, на једну подвалу одвраћа правдољубива реакција друге стране.

„Амбициозни а необразовани грађанин Журден би међу овим притисцима имао да се понаша као слон у стаклари и комични ефекат би требало да изазове колико рационална интелектуална осуда Журденове покондирености (како је у Дејмековој презентацији) толико и његова физичка неодрживост, незграпност неприкладност у амбијенту у који би насилу хтео да уђе“<sup>64</sup>. Да не би пореметио симетричан склад драматургије и визуелни склад допадљиво аранжиране сцене, редитељ је свога Журдена довео пред излог стакларе и тако гледаоцу пружио могућност да замисли како би изгледао слон када би у стакларску радњу случајно упао. Дидактична комедија тако је преобраћена у интелектуалну (или интелектуалистичку) конструкцију у којој је хумор проведен кроз савремени суви стерилизатор.

Глумачки ансамбл задржао је висину редитељеве интелектуалне визије изворног текста, повремено, нагонски, пробијајући његове баријере. Само у тренуцима пробијања баријера, препознавали смо Ивана Хајтла, Љубицу Раваси, Јелицу Бјели, Љубицу Јовић, Петра Петковића и већину

---

<sup>62</sup> Миодраг Кујунџић, *Премијера у Српском народном позоришту / Симетрична икебана / „Грађанин ѿлемић“ Ж.Б.П. Молијера у режији Казимјежа Дејмека*. – Дневник, Нови Сад, 12. октобар 1973.

<sup>63</sup> *Исио*.

<sup>64</sup> *Исио*.

других чланова ансамбла у улогама запамћеним по снажним ефектима. Анђелија Веснић зрачила је свежином којом треба да зраче Молијерове мудре служавке као Николија. У представи је ангажован и оперски и балетски ансамбл на музику Јержија Добжанског. Дело се играло у преводу Сима Матавуља, како наводи критичар.

### „Ойеретиа“ на Битефу

Када је на Битефу 1978. учествовала Гомбровичева *Ойеретиа*, пре тога, 26. септембра представа је гостовала у Новом Саду и том приликом новинарка је разговарала с познатим редитељем и драгим пријатељем, а текст у *Позоришћу* насловила *Сусрети након двадесет година*<sup>65</sup>, узимајући као прву годину сусрета 1958. када је Театар нови гостовао с представама *Посети старе даме*, *Јосифов животи*, *Хладан њуш*. Наглашавајући да је то био значајан сусрет за новосадску публику, подсетила је које представе су биле изузетан театарски доживљај за публику и по чему се још памти Казимјеж Дејмек и његове представе на нашој сцени: Шекспиров *Јулије Цезар*, Молијеров *Грађанин њлемеић*, Гогољев *Ревизор* и Диренматова *Посети старе даме*.

На Дејмека се мисли и поводом припрема за отварање зграде Српског народног позоришта, али Дејмек, познајући ситуацију, у шали је приметио да ће „радо доћи, уколико доживи тај тренутак усељења“<sup>66</sup>.

Даринка Николић је разговарала с Дејмеком и за новосадски дневни лист *Дневник*. Текст је започела констатацијом да „Гомбровичева *Ойеретиа* делује попут зрака сунца у тамни позоришног живота нашег времена, и да је једно од најзначајнијих дела написаних после рата“<sup>67</sup>.

До које је мере Казимјеж Дејмек уметник – трагалац потврђују његове речи казане и том приликом: „Након ове представе ваљало би се поново вратити Гомбровичу, покушати још једном, трагати испочетка, јер то је дело неисцрпно, провокативно и вишеслојно, чак у тој мери да га можемо поредити са Шекспировим *Хамлејтом*. Јер, и у лошој представи *Хамлејта* нешто мора да се догоди, нешто мимо редитеља и мимо глумаца. Наша представа за коју верујем да није лоша, још увек није дорасла писцу и његовом делу, није открила све слојеве и значења *Ойеретије*“<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Д.[аринка] Николић, *Сусрети након двадесет година*. – Позориште, бр. 2, год. XLV, СНП, Нови Сад, 15. новембар 1978.

<sup>66</sup> *Исто*.

<sup>67</sup> Д.[аринка] Николић, *Гостовање Театра новог из Лођа / Лака форма озбиљна њорука / Редитељ Казимјеж Дејмек у Гомбровичевој Ойерети*. – Дневник, Нови Сад, 24. септембар 1978.

<sup>68</sup> *Исто*.

Боравак у Београду, на интернационалном фестивалу Битефу, био је повод да се, после неуспелог разговора на округлом столу после *Ойерте* разговара с познатим редитељем. У занимљивом интервјуу који новинарка *Политике* прави с познатим редитељем сазнајемо да „први пут је на Битефу и да је недавно у Лозани поставио најновије дело Диренмата *Одлагање*“<sup>69</sup>. На питање „...Шта се догађа у пољском театру? – одговара:

– Не могу да дам објективну оцену. Ипак, код нас се већ много година говори о кризи позоришта. Мислим да данас имамо заиста кризу театра. Пре неколико година био је модеран театар суровости, затим позориште секса, а сада не постоје чаробни кључеви за позоришна врата – у Европи театар се враћа натуралистичком позоришту. Мислим да ће натурализам у позоришту бити следећа мода, спас театра. Већ имамо прве знаке у Пољској, у Немачкој је већ читав талас који ће се, сигуран сам, раширити и у осталим земљама“<sup>70</sup>.

Мисли да не постоји у позоришту проблем редитеља, већ му се чини да европска драматургија уопште не постоји, ни на Западу а ни у Пољској. Не зна прави узрок, али мисли да сви чекају свог савременог Шекспира. Шта нам вреди Карајан, ако он не би имао ноте Бетовенове или Моцартове. Истиче да „у позоришту све почиње од писца“<sup>71</sup>. Без великих савремених позоришних песника не може бити позоришта. „Можемо да имамо технички опремљено позориште, али за публику је важно 'шта' а не 'како'. Да бисмо могли да говоримо 'како' прво треба да имамо 'шта'. Милер не пише, ни Диренмат, Жене више не постоји... С времена на време пише само наш Мрожек. Сваки његов комад је прворазредан“<sup>72</sup>.

Код драмских писаца је најважније да говоре истину о своме друштву и тако креће од Есхилових *Персијанаца*. То што је Есхил рекао Атињанима било је страшно. Диренмат је покушао да у својој драми *Посејта сшаје даме* нешто каже друштву, и то је један од најбољих комада наше европске драматургије после Другог светског рата. И Гомбрович је имао храбрости да пише о свом друштву и против њега. Сматра да писци данас не говоре истину о нама, јер за то немају храбрости.

На питање да ли експерименти Брука или Гротовског имају сврху, изричито одговара:

---

<sup>69</sup> Мирјана Радошевић, *Сусрећи на XII Битефу / У њојрази за Шекспиром наших дана / Есхил би данас морао да има сојсјвени тилевизијски студио – каже Дејмек редителј и уйравник Театра новог из Лођа*. – Политика, Београд, 30. септембар 1978.

<sup>70</sup> *Исјо*.

<sup>71</sup> *Исјо*.

<sup>72</sup> *Исјо*.

„То уопште није позориште. Европско позориште за мене, од времена Есхила до наших дана, мора да се заснива на тексту. То је закон. Наравно, мислим о позоришној речи са звуком, ритмом, сликом, покретом...“<sup>73</sup>

Констатацијом да нико не пише боље од Шекспира или Есхила објашњава да у Европи имамо више позоришних музеја него савремених позоришта.

Познати београдски критичар Мухарем Первић је осетио суштину и том приликом у рецензији битефовске представе забележио: „Супротставити али и довести у везу оперетско и драматично, лудорију и збиљу, одишта није једноставно. Редитељ Дејмек и глумачки ансамбл били су свесни ове тешкоће. У трећем чину и сами смо осетили извесну натегнутост. Као да је игра одједном престала и да смо се нашли у неком другом комаду. Тачно је, чинови неумитно теку и оперета се распала, али свој распад који са почетка назиремо, одвећ је нагао, прелаз у нову форму помало усиљен.

Претрчати, засладити што је више могуће, подвући оперетско, значило је у сукоб ставити лице и маску, костим и тело, обучене и наге, трајно и модно. Одећа се лако прекраја: свако време кроји своје униформе, нуди своје облике понашања, живота. Али испод сваке униформе је кожа, наго људско тело, неки живот у елементарнијем смислу речи. Дејмек прихвата оперету и благо је гура према излишности, према апсурду. У првом чину још је привидно све складно и изгледа као да оперета још увек задовољава. Глумци нам ипак стављају до знања да је реч о лажној целини и проблематичној хармонији. Размишљање о зрелости и младости, форми и отворености, провлачи се кроз читаво Гомбровичево дело. На овим противуречностима граде своју представу и Казимјеж Дејмек и Театар нови из Лођа“<sup>74</sup>.

### *Дугогодишњи пријатељ Српског народног позоришта*

Казимјеж Дејмек је имао дугу и пријатељску сарадњу са директорима, редитељима у Српском народном позоришту. Будно је пратио сва збивања око отварања нове зграде и припреме за њено уселење. Тако у писму Зорану Јовановићу (23. априла 1977) одговара да не може да дође на Стеријино позорје, јер је радио премијеру у Есену (10. априла), а по повратку у Лођ морао је да завршу представу коју су започели директор и његов асистент. Обавештава да је упознат са стањем у Српском народном позоришту, јер је тамо боравио драматург, сада професор, Петар Марјановић који је гледао 140. извођење *Ојперете*, а у разговору они су се сећали добрих, старих време-

<sup>73</sup> Исто.

<sup>74</sup> Мухарем Первић, *Премијере на Бишефу / Између конвенције и стварности*. – Политика, Београд, 9. октобар 1978.

на. „Нова зграда за Нови Сад – то је наравно велика ствар – само шта ће у њој бити ? /после свечаног говора Мише/?“ – пита се познати пољски редитељ.

Следеће писмо упутио је Зорану Јовановићу, управнику Српског народног позоришта, 3. јануара 1981. пред отварање нове зграде. Одговара да о тексту *Обућара* Мрожека не може ништа да каже, али верује у Вујичићев укус. За отварање нове зграде предложио је да дође делегација на два-три дана да се договоре око каснијег гостовања у Пољској. На крају га обавештава да му је позната „њихова“ ситуација у Пољској, као што је позната и самим Пољацима, који се стално сећају једне кинеске пословице „Боже, спасавај нас од наших пријатеља а са непријатељима сами спремимо ред“.

Пријатељство је било континуирано и трајно. Планирано је да Казимјеж Дејмек дође у Нови Сад после премијере *Хамлеја* у Лођу, у јануару 2003. године, али смрт га је зауставила на генералним пробама. Његов редитељски рад у Новом Саду високо је одређен, заузима посебно место у раду с ансамблом Дrame, али значајније од свега јесте да је у сећању остао као осведочени пријатељ наших позоришних посленика.

*Vesna Krčmar*

## DIRECTIONS OF KAZIMIERZ DEJMEK IN NOVI SAD

### Summary

In all pieces directed by Dejmek one can recognize his poetics regardless the fact that the path to the audience was specific and that the popularity was not determined with respect to the number of plays and the number of people in the audience. Dejmek was an explorer in the directing business; his perception of theater was exalted, it was not just business for him because „It was an aptitude, an experience, a game. A painful and difficult game, a game which meant dignity and persistence, which demanded a constant alert of one’s own faith and self-respect (not just of oneself, but of others as well)...“.

He believed that without great moderns theatrical poets there could be no theater itself. By saying that no one writes better than Shakespeare or Aeschylus he explained that Europe had more theatrical museums than moderns theaters. The most important thing about playwrights is to tell the truth about their society and also to speak against it. That is why he uses Aeschylus’ *The Persians* as a starting point. European theater, since Aeschylus until the present, must be based on a text. He thought that contemporary writers did not speak the truth about us because they did not have courage to do so.

Kazimierz Dejmek was a true friend of the Serbian National Theater, which is testified by a set of letters which have been preserved.

Напомена: Овај рад настао је у оквиру Пројекта истраживања југословенско-пољских односа и српско-пољских театарских веза у Матици српској. Рад је намењен тематском броју часописа *Pamiętnik Teatralny* (Instytut Sztuki PAN Warszawa), посвећеном Казимјежу Дејмеку.

Зоран Т. Јовановић

## КАЗИМЈЕЖ ДЕЈМЕК У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ДРАМСКОМ ПОЗОРИШТУ (1970)

САЖЕТАК: Једино гостовање угледног пољског редитеља Казимјежа Дејмека у Београду било је 1970, у Југословенском драмском позоришту са Рохасовом *Целестина* у драматизацији П. Ашара и Дејмековој адаптацији и режији. Сценска судбина те представе предмет је рада, уз покушај реконструкције редитељског поступка сведочењем асистента режије Славенка Салетовића, глумице Светлане Бојковић и позоришних критика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Целестина*, Фернандо де Рохас, П. Ашар, К. Дејмек, представа, режија, рецензија, Славенко Салетовић, Југословенско драмско позориште, позоришна критика.

\*

Крајем педесетих година прошлог века име редитеља Казимјежа Дејмека и његовог чувеног Театра новог из Лођа допрли су до Југославије, тачније до Новог Сада и Београда као највећих позоришних центара у Србији. Дошло је до контаката Српског народног позоришта у Новом Саду са Дејмеком, гостовања Театра новог у Београду и Новом Саду маја 1958. Та гостовања са три чувене представе (*Јосифов животи* Миколаја Реја, *Хладан џуш* Мајаковског и Диренматова *Посејта старице*), претворила су се у прворазредан културни доживљај.

Шест година касније долази и до првог Дејмековог редитељског гостовања у Новом Саду. У оквиру обележавања Шекспирове четирестогодишњице, Дејмек је поставио Шекспировог *Јулија Цезара* средином јануара 1964, који је наишао на позитиван одјек.

Опет шест година касније, после варшавских бура изазваних представом *Задушнице* Мицкијевича 1968, Дејмек са угледом европског редитеља и овенчан мученичким венцем Мицкијевичевог јунака, стиже у јесен 1970. у Београд, у угледно Југословенско драмско позориште, са којим потписује двогодишњи уговор о сарадњи. Дејмек упознаје ансамбл гледајући представе са текућег репертоара, прати збивања на Четвртм БИТЕФ-у.

(„Од свих експеримената који су недавно могли да се виде на Битефу, ја сам само двадесет минута гледао *Иванова*“, изјављује.)

Дејмеков долазак био је видно пропраћен у штампи. Два угледна дневна листа (*Политика* и *Политика експрес*) доносе интервјуе с њим. Из њих дознајемо да је заједничком одлуком на седници Уметничког већа изабрано, после *Дон Кихота*, највеће класично дело шпанске књижевности *Целестина* Фернанда де Рохаса, чиме је настављен циклус дела старе шпанске књижевности на сцени ЈДП-а који је започет делима Лопе де Веге и Калдерона.

Књижевно дело Рохаса било је мало до тада познато у Србији. Истина, у Загребу је *Целестина* штампана 1957, „са шпањолског изворника из 1499. године“, у преводу Војмила Виња и с опширним поговором свестрано обавештеног компаратисте Иве Хергешића. Очито да књига није „допловила“ реком Савом до свог ушћа у Дунав.

Редитељ је у новинама нагласио да је „главна тема *Целестине* – љубав. Млади племић се заљубљује у девојку са села. Љубав се завршава трагично. То је прича која се увек 'допада'. У оригиналу *Целестина* је велика новела, намењена рецитовању. Од ње би могле да се направе две-три позоришне представе. Врло лако се адаптира за сцену јер у њој има доста позоришних елемената“.<sup>1</sup> Дејмек се определио за француску адаптацију Пола Ашара, али у властитој обради.

\*

Позоришна сезона 1970/71. била је по много чему специфична у том репрезентативном југословенском позоришту.

Крајем маја 1970. ЈДП је остало без управника – умро је Бојан Ступица (1910–1970), један од оснивача ЈДП, његов прослављени редитељ. Његова смрт крајем сезоне, несумњиво, изазвала је пометњу и оставила последице и на почетак рада у наредној сезони па и на ток припрема представе Рохасове *Целестине*.

На почетку сезоне „самоуправљачи“ су били заокупљени проблемом – како поново наћи погодну личност за упражњено место управника. Глумац Маријан Ловрић (1915–1994) вршио је дужност управника док се не пронађе та нова ауторитативна особа, што је учињено тек 10. децембра 1970, када је изабран за управника Милан Ђоковић (1908–1993), књижевник, драмски писац и ранији директор Дrame Народног позоришта у Београду.

---

<sup>1</sup> Валерија Пор, *Пућујући редитељ*. – Политика експрес, 12. октобар 1970.



Ђоковић у својим сећањима бележи слику стања које је затекао у театру: „Тешкоће су финансијске: око 30,000.000 динара дуга за прекорачења у инвестицијама приликом грађења театра, који је добио име Бојана Ступице, и за прекорачења у текућем пословању; али не само финансијске тешкоће, тешкоће су и уметничке: ансамбл је разбијен, честе су слабе представе, публика мало долази у то некада славно позориште“.<sup>2</sup>

Опште стање у позоришту и промене на челу ове куће нису могле да остану без последица на радну и уметничку атмосферу и увек немирне позоришне духове. Те јесени, на почетку сезоне радиле су бројне кадровске „кухиње“ и пажња глумаца као да је била окренута ван сцене.

Припреме представе *Целесћине*, упркос свему, текле су готово нормално. Дејмек је благовремено обавио све неопходне техничке припреме, дошао је са готовим сценографским и костимографским решењима Луције Косаковске, Вељко Марић је припремао одговарајућу музику, техничко вођство и расвета били су под руководством и будним надзором шефа Технике инж. Добрила Николића.

Студент треће године режије Академије за позориште, филм, радио и телевизију Славенко Салетовић био је асистент редитељу, а преводилац Зорица Вуковић. Рохасову *Целесћину* превео је Петар Вујичић, угледни преводилац с пољског, а лектор је био др Бранивој Ђорђевић, професор Академије за позориште, филм, радио и телевизију. Све је било спремно за почетак рада.

Редитељ је у програму за представу исписао своју поруку:

„*Целесћина* није била написана за потребе позоришта; била је то новела у дијалогу, састављена од двадесет и једног поглавља и намењена за читање и рецитовање. Сваки покушај приказивања *Целесћине* у позоришту захтева адаптацијске интервенције.

Између познатих нам светских обрада изабрали смо обраду Пола Ашара, коју смо подвргли многим ретушима, међу којима скраћењима и допунама из оригинала.

Не бисмо хтели на овом месту да се бавимо анализом односа Ашараове обраде према оригиналу. Једино ћемо с меланхолијом утврдити да у случају *Целесћине* свака обрада може да буде само ехо бујног реализма оригинала, његовог сочног хумора, заједљиве сатире, одважности што карактерише само најистакнутија дела, проницљивости и мудрости опсервације, необичне за оно време познавања психологије човека, а и да не спомињемо елеганцију стила и језика, који је пун ефектне и учене реторике, прецизних метафора, изненађујућих и крепких обрта и одредаба.

---

<sup>2</sup> Милан Ђоковић, *Дневник о Југословенском драмском позоришту*. – Сцена, 1984, бр. 4–5, 116.

То дивно ренесансно дело далеко је од наивне усхићености дражима и радостима живота, далеко од наивне похвале човека и света, својствених многим делима ране ренесансе. Понекад му се приписује песимизам. Није ипак песимизам сагледавање и показивање човека у његовим рвањима и борби против зла, против дволичности и лажи, за право на срећу, љубав и слободу. Сматрамо да ће приказивање *Целестине* чак и у овом, у односу према оригиналу крхком виду, послужити корисној разоноди посетилаца нашег позоришта“.

\*

Славенко Салетовић (1948), данас угледни позоришни редитељ, шеф катедре за позоришну режију, редовни професор Факултета драмских уметности у Београду, сведочи о свом раду с Дејмеком. У тематском разговору са писцем ових редова, обављеним 10. јуна 2006, каже:

„За столом смо имали двадесет читаћих проба. Одмах смо ушли у анализу дела и прво што желим да кажем су утисци о томе, које хоћу посебно да нагласим. Ја од тада па до сада, укључујући све моје скромне напоре професорске, режијске, позоришне, за тридесет година рада никад, ни пре ни касније, нисам присуствовао таквом разлагању, таквој анализи једног драмског текста, таквој редитељској експликацији. Те пробе су биле креације, то је била симфонија редитељске анализе и синтезе за столом, објашњење ликова кроз говорну радњу, и свим пратећим детаљима. И сви смо нестрпљиво чекали да сиђемо на сцену. Дејмек је инсистирао да већ за прву мизансценску пробу буде постављен декор. Сцена је била решена врло маштовито али у тешком конструктивистичком декору, било је пуно промена са 'цугова' и дугих пауза између чинова.

Други пункт о коме желим да кажем се збио када смо дошли на позорницу. Редитељ је сео за пулт, око њега преводилац и ја као асистент, сви глумци на сцени и Дејмек свечано каже: 'Изволите, почните!' Настао је тајац, мучна пауза, ансамбл је био констерниран јер није знао шта и како да 'почне'. Наши глумци су научили да буду 'вођени'.

Убрзо је Дејмек схватио суштину неспоразума, јер његов начин рада није одговарао глумцима, годинама свиклим на друкчији начин рада. Направили смо 'дипломатску' паузу од неколико дана да бисмо разрадили даљу методологију рада, уз моју неуку помоћ. Али до краја се није нашло право решење. За мене је био шок када сам схватио да ми је Дејмек 'препустио' да поставим масовне сцене, од три сам поставио две, и може се претпоставити какве су могле бити. Али, желим да нагласим, да је Дејмек у десетак наврата, показујући решења појединих сцена глумцима, испољавао неубичајену жар, онако од муке јер је био незадовољан“.

Други „сведок“ о Дејмековом раду је угледна глумица Светлана Бојковић, тада млада Малибеја, шпанска Јулија. У разговору с Феликсом Пашићем 1998, дакле, скоро тридесет година касније, она се сећа рада на *Целестини*:

„Сећам се проба. Дејмек је знао наш језик, али није знао финесе. Договоримо се, рецимо, око радње, он формира сцену, почнем да пробам, а он скокне из гледалишта и намести ме у позу. То ми нико није радио. А то је изврсно. Једну ми руку стави овде, другу онде, намести ме како ћу да клечим, и каже ми: *Само ви играјте!*. То памтим као одлично искуство које би било драгоцену поготово данас... Онда смо били у радним дугачким сукњама, међутим, Дејмек је мене, ваљда, већ видео и у костиму и у декору... Костиме и сценографију правила је једна Пољакиња (Луција Косаковска), изврсно... То је, у ствари, била једна одлична глумачка вежба“<sup>3</sup>

После првог шока, који описује Салетовић, Дејмек је очито прилагођавао свој начин рада са ансамблом у новонасталој ситуацији и, по потреби, „прискакао“ глумцима у помоћ.

„Припрема представе трајала је нешто више од два месеца, – наставио је Салетовић. – Премијера је била веома свечана, уз највиши протокол. Слегао се сав културни Београд, представници страних амбасада, мноштво позоришног света у гроздовима су висили са страна. Било је, одиста, изузетно интересовање. Премијера је отворена аплаузом чим се дворана замрачила, у знак признања Дејмековом ауторитету.

Представа је текла коректно, није било падова нити техничких ’киксева’, али је примљена хладно, текла је у неком а темпу, није било жара игре. Било је, истина, неколико сјајних момената у представи, али тако је остало и на репризама. Представа није, речју, постала ’хит’, није била оно што се од ње очекивало.“

Говорећи о остварењу Рахеле Ферари Салетовић сведочи:

„Рахела је била у пуној зрелости и пружила јој се сјајна прилика, да уз великог редитеља, у главној улози, искаже све своје умеће. Међутим, њу је Дејмек терао да буде искључиво прорачунато хладна, није дозвољавао да искаче из тог задатка. Она се жестоко опирала, али је ауторитет редитеља био јачи. Тек је у две-три сцене могла да дође до изражаја њена пунокрвна природа. Ту се, можда, налази главни разлог њене рањивости у овој великој улози. У разговорима у глумачком Клубу, Рахела је изражавала жал, вајкала што се наш ансамбл није могао боље прилагодити Дејмековом начину рада, стално понављајући: ’Он свашта зна, он зна сваког ђавола!’“

\*

Четири позоришна приказа објављена у београдској штампи имају индикативне наслове: „Мало користи, мало забаве, мало недоумице“ (*Полишка*), „Сува прича, сува игра“ (*Вечерње новостии*), „Дејмеков деби са лошом поделом“ (*Борба*) и „Гледајте Рахелу!“ (*Експрес*).

<sup>3</sup> Феликс Пашић, *Глумци говоре*, 2, Прометеј, Стеријино позорје, Нови Сад 2003, 377.

Пођимо редом. Најпре, најопширнија оцена ауторитативног Мухаре-ма Первића је у најугледнијем београдском дневном листу *Полићика*:

„*Целестина* је на граници два света: средњовековља и ренесансе... До нас допире и алузија о 'забрањеном воћу' као истинској храни људског живота и сваке праве животне напетости. Мелибеја, једна од многих Јулијиних сродственица није ли она заточеник принудне 'врлине' и део родитељског, друштвеног и верског поретка старешинства. Ту је и инквизиција као стални симбол претње под којим човек од крви и меса, човек 'грешник' покушава да живи. Спутавање еротског претвара еротику у ексцес и пуку анималност. На крају ће гола сила, испразна и лажна чистота тријумфовати, а трагедију ће доживети и у формални језик поезије кодификована љубав Калиста и Мелибеје, и раскошно, сирово, спонтано живовање Целестине и њене 'јавне куће' у којој се, усред инквизиторског окружења 'крпе девичанства'. Страх од казне чини грех још привлачнијим и омамљивијим: у судару су свет репресије и спонтаног нагонског живљења у слободи која није безгрешна. Пошто се ђаво већ добро брине за порок *Целестина* и њен аутор се труде да демистификују 'врлину'.“

Нажалост, Дејмекова представа недовољно импулсивно и живо, недовољно динамично и изразито, изражава ову двострукост *Целестине* која је двострукост (старог и новог) света, двострукост врлине, двострукост порока, двострукост љубави; двострукост језика и симбола, двострукост реда и љубави, магије и реалистичности, страсти и брачне чистоте, еротике и вулгарности.

Док су једни тумачи у *Целестини* видели наказу која руши светињу брака, други су се „подавали“ чудесном дару ове жене да ужива у животу, њеном фалстафовском апетиту за задовољства. Дејмек је пропустио шансу да „преведе“ и „продужи“ два мотива, два типа љубави присутна у *Целестини*, пагански и хришћански, онај у побуни и санкционисани, и прикаже их у светлу савременог еротизма и обнове примитивних култура, за шта му је *Целестина* пружала лепе могућности.

У даљем образложењу свог виђења редитељевог тумачења Рохасовог дела, пише:

„У Дејмековој *Целестини* има двосмислене еротске игре речима, дрских шала и алузија, мале бестидности, ситне ироније, учтивог светогрђа и животне распусности, али све је то испод прага пријемчивости савременог гледаоца, без жестине и усмерености са којима се у његовом свету, на другом нивоу, али још увек, сусрећу сустегнуто и ослобођено, културно и органско. Дејмек се задовољио комичним ефектима који се базирају на већ одомаћеним алузијама на секс, задовољио се тиме да нас упозна са једним значајним делом из историје шпанске књижевности. *Целестину* је Дејмек мислио у образовним и исто-

ријским категоријама, а не у оквиру **културе еротског** каква је данас, културе у којој је паганска тенденција опет, или поново, присутна.“

Критичар се, наравно, задржао и на глумачким остварењима истичући у први план креације Калиста Слободана Ђурића и Мелибеју Светлане Бојковић, примећујући у њиховој игри извесну неуједначеност и грчевитост.

„Пармено и Семпронио Бранка Цвејића и Д. Милосављевића-Гуле, поставили су себи као максимални задатак да нас засмеју у чему су повремено и успевали. Са више разуђености и бујности, сочније и пунокрвније своју уживалачку природу и животну виталност манифестовале су Елиција Марије Милутиновић и Ареуса Весне Латингер.“

Природно је што је посебну пажњу критичар обратио креацији Рахеле Ферари, првакињи Позоришта, глумици с изузетним комичарским нервом, „мајстору непредвидивог детаља“, како ју је окарактерисао један други београдски критичар.

Первић пише:

„Целестину бестидну и опаку, Целестину која ’љуби’ живот и густира љубав, подсмешљиву и склону ’опипљивим шалама’, Целестину одану задовољствима али и пословну, паметну и видовиту, достојанствену у свом ’паду’, Целестину која исмејава старог и засмејава новог чистунца, тумачила је Рахела Ферари употребивши своја опробана глумачка умећа и пре свега свој изузетни дар да пласира **иронично**. Рахела Ферари се, ипак, ’поиграла’ са Целестином која јој је остала на ’врх језика’.“

На крају, критичар сведено констатује да је „монументални декор и раскошан костим креирала Луција Косаковска“.<sup>4</sup>

Задржали смо се на ширим изводима из Первићеве критике јер он видљиво настоји да тезе потврди детаљнијим образложењима свог виђења представе која није испунила његова очекивања, изражавајући и на тај начин уважавање уметничке личности редитеља – значајног госта.

Остале његове београдске колеге реаговале су различито.

Жарко Јовановић (Команин) квалификује представу „монотоном и досадном“, али и „чудном“, па то своје „чуђење“ образлаже кратким закључком:

„Чини вам се да представа тече као нека аматерска процесција, а онда одједном наслутите контуру стравичне трагикомедије. Такође вам се чини као да су глумци, који играју *Целестину*, први пут доспели на сцену, а опет као да намер-

---

<sup>4</sup> Мухарем Первић, *Мало користи, мало забаве, мало недоумице*. – Политика, 4. новембар 1970.

но тако играју. Чини се, ипак, да је редитељ Дејмек више пажње обратио на мизансцен и спољни механизам *Целестине*, него на рад с глумцима кроз које је требало да се оваплоти идеја представе. Стога се добија утисак да су сви од реда залутали у ову представу и да прича тече неосмишљено, инертно и суво. То се нарочито показало у првом делу представе, док је други део имао више темпа и играчког сока.<sup>5</sup>

За најуспелији део представе прогласио је декор и костиме.

Критичар листа *Борба* Милутин Мишић (касније драматург ЈДП-а) већ у наслову истиче „лошу поделу“ улога као главни разлог због чега сматра да „нас представа *Целестине* оставља хладним“. Његови су аргументи следећи: „Екипа понуђена познатом пољском редитељу К. Дејмеку сачињена је од веома младих глумаца, који још немају довољно искуства да се ухвате у коштац са једним овако великим делом, и старијих професионалаца који су већ толико пута доказали да то никад нису ни могли“, а да то представља главни разлог што „Дејмек није направио добру представу“, али „по почецима појединих сцена, визуелним и музичко-светлосним штимунзима могло се наслутити да је редитељ хтео далеко више; али глумци су потом узимали ствар у своје руке и све је онда изгледало, баш тако, као када се људи скромна талента упну да играју генијално дело“.

Критичар међу глумачке грехе убраја лошу игру двојице слуга, а у игри друге двојице „простодушних и смешних глупака“, налази да се „они труде да очувају неко своје лично, приватно достојанство“ што за последицу има да су такве улоге „поразно круте и недуховите“. У овој представи „једино је Светлана Бојковић суптилније дочарала поезију и хумор са којима се у младој, неискусној Мелибеји буди жена: лукава, страсна, речита“.

За носиоца насловне улоге Мишић пише:

„Једна из традиционално прве гарнитуре Југословенског драмског позоришта, Рахела Ферари играла је, овог пута, као већ заморени глумац, из кога је исхлацио сав онај снажни, расни, комичарски таленат са којим је, некад, освајала напречац цело гледалиште.“

Најсветлија страна представе, по оцени критичара, је изглед сцене:

„Име које није поменуто у програму ове представе, а једно је од најзаслужнијих, јесте Луција Косаковска, сценограф и костимограф, са префињеним осећајем за штимунге, како у декору, тако и у костиму.“<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Жарко Јовановић, *Сува прича, сува игра*. – Вечерње новости, 31. октобар 1970.

<sup>6</sup> Милутин Мишић, *Дејмеков деби са лошом поделом*. – Борба, 3. новембар 1970.

Четврти осврт на Дејмекову режију је из пера Милосава Мирковића, критичара познатог као ватреног глумачког „навијача“, па тако није изневерио себе ни овом приликом, јер у наслов критике ставља усклик: „Гледајте Рахелу!“ Међутим, у образложењу своје оцене имао је низ замерки, почевши од редитеља па до глумаца: „Ту бруталну величину трагикомедије Дејмек је стишавао и неговао у правцу позоришне гравире, не дајући маха обиљу живота и збиљи животности свих ових личности“. Као последица таквог става редитеља Мирковић налази да „глумци и глумице зато делују као *задржане силе бића*, као фигуре у служби надљудских страсти, или као шаблони ренесансних слугу и јавног женскиња“. Ту констатацију илуструје игром младих протагониста Калиста (Слободан Ђурић) и Мелибеје (Светлана Бојковић), који се могу „понашати и гибати сањарски, као порцуланске лутке, одузетог разума, али они на сцени морају расти у карактере“. Уз још два-три поменута успелија глумачка остварења, Мирковић оцењује да „ипак глумачка екипа није, сем појединих сцена у другом делу, успевала да нијансира ни игру епохе коју је Рохас богато опевао, ни међуигру којом се наше доба укључује у дела отворена за сва времена.“

Али вратимо се наслову приказа, тумачу насловне роле:

„Велику мајсторицу и подводачицу, оратора и организатора подземног живота, мајчицу тајних љубави и јавних саблазни, мудријашицу која крпи девице и матора блудница чија је животна мисија да планира и остварује ужитке себи и другима, тумачила је у високом трагикомичном регистру, изоштрено и разноврсно Рахела Ферари, смишљено идући из сцене ласцивних у сцене сентименталне, из самоће старости у земаљски рај где се, међу заносним и срећним лицима, и њено великодушно осмежује, Рахела је истовремено била и Федра и Енона, газдарица подземља и слушкиња хедонистичке комуне у старој Севиљи.“

Ни Мирковић није превидео учинак сценографа и костимографа Луције Косаковске, „која је дочарала Севиљу и католичку и световну, и свечану и мангупску, и витешку и олошку – правим мерама и срећним бојама!“<sup>7</sup>

\*

Петар Волк, у монографији о Југословенском драмском позоришту, (чији је управник био од 1977. до 1981) о Дејмековој режији, укратко, бележи: „Дејмек је имао своју визију ове фарсе, посветио прилично пажње спољном оквиру представе и наративности текста, али се с глумцима очигледно није у свему разумео – тако да представа није изнутра живела у

---

<sup>7</sup> Милосав Мирковић, *Гледајте Рахелу!* – Експрес, 3. новембар 1970.

протагонистима и сама себе је сасушила у монотонији и сасвим скромном изразу“.<sup>8</sup>

\*

Занимљив је запис из *Дневника* (16. децембар 1970) управника Милана Ђоковића, шестог дана по свом избору, јер се односи на Дејмека:

„Велики, дуг разговор с пољским редитељем Казимиром Дејмеком. Он је закључио уговор за две сезоне и пет премијера. Завршио је једну, *Целестину*, и она није прошла најбоље. Депримиран је. Хоће да се уговор поништи, да режира још једну представу за новац који је примио и да прекине сваку даљу сарадњу. Он је чврст човек, али поносит, не сујетан. Покушао сам да га умирим. Разговарали смо о тој ’другој’ режији. Предлаже Чехова, *Три сестре*. Ја мислим да би то било добро. Направили смо и поделу. Он ће ићи у Аустрију, па кад се врати после Нове године (а догле ће, ваљда, и код нас у позоришту моћи да се изгради став), наставићемо разговоре“.<sup>9</sup>

\*

У Ђоковићевом *Дневнику* налазе се белешке о неуспелом драмском пројекту, поставци драматизације романа Томаса Вулфа *Погледај дом свој, анђеле*, у режији Огњенке Милићевић, угледном професору Академије за позориште, филм, радио и ТВ. Пробе су почеле 22. фебруара 1972, али су пробе „запеле“ већ после шест дана (изласци из пројекта из разних разлога). Поново управник Ђоковић бележи 25. априла тешкоће да се нормално ради, а 15. маја, три месеца од почетка проба, пише: „Дошла Огњенка Милићевић. Посетила је, каже, Рахела Ферари. Дуго су разговарале. Рахела ’не може’. Види се, уз то, да се плаши рецидиве неуспеле *Целестине*“.<sup>10</sup>

Још један детаљ указује на „рањиво“ Рахелино сећање на своју Целестину, које је није напуштало до краја живота. Угледна глумица добила је „Добричин прстен“ (1986), највише глумачко признање за животно дело које додељују Музеј позоришне уметности Србије и Савез драмских уметника Србије. Тим поводом лауреату се посвећује зборник радова, у виду монографије. На више од 130 страница великог формата, такав зборник је штампан 1990, и у бројним сећањима Рахеле Ферари саме и њених колега и сарадника, критичара, било је подсећања на многе њене успеле улоге, али ни речи није било о „њеној“ Целестини. Још увек је није била преболела.

<sup>8</sup> Петар Волк, *Илузије на Цвећном тргу*, Београд, 1997, 201.

<sup>9</sup> Милан Ђоковић, *Дневник о Југословенском драмском позоришту*. – Сцена, 1984, бр. 4–5, 117.

<sup>10</sup> *Истио*, 140.



\*

Излет Казимјежа Дејмека у Београд остаће упамћен по склопу неповољних околности, по неспоразуму у начину рада наших глумаца са Дејмековим редитељским принципима, што у крајњем резултату није дало очекивани уметнички догађај, који се, с правом, очекивао.

Али је, такође, остало упамћено да је *Целесћина* „занатски“ (што не искључује епитет уметнички) коректно остварена представа, која је имала, упркос поглавито негативном ставу критике, по броју реприза, „нормалан“ сценски век, што указује да је наишла на одговарајући одјек у публици.

\*

После *Целесћине*, до даље сарадње Дејмека и ЈДП-а није дошло: позоришна управа очигледно није могла да у догледно време „изгради став“, те је тако скрупулозни редитељ остао „дужан“ Београду једну режију (и то Чехова), али се зато „одужио“ Новом Саду успешном трогодишњом сарадњом (1971–1973) са Српским народним позориштем, коју је иницирао и „неговао“ управник Милош Хацић, у пријатељским контактима с Дејмеком још од 1958. године.

Сматрам својом личном срећом што сам, као директор Дrame СНП-а у том истом раздобљу, био у прилици да сарађујем са тако уваженим уметником и изванредном личношћу какав је био Казимјеж Дејмек.

Али казивање о тој вишегодишњој пријатељској сарадњи могла би бити тема другог написа.

*Zoran T. Jovanović*

## KAZIMIERZ DEJMEK IN YUGOSLAV DRAMATIC THEATER (1970)

### Summary

After his New Theater from Lodz successfully performed in Belgrade and Novi Sad in 1958 and in the Novi Sad Serbian National Theater in 1964, the respectable Polish director Kazimierz Dejmek directed a classical piece of Spanish literature *The Celestine* by Fernando de Rojas in the Yugoslav Dramatic Theater in 1970. The piece was adapted by Paul Asher and translated by Petar Vujičić.

The piece starred a cast of celebrities, the leading being lady Rahela Ferari. The testimonies of the assistant director Slavenko Saletović, actress Svetlana Bojković and press releases of the director, as well as the reviews of critics Muharem Pervić, Žarko Jovanović, Milutin Mišić, Milosav Mirković and Petar Volk, and the notes of the theater manager Milan Đoković were the basis of an attempt to reconstruct the theater play.

The play *The Celestine* was not well accepted by the Belgrade theater critics. A series of unfortunate circumstances inside the theater influenced the ultimate result, but the main problem was the misunderstanding between the manner of work of our actors and Dejmek's director principles, which all led to the lack of a greater artistic result.

Напомена: Овај рад настао је у оквиру Пројекта истраживања југословенско-пољских односа и српско-пољских театарских веза у Матици српској. Рад је намењен тематском броју часописа *Pamiętnik Teatralny* (Instytut Sztuki PAN Warszawa), посвећеном Казимјежу Дејмеку.

*Вера Тифенџалер (Беч)*

## ЈОСИП ШИРОКИ – ПРВИ МЕЂУНАРОДНО ПРИЗНАТИ ЈУГОСЛОВЕНСКИ МУЗИКОЛОГ?

Значај његових истраживачких резултата за српску музику

САЖЕТАК: У овом раду реч је о хрватском музикологу Јосипу Широком и његовом прилогу о музичком фолклору Југославије, објављеном у *Folklore Musical* 1939. године. Ауторка анализира садржај обимног прилога, који има 60 страна, у којем је Широки успешно представио различите историјске аспекте музичке праксе у Југославији, као и истраживачке делатности на југословенском тлу. Посебна пажња посвећена је значају истраживачких резултата Широког за српску музику.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јосип Широки, *Folklore Musical*, народна музика Југославије.

### *Увод*

Име Јосипа Широког први пут се јавља у међународним музиколошким круговима 1939. године, када је у Паризу објављена књига *Музички фолклор* (*Folklore Musical*) у издању Института за међународну научну сарадњу (*Institut International de Coopération Intellectuelle*). Ово лексикографско дело представља наставак „Досијеа“, које је исти Институт објавио пет година раније под насловом *Musique et chanson populaires*.

Први међународни конгрес народне уметности одржан у Прагу 1918. године, очигледно је подстакао идеју да се, уз сарадњу музичких стручњака, приступи прикупљању документације о музичком фолклору у различитим земљама света. Уследило је оснивање удружења – *Société internationale de la musique populaire* – са седиштем у Паризу, које је поставило детаљне смернице за наручене прилоге и које је имало задатак да координира рад, као и да буде надлежно за објављивање резултата.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Упор. László Lajtha, „Предговор“, у: *Musique et chanson populaires. Dossiers de la coopération intellectuelle*, Paris 1934, 7.

У *Folklore Musical* из 1939. године, поред приказа других земаља попут на пример Аустралије, Аустрије, Данске,<sup>2</sup> налази се и најобимнији прилог о Југославији, који је приредио хрватски музиколог Јосип Широки (Вирје, 8. март 1882 – Копривница, 9. јануар 1963). На питање зашто је баш Јосип Широки писао овај опсежан прилог у једној међународно признатој публикацији, још увек не можемо са сигурношћу да одговоримо. Зато ћемо овом приликом изнети наше претпоставке. Несумњиво је да су информације које је Широки прикупио јединствене и од великог значаја и за историју српске музике.

### *Ко је био Јосип Широки?*

Јосип Широки је рођен у сеоској породици, у малом месту Вирје у Подравини, у североисточној Хрватској. Захваљујући потпори једног мецене,<sup>3</sup> очито талентовани дечак добио је могућност да похађа гимназију и то најпре у Бјеловару, а потом у Сремским Карловцима (1898–1900).<sup>4</sup> О његовом ђачком добу у Сремским Карловцима, изузев докумената који указују на његов ученички статус и оцена (у годишњем *Извештају Велике српске гимназије*), нажалост нема других информација.<sup>5</sup> Може се претпоставити да је тамо имао прилике да упозна значајне личности из српског културног и научног миљеа.

Након двогодишњих студија у Загребу (Правни факултет), Широки је 1903. године, захваљујући стипендији подравске општине Ђурђевац, наставио студије филозофије и музикологије у Бечу.<sup>6</sup> Тамо се профилисао као друштвени (филозофија, словенска и германска филологија) и природни научник (математика, физика). Из области музикологије имао је кон-

---

<sup>2</sup> Други прилози у *Folklore Musical*: М. Norman, В. Tindale, *Južna Australija*; Dr Leo Hajek и М. Raimund Zoder, *Austrija*; М. Mario de Andrade, *Brazil*; Raina Katzarova, *Bugarska*; М. Hakon Grüner Nielsen, *Danska*; М. Jesus Bal Y. Gay, *Španija*; Dr Herzog, *SAD*; Dr Pandelis Formozis, *Grčka*; László Lajtha, *Mađarska*; Litvanski arhiv za folklor, *Litvanija*; prof. Antoine-Élisée Cherbuliez, *Švajcarska*; Dr Marius Schneider, *Fonografski arhiv u Berlinu*; Dr F. Bose, *O Institutu za fonetska istraživanja Univerziteta u Berlinu*; М. L. Hajek, *Fonografski arhiv Akademije nauka u Beču*; М. Roger, *Devigne o Fonoteci u Musée de la parole et du geste de l'Université de Paris*.

<sup>3</sup> Богати трговац Авировић, био је поседник најзначајнијих гостионица у Вирју, где је Широки касније свирао на добротворним концертима.

<sup>4</sup> Ученички статус Широког, као и његове оцене, документовани су у годишњем *Извештају Српске велике гимназије карловачке*.

<sup>5</sup> Људи из родног села Јосипа Широког, који су га лично познавали, нису били упознати са његовим двогодишњим боравком у Сремским Карловцима.

<sup>6</sup> У документацији о његовом завршном испиту 13. јуна 1906. године стоји: „Philosophischen Studien in Verbindung mit der Musikwissenschaft“. Универзитетски архив Беча, Сигнатура Z 4144, Nr. 2136.

такт са угледним професорима тога времена: полагао је испите код Гвида Адлера (Guido Adler), Дица (Dietz), Греденера (Grädener) и Рихарда Валашека (Richard Wallaschek). На предметима Акустика и Оптика његов наставник је био лично Лудвиг Болцман (Ludvig Boltzman). Није нам познато да ли је касније теоретско посредовање овог познатог професора имало удела у проналаску Широког који је означен као „universaltonmetar“.<sup>7</sup> Поред тога, Широки је у том периоду слушао предавања код угледних бечких слависта: Ватрослава Јагића и Милана Решетара, где је код првог студирао дупло словенско писмо, а код другог је апсолвирао српскохрватску дијалектологију.<sup>8</sup> Дисертација Широког је из области филозофије (*Полемика Јохана Јакоба Енгелса о постојању Георга Берклија о егзистенцији ошћитег појма*), а обухватала је и ригорозне усмене испите са искључиво музиколошким темама. Испитивачи су били Гвидо Адлер и Адолф Штер (Adolf Stöhr).<sup>9</sup> Након успешног завршетка студија 20. јула 1909. године, Широки је у својој земљи био слављен као први хрватски доктор музикологије<sup>10</sup> и побуђивао је велику пажњу ондашње штампе.<sup>11</sup> Након промоције деловао је између Загреба и Беча. У периоду од 1908. до 1910. године писао је музичке критике у часописима *Хрвајска слобода* и *Agramer Zeitung*,<sup>12</sup> предавао је у две загребачке гимназије, а и између осталог, започео је и велики пројекат снимања јужнословенских мелодија за Фонографски архив Аустријске академије наука, о чему ће бити више речи у наставку овог рада. Из малобројних, још увек сачуваних записа Широког, који подсећају на цртице из дневника, сазнајемо да је за време боравка у Бечу интензивно учествовао у духовном и културном животу, и то не само као слушалац на концертима, већ је имао и контакте са многобројним значајним личностима из јужнословенских крајева.

---

<sup>7</sup> Universaltonmetar требало је да омогући емпиријско испитивање различитих тонских система. Његову практичну функцију Широки је описао истичући да је реч о музичко-теоретском и акустичком апарату за научне и дидактичке сврхе у средњим и високим школама, као и у музичким школама. Упор. *Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 1913, бр. 726. Ово откриће тада у Бечу није било субвенционисано, тако да није имало практичну примену (као на пример у школској настави).

<sup>8</sup> Информације из: *Nationalien für ordentliche Hörer der philosophischen Facultät 1903–1906* (Универзитетски архив Беч).

<sup>9</sup> Упор.: Иванко Влашићак, „Непознати хрватски музиколог“, у: *Хрвајска душа. Алманах хрвајских католичких свећеника* (уредник Иванко Влашићак), Загреб 1923, 2, 215–224.

<sup>10</sup> Оригинално уверење се чува у музичкој соби у Основној школи у Вирију.

<sup>11</sup> Као на пример: *Покрећ, Хорвајско право, Хорвајска слобода, Хрвајсџтво, Agramer Tagblatt, Agramer Zeitung, Обзор, Усџавности, Новостџи, Хрвајске новостџи, Србобран, Хрвајска, Хрвајске новине*.

<sup>12</sup> У Архиву института за етнологију и фолклористику у Загребу (ИЕФ 770).

С почетком Првог светског рата завршен је боравак Широког у Бечу и он се враћа у родно Вирје. Чини се да је у овом периоду дошло до затишја и да је у очима шире јавности Широки доспео у заборав.<sup>13</sup> Међутим, упркос чињеници да је након повратка у домовину са муком зарађивао хлеб, он је наставио да негује научне контакте и у земљи и у иностранству. На основу сачуваних писама<sup>14</sup> сазнајемо да је двадесетих и тридесетих година XX века и даље сарађивао са Бечким фонографским архивом (др Хајек), као и са етномузикологом Еленор Кук (Ellenor Cook) из Њујорка.

Једно писмо указује и на везу Широког са државном Музичком академијом у Загребу. Године 1933. тадашњи ректор Фран Лотка хвалио је музиколошки рад Широког означивши га као способног за следеће делатности: 1) наставник музичке науке у првом реду на филозофским факултетима наших универзитета; 2) на академијама, конзерваторијумима и високим музичким школама; 3) кустос музичког одсека етнографског музеја; 4) библиотекар музичког одјељења универзитетских, академских и националних књижница; 5) референт за музику код просвјетних одјељења министарстава и банских управа.<sup>15</sup> Могуће је да је ова референца ректора Лотке заслужна за интеграцију Широког у етномузиколошки пројекат Института интернационалног удружења научника (*Institut International de Coopération Intellectuelle*) у Паризу. Захваљујући познавању страних језика, интернационални контакти су Широком задавали вероватно мање тешкоћа него другима.

### *Дојринос Широког у књизи „Folklore Musical“ и његово радно искуство*

У даљем тексту покушаћемо да осветлимо структуру и садржај прилога Јосипа Широког. На почетку обимног прилога о Југославији, који има 60 страна, налази се предговор у којем је првенствено дат историјски приказ развоја народне музике у разматраним областима. Може се рећи да је Широки успешно представио различите историјске аспекте музичке праксе, као и истраживачке делатности на југословенском тлу.

---

<sup>13</sup> Непознати аутор једног чланка о Широком који је објављен у листу *Време* (13. маја 1940, стр. 6), поставио је питање о анонимности Широког: „Интересантно је да г. др. Јосип Широки, који је изумео и патентирао један музичко-акустички апарат и много других музичких инструмената за дидактичке сврхе, без којих се данас не може ни замислити учење музике, који је познат у иностранству и преко кога је иностранство најбоље упознато са нашим музичким фолклором, живи у Загребу сасвим непознат широј јавности.“ (Налази се у заоставштини у Институту за етнологију и фолклор – ИЕФ, сигнатура 770).

<sup>14</sup> У приватном архиву г. Ивице Тишљара у Загребу.

<sup>15</sup> Из преписа једног писма од ректората Државне музичке академије у Загребу (чува се у приватном архиву господина Ивице Тишљара у Загребу).

У предговору, Широки излагање започиње претхришћанским временом, затим описује утицаје различитих геополитичких, социјалних и религиозних фактора, те означава резултате у различитим музичким стиловима и тоналитетима као плод вишезначне коегзистенције у разматраним регионима. Он се такође не устручава да укаже на специфично значење југословенског фолклора у време турске окупације, када је народна музика представљала манифестацију етничке припадности и према томе доноси следећу формулацију: „У то време усмена фолклорна традиција била је једино добро, које се са унутрашњим жаром и ревносно штитило и бранило пред опасношћу: та национална музика била је сећање на херојску прошлост и сан о једној срећнијој будућности.“<sup>16</sup>

Широки говори о музичкој пракси у Југославији, указујући на најзначајније музичке инструменте (гусле, гајде), њихове свираче и интерпретацију специфичних епских песама, као и игре коло. Један текст у српском листу *Време* (са огласом о објављивању прилога Ј. Широког о Југославији од 13. маја 1940) доноси суд о способностима Ј. Широког: „Одличан је познавалац наших народних музичких инструмената, о којима је објавио велики број радова у многобројним европским и америчким ревијама.“<sup>17</sup>

У наставку, а поштујући хронолошки поредак, Широки представља најзначајније сакупљаче народних песама: Фрању Кухача (поменимо овде да је сам Широки често означаван као „Кухачев следбеник“<sup>18</sup>), Лудвига Кубу, Стевана Мокрањца, чије је вредне резултате на крају детаљно документовао.

Широки је успео да прикупи веома много материјала о музичком фолклору Хрвата, Срба, Босанаца, Словенаца и делимично других словенских народа. Отворено је питање како је он радио и где је сакупљао тај материјал. Прва позната документа која је Широки прикупио о народној музици потичу из 1913. и 1914. године, а налазе се у Бечком фонографском архиву, где је систематски представио фонографске снимке на воштаним плочама са прегледом југословенских народних песама и игара (51 плоча

---

<sup>16</sup> У: *Folklore Musical – répertoire international des collections et centres de documentation avec notices sur l'état actuel des recherches dans les différents pays et références bibliographiques*. Publication de l'Institut International de Coopération Intellectuelle Département d'art, d'archéologie d'ethnologie (2, rue de Montpensier), Paris et 1939, стр. 203 (ауторка превела са француског).

<sup>17</sup> *Време*, 13. маја 1940, стр. 6 (налази се у заоставштини у Институту за етнологију и фолклор – ИЕФ, сигнатура 770).

<sup>18</sup> Упор.: *Грич*, број 8, стр. 10: „Вриједни, неуморни и заслужни настављатељ дјела Кухачева данас је г. Јосип Широки, доктор музикологије...“ (налази се у заоставштини у Институту за етнологију и фолклор – ИЕФ, сигнатура 770).

са 141 песмом), у којима он сам пева (баритон) и свира (виолину, флауту, пастирску фрулу, гусле, усну хармонику, дромбуљу, тамбуру).

Међу песмама, које су снимљене у тамошњем студију, налазе се и четири мелодије за флауту и пет плесних мелодија (изведених на виолини) из Срема, Бачке и Баната, као и многе народне песме карактеристичне за регион Срема, попут: *С горице се љути мој вије, Кажу мени, Зашто мене тако млада остављаш, Сви се вијенци вену*. Ове песме Широки је могао да упозна за време школовања у Сремским Карловцима,<sup>19</sup> али исто тако и захваљујући тадашњој свеопштој измешаности популарних песама, посебно у градовима.

Овде је потребно указати да се код поменутих фонографских студијских снимака у Бечу, заправо ради о првој акустичкој документацији српских народних песама уопште!<sup>20</sup> У родном месту Вирје пронашли смо свеске са белешкама Широког из 1923. и 1925. године,<sup>21</sup> у којима се поред бројних забелешки налазе и подаци о концепту за оснивање једног Музичког института.<sup>22</sup> Широки је сматрао да у овај институт треба да буду интегрисани: 1) музеј старих инструмената; 2) етнографски одсек: збирка (мелодије), фонограм; 3) библиотека: музичка палеографија, литургија; 4) мелографија – аутограми (sic!)<sup>23</sup>; 5) музичко-историјски део; фонограм старих дела; илустрације за историју; грегоријански корал; оријентално; литургије; 6) радио итд. изложбе: такмичења народних певача и инструменталних свирача.

Како је до оснивања института дошло тек касније – углавном повезано са етнографским музејима – Широки је оформио сопствени мали приватни архив са 400 мелодија и текстова мелографских белешки старих хрватских песама из Вирја и Хрватске и народних песама свих етнографских јужнословенских подручја,<sup>24</sup> као и са скицама и цртежима старих и традиционалних музичких инструмената. Након његове смрти овај материјал је остао незаштићен и данас је највећим делом изгубљен. Само се у

---

<sup>19</sup> Он их је на протоколним листовима за плочу број 2306 означио као „Lieder aus Syrmien (Karlovci)“.

<sup>20</sup> Само пет година касније Коста Манојловић је снимио натуршчике певаче са Косова и из Србије, а појац Лазар Лера је објавио богату колекцију црквеног појања 1932. године. В.: Милица Андрејевић, *Звучни снимци српског православног црквеног појања*. – Свеске Матице српске, Матица српска, Нови Сад 2006, 75–87.

<sup>21</sup> Чува се делимично у приватном поседу г. Перице Петричевца у Вирју.

<sup>22</sup> У оригиналу: „Идеја музички институт“.

<sup>23</sup> Термин је дословно преузет из белешки Широког. Није јасно на шта се термин „аутограм“ односи.

<sup>24</sup> Навео Широки у прилогу о Југославији (стр. 216); поред Антуна Добронића и Косте Манојловића представља једну од пет необјављених збирки (под II. А. III).



етнографском музеју у Загребу налази још једна харфа,<sup>25</sup> као последњи преостали примерак из збирке Ј. Широког.

### *Структура главног дела и његов садржај*

Следећи цитат сажетка садржаја има за циљ да да бољу представу о форми и садржају прилога „Југославија“ Јосипа Широког. У заградама је назначен укупан број који се односи на наведена дела, збирке, организације и слично.

- I. Делатност службених и приватних установа – Збирке и публикације:
  - A. У Југославији
  - B. Установе у вањском свету
- II. Библиографија:
  - A. Зборници, збирке и едиције, знанствене и уметничке, о пучкој музици
    - I. Мелодије сабране од специалиста (8)
    - II. Друге едиције пучке музике (69)
    - III. Неизданао (5)
  - B. Дела, која се односе на теорију и историју музичког фолклора
    - I. Дела о методама истраживања и.т.д. (19)
    - II. Дела о фонографском снимању, фонограмским зборницима (15)
    - III. Опћенита дела о пучкој музици (86)
    - IV. Дела о гулама, гусларима и о епским песмама (24)
    - V. О пучким музичким инструментима
      1. Теоријска дела (24)
      2. Издања пучких мелодија за тамбурашке зборове (6)
    - VI. Пучки плесови и пучка плесна музика (19)
    - VII. Географска и етнографска дела, у којима се налазе текстови пучких песама, биљешке о пучким мелодијама, описи обичаја, светковина и.т.д. (41)
    - VIII. Дела о религиозној музици
      1. Црквене песме: Музика (32)
      2. Црквене песме: Текстови (9)
      3. Теоријска дела о религиозној музици (13)
    - IX. Зборници и збирке текстова (90)
    - X. Теоријска дела, која се односе на пучку поезију (110)
    - XI. Биографска и библиографска дела (64)
    - XII. Периодика (20)
  - III. Имена и адресе стручњака за пучку музику и песму

---

<sup>25</sup> Погледати: Pettan, Svanibor: *Josip Široki – prvi hrvatski doktor muzikologije*. У: Од-До – мјесечник Концертне дирекције Загреб, број 4 (35), година IV, 1. маја 1982, 4–6.

У првом делу (I. *Делатности службених и приватних установа – Збирке и публикације*) Широки помиње све њему познате јавне и приватне установе у земљи као и у иностранству (Беч, Праг, Минхен) и описује њихову делатност, док у другом и најобимнијем делу рада (II. *Библиографија*) наводи свако и најмање дело које се односи на ову тему – као што су брошуре, студије, чланци. Укратко: набројано је све што је у земљи и иностранству (на пример у Аустрији, Немачкој, Русији, Чешкој, Италији, Грчкој, САД, Великој Британији, итд.) објављено. У трећем и последњем делу (III. *Имена и адресе стручњака за ључку музику и њесму*) налазе се имена и адресе свих тада живих домаћих и страних експерата за музички фолклор Југославије.<sup>26</sup> Могуће да је намера била да се омогући умрежавање и побуди научна размена, како би постојећа библиографија задржала своју актуелност и даље била унапређивана.

#### *Релевантност докумената који се односе на Србију*

Од изузетног је значаја да је документација из готово свих делова Југославије заступљена у једнакој мери, што значи да су поред хрватских у једнаком омеру заступљени и подаци који се односе на Србију, Босну или Словенију (што се у тадашње време, али такође ни данас, није подразумевало само по себи). У наставку текста наша пажња ће бити усмерена на српска документа која су наведена у прилогу о Југославији.

Већ на самом почетку (стр. 205) Широки помиње Српску краљевску академију наука, која је објавила Збирку народних мелодија, као и значајне колекције и записе мелодија. Код збирки мелодија, које су приредили стручњаци, налазе се (по алфаветском реду) имена попут Владимира Ђорђевића, Тодора Бушетића и Стевана Мокрањца, са тачним наводима назива, издања (укључујући и превод на француски језик), годину објављивања и места. Код других едиција, које садрже народну музику (стр. 211–216), нашли смо на пример издања следећих композитора, односно музичара (са наводима тачног наслова, као и места и године објављивања): Владимир Ђорђевић, Алојз Калауз, Владимир Карић (са материјалом од Даворина Јенка, Јосифа Маринковића и Стевана Ст. Мокрањца), Јосип Хаце, Петар Коњовић, Коста П. Манојловић, Милоје Милојевић, Стеван Мокрањац, Корнелије Станковић, Јосиф Свобода (*Sbirka srbských narodních písní a tanců*) итд.

---

<sup>26</sup> Међу њима су нпр. др Густав Бекинг (Gustav Becking), др Герхард Геземан (Gerhard Gesemann), Лудвиг Куба и Матиас Мурко (Mathias Murko) из Прага, др Милман Пари – Кембриџ, Универзитет Харвард, (Milmann Parry) итд.

Следе појединачни цитати из оригиналних навода у тексту Јосипа Широког:

- (s. 211) *Chansons et danses serbes, première série. Publication vendue au profit du Comité suisse de secours aux Serbes.* Zurich, 1917
- (s. 213) Hatze, J.: *Jugoslavenske narodne pjesme* [Chansons populaires yougoslaves] – I. Makedonske [macédoniennes]. II. Srpske [sérbes]. III. Slavonske, srijemske i ciganske [slavoniennes, syrmiennes et tziganes]. – Zagreb, Prague, Vienne
- (s. 213) Kalas, A.: *Srpske narodne pesme. Beč 1854–1855*
- (s. 214) Manojlovitch, C. P.: *Jugoslovenske narodne pesme* [Chansons populaires yougoslaves, texte français par Austin de Croze, version anglaise par Rosa Newmarch].

У другом делу библиографије (Б. Дела, која се односе на теорију и историју музичког фолклора) из српског подручја посебно су издвојена дела аутора Владимира Ђорђевића и Стевана Мокрањца, када је реч о гуслема Зигфрида Капера, Владимира Каракашевића и Митра Влаховића, код фолклорних инструмената уопште Стевана Тановића и Симе Тројановића, а код плесова М. Велић. Нека као пример буду наведени делови из оригиналног текста Ј. Широког:

(str. 216) Ђорђевић, Vladimir R.: *Nevolje naše narodne muzike* [Problèmes de notre musique populaire]. – „Nova Evropa“, VI, pp. 3,4, Zagreb, 1922.

(str. 221) Ђорђевић, Vladimir R.: *O narodnom pjevanju u dva glasa* [Du chant populaire à deux voix]. – „Nova Evropa“, p. 350–352, Zagreb, 1924.

(str. 225) Milojević, dr., Miloje. – *Nekoje odlike muzičkog folkloru Južne Srbije* [Quelques particularités du folklore musical de la Serbie du Sud]. – „Comptes rendus du IIIe Congrès des géographes et ethnographes slaves dans le royaume de Yougoslavie 1930“.

(str. 227) Kapper, Siegfried. – *Guslarenweisen* [Introduction, p. XXV]. – „Die Gesänge der Serben“, Leipzig, 1852.

(str. 232) Velić, M. – *Srpske narodne umotvorine, običaji i verovanja iz Debra i okoline. Narodna „ora“* [Créations spirituelles, coutumes et croyances populaires serbes de Debar et des environs. „Ora“, les danses populaires]. – Beograd, 1902.

Највећи број наведених музичко-теоретских прилога објављени су у часописима попут *Лейпциг Мајинце српске*, *Српски етнографски зборник*, *Зборник српског етнографског музеја*, *Нова Европа*, *Св. Цецилија* и слично, као и у другим европским листовима. Широки такође није занемарио ни дела, која се нису првенствено односила на музику, али су садржала фрагменте који се односе на јужнословенску музику, као што је на

пример (стр. 218, 222) *Die Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* (Аустриоугарска монархија у речи и слици, Wien, 1909) или извештаје Аустријске академије наука.

У поглављу о духовној музици (стр. 235–239), с обзиром на српску традицију, релевантна су следећа наведена дела:

1. Joksimović, B.: *Osmoglasnik i neke prigodne crkvene pesme*. Beograd 1922.
2. Marinković, J.: *Božanstvena liturgija*. Beograd 1935.
3. Mokranjac, St. St.: *Božanstvena služba. Po srpskom narodnom napevu*. Beograd 1928.
4. Mokranjac, St. St.: *Pravoslavno srpsko narodno crkveno pojanje*. Beograd 1935.
5. Stanković, Kornelije: *Srpsko crkveno karlovačko pojanje*. Beč 1862, Beograd 1922.
6. Živković, Jovan: *Notni zbornik crkvenih pesama i tri liturgije u 4 glasa za muški zbor*. Novi Sad 1908.
7. Petranović, Gerasim: *Pobožna razmišljanja pri slušanju Sv. Liturgije: Antifone, tropari, kondaki, irmosi i pjesme duhovne na voskresne dane i druge gdjekoje praznike*. III ed. Novi Sad 1862.
8. Živanović, Aleksandar: *Zbornik molitava i pesama pravoslavne hrišćanske crkve za školsku omladinu i narod*. Osijek 1927.
9. Živković, Jovan/Živanović, Jovan: *Zbornik crkvenih bogoslužbenih pjesama, psalama i molitava*. Sremski Karlovci 1901.
10. Milojević, Miloje: *Muzika i pravoslavna crkva. Godišnjak i kalendar srpske pravoslavne patrijaršije za godinu 1933*.

Када је реч о збиркама текстова народних песама, поменут је Вук Стефановић Караџић, поред приређивача попут Валтазара Богишића (1878), Манојла Кордунаша (1892), Симе Милутиновића (1837), Стојана Новаковића (1893), Герасима Петрановића (I–III, 1867–1870), Ђ. Рајковића (1869), Н. Шаулића (1923, 1927, 1929) и Вука Врчевића (1890). Код дела која се тематиком баве теоретски, Широки наводи мноштво других наслова и аутора. Код свих приложених дела Широки ћирилична штампана издања означава звездицом (\*).

#### *Поређење са другим прилозима из исте публикације*

Чини се занимљивим упоредити приказ народне музике Југославије Јосипа Широког са приказима других земаља у публикацији *Музички*

*фолклор*. На првом месту треба да се још једном укаже на велики обим овога прилога, који обухвата око 60 страна и најобимнији је у целој публикацији. Овом обиму приближавају се текстови посвећени САД, са 45 страна, и Швајцарској, са 30 страна. Други прилози имају знатно мањи број страна: на пример суседна Бугарска представљена је на 7 страна, а Грчка на 10. И прилог о Аустрији на 13 страна такође делују прилично оскудно. Откуда да је прилог о Југославији добио далеко највећи обим? Да ли је то подручје са најбогатијим фолклорним променама? Да ли су оне добро истражене? Или се обим пре свега може захвалити приређивачу, који је деценијама прикупљао све ове информације? Делимично се може стећи утисак да су приређивачи других прилога покушали прикрити оскудност њиховог материјала и компензовати га писањем обимног предговора (нпр. Мађарска – 40% предговор), а посебно истицањем историјско-теоретских дела у први план (нпр. Шпанија – 70% историјско-теоретских дела).

У свом обимном прилогу Широки је водио рачуна да збирке и издања хрватских, српских, босанских и словеначких стручњака и институција буду заступљени у једнакој мери, као и старија и новија издања. Најстарији документ о народној музици, који је наведен у овом прилогу, представља дело о духовним песмама *Cithara Octochorda, seu Cantus Sacri Latino-Croatici*, штампано у Загребу 1757. године. Око 10% наведених дела потичу из прве половине XIX века, читавих 55% из времена између 1850. и 1900. године, а 35% из периода од 1900. до датума објављивања (1939). У прилозима других земаља (са изузетком Мађарске и Швајцарске) налазе се прилози пре свега новијих издања из прве две деценије XX века. Прилог Ј. Широког даље се одликује и детаљном потподелом на субпоглавља (укупно 12), што је, са изузетком Мађарске (тамо се додуше налази грубља потподела), редак случај. Тако се на пример потпоглавље са наводима о необјављеним делима (погледати II. А. III. *Необјављено*), са изузетком прилога о Швајцарској, не налази код других приређивача.

С обзиром на начин редоследа, приређивач текста о Швајцарској, Антоан-Елизе Жербуље (*Antoine-Élisée Cherbuliez*), поређења ради, поштовао је хронолошки поредак (нпр. дела објављена пре и после 1900), а с друге стране, подела је извршена и према географским и језичким критеријумима, на пример француска, италијанска и ретроманска (*retromanische*)<sup>27</sup> Швајцарска. Овде би се могло поставити питање из којих разлога и Широки није поступио слично (такође је и народно музичко благо Аустрије подељено према савезним покрајинама). С једне стране, било би могуће понуди-

---

<sup>27</sup> Романска скупина језика у источној Швајцарској.

ти поделу по регионалним областима, где би се нашле песме из приморја, Славоније, Војводине и тако даље. Међутим, овакав поредак је повезан са тешкоћама, јер би се дела, која садрже народно музичко добро из више различитих региона, својевољно морала уврстити у неку одређену категорију (јер се бројни сакупљачи народних мелодија на јужнословенском простору нису строго ограничавали на једно подручје, већ су проширили поље својих истраживања), што значи да би због прожимања етномузиколошких граница могло доћи до погрешног разврставања.

Тачност и поузданост Ј. Широког, огледа се и у тачно одређеним ознакама: \* он означава свако издање које садржи хармонизовану народну музику. Овакав начин означавања среће се само код М. Хакона Гринера Нилсена (М. Hakon Grüner Nielsen) у прилогу о Данској и код аутора прилога о Литванији, додуше у мањем обиму. Даље, само Широки у додатку даје једно објашњење дијакритичких знакова и при том и изговор. То нам омогућава да у Широком препознамо и лингвисту – а као што се често може приметити – улога лингвисте и етнолога (или етномузиколога) неретко се срећу заједно. Ово је посебно уочљиво код читања имена аутора, међу којима се налазе и имена значајних класичних слависта: Вука Стефановића Карацића, Ватрослава Јагића, Франца Миклосича (Franz Miklosich), Фрање Фанцева (Franjo Fancev), Саломона Крауса (Salomon Krauss) итд.

С обзиром на језик, Широки такође није штедео труда да ознаке и наслове народног музичког материјала у заградама преведе и на француски језик. Као резултат овог компаративног сагледавања, стиче се утисак да је Широки више него и један други аутор прилога у *Folklore Musical*, успео да тачно представи издања.

### Закључак

Чињеница је да је Јосип Широки у свом раду на прикупљању свих етномузиколошки релевантних податка са југословенског подручја, дао један шири увид и показао стручну компетентност и флексибилност. Свакако је вредно похвале да је овај његов прилог био једини у целокупној тадашњој југословенској научној литератури, што значи да то није било само најбоље, већ и једино систематско дело, које се односило на народне песме, и с тим у вези, на народну културу.

Аутор хрватског листа *Грич* са жаљењем је констатовао да дело Широког није преведено на хрватски језик.<sup>28</sup> И у *Новостима* (број 105, 17.

---

<sup>28</sup> *Грич*, број 8, стр. 10. Налази се у заоставштини у Институту за етнологију и фолклор (ИЕФ), сигн. 770.

април 1940) извештач је забележио: „У овом издању наведени су толики и ванредни лексиконски подаци, сакупљени са великим маром и познавањем материјала, да ми нажалост на нашем језику немамо таквог дела, а и ако је необично, ипак је за наше прилике карактеристично, да ово дело излази по први пут на страном језику.“<sup>29</sup> Ко зна како би се етномузикологија развијала да је овакво дело тада било преведено на матерњи језик његовог аутора? Како је у наше време француски језик распрострањен међу музиколозима, разматрани прилог Јосипа Широког објављен у *Folklore Musical*, са очито потпуним прикупљеним подацима, и данас може бити од вредности и значаја.

Са немачког превела:  
*Маријана Кокановић*

*Vera Tiefenthaler (Wien)*

JOSIP SIROKI – ERSTER INTERNATIONAL ANERKANNTER  
MUSIKWISSENSCHAFTLERS JUGOSLAWIENS? DIE MÖGLICHE  
BEDEUTUNG SEINER FORSCHUNGSERGEBNISSE FÜR DIE SERBISCHE  
MUSIK UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG SEINER  
PUBLIKATION IN *FOLKLORE MUSICAL*

Zusammenfassung

Der Kroat Josp Siroki (\*Virje, 8. 3. 1882 – † Koprivnica, 9. 1. 1963), der eine umfassende Universitätsausbildung in Wien genoss, beschäftigte sich neben zahlreichen anderen Forschungsaktivitäten auf breite Weise mit Musik und hinterließ dadurch nicht nur in Wien (141 Platten-Aufnahmen im Wiener Phonogrammarchiv) sondern durch seine im Pariser Band „Folklore musical“ 1939 veröffentlichten 60seitigen Beitrag „Yougoslavie“ wertvolle Spuren bezüglich Dokumentation der Musik der jugoslawischen Länder. In diesem Artikel sollen insbesondere seine für die serbische Musikforschung bedeutenden Ergebnisse betrachtet werden.

---

<sup>29</sup> Налази се у заоставштини у Институту за етнологију и фолклор (ИЕФ), сигн. 770.



*Портрет Јосипа Широког,  
Из приватног архива Ивице Тишљара (Загреб)*



**Des Phonographierten**

Platte Nr. 2306

Vor- und Zuname *Dr. Josip Široki*  
 Geschlecht *männlich* Rasse, Stamm *Slovener*  
 Alter *31 Jahre* Beruf *Archivführer*  
 Geburtsort-Provinz-Land *Virje, Slavonien*  
 Wohnort-Provinz-Land *Wien, Österreich*  
 war früher seßhaft in *Gelana, Subotica, Zagreb, Budapest, Wien*  
 reist viel, ist viel gereist, wann? wo?  
 Wohnort-Provinz-Land der Eltern *Virje, Slavonien*  
 Heimat des Vaters *Slavonien* der Mutter *Slavonien*

**Inhalt:***Liebeslieder aus Syrmien (Sarbavien)*

- |   |   |   |             |
|---|---|---|-------------|
| I. <i>Igorice se put moj vije...</i>                              | i | C | M. N. D-152 |
| II. <i>Špaći meni, kako mene tako</i><br><i>mlada ostavisi...</i> | , | G | , , J-126   |
| III. <i>Lvi se vijenci venu,.....</i>                             | , | D | , , J-69    |

**Der Aufnahme**

Touren pro Minute 70

Datum, Ort-Provinz-Land *24. VII. 1913, Phonogramm-Archiv Wien*  
 Art des Gegenstandes *Liedliche Volksmusik*  
 Eigenes, Fremdes, schon Gedrucktes *Eigene Interpretation*  
 Sprache, Dialekt, Mundart *Serbokroatisch*  
 Musik, vokal oder instrumental  
 ein- oder mehrstimmig  
 Stimmgattung oder Instrumente *Bariton*  
 Geräusche, Schreien etc.  
 Art der Membran *Cellulose* des Trichters *Metall*  
 Name des Phonographisten *Dr. Josip Široki* Beruf *Archivführer*

**Transkription oder Uebersetzung**

(Des Transkriptors Name, Beruf, Muttersprache)

Zum Teile durch Ausstreichen zu erledigen.

Протоколни лист за српске народне песме који је својеручно написао Ј. Широки, Из Фонографског архива Аустријске академије наука (Беч)



*Александра Буричић*

## ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ И ДРАМАТУРШКИ ЗНАЧАЈ СЦЕНСКОГ ПРОСТОРА ОПЕРЕ

**САЖЕТАК:** Простор у коме се опера изводи у великој мери одређује време и место приче, односно либрета. Изглед тог простора варирао је током целокупне оперске историје, тражећи најоптималнија решења и у ентеријеру и у екстеријеру. Током четири века развоја, опера је бирала различите просторе који су сви били у функцији њене драматургије.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** опера, сцена, простор, сцена-кутија, оперска драматургија, законитости развоја, редитељска решења.

Простор у коме се опера изводи у великој мери одређује време и место приче, односно либрета. Изглед тог простора варирао је током целокупне оперске историје, тражећи најоптималнија решења и у ентеријеру и у екстеријеру. Везујући свој почетак за рестаурацију античког позоришног простора, опера је зачета у затвореном простору дворана за пријеме, претворених у замишљену орхестру у којој се одвијала радња. Није било много декора – тек назначени костими додавали су елементе оперској драматургији сведеној на дијалог, више говорени него певани; бар тако сведоче записи и хронике знаменитих који су се појављивали и у скромној улози редитеља (Пери, Ринучини). Античка концентрисаност на реч добила је у рудименту опере музичку димензију без свих пратећих елемената који ће оперу обележити као самосталну врсту у позоришту. Али, поред свих напора, данас тако мало знамо како су заиста изгледале прве Ринучинијеве или Монтевердијеве творевине да већина покушаја реконструкције углавном завршава на одрицању од сцене-кутије, смештајући представу на средину замишљене дворане, у раван са гледалиштем.

Крај шеснаестог века значио је свеопшту планску урбанизацију европских градова, ствараних по угледу на архитектонске цртеже који су геометријском прецизношћу обнављали грчки форум у облику новог градског трга, средишта свих догађања која ће захваљујући скицама Себастијана Серлија постати сценографија трагедије и комедије у драмском позоришту. Перспектива идеалног града имала је донекле апстрактне одлике, па је у свом потпуном смислу могла бити пренета само на позоришну

сцену. (Нешто касније, идеални град пројектује Винченцо Скамоци у делу *Idea dell' architettura universale*, објављеном у Венецији 1615. године.)

На оперску сцену најзначајније утиче Паладио који заједно са Винченцом Скамоцијем 1582. године пројектује знаменито Олимпијско позориште у Виченци. Паладио је аутор сликаних перспектива урађених да имитирају грчке перижакте, под утицајем изучавања Витрувија које је објавио у делу *Quatri libri dell' architettura* у Венецији још 1570. године. Овај, први покривени театар у Европи, отворен је извођењем Софокловог *Краља Едија*, претендујући да представља идеално место за извођење опера. Али, иако је *Teatro Olimpico* конструисан у складу са Витрувијевим поставкама, ипак је коначни изглед представљао нешто необично и ново, здање од камена и дрвета

...које никада није успело да открије комаде који се на његовој сцени могу приказати, нити пронађе начин изражавања који се на њој може користити.<sup>1</sup>

И док се балет од дворске свечаности кретао ка компликованим кореографијама за које је пројектовани простор представљало нпр. степеничасто позориште у Сабионети, опера је тражила идеални простор за себе, удаљујући се од аристократских палата ка простору све веће монументалности.

Степеничаста позоришта (Фарнезе у Парми, аутора Ђованија Батисте Алеотија из 1618. године, нпр.) омогућила су настанак позоришта са ложама која су отменијем делу публике обезбеђивала неопходан степен приватности. Ложе су омогућиле имитацију друштвене хијерархије, па је простор између њих – партер – постао место за окупљање обичније публике, чиме је опера искорачила из категорије уметности за двор и прошла рампу која ју је делила од популарности међу народом. Централно место новонастало позоришта (са тзв. сценом-кутијом) дуго ће остати резервисано за владара, а остали слојеви заузимаће место идентично друштвеној хијерархији и, што је заиста зачуђујуће, у позоришту се никада неће осећати прикраћеним нити на месту које им не одговара.

Преломни тренутак у развоју оперског простора било је отварање првог јавног оперског позоришта *Teatro di San Cassiano* у Венецији 1637. године. Град је почетком седамнаестог века имао око 40.000 становника и представљао моћно економско и политичко средиште. Прва представа била је опера *Андромеда*, данас заборављеног Франческа Манелија. Извори говоре да су оперску публику чинили аристократе, закупци ложа, венецијански трговци и грађанство које је могло први пут куповати карте по врло повољним ценама.

---

<sup>1</sup> Жан Дивињо, *Социологија позоришта*, Београд 1978, 389.

Венецијанска позоришна здања називана су по црквама које су се налазиле у близини – Сан Касиано, Сан Аполинаре и сл. Представљала су права архитектонска чуда, јер су представе први пут играње под сводовима, али и уз вештачко осветљење, што је била апсолутна новина мада је осветљење било у почетку веома скромно: свеће у ложама и две уљане лампе постављене у угловима просценијума.

Изразита промена социјалних околности утицала је и на структуру оперског дела. Пре свега, финансирање позоришта сада је у великом проценту зависило од прихода са благајне, па се и оперска продукција морала примерити новим материјалним околностима. Да би привукла што више публике, опера је велики значај почела да посвећује спољним ефектима који су забављали широке слојеве, а с друге стране, штедело се на броју извођача, пре свега чланова оркестра који је сведен на гудачки квартет, континуо и повремено учешће понеког дувачког инструмента. Хор се губи у оперским представама негде око 1650. године, а све компликованију радњу на сцени тумачи четири до пет певача. Док под светлошћу свеће публика чита одштампани либрето, главно везивно ткиво представља ишчекивање омиљене арије, односно омиљеног певача.

Промена у структури публике, за оперски либрето значила је и радикални заокрет на пољу тема: античка митологија свакако није могла бити прихваћена у ширим слојевима, па либретисти све више користе историјске мотиве, касније и фантастичне, са великим упливом натприродних елемената и појава које је барокна сценска машинерија могла приказивати на начин истинског спектакла.

Да је укус публике одувек био сличан, доказују садржаји данас сасвим заборављених опера који се много не разликују од савремених ТВ новела. Убиства, отмице, крађе и замене деце, заљубљивање рођака који не знају да су усвојени итд. биле су омиљене теме ових либрета. Музика је играла све мању улогу. О томе пише један савременик :

На сцени се појављује чета витезова који греју ваздух уздисајима, прикривају лице бљеском својих мачева, поплављују позориште сузама својих дама, заглушују слушаоце звекетом окова које вуку за собом по тамницама, одакле их противно сваком здравом разуму и насупрот њиховом очекивању, извлаче и воде на срећно венчање које решава сваки заплет...<sup>2</sup>

Заплети су постајали клишетизирани до бесмисла, али је зато сценска техника доживела свој највећи процват у историји позоришта: сценограф је заправо инжењер који за сваку нову поставку смишља машине, моћне у

---

<sup>2</sup> S. Artéaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia 1785 (репринт: Болоња 1969).

стварању илузија и то не само за оперску сцену, већ и за пасторале, трагедије и комедије у којима нимфе, пастири и пастирице седе чак и на облацима. Никола Сабатини објавио је 1637. године познати спис *Пракса конструицања сцена и машина у позоришћима (Pratica di fabricar Scene e Machine nei teatri)* и тим својим делом дао теоријску подлогу за све што ће се на позорницама дешавати током наредних педесетак година. **Венчање богова** које је Париђи поставио на сцену 1641. године у Паризу, Торелијев **Белерофон** у Венецији 1642. затим Корнејева **Андромеда** из 1656. приказана у здању које ће касније постати познато као *L' Hotel du Petit Bourbon*, Торелијево **Лажно лудило** изведено у Паризу 1645. године – све су то били спектакли. У њима су заједнички израз налазили музика, балет, сценска игра, светлосни ефекти, понекад чак и мириси. Теме су биле претежно митолошке, прилагођене економској и интелектуалној елити која је испуњавала дворане широм Италије, Француске и Шпаније, тражећи у ономе што види на сцени одраз сопствене моћи и задовољства.

Да је развијена сценска машинерија захтевала изузетно много материјалних средстава, сасвим је јасно, као и да ничим није допринела развоју оперске драматургије која се заплела у сопственим заплетима, излажући се реалној опасности да се публика досађује. Тада у венецијанску оперу која и даље покушава да се прилагоди укусу пука улазе и ликови из комедије дел арте, а са њима и шамари, ласцивности и гегови којима музичка подлога није била потребна. Данас се о тој фази опере говори као о изразитој декаденцији и то с правом. Опера је постала средство чисте забаве и разоноде, диктирајући из Италије развој и у осталим земљама Европе, пре свега у Француској где је око 1661. године тзв. „италијанска сцена“ однела коначну победу. Сцена – да, али публика јавних позоришта – не, осим Опере у Паризу која ће бити испуњена како Лилијевим делима тако и мало ширим слојем публике, али још увек ће то бити аристократија која се из дворских одаја преселила у новосновано репрезентативно, државно позориште замишљено не као место за пучку забаву већ као огледало успешности, талента и богатства у царству Луја Четрнаестог. Отменост Лилијевог оперског позоришта (које се такође није могло похвалити концизним и логичним либретом, већ само делимичним повратком античких тема) потврдила је још једном да инсценацији оперског дела својеврсни контекст даје простор у коме се оно изводи и то правило важи до данас.

Још једно позориште у Француској – Мало краљево позориште у Версају (данас познатије под именом Оперско позориште у Версају, подигнуто 1770. године), значајно је као идентично позоришним зградама које ће ницати широм Европе током осамнаестог и деветнаестог века.

У Италији, после опере Сан Карло у Напуљу, подигнуте 1737. године, најзначајнија зграда је Скала у Милану, основана 1776. године. Сама зграда Скале датира из 1788. године и дело је архитектке Ди Фолиња. Друго значајно здање из тога времена је Театро ла Фениче у Венецији, основано 1790. године (изгорело 1995, затим обновљено), као и Римска опера, Опера у Ђенови итд.

Међу најстарија оперска позоришта спада и лондонски Ковент гарден, основан 1732. године. Зграда је била чак два пута уништена у пожару, а садашњи изглед добила је 1856. године. Прва представа била је *Просјачка ојера* Геја и Пепуша. У Немачкој је најстарија и најреномиранија оперска кућа Хамбуршка државна опера из 1778. године, затим Берлинска државна опера из 1742. године и Вагнерово позориште у Бајројту које је велики композитор сам пројектовао и у коме се до данас изводе само његова дела. Позориште је изграђено 1876. године, у време владавине баварског краља Лудвига Другог и исте године отворено извођењем тетралогије *Прсиен Нибелунга*.

У Источној Европи регионални значај превазилазе Прашка опера, основана 1725, затим Варшавска из 1765, као и две значајне опере у Русији: Бољшој театар у Москви основан 1825. године, позорница на којој се негује аутентично стилско извођење руских опера, и Опера и Балет у Петрограду основани 1783. године као Царско позориште, касније Маријински театар који је дуго (до пре неколико година) носио име *Киров*.

Велику и значајну традицију има Бечка државна опера из 1869. године, а најзначајнија оперска институција у Сједињеним Државама је Метрополитен у Њујорку из 1883. у коме се негује углавном класични репертоар уз најстроже критеријуме избора извођача.

Заједничко за сва наведена позоришта је да њихова архитектонска решења настављају француску традицију с краја седамнаестог века, данас већ класично решење сцене-кутије које се наметнуло као функционално и то како за мале сале тако и за оне које примају неколико хиљада гледалаца.

Вратимо се атмосфери која влада у позоришту са ложама за угледнију публику и партером за народ, осветљеним светлошћу свећа и уз жамор публике која ћаска или прелистава неку књигу очекујући наступ – арију неког од чувених кастрата. Арија је компликована и са много украса и колоратура; кастратов костим, као и костими осталих учесника у представи, барокно је раскошан, без стилских обележја. Компликованост радње захтева да костими мушко–женских парова буду слични по бојама, како би публика успела да разуме ко је коме пар, односно какви спојеви воде неизбежно срећном крају. Али, срећном крају претходи обавезно преру-

шавање које ће оперска драматургија обилно користити све до наших дана. Довољно је мало мрака у врту и један црни плашт па да слуга постане господар и обрнуто. Прерушавање је у опери седамнаестог века прећутна сагласност либретисте и публике која пристаје на цео низ конвенција без којих би једну оперу било немогуће гледати само једном, а поготову неколико пута. Замена костима (одеће) оставља могућност драматичности у уходаним токовима радње. Понављања истих осећања код различитих личности ствара цео низ типичних ситуација и обрта које су либретисти беспоштедно користили.

Хор готово да се изгубио, непотребан је, осим повремено као део сценографије која је сведена на дубинску перспективу са једним или два улаза. Она може да представља апсолутно све, од Хадових подземних ходника до краљевских вртова или одаја. Сценски ефекти који су постали сами себи сврха надопуњују све остало потребно за оперску драму која више никога и не занима, клишеи су истрошени.

Смрт Луја Четрнаестог, оснивање Пистокијеве школе кастрата у Болоњи 1700. године и развој буфо опере почетком осамнаестог века донели су преокрет.

Свежа, здрава струја која је долазила из народних приказивања, пре свега комедије дел арте која је условила појаву Бомаршеа и његових следбеника, улази и у оперско позориште поправљајући статус либретисте и углед опере као уметности. Балет прати оперу користећи је као средство да се ослободи епитета „дворске уметности“ без сижеа и постаје део опере у виду нумера повезаних извесном драмском логиком (паровни плес у *Фигаровој женидби*). Број играча је релативно мали, сцена је најчешће скромних димензија, ништа више не подсећа на играчке спектакле са двора Луја Четрнаестог.

Моцарт је бирајући либрета за своје опере схватио да је време компликованих машина и бесмислених заплета прошло и у једном писму оцу из 1776. године поводом либрета за недовршену оперу *Каурска гуска* каже:

Морам ти рећи да је мој једини разлог због кога нисам ставио никакву примедбу на целу ову гушчију причу био тај што је до сада нису покудила двојица људи бољег увида и истанчанијег суда од мог, мислим ти и Вареско (либретиста наведене опере, прим. аут.)<sup>3</sup>

Део Моцартове величине као драматичара је у томе што десетак година касније не би ни помислио да компонује на овакав либрето и то не због дефинисаних и револуционарних естетичких ставова, већ због тога што је

<sup>3</sup> Алфред Ајнштајн, *Моцарт*, Београд 1991, 534.



био свестан да публика уместо компликоване сценске машинерије тражи развијену драму чији су актери реални, живи ликови као Фигаро или Дон Жуан. Атмосфера Моцартовог позоришта још увек је одређена светлошћу свећа, мање или више бројних, зависно од значаја позоришта. У ложама се и даље помало пије и мало више ћаска, партер је у Царском позоришту рангиран од цара који седи у првом реду, наниже, сходно друштвеном положају који особа заузима.

У мање отменим позоришним салама, партер је место за народ који ужива у бројним пародијама на популарна дела. Пародије као израз лошег укуса и духа времена који је, парадоксално, тежио да се подсмехне својим највећим вредностима, биле су веома популарне у осамнаестом веку, а просторе за извођења налазиле су у периферијским дворанама које су давале представе докле год је било публике. Тако позоришни простор постаје све јасније подељен на репрезентативан и пучки.

Опера је тежила репрезентативном простору и спектаклу и утисак о осамнаестом веку не би био потпун уколико не бисмо нагласили рад врло умешних сценографа и техничара, способних да на сцени дочарају најапстрактније призоре, као нпр. богове на Олимпу или фурије на улазу у Пакао.

Осамнаести век представља и једну од значајних прекретница за историју костима: око 1750. године, са појавом неокласицизма, јавља се и интересовање за тачнији историјски костим. Овај преокрет најбоље се види на примеру илустрација Мораа Млађег за *Амфиџриона* (1773). Откриће археолошких остатака Помпеје и Херкуланума условило је сасвим нов поглед на антику, пре свега римску примењену уметност, одећу и фризуру. Тежња за тачним историјским костимом испољава се у немачком и енглеском позоришту, а Давидово сликарство упућује позоришну ликовност ка тачнијим историјским изворима. (Тек ће Немац Херман Вајс у свом капиталном делу *Умешности костима* објављеном у Штутгарту 1856. године обрадити тачну античку и средњовековну ношњу европских народа и тиме утрти пут модерној костимографији.)

Почетком осамнаестог века најважнији учесник оперске представе постаје певач-кастрат и његова неприкосновена владавина трајаће скоро читаво столеће на исти начин како је архитекта царског двора Лодовико Бурначини и сви њему слични мајстори сцене, владао опером седамнаестог века. Иако данас то звучи необично, најчувенија имена музичке сцене у осамнаестом веку нису били ни Хендл, ни Глук него кастрати, пре свих Карло Броши, познатији као Фаринели. Због њега славни и већ средовечни Хендл долази у Италију како би га чуо и уједно замолио да пева у опери коју ће написати за њега. Композитор је, дакле, био у служби певача,

а либретиста у служби композитора. Либретиста је очигледно био последњи у том низу (чак ни Метастазео, иако веома хваљен и тражен, није био изузетак). И када би либретиста уложио одређени напор да своме делу да нешто од поетске вредности, за композитора је то било само оптерећење. Опера је углавном инсистирала на спољашњем сјају као делу углађене атмосфере терезијанских позоришта која у осамнаестом веку ничу широм царства и после смрти владарке (њена најпознатија архитектонска наруџбина је миланска *Скала*). Иако сама Марија Терезија није имала нимало добро мишљење о уметницима сматрајући их бојемима и незгодним делом „лука“, ипак се уклопила у просветитељски дух помагања уметности, више него уметника. Новац из благајни моћних европских царстава троши се на изградњу храмова уметности, а позоришта су прва међу њима. Средства која иду на опремање позоришних простора представљају неку врсту задужбинарства, улагања у здања која ће у великом проценту остати оперски и балетски простори све до данас. Хонорари уметника, међутим, представљају категорију на коју не вреди расипати сувише. Моцарт у једном писму из 1778. године каже:

У позоришту, стање је лоше јер је осека певача. Нема кастрата зато јер захтевају доличну плату, а великодушност није врлина у немачким земљама.<sup>4</sup>

(Ова опаска се добро уклапа у Гетеова размишљања о положају позоришних и оперских уметника у роману *Године учења Вилхелма Мајстера* – улагање у репрезентативна здања и инсценације – да, улагање у материјални положај и друштвени углед уметника, то је већ нешто друго.)

Једна од велелепних позоришних зграда које су и данас у истој функцији је Минхенска опера, отворена 1753. године. Подигао ју је изборни кнез Минхена, Макс Јозеф Други. Ова зграда још увек постоји као Резиденцтеатар, а у њој је 1780. године први пут изведен Моцартов *Идоменео*. Тих година покушавала је да јој парира сцена Опере у Манхајму, где је међу грађанством „изборног града“ владао велики национални занос. Једна од најважнијих идеја било је протеривање толико распрострањене „италијанске сцене“ и стварање немачког зингшпила (*Чаробна фрула*). Али, пре Моцарта немачке опере пишу Игнац Холцбатер (*Гиниџер од Шварцбурга*) и Јакоб Швајцер (*Розамунда и Алчестја*), као конкуренцију Метастазејевој *орегі seria* и Глуковим реформама, и као утемељивачи традиције на којој ће настати Веберов *Чаробни сирелац*). Швајцер је 1782. године основао Немачку оперу у Бечу као један од царевих повереника на том важном послу (прва представа била је Моцартова *Ојмица из Сараја*).

---

<sup>4</sup> Ibid.

Период класицизма у уметности је, осим спорадичног националног заноса који још увек нема романтичарске карактеристике, много снажније обележио покрет који велича имитирање природе, или, како би то Жан Жорж Новер рекао, „лепе природе“. Био је то одјек Русоових позива на повратак природи који је на позорници доживео специфичну трансформацију у сценографије култивисаних и стилизованих пејзажа који су још увек много дуговали пасторали. Представе природе сасвим се уклапају у строге геометријске законе перспективе, а понекад се (као у Новеровим балетима) подразумевају или су само дискретно назначени. На „природности“ се нарочито инсистирало у оперским и балетским инсценијама, преоптерећеним гломазним костимима, као у балету са маскама које су отежавале кретање играчу и поништавале учешће глуме у креирању улоге. Али, на музичку сцену посредно утиче и оно што се даје у драми, диктирајући укус публике и стварајући нове идеје за либрета која теже да имају драмску тежину. Зато је илустративан одломак који говори о томе шта је Моцарт могао видети на сценама у Салцбургу, око 1780. године:

Моцарт је видео *Хамлеџа*, а можда и *Магбейџа*, и није невероватно да се касније бавио мишљу да напише музику за адаптацију Шекспирове *Буре*. Крајем седамдесетих година осамнаестог века Салцбург је био град позоришта. За време Моцартове велике турнеје Салцбург је био домаћин позоришне трупе импресарија Несела – трупе за коју је Леополд сматрао да је просечна, али у којој су наступали Франц Ксавер и Каролина Рајнер Хајгел који су касније у Минхену постали веома познати. У сезони 1779/80. Салцбург је посетила једна трупа из Чешке, а у септембру 1780. године дошла је позоришна трупа Емануела Шиканедера. Тако је почело познанство које је обновљено у Бечу, а које је довело до сарадње у стварању *Чаробне фруле*.<sup>5</sup>

Драмске форме које се јављају, пратиће и оперски либрето, репрезентативан за крај осамнаестог века кроз избор Моцартових дела. Од свих драмских форми у којима се Моцарт испробао, национални комад, зингшпил, или немачка оперета, била је најмлађа. Опера seria имала је за собом развојни пут од најмање 170 година, опера buffa постоји од почетка века, а зингшпил је практично установљен као жанр са *Чаробном фрулом*. Ипак, он не потиче из Немачке у потпуности, јер је као узор имао француску комичну оперу састављену од пасторалних епизода са уметнутим музичким нумерама, приказивану у скромнијим бечким позориштима око 1750. године. У Француској је комична опера настала као пародија на велику оперу, али никада није досегла ниво сатире и социјалног критицизма једне *Просјачке ојере* у Лондону. Тај ниво пре можемо рећи да су у Немачкој

---

<sup>5</sup> Ibid.

повремено досезале пародије којих је било и неколико на једну тему, ако се радило о популарном делу, какав је нпр. био Русоов *Сеоски врач*.

Нарочито успешан на том пољу у Немачкој био је Емануел Шикандер, а његова уметничка средства нису увек подразумевала естетски и узвишени театар јер је био склон механичким направама, екстравагантном декору, блештавој сценографији, масовним сценама и спектакуларним ефектима, увек спреман да удовољи и најбаналнијим жељама своје шаролике публике.

Очигледно, демократизација позоришног простора почела је знатно пре Француске револуције. Широка публика већ је била под сводовима различитих позоришних сала изражавајући јасно свој подржавани укус – рафинман израза и нешто од едукације били су још далеко. Све до краја осамнаестог века позоришни аутори били су само гласноговорници своје публике.

Почетак деветнаестог века затекао је оперу у позоришном простору који је мировао. Оперска зграда у деветнаестом веку имала је наслеђени облик сцене-кутије, прилагођен схватању јавне представе.<sup>6</sup> У погледу декора и режије, обележја деветнаестог века су настављање традиције претходних периода и извођење певача на просценијум јер је то био једини начин да се глас чује у дворанама које нису ништа пространије, а оркестарски корпус је све већи, самим тим и све гласнији.

Сценографски простор у деветнаестом веку није донео решења којима се тежило кроз све захтевнија дела – чак ће и у Бајројту декор представљати кулисе од бојеног платна, упркос готово немогућим захтевима либрета у коме нпр. *дном реке Рајне њене кћери – Волгинда, Велгунда и Флосхилда...*

Једноставније речено, технички развој сценографије није парирао оперској и драматуршкој замисли и представљао је велику кочницу у инсценацијама дела. Због тога се јављају покушаји изградње нових оперских

---

<sup>6</sup> То су углавном зграде у којима се оперске представе изводе и данас. Највећи проценат данас расположивог оперског простора наслеђен је из прошлости. Почев од шеснаестог века, постојање самосталног или, све ређе, несамосталног оперског позоришта постало је један од битних предуслова сваке урбане културе. Највећи део тих оперских позоришта има локални значај, али она која постоје у великим светским метрополама су синоним оперске уметности, као нпр. Велика опера у Паризу, Метрополитен у Њујорку, Бољшој театар у Москви, Краљевска опера у Лондону, Немачка државна опера у Берлину, Прашко народно позориште, Миланска Скала, а од новијих здања свакако је најпознатија Опера у Сиднеју.

Простори ових оперских позоришта одређивали су укупну историју опере репертоарски, редитељски, жанровски, социолошки... и утицали на естетику опере чији је конститутивни елемент сценски простор.

простора пре свега оријентисани ка решењима проблема акустике. Берлиоз о томе пише:

Бетовенове симфоније, које делују потресно у дворани Конзерваторијума, извођене су неколико пута у Опери без икаквог дејства. Бетовен је крив. Моцартов *Дон Жуан*, ватрен, страстан и изузетно занимљив у Италијанском позоришту, и кад је добро извођење, леден је у Опери, сви то признају. *Фигарова жељидба* би ту била још хладнија. Значи, у опери је опет Моцарт крив. Росинијева ремек-дела из првог периода, *Берберин* и *Ченеренцола* и толика друга, губе у Опери сву своју дражесност и духовитост; још уживамо у њима, али хладно, издалека као у врту који гледамо кроз телескоп. Значи, ни тај Росини не ваља! А *Чаробни сирелац*, погледајте само како се изнемогло вуче у Опери, та тако жива музичка драма, пуна дивље снаге! Значи, ни Вебер не ваља? Могао бих без муке да наставим набрајање. Какво је то позориште у коме Глук, Моцарт, Вебер, Бетовен и Росини нису добри, до позориште грађено с лошим музичким условима? Међутим, звучност му не мањка. То не, али као и сва позоришта тих размера, Опера је сувише велика.<sup>7</sup>

Хектор Берлиоз (1803–1869) коментарише у његово доба већ суверену владавину сцене-кутије, са реалистичном сценографијом која ће остати закон све до средине двадесетог века у већини оперских позоришта. Дизајн сцене који су диктирале углавном бечке радионице био је неодвојиви део оперских инсценација широм Европе, како у већим градовима тако и у онима где се опера тек стварала – најбоље инсценације које је Народно позориште у Београду остварило у првим деценијама постојања углавном су потицале из специјализованих бечких атељеа. Ове радионице биле су заједничке за сликаре, декоратере и костимографе. Сваки сликар имао је одређени стилски период за који је специјализован и познавао је добро техничке могућности сцене за коју ради. У Бечу је до 1890. године истакнуто место заузимао атеље *Бриоши* који је основао сликар царско-краљевске опере Карло Бриоши (1826–1895).

У овој радионици радили су још и сценографи Јохан Кауцки и Херман Бургхарт, заједно са мајстором костимографије Францом Гаулом. Међу њима најмлађи је био Франц Ангело Ротонара (1848–1938), формиран као портретиста, који је у овом атељеу почео да се бави техником и уметношћу декора.<sup>8</sup>

Аустријски атељеи за позориште, костим и декорацију остаће годинама најпоузданији снабдевачи позоришта у Паризу, Лондону, Берлину и Копенхагену диктирајући класична, реалистична сценографска решења

<sup>7</sup> Наведено према: F. Busoni, *In Entwurf einen neuen Aesthetik*, Leipzig 1923.

<sup>8</sup> *Anatomy of an Illusion*, Амстердам 1969, 19–25.

чији је репрезентативни пример Бриошијева сценографија за прво извођење оперете *Слеји миш* 1884. године у Бечу, у здању које данас носи назив Бечка државна опера (основана 1869. године као Царско-краљевска опера).

Та китњаста представа огромне стаклене баште, претрпане тропским биљем и клупама сакривеним између стабала, раскошним витражом украшеног стакленог крова, представљала је за Бриошија идеални амбијент за оперету, симболишући раскош, небрижност и барокну претрпаност Беча на врхунцу своје моћи, у доба небрижности *бел епока*.

И док су за лаке Штраусове оперете Бриошијева решења представљала готово идеални модус, за друга оперска дела нису постојала средства адекватне инсценације.

Пре свега то се односи на обиман, компликован и захтеван Вагнеров опус за који позориште XIX века није имало решења.

(Премда се овде мора напоменути да је за Вагнерову оперу која се не бави митолошким темама *Нирнбершки мајстори њевачи*, Бриоши у Бечу 1870. године направио сјајну реалистичну сценографију – трг у Нирнбергу са два карактеристична pročела из шеснаестог века, зашиљених кровова на две воде и са дрвеним летвицама као украсима фасаде. Прозори гледају на огромно, разгранато дрво у првом плану позорнице које симболично представља Ханса Закса и његове ученике.)

Сликана, дводимензионална илузија простора деловала је наивно и лоше када је требало представити друге Вагнерове призоре који су били део његових реформаторских идеја и бавили се темама из германских митова.<sup>9</sup>

Велики реформатор у практичном смислу био је Адолф Апија (1862–1928), сценограф, редитељ и теоретичар (који је по основном образовању био музичар). Приврженик Вагнеровог позоришта и поштовалац античке традиције, први је у сценографска решења унео појам „мање је – више“. Његово позориште и учење о глумцу као средишту и мери сценског про-

---

<sup>9</sup> Ипак, слабости инсценације нису спречиле праву помаму међу публиком коју је изградња позоришта и оснивање Фестивала у Бајројту доводила буквално из свих крајева Европе на представе које је пратила слава коју ни једно оперско дело више никада неће досегнути:

... Од првог момента свог доласка у град, па све до тренутка када је из њега отпутовао, он је био заглашен и ошамућен оним што је видео и чуо. Почевши од тога да су људи спавали на улицама и да уопште нису ручавали, јер хране је недостајало чак за трећину гостију. Хранили су се кафом и хлебом. Познатих је било тушта и тма – читава Москва, сав Петербург. Уочи прве представе *Рајнског злајна* у град украшен заставама стигао је Вилхелм са својом свитом. Народ је као бујица носио његова кола, као и кола самог Вагнера који се подсмешљиво осмехивао својим танким, старачким уснама. Ту је био и Лист...

... Представе су се одвијале у препуном позоришту од четири до десет увече свакодневно, у дане вреле, августовске запаре. У тој врућини, у тој тескоби без пића и хране, чак и без крова, било је нечег библијског...

(наведено према: Нина Берберова, *Чајковски*, Београд 2001, 84–85).

стора, мисао о ритму простора и учење о светлости на сцени стављају га у средиште нових тенденција на прелазу два века. Апијине сценске реформе имале су сличан значај као и теорија сценског простора Едварда Гордона Крејга или визуелна димензија театра суровости Антонена Артоа.

Апија није био буквални следбеник идеја о *Gesamtkunstwerk*-у већ је доказивао да у позоришту постоје независне дисциплине које заједно чине сложену и недељиву позоришну уметност. Наслутио је настанак тоталног, синкретичног театра двадесетог века коме ће основна карактеристика постати прожимање и стапање. Као и Едвард Гордон Крејг, Апија је искључив у својим ставовима које је образлагао у бројним писаним делима. Оно што га разликује од Артоа и Крејга је то што су његове скице и сценска решења применљиви и данас. У свом најзначајнијем делу *Die Musik und Inszenierung* објављеном 1899. године, Апија између осталог каже:

Кретање које се изводи заједнички одузима Линији њену независност, наглашава моћ Простора, а представља исто тако елемент који је друштвен и естетички. У томе лежи његова велика вредност, вредност једне праве прилике и могућности, а која би, према томе, била у сталним менама; управо на тој равни лежи узвишени домен Ритмике. Осећање простора има, значи, два извора: наша осећања која се празне кроз линије и утицаји који нам долазе споља, а који се изражавају у виду страних облика, отпора, препрека, којима морамо да се потчинимо. Из реченога произлази да је Уметност Кретања управо уметност равнотеже у неком трајању променљивих размера ових двају врста осећања простора.<sup>10</sup>

Тешко да се у овом компликованом језику, очигледно и врло тешком за превођење, може разазнати револуционарност Апијиних идеја који је позорницу ослободио платнених исликаних призора и картонских кулиса које су, нарочито у Вагнеровим операма са митском тематиком, деловале смешно и неуверљиво. Откривши светлост као једну од најважнијих компоненти инсценације, Апија је био у стању да на сцени светлосним ефектима прикаже готово све. Тако је одбачен дводимензионални декор који је одувек и био у нескладу са центром збивања – човеком на сцени. Апијина трагања иду у правцу треће димензије која представља покушај преношења структуре музике у визуелно. Тако је настао тзв. *ритмички простор* у коме комплетно сценско решење постаје симбол. Сценографија први пут не представља илузију шуме, нпр. већ илузију човека који има осећај да је у шуми. То је постигнуто *chiaro-scuro* ефектима, односно коришћењем светлости и сенки на позорници. Апија је врло често истицао да музичко позориште не трпи никакав вид импровизације, захтевајући обликовање

<sup>10</sup> Драгослав Лазић, *Естетика оперске режије*, Зборник текстова, Београд 2000, 376.

свих елемената. Иако је до краја реализовао свега пет или шест поставки, од којих је врло значајна *Тристџан и Изолда* у миланској Скали, Апија је представљао непресушни извор идеја које би се могле сажети у четири појма: *естетџизација, симболизација, стилџизација и редукиџа*.

На прелазу у двадесети век подједнако јака била је и струја у оперској режији чији је главни представник Константин Сергејевич Станиславски и његови следбеници, а која се залагала за реализам, убедљивост и истинитост. Своја начела оперске режије је истакао постављајући класичне опере, као што је нпр. био репрезентативни рад на поставци Вердијевог *Риголетџа*.<sup>11</sup> Идеје Станиславског умногоме су утицале на стил оперске режије током целог двадесетог века (и наш редитељ Јосип Кулунџић детаљно чита Станиславског постављајући после Другог светског рата прве „велике руске опере“ на сцени Народног позоришта у Београду). Али, и Станиславски је наследник сопствене, руске традиције где је на естетику опере веома много утицао Владимир Васиљевич Стасов (1824–1906) формирајући оперски реализам негован све до данас у једном великом делу оперског универзума – Русији и земљама које су следиле њихову естетику театра. Идеал Стасова представљао је уметнички реализам који почива на лепоти народног стваралаштва и истини животних вредности. Такве особине налазио је у оперским делима *Руске џетџорке*, о чијим је извођењима оставио бројна писана сведочанства. Радио је заједно са Мусоргским на либрету опере *Хованџчина*, као и сценографским решењима за прво извођење 21. фебруара 1886. године у Маријинском позоришту у Петрограду. Реалистична сценографска решења која *џриказују* уместо да *значе* задржала су се на сценама све до данас. Понегде оперски редитељи таква сценографска решења називају *музејским џоставкама* или *костџмираним конџертџом*<sup>12</sup>, али је непобитна чињеница да су присутна и данас, нарочито када се на сцену постављају руске опере као што је *Борис Годунов* или (ређе) опере Римског-Корсакова, Михаила Глинке и сл.

Тај *сукоб класике и модерног израза* присутан у визуелном решењу оперског дела све до данас може се изразити и као антагонизам тзв. немачке и италијанске сцене. Прва је била одувек отворена ка експерименту у сфери визуелног (нпр. Виланд Вагнер, *Парсифал*, Бајројт, 1956. године, хорски круг око замишљеног, симболичног жртвеника), док друга тежи конзервативизму у укупном оперском изразу, правдајући то потребом за очувањем традиције. Редитељи као што су Љубимов, Витез, Кончаловски

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> П. Руманцев, *Работа Станиславског над оперџ Риголетто*, Искусство, Москва 1955.



и Питер Брук доказали су да радикалније сценско и укупно редитељско решење ничим не мора нарушити оперску традицију.

У оквиру радикалног у смислу нашег времена је и поновно извођење оперског дела у екстеријеру, што свим компонентама оперског дела даје сасвим нову димензију, спајајући их понекад у омаж најтврђој традицији (веронска Арена) или водећи их ка еклектичним експериментима Роберта Вилсона и Филипа Гласа.

Сцена-кутија излаже данас оперског редитеља неминовности да бира између звучности или визуелног утиска простора: насупротив целовитости дворане или вагнеровске сцене јавља се уситњени простор неких модерних режија које одбијају да се изборе са монументалношћу у којој се не види лице певача већ само његова фигура и гест (пожељно и прихватљиво у Вагнеровим операма, бесмислено за Шенберга или Берга). Тако је у једном тренутку сценско решење опере довело певача у тешко искушење да постане само део укупне визуелне конструкције, са чиме се он тешко мири.

Средње и најприсутније решење оперског простора у оквиру сцене-кутије поставило је три плана на којима се одвија радња: први план, условно рампа, где се певају кључне арије или дуети; други план или простор хора који може да буде али углавном није статичан и где се одвијају покрети маса или самим присуством хора објашњава ток радње (примери су многи, нарочито у опери романтизма), и трећи план који се отвара према неограниченом простору.

Ево како ово најчешће сценско решење изгледа на примеру сцене из другог чина Пучинијеве опере *Мадам Баттерфлај*.

Ноћ у којој се ишчекује Пинкертонов долазак.

Полумрак на сцени.

Први план је празан, јер активне радње нема.

У другом плану сцене су три фигуре, Ђо Ђо Сан, њене слушкиње Сузуки и мали Пинкертонов син између њих. Фигуре су непомичне – ишчекивање.

Трећи план су отворена врата куће испред њих и хоризонт који кроз ноћ иде све до луке и даље на пучину одакле треба да се појави Пинкертонов брод.

Овакав приказ пример је симболизације оперског текста, односно либрета, начин како сценско решење може до краја да објасни драмски сукоб и доказ како сценографија јесте један од елемената драмског у оперском либрету.

Зависно од његовог садржаја, три плана могу постати сувишна (једнодимензионална Шенбергова *Срећна рука* и бројни други примери у савременој опери, нарочито моноопери).

Оперски редитељи двадесетог века могли су да бирају између ентеријера који је постао и простор за експеримент и простор за омаж учитељима, и екстеријера који се све више отварао ка мултимедијалном спектаклу угрожавајући чистоту жанра и истовремено обезбеђујући опери популарност кроз подухвате као што је Паваротијев концерт у лондонском Хајд парку, огромни скупови у њујоршком Централ парку и сл. Иако су ово само концертна извођења најпознатијих арија, не може се порећи да су умногоме популарисала оперску уметност током последњих двадесетак година. Опера је храбро изашла из позоришне зграде, али је није напустила.

*Aleksandra Đuričić*

## HISTORICAL DEVELOPMENT AND DRAMATURGICAL IMPORTANCE OF STAGE SPACE IN OPERA

### Summary

The development of the opera stage began with the idea to reconstruct Antique theatrical space. The greatest influence on opera stage was exerted by the Italian architect Palladio, who designed the famous Olympic Theater (Teatro Olimpico) in Vicenza together with Vincenzo Scamozzi in 1582. In the following century the development of Venetian opera offered the most significant guidelines in the development of stage-boxes, which have remained until present-day. The development and technique of the designs of stage space strongly influenced opera dramaturgy which set its plots in the available space striving both for the baroque show and for the dramaturgical logics which assumed primacy at the beginning of the 18<sup>th</sup> century. Mozart's opera opus had the most profound effect on the further development of opera art because of the careful choice of stage designs for certain librettos. The designs of scenography and costumes were more appropriate stylistically and the rise of Vienna workshops in the 19<sup>th</sup> century set the criteria for all European stages which tried to follow both the technological achievements inherited from baroque and the laws of stage logics which sought a concise and acceptable story. The 20<sup>th</sup> century brought the diversity of stage space where the opera is performed. Besides the stage-box, there are many other exteriors which contribute to the inventiveness of stage adaptation and new designs of directors and dramaturges. However, the most useful of all is still the stage-box with three sections and classical designs for opera plots within that space.

Селена Ракочевић, *Пушчевима тамбуре – од срца Балкана до војвођанске равнице*, компакт диск, Панчево, 2007.

За разлику од многих европских земаља у којима је традиционална музика готово ишчезла, на балканским просторима још увек је присутна потреба да се богато и вредно наслеђе чува и негује, афирмише и вреднује, обогаћује и оплемењује. У том смислу је тамбура, акултурисан музички инструмент, несумњиво имала, а има и данас, значајну улогу као један од најомиљенијих и најрепрезентативнијих традиционалних инструмената, као истински промотер духовног простора југоисточне Европе, и појединих делова Балкана. Отуда и идеја мр Селене Ракочевић, докторанткиње на Одсеку за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, да четврти фестивал традиционалне музике „ETHNO. COM. 2006“, под називом *Пушчевима тамбуре: од срца Балкана до војвођанске равнице*, буде посвећен облицима савремене тамбурашке музике на Балкану и у Војводини, са акцентом на „музичирању у ансамблима“. Део програма овог фестивала који је трајао два дана – први дан је био посвећен традиционалној „музички централног и западног Балкана“, а други „војвођанским тамбурашима“ – снимљен је на компакт диск. Издање је употпуњено стручним и надахнутим коментаром етномузиколога Селене Ракочевић, штампаном на српском и енглеском језику. Приликом избора песама и мелодија народних игара ауторка је поштовала редослед програма манифестације, с тим што су сви извођачи на компакт диску заступљени само најрепрезентативнијим нумерама.

Гостујући оркестар „Рудина“ из Битоља (Македонија), основан као аматерско удружење грађана, оставио је веома добар утисак инспиративним и занимљивим репертоаром: „*Рашиевка*“, традиционална игра из малешевског краја, *Ранила мома за вода 'ладна*, традиционална македонска песма, и препознатљива македонска игра *Штаро оро*. Заједничка и фундаментална одлика македонског и балканског фолклора јесте константна пулсација асиметричног *аксак* ритма, што се да лако уочити у репертоару гостујућег састава „Рудина“ из Битоља.

Традиционалну музику Босне и Херцеговине представљали су браћа Марковић из Добоја сватовском песмом *Озрен горо, наша лијеја, мила*, изведеном старијим, двогласним стилем певања „на глас“, уз пратњу шаргије – тамбуре која припада сеоској музичко-фолклорној пракси. Потом је самоуки виолиниста Зоран Јосиповић свирао традиционално *Коло* из Босне, уз музичку пратњу браће Симе и Радета Марковића, на шаргијама. Мелодија овог кола обликује се на архаичан и веома упечатљив мелодијско-ритмички мотив који се стално понавља, враћајући нас тако у духовну прошлост тог фолклорног подручја.

Последње три деценије сведоци смо све већег броја младих у свету, али и на балканским просторима, који се враћају етнокултурама, архаичним музичко-фолклорним облицима, али и духовној музици позног средњег века. Међу њима је и даровити ентузијаста Драгослав Павле Аксентијевић, магистар сликарства, који је са групом „Запис“ на Фестивалу „ETHNO. COM. 2006“ извео мелодије са простора централног Балкана, као и оне које су преузете из записа наших познатих истраживача: *Поранила кумрија*, запис Стевана Стојановића Мокрањца, и *Злајџа*, *Русалијска игра*, *Мировче*, запис Данице и Љубице Јанковић.

На овом компакт диску налазе се и снимци младог и недовољно афирмисаног тамбурашког оркестра „Тамбураторијум“, основаног 1999. године при Музичкој школи „Јован Бандур“ у Панчеву. Реч је о перспективном ансамблу који има двадесетак чланова које води професор Будимир Стојановић. Њихов репертоар је сачињен претежно од домаће тамбурашке литературе, а на овом компакт диску свирају два кола из Војводине: *Паланачко коло* и *Коло из Војводине*, на основу записа и аранжмана Саве Вукосављева.

Ансамбл „Панука“ из Панчева, основан 2000. године, оријентисан је претежно ка неговању и промовисању композиција панчевачких композитора. На компакт диску представљени су познатом тамбурашком мелодијом за игру *Дунда коло* Максе Попова и песмом *Сјари Банаш несјаје*, за коју је текст и музику написао Петар Павлов.

Други гостујући тамбурашки оркестар „Лале са Мориша“ дошао је из Чанада у Румунији. Велики су то ентузијаста, певачи и свирачи „праве старинске лалашке музике“, који са великим жаром и љубављу певају и свирају српску традиционалну музику онако како се некада изводила. Из њиховог богатог репертоара изабран је сплет *Српска народна кола*, према аранжману Властимира Павловића Царевца и песма Исидора Бајића *Зрачак вири кроз гранчице*.

Попут Срба, Мађара, Русина, Буњеваца и Шокаца, Роми су у Војводини прихватили тамбуру и тамбурашки састав, некада познат у Војводини под називом капела, у којем је главну улогу имао „примаш“. Он би обично свирао прим (тј. бисерницу) или виолину, а у последње време, као и у ансамблу „Циганска ноћ“, вођа тамбурашког састава је хармоникаш. На овом компакт диску ансамбл „Циганска ноћ“ је представљен двома нумерама: *Черда*, *Миле*, *бари шкода*, једном од најомиљенијих песама Рома из Војводине, и колом *Цигански вез*.

Познати осмочлани тамбурашки састав „Зоруле“ један је од најомиљенијих оркестара / капела у Војводини. Истиче се веома богатим и шароликим репертоаром тамбурашке традиционалне музике, староградске, уметничке, евергрин, поп, рок, али и префињеним стилем извођења, музикалношћу и првенствено у неговању и промовисању српских војвођанских мелодија. Отуда и њихово представљање на компакт диску сплетом традиционалних војвођанских песама и мелодија народних игара: *Кџ леи сан*, *Ја сам момак сирома*, *Гајдашко коло* и *Велико бачко коло*, односно, поп песмом Ђорђа Балашевића *Животи баш и није бог-зна-шита*.

На четвртм фестивалу традиционалне музике „ETHNO. COM. 2006“ одржана су и два стручна предавања. Проф. др Димитрије Големовић са Факултета музичке уметности у Београду говорио је о тамбури у музичкој пракси Србије и Босне и Херцеговине, док је проф. Зоран Мулић држао предавање „Естетика тамбурашке музике на крају XX и почетком XXI века“. Звучни примери са њихових предавања такође су се нашли на компакт диску.

Ако уважимо мисао чувеног етномузиколога Фрица Бозеа да традиционални музички инструменти одређују „звучну слику националног стила“ свих народа и у свим

временима, онда је овај компакт диск веродостојан документ не само о „облицима савремене тамбурашке музике на Балкану и у Војводини“, већ и сведочанство о разноврсним стиливима извођења, репертоару, врсти и улози тамбуре у музичко-фолклорном животу (од шаргије до бисернице), о старијем двогласном певању „на глас“ до солистичког извођења романси, ауторизованих песама у традиционалном духу, преко рока, па до уметничке музике познатих композитора XX века, а све то обојено звуком тамбурашких оркестара.

Нице Фрациле

UDC 782.03"1969/2006"(049.3)  
316.774:782(049.3)

## СТУДИЈА О ЧУДЕСНОМ ОГЛЕДАЛУ САВРЕМЕННОСТИ\*

Јелена Новак, *Ојера у доба медија*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2007, 219 стр. + 19 илустрација.

Јелена Новак, млади музиколог и теоретичар уметности, након свог зналачког тумачења вишезначности анализе музичког дела у публикацији *Дивља анализа, формалистичка, структуралистичка и постструктуралистичка разматрања музике* (СКЦ, 2004), представља читалачкој публици једну мало истражену тему нашег „музиколошког неба“, тему која је „свежа“ готово и за западноевропски, па и светски музиколошки простор, наиме, студију о савременој опери под називом *Ојера у доба медија*.

Студија о савременој опери реализована је кроз Предговор (*Ојерација Ојера*) и пет поглавља кроз која се редом преиспитују: однос савремене опере према традицији (*Coloratura reloaded*), техноестетика савремене опере (*Рedefинисање светиа ојере у доба медија*), однос савремене опере према другим савременим театарским жанровима, као и према савременом друштвено-историјском (кон)тексту (*Идеологија масовне ојерске културе*), могућности коегзистенције опере и телевизије/филма (*Ојера и доба њене техничке/електронске репродукције*), и однос савремене опере и феномена спектакла (*Постојера као медијски спектакл*). Књига *Ојера у доба медија* опремљена је и прилозима: хронологијом најважнијих остварења овог уметничког жанра и њиховим кратким лексикографским описом, списком коришћене дискографије, литературом, сажетком на енглеском језику, као и индексом појмова и имена којим се заокружује ова озбиљна музиколошка студија.

У предговору ауторка отворено износи своје ставове према традиционалном оперском стваралаштву, представља своја прва искуства са опером *Ајнишјајн на њлажи* (1976) Филипа Гласа (Glass), преломном опером за ново схватање овог традиционалног облика, описује своје професионалне сусрете са овим и другим ауторима „нових опе-

---

\* Парафраза синтагме П. Ј. Салазара да је савремена опера „чудесно огледало своје савремености“ из студије *Идеологије у ојери*, Нолит, Београд 1984.

ра“, указује на студијска путовања релевантна за истраживање ове области, те аргумен-тује разлоге деконструкције оперске историје и настојања савремених композитора да реконституишу оперску уметност, сада, разуме се, у новим условима њене егзистенци-је. Овде је такође пронађено и место за захвалнице колегама, блиским сарадницима, као и уредништвима различитих часописа који су објављивали делове текста ове публи-кације, али не и за најважније изворе који су коришћени у истраживању, што би се мо-жда очекивало у предговору једне овакве студије.

У првом поглављу ауторка се „разрачунава“ са термином „прва опера“, разматра термин „опера“ у различитим изворима, и после кратког осврта на најважније „фазе“ развоја традиционалне опере предлаже термин „постопера“ за савремена оперска ост-варења друге половине XX века чију форму и садржај најчешће одређују (сумирано) следеће карактеристике:

- неоптерећеност хијерархијом оперских текстова и немогућност њиховог је-динства; проблематизација институције опере (а не театра);
- примена нових технологија мас-културе у њеној реализацији; ослањање на институције масовне уметности и комуникације;
- теоретизације као саставни део стварања постопере.

Раскид са оперском „прошлошћу“ ауторка представља описујући најважније осо-бености Гласове опере *Ајнштајн на њлажи*, истичући да је стварање савремене опере сада коауторски чин композитора и редитеља (у овом случају Роберта Вилсона). Глас/Вилсоново дело синтеза је минималистичког изражавања у музици, елемената потеклих из врсте телевизијског документарног емитавања, асоцијација на Ајнштајнове теорије и експерименте. Гласова репетитивна музика, изразито тонална, овде подржава Вилсоново „гомилање, понављање и археологизацију визуелних ситуација“, а тиме коаутори преиспитују „границу између институција високе и популарне уметности“. Опера о којој је реч конципирана је према правилима „конзервативне цивилизације“ и као таква није подржана од стране конзервативних оперских кругова. Поднаслов овог поглавља *Постиндустријска опера* усмерава затим пажњу читаоца на групу дела као што су *Никсон у Кини* (1985–87, Адамс/Селерс), тетралогичка *Мајеруџа* (1985–88, Андри-сен/Вилсон), *Пећина* (1990–93, Рајш/Корот), *Роса, смрт композитора* (1993–94, Ан-дрисен/Гринавеј), која настављају деконструкцију традиционалне опере, а да при томе приказују/критикују различите односе савременог друштва и медија, различите појаве у оквиру самих медија телевизије и филма, опседнутост визуелним и тако редом. Из сваког коментара овде и даље јасно се заузима став да је настанак сваке постопере резултат равноправне инвенције композитора и редитеља. Поднаслов наредног одељка надокнађује „недостајући“ коментар о литератури из предговора – ауторка износи најважније изворе који се теоретски баве овде актуелном материјом истичући студије Џ. Темблинга (Tambling), П. Робинсона, Л. Хачион (Hutcheon), М. Хачиона (Hutcheon), Ф. Гласа, Л. Андрисена (Andriessen), М. Долара и других.

У другом поглављу књиге Јелена Новак настоји да кроз објашњење шта оперски жанр јесте, прикаже оне кључне чињенице које указују на стварање савремене опере и поново истиче улогу редитеља и начине његовог приступа оперској режији. Тако долази до стварања врсте класификације радова појединачних аутора према склоностима ка одређеним темама: у центру пажње Селерсовог (P. Sellars) опуса је однос опере и савре-меног потрошачког друштва, предмет интересовања Гринавеја (Greenaway) је фасци-нација технолошким светом, а мултимедијални експеримент омиљени начин изража-вања Коротове итд. Вилсонов цитат „Ходајте ’против’ музике“ на поставци Гласове

опере *Бели гавран*, указује међутим, на чињеницу да је изједначавање значаја редитеља и композитора довело до постављања питања да ли је онда овде реч о опери или о новој врсти позоришта, питања које као да до краја остаје отворено. У овом одељку се, осим тога, разматра однос опере у „ери екрана“, сам концепт постопере, те повезаност нове технологије и оперског звука.

У трећем поглављу се поставља теза о идеологији масовне оперске културе, једног поретка у коме се опера „понаша“ на начин мас-медија чиме постиже „широку разумљивост и ширу доступност“ у савременом друштву. На првом месту овде се „редефинише“ смисао либрета, пошто се најпре дефинише његова ранија намена и форма, а затим се разматрају сличности постдрамског музичког театра и постопере. Управо због те сличности многи савремени аутори се радије опредељују за први појам, имајући у виду „анакронизам који термин опера носи“. У наставку се формира типологија тема које су у центру пажње аутора постопере, па долази до понављања чињеница изнесених у ранијем поглављу. Типологија се развија и о питању врсте текста којима се аутори служе (своје лично схватање термина „текст“ ауторка овде објашњава премда је то већ учинила на почетку књиге, у напомени бр. 9), при чему се помињу ненаративни текстови и метанаративни документаристички текстови остварени поступком монтаже и колажа, као и симулационистички наративни текстови. Ова класификација је поткрепљена примерима дела која су претходно већ коментарисана из других аспеката релевантних за стварање постопере. Коначно, овде се дискутује/расправља и о деконструкцији оперске музике (како је и истакнуто у поднаслову одељка), која је своје извориште нашла у репетитивности минимализма, а „медијум“ интерпретације у деконструкцији „традиционалног оперског гласа“, односно у „смрти диве“ и увођењу најразличитијих „врста“ гласова, као што су „нешколовани глас“, „без глас“, „глас који репује“. Ови нови видови „употребе“ гласа, заједно са специфично оформљеним ансамблима, фигурирају као различити означитељи у одговарајућим делима.

У потпоглављу *Ојерска музика: њредсјављачка или извођачка уметност?* отвара се дискусија о постминималистичким праксама различитих композитора постопере, односно о њиховим различитим концептуалним контекстима, која се потом усмерава на појединачне овде актуелне ауторе и њихова остварења. Примена одређене постминималистичке праксе огледало је ставова композитора према опери и оперској музици: Гласова композициона техника најпре прекида са начином компоновања високо модерних опера, а у познијим делима она води „критичкој естетизацији традиционалних оперских парадигми и њиховом симулирању“; Андресенове опере приказују њено место у „конституисању фикционалног језика оперске реалности у садејству са медијем филма“, док рецимо опере М. Најмана „имитирају“ начине на који музички и ванмузички елементи егзистирају на филму итд.

*Опера и доба њене шехничке/електронске репродукције* назив је четвртог поглавља студије о савременој опери у коме се разматра место постопере у савременом потрошачком друштву у коме је начин „конзумирања“ сваког уметничког дела, па тако и опере, значајно измењен у односу на традицију. Но, ауторка се не задржава на тој једноставној констатацији већ прожимање савремене опере и других медија посматра у светлу појединачних остварења стварајући веома занимљиву слику њиховог односа. Тако рецимо у Глас/Коктоовом делу *Лейошница и звер* заступа се теза о филму који овде фигурира као оперски јунак (ради се о Коктоовом снимку чувене бајке коју Глас „освежава“ новом музиком и извођачима који наступају у току саме пројекције филма!); у Андресен/Гринавејевом делу *Роса, смрт комјозијора*, опера јесте „филмски јунак“

(компликован садржај ове опере критикује свет холивудских каубојских филмова и то у делу које пратимо као реконструкцију драме у реалности, у оперској кући); у остварењу Адамс/Селерс/Вулкок *Клингхоферова смрт* филм и опера појављују се као телевизијски јунаци (у садржају који прати један отмицарски чин у коме страда невини човек), а цео процес настоји да „опонаша“ реалност једне телевизијске вести. Оваквим „класификацијама“ ауторка доказује своје одлично познавање не само наведених дела, већ и читаве контексте њиховог настајања, историју на којој су заснована, те начине њихове реализације како на „сцени“, тако и на другим видовима њихове репродукције.

*Постхойера као медијски сјектиакл* закључно је поглавље студије о савременој опери у коме се истражују различити аспекти савременог спектакла и њихово присуство у њој. Ни овде не изостаје најпре теоретски приступ датом проблему, а затим практични приказ могућности његовог остваривања у конкретним делима.

Кроз студију *Ојера у доба медија* читалачка публика не само да добија исцрпна интердисциплинарна сазнања о савременој опери, већ упознаје и изванредну информисаност њене ауторке, њен веома детаљан приступ различитим видовима реализације савремене опере, те маштовите и иновативне закључке који произлазе из комплетног истраживачког процеса. У овако комплексно обрађеној материји (која заслужује много озбиљнији „штампарски пројекат“, илустрације у боји уместо црно-белих, одређен број музичких примера који би макар у фрагментима понудио могућност прегледа коментарисаних дела) можда недостаје срећније методолошко излагање које би спречило понављања. Могуће је, међутим, да за њега не постоји решење баш због вишезначности одабране теме.

По карактеристикама савремене опере које су у овој књизи описане, човек би помислио да је ова „врста“ постала хиперпопуларан производ, као рецимо кока-кола. Сведочи смо, међутим, да постопера не само што није популарна (или бар није на нашим просторима), него се стидљиво изводи чак и у многим главним европским музичким центрима. Изгледа да је ова „врста“ још увек страна „конзервативним оперским круговима“, који су за сада довољно бројни да традиционалној опери обезбеде опстанак. Следи закључак или да је теорија о постопери изгледа „снажнија“ од самих дела или да се десио неки „музички неспоразум“ са публиком.

Публикација *Ојера у доба медија* представља пионирски покушај у Србији да се савремена опера односно *постхойера* приближи публици, да се кроз теорију разјасни шта она јесте, као и да се створи атмосфера у којој ће дела овог жанра коначно почети да се изводе равноправно са другим савременим делима која не спадају и музичко-сценски „оквир“. „Популаризовању“ овакве једне области допринео је и циклус предавања Јелене Новак, организован нажалост само у Музичком информативном центру Београда, не и у другим већим центрима Србије, рецимо у Новом Саду или у Нишу, чиме је тема добила на ексклузивности која као да није „доступна“ онима из унутрашњости (или да кажем „спољашњости“?). Можда би решење овог проблема могао бити управо озбиљнији штампарски напор – обезбеђивање пропратног ДВД-а, који би одломцима из одговарајућих дела обезбедио успех ауторкином настојању да „демистификује“ одабрану тему. До тада ће штампане илустрације уз текст служити као далеки одјек специфичног свега савременог оперског стваралаштва који тек треба да упознамо.

*Ира Проданов Крајишник*



## СТВАРАЊЕ НОВОСАДСКЕ ПОЗОРИШНЕ ШКОЛЕ

(Милена Лесковац, *Ракићинове режије у Српском народном позоришту*,  
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2007)

Сваки покушај да се од заборава отргне позоришно стваралаштво, тако ефемерно по својој природи нарочито у периоду пре видео-информатичке револуције у којој живимо, заслужује пажњу позоришне и културне јавности. Милена Лесковац у књизи *Ракићинове режије у Српском народном позоришту* јавности је представила последње режије у животу Јурија Љвовича Ракитина (1882–1952), редитеља који је у раздобљу непосредно после Другог светског рата дао изузетан допринос стварању тзв. „новосадске позоришне школе“. Пре него што је дошао у Нови Сад, Ракитин је иза себе имао преко сто режираних представа; као стални члан Српског народног позоришта од 1947. до 1952. године режирао је десет представа, пре тога је као гост током лета 1946. године урадио три представе.

Као и многи други руски емигранти и Ракитин је целог живота осећао изузетну носталгију за својом домовином; зато не изненађује његова потреба да бар на позоришној сцени оствари део тог поднебља; највећи број од тринаест представа чине баш дела великана руске класичне литературе: Гогољ (*Ревизор*), Толстој (*Живи леи*), Островски (*Девојка без мираза*, *Без кривице криви* и *Вуци и овце*), Чехов (*Вишњик*, као и *Медвед*, *Просидба* и *Свадба*, у оквиру једне представе) и Горки (*Васа Железнова*). Ракитин је, поред тога, одабрао и дела писаца који су, сваки у свом времену, снажно утицали на развој европске драмске литературе и позоришта: Молијер (*Тартиф*, *Учене жене* и *Грађанин њлемеи*), Голдони (*Мирандолина*) и Ибзен (*Дивља пайка*).

У намери да реконструише ове представе, Милена Лесковац се суочила са отежавајућом околношћу да није могла да их види на сцени, као и да не постоји ни један текст попут *редитељске књиге*. Зато је била принуђена да користи непосредне и посредне изворе. Поред драмских текстова, за неколико представа користила је и сачуване примерке текста шаптата, инспцијента и глумаца, дневнике проба, који су вођени у то време у Српском народном позоришту. Изузетно драгоцен извор су били Ракићинови дневници у којима је писао и о својим схватањима о позоришту, као и о свом редитељском раду на појединим представама. Ракићин редитељски кредо је сагледан и кроз његове интервјуе у дневној штампи и периодици. У стварању што свеобухватније слике о његовом раду помогао је и основни театрографски материјал: сви плакати и програми представа и двадесетак сачуваних фотографија. Поред тога, драгоцен извор су и разговори с појединим глумцима: Мирјаном Кодић, Миром Бањац, Ренатом Улмански, Стеваном Шалајићем, као и многа глумачка сећања забележена у књизи Миодрaга Кујунџића *Затјочници маишће I, II*.

Пре него што је детаљно анализирала сваку од поменутих Ракићиних режија, Милена Лесковац је сагледала особености њега као редитеља тако што је посебно разматрала његов однос према тексту драме, подели улога, пробама за столом, мизансценским пробама, раду са глумцима и уметничким сарадницима, као и према сценографским решењима представа. Указала је на изворе његовог схватања и рада у позоришту, на чињеницу да је имао прилике да учи и да сарађује са великанима руског позоришта, као што су: Всеволод Емиљевич Мејерхољд, Константин Сергејевич Станиславски, Владимир Иванович Немирович-Данченко. Ракитин је каријеру започео као глумац, да би после неколико година, 1911, почео да се бави искључиво режијом. Био је у потпуности посвећен позоришној уметности, сматрао је да без страсти нема позоришта, као и да без узбуђења и радозналости човек не може да постоји. Као редитељ никада није тежио радикалним интервенцијама на тексту, он је поштовао текст, а када га је скраћивао, чинио је то само ради бржег ритма и краће трајања представе.

Знао је и пре проба какви су му глумци потребни за одређени лик, јер је пре рада на некој представи добро упознао опус писца којег је одабрао, као и само дело. Милена Лесковац напомиње да је он глумце бирао према карактеру ликова, према ономе што они већ носе у себи, и да се зато залагао да се улога приближи глумцу, а не глумац улози. Сматрао је да су глумци баш ти који су најзаслужнији за трансформацију пишчеве идеје у доживљај на сцени. Глумци су били ти који су га инспирисали и покретали, његово основно изражавање било је баш кроз глумце. На првој проби Ракитин је излагао своју анализу дела и виђење представе; држао између шест и двадесет пет проба за столом, а на мизансценске пробе је прелазео тек кад је с глумцима разрешио сваку појединост у вези са текстом. На мизансценским пробама прво је пуштао глумце да сами проналазе решења, он је био мајстор мизансцена, волео је детаље и инсистирао је на њима, глумац је тачно знао како мора да се понаша, често је на пробама Ракитин „улазио“ у лик да би га демонстрирао глумцима.

Сценографске и костимографске скице за Ракитинове представе нису сачуване, постоје две фотографије са скицама сценографије и црно-беле фотографије глумца у костимима. О ликовном аспекту представа сведочили су: Драгослав Васиљевић, Стана Јатић и Милета Лесковац. Милена Лесковац предочава да је Ракитин инсистирао на избору архитектуре и садржаја ентеријера његових представа који су морали да буду у складу са његовим традиционалним реалистичким концептом режије. Уочено је да је имао склоности ка топлим грађанским ентеријерима, добро ушушканим, који симболизују лепоту породичног живота. Један од његових сарадника, Драгослав Васиљевић, сматра да је на сцени очајнички трагао за топлином породичног живота, који није успео да оствари.

У театролошким анализама представа Милена Лесковац је највише пажње, с правом, посветила представи *Вишњик* Антона Павловича Чехова, која је по оцени многих била Ракитинова лабудова песма. У свој дневник тим поводом је записао „Цео Чехов је мој вишњик, моје детињство, моја чистота. То је онај прозор кроз који сам у детињству гледао...“ Занимљиво је да је Ракитинова дипломска представа 1905. године била баш *Вишњик*; он је волео Чехова, у младости је и пријатељевао с њим. Сматрао је да је *Вишњик* за руског редитеља елегичан растанак од старог живота. Трудио се да глумцима пренесе ту своју велику љубав према Чехову; зато је можда сваки од њих и успео да оствари једну од најзначајнијих улога у каријери. Плашио се реакција публике, јер је Чехов од оних писаца код којих је емоција изнад радње, међутим доживео је успех. Представа у његовој режији оцењена је као антологијска и као једно од најбољих сценских остварења у историји Српског народног позоришта.

Где год је то било могуће, Милена Лесковац је за сагледавање односа јавности према Ракитиновим режијама указивала и на позоришне критике писане поводом његових представа.

Савестан рад Милене Лесковац на књизи, као и зналачка употреба расположивог театролошког материјала, предочавање занимљивих детаља из Ракитиновог приватног живота и професионалног рада, прикрили су чињеницу да је располагала штуром и непотпуном грађом о раду Јурија Љвовича Ракитина у Српском народном позоришту. Поред интересантних детаља који откривају не само редитељеву личност, него и атмосферу времена у којем је радио, књига *Ракитинове режије у Српском народном позоришту* младим редитељима, али не само њима, указује на оно што мора да се савлада у занату режије да би се стварале представе које ће уважавати и публика, и критика, као и сви позоришни ствараоци који учествују у њој.

Нада Савковић

## ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Авировић 131  
Адамс, Џон (Adams, John) 166, 168  
Адлер, Гвидо (Adler, Guido) 133  
Ајнштајн, Алфред 152  
Аксентијевић, Драгослав Павле 164  
Алеоти, Ђовани Батиста 148  
Аменхотеп IV 86  
Андрејевић, Милица 136  
Андрисен, Луј (Andriessen, Louis) 166, 167  
Андрић, Драгослав 107  
Анђелковић 111  
Ануј, Жан (Anouilh, Jean) 103  
Апија, Адолф (Aperia, Adolph) 158, 159, 160  
Ариосто, Лудовико (Ariosto, Ludovico) 49, 53  
Arteaga, С. 149  
Арто, Антонен (Artaud, Antoin) 159  
Ауер-Седак, Ева (Auer-Sedak, Eva) 21  
Ашар (Achard), Пол 119, 120, 121, 129
- Бајић, Исидор 8, 164  
– Станислав 96  
Балашевић, Ђорђе 164  
Бањац, Мира 169  
Барток, Бела (Bartók Béla) 29  
Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian) 106  
Бејкер, Дејвид Џ. (Baker, David J.) 55, 56  
Бекет, Самјуел (Beckett, Samuel) 103  
Бекинг, Густав (Becking, Gustav) 138  
Белини, Винченцо (Bellini, Vincenzo) 55  
Берберова, Нина 158  
Берг, Албан (Berg, Alban) 161  
Бергсон, Анри (Bergson, Henri) 20  
Берлиоз, Хектор (Berlioz, Hektor) 157  
Бетгер, Дирк (Böttger, Dirk) 57  
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van) 8, 10, 116, 157  
Бешевић, Иванка 19  
Бизе, Жорж (Bizet, Georges) 8
- Бинички, Станислав 7–16  
Бјели, Јелица 110, 111, 114  
Благој, Дмитриј Дмитријевић (Blagoi, Dmitrii Dmitrievich) 33  
Блек Колтув, Барбара 88  
Богишић, Валтазар 140  
Божовић, Слободан 104  
Бозе, Фриц (Bose, Fritz) 164  
Бојковић, Светлана 119, 122, 125, 126, 127, 129  
Бокина, Џон (Bokina, John) 50, 53  
Болцман, Лудвиг (Bolzman, Ludvig) 133  
Бомарше, Пјер-Огистен Карон де (Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de) 152  
Браун, Јоахим (Braun, Joachim) 29  
– Малколм Хамрик (Brown, Malcolm Hamrick) 33  
Брачоли, Грацио (Bracioli, Grazio) 53  
Бреле, Жизел (Brelet, Gisèle) 20  
Брехт, Бертолт (Brecht, Bertolt) 96  
Брил, Жак (Bril, Jacques) 87, 88  
Брилов, Александар Павлович 62  
Броз, Павао 62  
Броши, Карло – Фаринели 153, 157, 158  
Брук, Питер (Brook, Peter) 100, 116, 161  
Булатовић, Милена 110, 111, 113  
Булез, Пјер (Boulez, Pierre) 20  
Буњин, Иван Алексејевич 64, 67  
Бургхарт, Херман 157  
Бурначини, Лодовико 153  
Бускан, Лиуба (Bouscant, Liouba) 33  
Бусони, Ф. 157  
Бушетић, Тодор 138
- Вагнер, Виланд (Wagner, Wieland) 160  
– Рикард (Wagner, Richard) 57, 158, 159, 161  
Вајс, Херман 153  
Валашек, Рихард (Wallaschek, Richard) 133  
Варези, Феличе (Varesi, Felice) 57

- Вареско 152  
 Васиљевић, Драгослав 170  
 Вебер, Карл Марија фон (Weber, Carl Maria von) 8, 154, 157  
 Веберн, Антон (Webern, Anton) 21, 28  
 Векио, Алфред Е. (Vecchio, Alfred E.) 58  
 Великановић, Исо 111  
 Велић, М. 139  
 Вергилије 49, 51  
 Верди, Ђузепе (Verdi, Giuseppe) 8, 49, 54, 57, 58, 60, 160  
 Вермејер, Андреас (Wehrmeyer, Andreas) 33  
 Веснић, Анђелија 103, 105, 106, 107, 110, 111, 115  
 Вивалди, Антонио (Vivaldi, Antonio) 53  
 Вилијемс, Чарлс (Williams, Charles F. Abdy) 20  
 Вилсон, Роберт (Wilson, Robert) 161, 166  
 Виња, Војмил 120  
 Витез 160  
 Витруви 148  
 Вишић, Марко 84  
 Влаховић, Митар 139  
 Влашићак, Иванко 133  
 Војводић, Раде 101  
 Волк, Петар 127, 129  
 Волтер (Voltaire, François-Marie Aruet de) 56  
 Вргипрашки, Петар 98, 102, 110  
 Врчевић, Вук 140  
 Вујаклија, Милан 90  
 Вујичић, Петар 118, 121, 129  
 Вуковић, Зорица 121  
 Вукосављевић, Сава 164  
 Вулкок (Woolcock) 168  
 Вулф, Томас (Wolfe, Thomas Clayton) 128  
 Вучковић, Радован 76, 91  
 Вучо, Вук 100
- Гардиновачки, Стеван 107, 113  
 Гаул, Франц 157  
 Геземан, Герхард (Gesemann, Gerhard) 138  
 Геј, Џон (Gay, John) 151  
 Гербер, Стивен (Gerber, Steven) 55  
 Гербран, Ален 85  
 Гиковски, Магдалена 111  
 Глас, Филип (Glass, Philip) 161, 165, 166, 167
- Глинка, Михаил Иванович 160  
 Глук, Кристоф Вилибалд (Gluck, Christoph Willibald) 54, 153, 154, 157  
 Гоген, Пол (Gauguin, Paul) 74  
 Гогољ, Николај Васиљевић 61, 65, 66, 68, 94, 102, 103, 104, 105, 106, 115, 169  
 Гол, Иван 74  
 Голдони, Карло (Goldoni, Carlo) 169  
 Големовић, Димитрије 164  
 Гомбровић, Витолд (Gombrowicz, Witold) 93, 115, 116, 117  
 Гордић, Исидора 85  
 Горец, Ђурђица 111  
 Горки, Максим 68, 169  
 Граховац, Момчило 108  
 Греденер (Grädener) 133  
 Гринавеј, Питер (Greenaway, Peter) 166, 167  
 Гротовски, Жежи (Grotowski, Jerzy) 116  
 Гурлит, Вилибалд (Gurlitt, Wilibald) 20
- Давид 153  
 Даничић, Ђуро 77, 87  
 Дејмек, Казимјеж (Dejmek, Kazimierz) 93–118, 119–130  
 Ди Фолињи 151  
 Дивињо, Жан (Divignaud, Jean) 148  
 Дил, Пол 76, 78, 79  
 Диренмат, Фридрих (Dürrenmatt, Friedrich) 93, 94, 95, 96, 103, 106, 107, 108, 115, 116, 119  
 Диц (Dictz) 133  
 Добжански, Јержи 111, 115  
 Добронић, Антун 136  
 Долар, Младен 50, 166  
 Доницети, Гаetano (Donizzeti, Gaetano) 55, 56  
 Дракулић, Светозар 111
- Ђоковић, Милан 120, 121, 128, 129  
 Ђорђевић, Александар 103, 107, 111
  - Бранивој 121
  - Владимир 9, 138, 139
  - Славко 103, 105, 106, 107, 110
  - Тихомир Р. 87
 Ђурић, Милош 108
  - Слободан 125, 127
 Ђурић-Клајн, Стана 9  
 Ђуричић, Александар 147–162

- Буришић, Злата 107  
 Бурковић, Димитрије 113
- Елијаде, Мирче 85  
 Есхил 95, 116, 117, 118
- Жербуље, Онтоан-Елизе (Cherbuliez, Antoine-Élisée) 141  
 Живановић, Александар 140  
 Живковић, Јован 140  
 Живни, Фрања 98, 102, 103, 105, 107, 110, 113  
 Живојиновић, Велимир Massuka 98  
 Животић, Александра 110, 111  
 – Велимир 113  
 Жмегач, Виктор 73, 74  
 Жуковски, Феликс 96
- Заборовска, Ивона 107, 109, 111, 114
- Ибзен, Хенрик (Ibsen, Henrik) 169  
 Игњатов-Поповић, Ивана 73–92  
 Игњатовић, Игњат 111  
 – Марија 111  
 Ингарден, Роман (Ingarden, Roman) 20
- Јаблановска, Јањина 96  
 Јагић, Ватрослав 133, 142  
 Јанковић, Даница 164  
 – Драгослав Макс 98, 110, 111  
 – Љубица 164  
 Јатић, Стана 170  
 Јевтушенко, Јевгениј Александрович 38  
 Јелкић, Владимир 111  
 Јенко, Даворин 138  
 Јерант, Петар 111  
 Јеремић-Молнар, Драгана 49–60  
 Јовановић, Жарко 125, 126, 129  
 – Зоран Т. 110, 111, 117, 118, 119–130  
 – Јован 86  
 – Стојан 98  
 – Томислав 98, 103, 105, 106, 107, 110, 111  
 Јовић, Љубица 110, 111, 114  
 Локсимовић, Божидар 9, 140  
 Јонеско, Ежен (Ionesco, Eugène) 97, 103  
 Јосиповић, Зоран 163  
 Јосић, Соња 111
- Кавали, Франческо (Cavalli, Francesco) 49, 51  
 Калауз, Алојз 138, 139  
 Калдерон де ла Барка, Педро (Calderón de la Barca, Pedro) 120  
 Кандински, Василиј Васиљевич 74  
 Капер, Зигфрид (Karper, Siegfried) 139  
 Капече, Карло Сигисмондо (Caprice, Carlo Sigismondo) 53  
 Карајан, Херберт 116  
 Каракашевић, Владимир 139  
 Карацић, Вук Стефановић 98, 140, 142  
 – Мирослав 113  
 Карић, Владимир 138  
 Каћански, Влада 110, 111  
 Келдиш, Јури (Keldysh, Yury) 33  
 Кил, Рејчел (Kiel, Rachel) 35  
 Киш, Тибор 103, 108, 111  
 Кљаић-Радаковић, Милица 98  
 Кнежевић, Томислав 107, 108, 110, 111  
 Кобе, Гистав (Kobbé, Gustave) 54  
 Ковач, Иван 103  
 Ковачевић, Биљана 107  
 Којадиновић, Радивоје 98, 107, 109, 110, 113  
 Кокановић, Маријана 143  
 Кокто, Жан (Cocteau, Jean) 167  
 Колесар, Драгутин 98, 103, 105, 106, 107, 110, 111  
 Кончаловски 160  
 Коњовић, Петар 9, 14, 138  
 Копрившек, Кристина 85  
 Кордунаш, Манојло 140  
 Корнеј, Пјер (Cornille, Pierre) 150  
 Корољенко, Владимир Галактионович 62, 63, 65, 68  
 Корот, Берил (Korot, Beryl) 166  
 Косаковска, Луција 121, 123, 125, 127  
 Косидовски, Зенон 86  
 Кот, Јан 101  
 Коцић, Мирјана 169  
 Краус, Саломон (Krauss, Salomon) 142  
 Крејг, Едвард Гордон 159  
 Кримшамхалов, Заида 111, 113  
 Croze, Austin de Franc 139  
 Крстић, Петар 8, 9  
 Крчмар, Весна 93–118  
 Ксавер, Франц 155  
 Куба, Лудвиг 135, 138

- Кујунџић, Миодраг 98, 104, 109, 113, 114, 169  
 Кук, Еленор (Cook, Ellenor) 134  
 Кулунџић, Јосип 160  
 Куприн, Александар Иванович 67  
 Курунџи, Бела 111  
 Кухач, Фрањо 135  
 Куцуловић, Даница 103, 110  
  
 Лазић, Драгослав 159  
 Лајта, Ласло (Lajtha László) 131  
 Латингер, Весна 125  
 Леополд 155  
 Лера, Лазар 136  
 Лесковац, Милена 169–170  
     – Милета 170  
 Лигети, Ђерђ (Ligeti, György) 21, 22  
 Лили, Жан-Батист (Lully, Jean-Baptiste) 150  
 Линдап, Гревил 85  
 Лиса, Зофија (Lissa, Zofia) 21, 22, 34  
 Лист, Франц (Liszt, Franz) 158  
 Ловрић, Маријан 120  
 Лончар, Миодраг 107, 109, 110, 113  
 Лопе де Вега 120  
 Лотка, Фран 134  
 Лудвиг II 151  
 Луј XIV 112, 114, 150, 152  
  
 Љубичић, Витомир 98, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111  
 Љубимов, Јуриј Петрович 160  
  
 Мајаковски, Владимир Владимирович 96, 119  
 Макаренко, Антон Семјонович 97  
 Макс Јозеф II 154  
 Манели, Франческо 148  
 Манојловић, Коста П. 136, 138, 139  
     – Цветко 8  
 Марија Терезија 154  
 Маринковић, Јосиф 9, 10, 138, 140  
     – Соња 7–16  
 Марић, Вељко 121  
 Марјановић, Петар 117  
 Марковић, Љубица 111  
     – Раде 163  
     – Сима 163  
 Маркус, А. Ф. 61  
  
 Маркуш, Зоран 73  
 Мартинов, Ксенија 110, 113  
 Марџикић, Мирјана 94  
 Матавуљ, Симо 111, 115  
 Матић, Владислав 98, 103, 106, 107  
 Матлас, Елизабета 111  
 Маџут, Вељко 108, 111  
 Мејерхолд, Всеволд Емиљевич 169  
 Мејсон, Колин (Mason, Colin) 33  
 Мекдоналд, Јан (McDonald, Ian) 33  
 Меклари, Сузан (McClary, Susan) 51  
 Месијан, Оливије (Messiaen, Olivier) 22  
 Метастазо, Пјетро (Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura) 154  
 Мијач, Дејан 98, 113  
 Миклосич, Франц (Miklosich, Franz) 142  
 Микоњић, Бранимир 98  
 Миленковић, Жарко 111  
 Милетић, Слободан Св. 108  
 Милићевић, Михаило 98, 103, 105, 106, 107  
     – Огњенка 128  
 Милојевић, Милоје 11, 14, 138, 139, 140  
 Милосављевић, Драгољуб Гула 98, 125  
 Милошевић, Вера 107, 111  
 Милутиновић, Марија 125  
     – Сима 140  
 Мирић, Војислав 98, 100, 101  
 Мирковић, Милосав 127, 129  
 Миџић, Љубомир 73–92  
 Миџкијевич, Адам (Mickiewicz, Adam) 96, 97, 119  
 Мишић, Милутин 126, 129  
 Мокрањац, Стеван Стојановић 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 135, 138, 139, 140, 164  
 Молијер, Жан Батист Поклен (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) 93, 94, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 169  
 Монтеверди, Клаудио (Monteverdi, Claudio) 49, 50, 51, 52, 60, 147  
 Моро 153  
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus) 8, 54, 116, 152, 153, 154, 155, 156  
 Мрђеновић, Невена 85  
 Мрожек, Славомир (Mrożek, Sławomir) 116, 118  
 Мулић, Зоран 164  
 Мурко, Матиас (Murko, Mathias) 138  
 Мусоргски, Модест 57, 160

- Најман, Мајкл (Nyman, Michael) 167  
 Недић, Боривоје 98  
 Немирович-Данченко, Владимир  
 Иванович 169  
 Несел 155  
 Нефертити 86  
 Николић, Даринка 115  
 – Добрило 121  
 Нилсен, М. Хакон Гринер (Nakon, M.  
 Grüner Nielsen) 142  
 Нимајер, Август Херман (Niemeyer,  
 August Hermann) 55  
 Новак, Јелена 165–168  
 Новаковић, Стојан 140  
 Новер, Жан Жорж (Noverre, Jean Georges)  
 155  
 Новков, Живојин 111
- Њумарч, Роза (Newmarch, Rosa) 139
- О'Лолин, Нил (O'Loughlin, Niall) 33  
 Овидије 49, 50, 51  
 Онешћук, Михаило 111  
 Островски, Александар Николајевич 169
- Павароти, Лучано (Pavarotti, Luciano) 162  
 Павлов, Петар 164  
 Павловић Царевац, Властимир 164  
 Пари, Милман (Parry, Milmann) 138  
 Париђи 150  
 Пашић, Феликс 122, 123  
 Пепуш 151  
 Первић, Мухарем 117, 124, 125, 129  
 Пери, Јакопо (Peri, Jacopo) 50, 147  
 Перичић, Властимир 9  
 Петан, Сванибор (Petan, Svanibor) 137  
 Петковић, Мирко 98, 108  
 – Петар 103, 104, 105, 106, 107, 109,  
 110, 111, 114  
 Петрановић, Герасим 140  
 Петричевац, Перица 136  
 Петрушинска, Зофија 103, 104  
 Пијаве, Франческо Марија (Piave,  
 Francesco Maria) 57  
 Плескоњић, Тихомир 98, 107, 110, 111  
 Плетел, Милан 103  
 Roizat, Michel 51  
 Покорни, Драгутин 8  
 Понте, Лоренцо да (Ponte, Lorenzo da) 54
- Попов, Макса 164  
 Поповић, Живко 61–71  
 – Јован Стерија 113  
 Поповић-Млађеновић, Тијана 17–48  
 Поповић-Перишић, Нада 87  
 Пор, Валерија 120  
 Проданов Крајишник, Ира 165–168  
 Прокић, Јелица 111  
 Прокофјев, Сергеј Сергејевич 23  
 Протопопов, Владимир 29  
 Пучини, Ђакомо (Puccini, Giacomo) 8, 161
- Раваси, Љубица 98, 103, 105, 106, 107,  
 109, 110, 111, 113, 114  
 Радаковић, Милица 102, 110, 113  
 Радиновић, Стевица 111  
 Радошевић, Мирјана 116  
 Рајковић, Ђорђе 140  
 Рајнер Хајгел, Каролина 155  
 Рајш, Стив (Reich, Steve) 166  
 Ракитин, Јуриј Љвович 169  
 Ракочевић, Селена 163–165  
 Реј, Николај (Rej, Mikolaj) 95, 96, 119  
 Решетар, Милан 133  
 Римски-Корсаков, Николај Андрејевич 160  
 Ринучини, Отавио (Rinuccini, Ottavio) 50,  
 147  
 Ристори, Ђовани Алберто (Ristori,  
 Giovanni Alberto) 53  
 Робинсон, П. 166  
 Розенберг, Марион Лињана (Rosenberg,  
 Marion Lignana) 54  
 Роси, Гаetano (Rossi, Gaetano) 56  
 Росини, Ђоакино (Rossini, Gioacchino) 8,  
 56, 57, 157  
 Ротонара, Франц Анђело 157  
 Рохас (Rojas), Фернандо де 119, 120, 121,  
 124, 129  
 Ружић, Жарко 98  
 Руманцев, П. 160  
 Русен, Андре 113  
 Русо, Жан-Жак (Rousseau, Jean-Jacques)  
 155, 156
- Сабатини, Никола 150  
 Савић, Жарко 8  
 Савковић, Нада 169–170  
 Салазар, П. Ј. 165–168  
 Салак, Јаков 103

- Салетовић, Славенко 113, 119, 121, 122, 123, 129  
Свобода, Јосиф 8, 138  
Секеруш, Павле 85  
Селерс, Питер (Sellars, Peter) 166, 168  
Сен Санс, Камид (Saint-Saëns, Camille) 8  
Серли, Себастијан 147  
Синовић-Брковић, Драгица 107, 110  
Слијепчевић, Илија 98  
Скамоци, Винченцо (Scamozzi, Vincenzo) 148, 162  
Сметана, Беджих (Smctana, Bedřich) 8  
Смит, Патрик (Smith, Patrick) 54, 55  
Солера, Темистокле (Solera, Temistocle) 57  
Софокле 95, 96, 108  
Стакић, Јелена 87  
Станиславски, Константин Сергејевич Алексејев 67, 103, 160, 169  
Станић, Стеван 96, 105  
Станковић, Васја 98, 100, 101, 102  
– Корнелије 11, 138, 140  
Стасов, Владимир Васиљевич 160  
Стојановић, Будимир 164  
– Влада 107  
Стојановић-Пантовић, Бојана 90  
Стојиљковић, Зоран 98, 101, 102  
– Марија 103  
Стопка, Анджеј (Stopka, Andrzej) 98, 99, 100, 102  
Стравински, Игор 20, 23  
Страдела, Алесандро (Stradella, Alessandro) 49, 52, 53  
Стриђо, Алесандро (Striggio, Alessandro) 50, 52  
Стром, Рајнхард (Strohm, Reinhard) 53, 56  
Строци, Ђулио (Strozzi, Guillio) 51, 52  
Ступица, Бојан 120, 121  
Сувачар, Илинка 107, 110, 113  
Сувчински, Пјер (Souvchinsky, Pierre) 20
- Тановић, Стеван 139  
Тапавички, Феодор 98, 103, 106, 107, 108  
Темблинг (Tambling), Џ. 166  
Тифенталер, Вера (Tiefenthaler, Vera) 131–146  
Тишљар, Ивица 134, 144  
Токин, Бошко 74  
Толстој, Лав Николајевич 62, 70, 169  
Топлак, Имре 111
- Торели 150  
Тошић, Милан 98  
Тројановић, Сима 139  
Тургењев, Иван Сергејевич 106
- Ђирилов, Јован 97  
Ђирковић, Вера 103, 108
- Узелац, Никола 111  
Улмански Рената 169
- Фанцев, Фрањо 142  
Фаустини, Ђовани (Faustini, Giovanni) 51  
Фејдо, Жорж (Feudeau, Georges) 113  
Фенинг, Дејвид (Fanning, David) 33  
Феофанов, Дмитри (Fcofanov, Dmitry) 33  
Ферари, Рахела 123, 125, 126, 127, 128, 129  
Ферклау, Полин (Fairclough, Pauline) 33  
Финци, Ели 95, 99, 108  
Фрациле, Нице 163–165  
Фуко, Мишел (Faucault, Michel) 58
- Хајдн, Франц Јозеф (Haydn, Franz Joseph) 8, 10  
Хајек, Емил 134  
Хајтл, Иван 98, 103, 105, 106, 107, 110, 111, 113, 114  
Хаце (Hatzce), Јосип 138, 139  
Хачион, (Hutchcon), Ј. 166  
– М. 166  
Хацић, Милош 129  
Хендл, Георг Фридрих (Händel, Georg Friedrich) 53, 153  
Хергешић, Иво 120  
Хиндемит, Пол (Hindemith, Paul) 23  
Хо, Алан Б. (Ho, Alan B.) 33  
Холцбатер, Игнац 154  
Христић, Стеван 8, 9, 14  
Хрњаковић, Александар 98, 102  
Хусерл, Едмунд (Husserl, Edmund) 20
- Цвејић, Бранко 125  
Џијукова, Султана 8
- Чехов, Антон Павлович 61–71, 128, 129, 169, 170
- Џакула, Јован 103



Шалајић, Стеван 98, 100, 102, 103, 104,  
105, 106, 110, 113, 169  
Шаулић, Новица 140  
Швајцер, Јакоб 154  
Шевалије, Жан 85  
Шекспир, Вилијем (Shakespeare, William)  
57, 58, 93, 94, 98, 99, 100, 101, 115,  
116, 117, 118, 119, 155  
Шенберг, Арнолд (Schönberg, Arnold) 25,  
28, 161  
Шефер, Пјер (Schaeffer, Pierre) 20  
Шиканедер, Емануел 155, 156  
Шилер, Леон 95, 97  
Широки, Јосип 131–146

Шо, Бернард (Shaw, George Bernard) 113  
Шокица, Добрила 107, 110, 113  
– Драгиша 103, 107, 110  
Шостакович, Дмитриј Дмитријевич 17–48  
Шпенглер, Освалд (Spengler, Oswald) 20  
Штер, Адолф (Stöhr, Adolf) 133  
Штокхаузен, Карлхајнц (Stockhausen,  
Karlheinz) 20  
Штраус, Рихард (Strauss, Richard) 158  
Шуберт, Франц (Schubert, Franz) 49, 55

Регистар сачинила  
*Тајјана Пивнички-Дринић*

*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.yu  
*Matica srpska Journal of Stage Art and Music*  
Published semi-annually by Matica srpska  
Editorial Board and Office: Novi Sad, ul. Matice srpske 1  
Phone: 381-21/420-199, 6615-038  
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.yu

---

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*  
бр. 37/2007 закључило 6. XII 2007.  
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма  
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић-Бојанић  
Лектор и коректор: Татјана Пивнички-Дринић  
Технички уредник: Вукица Туцаков  
Штампање овог Зборника омогућило је Министарство науке Републике Србије  
Компјутерски слог: Слађана Новаковић  
Штампа: ПРОМЕТЕЈ, Нови Сад