

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

42



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА
DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

42

Уредништво

Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ
(главни и одговорни уредник)

Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН,
др КАТАЛИН КАИЧ, мр 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
2010

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Мр БОГДАН ЂАКОВИЋ

Пут крста и пут човека — *Станице* (2007), вокално-инструментална композиција Александре Вребалов

BOGDAN ĐAKOVIĆ, M.A.

The road of the cross and the road of a man — *Stops* (2007), a vocal-instrumental composition by Aleksandra Vrebalov 7

Др ТАТЈАНА МАРКОВИЋ

Иконографска мрежа знакова: *Semiosis* комада *Кошћана*

TATJANA MARKOVIĆ, Ph.D.

Iconographic network of signs: the *Semiosis* of the play *Koštana* 37

Др ВЕСНА ПЕНО

Двојезични музички рукопис из Одељења старе и ретке књиге Библиотеке Матице српске (прилог српско-грчким појачким везама)

VESNA PENO, Ph.D.

A bilingual musical manuscript from the Department of old books of Matica srpska Library (a contribution to Serbian-Greek chanting connections) 51

Др ЕНИСА УСПЕНСКИ

Тријумф начела плеса *Машиа љобедница* Фјодора Ф. К. Сологуба и *Галеб* А. П. Чехова (плес — нагота — светост, трећи део)

ENISA USPENSKI, Ph.D.

A triumph of the tenets of dance *The Conquering Dream* by Fyodor F. K. Sologub and *The Seagull* by A. P. Chekhov (Dance — Nudity — Holiness, part three) 61

Др ИВАНА ИГЊАТОВ-ПОПОВИЋ

Симболика *Драмских гайки* Ранка Младеновића

IVANA IGNJATOV-POPOVIĆ, Ph.D.

Symbolism of *Dramske gatke* by Ranko Mladenović 79

АНА ТАСИЋ

Европска рецепција српског друштва представљеног у савременој српској драми

ANA TASIĆ

European reception of serbian society represented in the modern serbian drama 115

ЗОРАН Р. ПОПОВИЋ

Круг, Камен, Звезда. Дrame за под главу Милице Новковић

ZORAN R. POPOVIĆ

The circle, The stone, The star. Plays for under one's head by Milica Novković 129

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

- Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ
Поводом стогодишњице рођења (1909—2009). Боривоје С. Стојковић (1909—1984)
ZORAN T. JOVANOVIĆ, Ph.D.
Commemorating the hundred year anniversary of the birth (1909—1984). Bori-
voje S. Stojković (1909—1984) 143

ПРИКАЗИ
REVIEWS

- Др ИРА ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК
Музикологија као уметност
Др Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом. Огледи о међу-
собним пројекцијама естетике, поетике и стилстике музике 20. века: једна
музиколошка визура*, Завод за уџбенике Београд, Београд 2007, 302 стр. +
20 илустрација 155
- НАТАША САЛАЈ
Енрико Јосиф, *Миленко Живковић*, уред. академик Дејан Деспић, Српска
академија наука и уметности, Посебна издања, књ. DCLXVI, Одељење ли-
ковне и музичке уметности, књ. 11, Београд 2009, 191 страна 160
- Др ВЕСНА КРЧМАР
Ивана Игњатов-Поповић, *Ликови у српској експресионистичкој драми / У
трагању за идентитетом*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009. 163
- ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ
Димитрије О. Големовић, *Крстивоје*, Друштво за очување српског фолкло-
ра „Градац”, Ваљево 2008. 166
- Др СЕЛЕНА РАКОЧЕВИЋ
Коледа у горњем Банату и Поморишју
Душан Дејанац, *Лицем за сунцем*, Борац, Кикинда 2009. 168



Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Издази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs
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.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 42/2010 закључило 18. II 2010.
За издавача: Проф. др Душан Николић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић-Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички-Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад
Штампа: Прометеј, Нови Сад

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Зоран Т. Јовановић. — 1987, 1— . — Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987—. — 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

Бољдан Баковић

ПУТ КРСТА И ПУТ ЧОВЕКА — *СТАНИЦЕ* (2007)

Вокално-инструментална композиција Александре Вребалов

„Писање о Крстном путу, у музици, може да изгледа безнадежно банално, али ајде, шта друго да радимо?”

(из електронске преписке између
Мајкла Гарсеса и Александре Вребалов)

САЖЕТАК: Анализа вокално-инструменталне композиције *Станице* Александре Вребалов усмерена је ка њеној жанровској дефиницији, као и тумачењу сложеног садејства у односу на првобитни ликовни предложак Барнета Њумана и, директније, на поетски либрето Мајкла Гарсеса. Поред исцрпне композиционо-техничке анализе, текст нуди сагледавање општег естетског приступа у реализацији модерног дела базираног на традиционалној пасијској тематици. Полазећи од сопственог концепта *концертног веризма*, Вребалова је у *Станицама* остварила духовну емоционалност новог времена, мање догматски конзервативну, а више хуманистичку, окренуту историјским и садашњим патњама „обичног” човека.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: литургијска и концертна црквена музика, нова духовна емоционалност, жанр *nova musica sacra*, савремена комуникативност, природни аликутни низ, однос садржаја и форме, третман текста, појам уметничког текста, драматуршки поступак.

Александра Вребалов (1970) је студирала композицију на Академији уметности у Новом Саду у класи Мирослава Штаткића, магистрирала је 1996. године на Сан Франциско конзерваторијуму у класи Елинор Армер (Elinor Ermer) и докторирала 2002. године на Универзитету Мичиген у класама композиције Евана Чејмберса (Evan Chaimbers) и Мајкла Доертија (Michael Daugherty). Усавршавала се на Факултету музичке уметности у Београду у класи Зорана Ерића и на многобројним мајсторским курсевима укључујући Дармштат, Апелдом, Сомбатељ и Тенглвуд. Њен опус данас садржи око педесет дела. Изводили си ух Војвођански симфоничари, Београдска филхармонија, ТАЈЈ, Kronos, Sosalito, Afiara, Momenta и Опика кватрет (САД), Утрехт и Анакорд кватрети (Холандија),

Noksvil симфонијски оркестар (САД), Ансамбл Festival Ballet (САД), Моравска филхармонија (Чешка), као и солисти Њујорк Сити опере. Вребалова је била гостујући композитор у Мекдауел колонији, учествовала је на Америчким оперским пројектима и била је стипендиста Рокфелер центра на језеру Комо. Дела су јој наручивана од Карнеги хола, Фондације Барлоу, Фестивала Балета у Провиденсу, Кларис Смит центра у Мериленду, Меркин хола у Њујорку и Сан Франциско конзерваторијума. Вребалова је награђивана од многих америчких и европских институција (American Academy of Arts and Letters, Meet the Composer, Vienna Modern Masters, Daglas Moor Fund), освојила је прву награду на конкурс „Пријатељи и непријатељи нове музике” за дело *Canta Claro*. Добитник је више награда Удружења композитора Америке укључујући стипендију Леонарда Бернштајна за учешће на фестивалу „Јун у Бафалу”. Дела су јој снимана за Vienna Modern Masters и Nonesuch. Композицију *Pannonia Boundless* као партитуру објавила је издавачка кућа Boosey & Hawkes 2007. године. Као члан групе South Oxford Six предаје на Сити универзитету у Њујорку и оснивач је међународног летњег курса за композицију „Лето у Сомбору”, који је имао трећу сезону августа 2009. године. Члан је Матице српске у Новом Саду.

Композиција *Сћанице* (2007) за соло сопран, баритон, мешовити хор и оркестар Александре Вребалов на стихове америчког драмског писца Мајкла Џона Гарсеса (Michael John Garcés), представља једно од изузетних остварења савремене уметничке музике.¹ Премијерно је изведено 31. марта 2007. године у цркви Св. причешћа у Провиденсу, држава Род Ајланд (САД), да би своју овдашњу премијеру доживело на фестивалу Номус у Новом Саду, 30. априла 2009. године.² Наш поглед на ово дело подразумева неколико сегмената: од уводних разматрања и приступа анализи, преко генералног осврта на слична жанровска решења у савременој уметничкој пракси, сагледавања сарадње композиторке са песником, до конкретне анализе најзначајнијих музичких параметара.

„Стил времена”³ XX века обогатио је, са једне стране, нову канонску музику на богослужбене текстове а, са друге, духовна тематика се нашла у музичком окружењу световних форми, слободних и најразличитијих жанровских решења. Свакако би се могло прихватити мишљење

¹ У првом броју магазина *Нова мисао — часопис за савремену културу*, Нови Сад, јул 2009, објављен је обиман текст *Александра Вребалов Сћанице на јуџу*, у виду интервјуа са ауторком поводом новосадске премијере дела. У одговорима на опсежан број добро постављених питања Адриана Крањчевића и Мирка Себића (уредника издања) композиторка је у највећој мери објаснила поводе за настанак композиције, као и сам начин рада, у првом реду са изабраним поетским текстом Мајкла Гарсеса. Ипак, изостала је непосредна музичка анализа дела, као и прецизније жанровско дефинисање, чиме је остављено довољно простора овом тексту да буде комплементаран додатак за потенцијално коначно сагледавање *Сћаница* Александре Вребалов.

² Извођачи си били: Симфонијски оркестар Академије уметности у Новом Саду, Војвођански камерни хор, солисти Анета Илић, Миодраг Јовановић, диригент Андреј Бурсаћ. У првом делу концерта изведена је симфонијска поема *Осјтрво мртвих*, оп. 29 (1909) Сергеја Рахмањина.

³ Н. С. Гуляницкая, *Поетика музыкальной композиции*, Теоретические аспекты русской музыки XX века, Москва 2002, 205.

Карла Далхауса о процесу „сакрализације профаног” попут дешавања у XIX веку, које већ тада није било „супстицијално хришћанско”.⁴

Са тачке гледишта савремене музикологије, најприхватљивији заједнички термин био би *nova musica sacra* који подразумева два семантичка поља духовне музике — црквену функционалну музику и нелитургијска концертна остварења.⁵ Овом приликом нећемо се бавити сложеним односом између богослужбене уметничке естетике засноване на *догматском бођословљу* и савремене концертне уметничке експресије засноване на *објекту* — теми која се слободно уметнички тумачи, зато што *Сћанице* Александре Вребалов без остатка припадају овој другој групи. Дакле, није реч о литургијској нити о црквеној концертној музици, већ о уметничком вокално-инструменталном делу инспирисаном библијском темом, као било каквим другим књижевно-поетским садржајем. Изостаће, стога, и интересантна дискусија о „унутрашњој форми жанра”⁶ дијалектичком односу елемената канона и стила, тј. вековних правила и нових уметничких интерпретација, јер се она, овако формулисана, превасходно односи на дела из првог семантичког поља *nove musice sacre*.

Два су, чини се, кључна проблема при погледу на концертну, нелитургијску музику: 1. избор текста као основе музичког дела и 2. поетика изражајних средстава која произлази из конструктивног принципа. Управо кроз оригиналност решења оба ова аспекта, крајњи уметнички резултат дела *Сћанице* Александре Вребалов зрачи изванредним складом драматуршког и музичког израза, добро постављеним односом традиционалног и модерног третмана одабране теме и, најзначајније, изузетно комуникативним, непосредним дејством. У том смислу ауторка каже: „Моје уверење је да уметност има смисла ако нас повезује са другима и ако је слика наших вредности и веровања, нашег храброг одређивања у односу на личне идеале и питања нашег времена. Она је лепа ако је етична, без обзира да ли је мучна и потресна.”⁷

У последње две деценије XX и почетком XXI века композитори који су стварали сложенија вокална или вокално-инструментална дела на хришћанску тематику, најчешће су долазили до својих жанровских решења преко метода програмског инструменталног и хорског симфонизма⁸ или, ређе, путем оперске форме. У наставку рада, помињање неколицине значајнијих светских аутора и њихових композиција по слободном избору, свакако не претендује да укаже на све досегнуте типове формалних решења, врсте текстуалних предлогака и начина њихових обрада, већ да само у најширем смислу назначи условно блиске жанровске оквири у којима се креће Александра Вребалов у делу *Сћанице*. Избор кратких описа појединих елемената у неким од ових остварења,

⁴ Carl Dalhaus, *Glazba 19. stoljeća*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2007, 163, 181.

⁵ Н. С. Гуляницкая, *Нав. дело*, 205, 24.

⁶ Исто, 46.

⁷ Александра Вребалов, *Сћанице на љућу*. — Нова мисао, часопис за савремену културу, бр. 1, Нови Сад, јул 2003, 31.

⁸ Н. С. Гуляницкая, *Нав. дело*, 11.

превасходно има за циљ да још више нагласи по свему оригиналан, на-
дасве делујући стваралачки приступ ауторке.

Међу релативно бројним руским или „совјетским” ауторима који су
после перестројке и коначног освајања уметничких слобода од краја
80-их година XX века несметано развијали духовни слој у тзв. слобод-
ним композицијама, треба поменути: Алфреда Шниткеа (1934—1998) —
Покајни сѣихови /1988/, Едисона Денисова (1929—1996) — *Истѣрија*
живѣѣ и смрти нашеѣ Ијуса Христѣа /1992/, Алексеја Ларина — *Руске*
муке (1993), Виктора Уљанича, *Христѣос воскресе из мерѣвих*, Арво Перта
(1933) — *Покајни канон* /1997/, Владимира Мартинова (1946) — *Реквијем*
(1998), као и дела Софије Губајдулине (1931), Родиона Шchedрина (1932),
Николаја Каретникова (1930—1994), Алемдара Караманова (1934), Јурија
Буцка (1938) и других. Поменута композиција Едисона Денисова за два
баса, тенора, хор и оркестар, у хронолошком низу ових композиција,
представља први „антологијски модел” заснован на јеванђеоској причи.⁹
Само годину дана касније написан ораторијум за солисте, хор и ударалѣ-
ке Алексеја Ларина, већ слободније комбинује јеванђеоске, различите
друге литургијске и народне текстове.¹⁰ У последњих неколико година
настале композиције *Божѣѣни ораѣоријум* и *Пасија св. Јована* /2006/
епископа Илариона Алфејева (1966), као јединствене концертне концеп-
ције засноване на комбинацији православних богослужбених текстова и
западноевропске нумеричке ораторијумске форме, веома су блиске духу
Јохана Себастијана Баха. Претежно неоромантичарски музички језик у
комбинацији са доследним преузимањем макро и микро формално-струк-
туралних елемената необарокне провенијенције, чине ова остварења на-
дахнутом, но у укупном изразу, објективно анахроном музиком. Ипак,
као професионално конституисана дела, она остварују смисао у ширењу
хришћанског учења и са концертног подијума. Блаженопочивши руски
патријарх Алексеј је поводом извођења *Пасије св. Јована* Илариона Ал-
фејева рекао: „дело пружа изврсну духовну припрему за значајне дане
Страсне седмице, омогућавајући нам да доживимо сву снагу жртве-
но-покајне поруке коју нам упућује Господ и Спаситељ наш, Исус Хри-
стос.”¹¹

У Сједињеним Америчким Државама — простору у којем живи и
делује Александра Вребалов, тенденције *nove musicae sacre* у последње
две-три деценије као да су биле на периферији интересовања компози-
тора, са изузетком појединачних остварења Леонарда Бернштајна (Leo-
nard Bernstein), Џорѣа Крама (George Crumb) и Стива Рајха (Steve Reich).¹²
У том смислу, од посебног значаја је композиција *Ел Нино* /дете, младе-
нац, Христос, на шпанском језику/ (2000) Џона Адамса (John Adams/
1947) као хибридна форма опере, ораторијума и пасије. Дело је базирано

⁹ Исто, 301.

¹⁰ Исто, 300.

¹¹ <http://en.hilarion.orthodoxia.org>.

¹² О. Б. Манулкина, *Рождествеская оратория „El Nino” Джона Адамса*, у: *Жизн ре-
лигии в музыке*, зборник, Санкт-Петербургская Государственная консерватория им. Н. А.
Римского-Корсакова, Санкт-Петербург 2006, 209.

на стилски разноврсном и широко постављеном текстуалном предлошку, који се изводи на енглеском, шпанском и латинском језику: од прехришћанских пророка до хиспано-америчких песника из средине XX века. Концепт комбинације различитих канонских текстова Светог писма, средњовековних мистерија и проповеди Мартина Лутера са уметничким поетским радовима савремених аутора, могао би да има своје порекло у литерарном предлошку *Рајноф реквијема* (1961) Бенџамина Бритна.¹³

Поменућемо још и стваралаштво шкотског композитора Џејмса Мекмилана (James MacMillan) (1959), који се континуирано у својим делима окреће хришћанској тематици, да би својеврстан врхунац остварио у *Пасији св. Јована* (2007). У својој музичко-драмској верзији Христовог страдања, основни креативни израз аутор је изградио путем два њему подједнако блиска, а естетски супротстављена, музичка света — црквеној и оперској музици. Мекмилан каже: „Волим црквену музику, а посебно смирену једноставност појања... Такође сам свестан парадоксалне тензије између два високо супротстављена музичка контекста — литургијског појања и музичке драме. Путем балансирања, понекад инсистирајући на разлици, а понекад и на могућим спојевима између ова два музичка света, уживам у стварању дела на црквену тематику.”¹⁴ Оригиналношћу композиције лежи у ауторској способности да споји старо са новим, пре него у покушају да пише стилски монолитно.¹⁵

У овом контексту неизоставно се мора поменути и деловање Сер Џона Тавенера (Sir John Tavener) (1944), једног из низа аутора пониклих из авангардног стилског проседа, који су се стваралачки окренули спиритуалној тематици. Неколико деценија стварајући у духу и на канонске текстове православне цркве, уз често цитирање широког репертоара различитих једногласних појачких традиција, својим делима у последњој деценији — *Реквијем* (2007) на пример, излази из тема хришћанског круга. По сопственим речима, надрастајући „само” ову религијску традицију, постао је „универзијалиста” комбинујући готово све постојеће цивилизацијске религијско-филозофске правце. Слично решење Тавенеровом, са концепцијом „низања” ставова инспирисаних различитим звучним атмосферама најзначајнијих светских религијских традиција, свакако представља *Симфонија Оријентала* (1945) Јосипа Штолцера Славенског (1896—1955), у којој је реализована слободна звучна визија религијских феномена знатно раније од процеса окретања духовности на европској уметничкој сцени у другој половини XX века. У поменутом делу Џона Тавенера, формира се једноставна, тонална и статична музичка синтакса, без западноевропског начина рада са материјалом и са дејствујућим паралитургијским својствима. Од средине 80-их година и поред одређеног ве-

¹³ У овом чувеном концертном делу снажне антиратне поруке, британски композитор се послужио комбинацијом канонског текста из за мртве (*Missa pro Defunctis*) и поезијом савременог песника Вилфреда Овена (*Wilfred Owen*).

¹⁴ <http://www.boosey.com/composer/James+MacMillan>.

¹⁵ http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?musicid=49500.

ћег броја противника ове линије „нове једноставности”, значајно је допринела повратку Светости у поље уметничког изражавања.¹⁶

Од домаћих аутора, међу првима треба издвојити Рајка Максимовића (1935),¹⁷ код кога се кроз дужи стваралачки период јављају концертна вокално-инструментална дела инспирисана историјско-националном тематиком, снажног религијског набоја као битног поетског елемента знаних и незнатих стваралаца и црквених песника. Ту спадају композиције: *Буна њојив дахија* (1978), *Тесџаменџ владике црногорскоџ Пеџџа Пеџџровића Њеџоџа* (1984), *Пасија Свеџоџ кнеза Лазара* (1989), *Искуџење, ѡд-виџ и смрџ Свеџоџ Пеџџа Коринџкоџ* (1994). Помињемо још нека од остварења српских композитора: *Суџуба јекџенија — џонска расџџава са Кир Сџефаном и царом Дуџаном* (1990) Слободана Атанаџковића (1937), *Задужбине Косова* (1989) Ивана Јеџџића, *И ниоџкуда џомоџџи* (1989) Ивана Стефановића. У домаћој музиколошкој науци овај само делично осветљен жанровски феномен српске уметничке музике са краја XX века захтева додатно, идеолошки неутрално и естетски објективно сагледавање, што у овом тренутку превазилази тему рада.

Приступајући реализацији композиције *Сџџанице*, Александра Вребалов није себи дозволила ни најмањи компромис с обзиром на потенцијалне жанровске и тематске премисе. Сходно опредељењу ка *конџертџном веризму* (композиторкин термин) реаговала је аутономним креативним поступком, црпећи инспирацију из теме Христовог страдања, али заправо кроз потрагу за „обичним” људским патњама као огледалу Његових мука. По природи своје стваралачке личности мање блиска третирању музике као непосредног средства за исказивање догматске, метафизичке стране људског битисања, она се овде окреће психолошком, мање канонизованом доживљају црквене теме. Нудећи субјективан уметнички поглед на последњи Христов пут, далеко од сваке врсте сентиментализма, композиторка доноси специфичну духовну емоционалност новог времена, више хуманистичку, а мање религиозну. Сматрамо да управо због овако постављеног филозофско-естетског дискурса као ауторкиног аутентичног полазишта, композиција *Сџџанице* Александре Вребалов остварује већ више пута поменућу снагу непосредног дејства.

Сарађујући још 2004. године са драмским писцем и песником Мајклом Гарсесом¹⁸ на изради кратке вокалне композиције *Canto Claro* о

¹⁶ Богдан Ђаковић, *Елементи џрадиџије у сџваралаџџџу Сер Џона Тавенера*. — Зборник са научног скупа *Човек и музика*, посвећеног др Драгославу Девићу, Београд 2003, 461—481.

¹⁷ Ира Проданов-Крајишник, *Музика између идеолоџије и релиџије*, Stylos, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2007, 85.

¹⁸ Мајкл Џон Гарсес (25. 4. 1967) делује као драмски писац, позоришни редитељ и уметнички директор. Написао је већи број позоришних комада и режирао је многобројне представе широм америчког континента (A Contemporary Theater, Hartford Stage, Woolly Mammoth, New York Theatre Workshop, The Children’s Theatre Company, Second Stage, Yale Repertory Theatre, The Atlantic Theatre Company and Repertory Espanol). Два пута је био резиденцијални уметник у Чипасу (Chiapas), Мексико, где се уметнички ангажовао у заједници Маја. Гарсес је члан извршног одбора Позоришних редитеља и кореографског друштва и добитник је награде Princess Garce Statue и Alan Schneider Director Award. Обавља функцију резиденцијалног драмског писца у позоришту New Dramatists (New York).

политичком насиљу у Колумбији, Александри Вребалов се указала могућност да већ следеће године напише вокално-инструментално дело за солисте, хор и оркестар на, како сама каже — хуманистичку тематику.¹⁹ Без двоумљења је одабрала текст *Стјаница*. Песничко дело базирано је на четрнаест истоимених слика у уљу великог формата њујоршког ликовног уметника Барнета Њумана (Barnett Newman). Прва верзија текста била је тек скица, написана ригорозно контролисаним, сведеним језиком. Више је личила на испрекидану мрежу значења, на сугестију, него на наратив.

Креативан паралелни рад аутора на песничкој и музичкој основи дела, довео је до изузетне изнијансираности сваког детаља. Извесно присутан иницијални, али и даље „зрачећи” елеменат синкретичности на линији слика—текст—музика ове својеврсне, савремене литургијске драме, такође је био од важности за стилску јединственост у решењима крајње сведеног уметничког израза. Сам Гарсес бележи: „Сликарско дело је изгледало у исто време једноставно, а на неки начин удаљено у начину како би неко могао да замишља извесно божанство, или Бога, како разматра земаљске муке, и истовремено дубоко људске, расцепане болним саосећање и тугом због овоземаљског, потпуно људског божанства... У току неколико месеци рађала се поема, понекад са великим изменама делова, понекад запињући и код најмање речи као индикатора. Идеја је да текст и музика буду што је могуће темељитији и немогуће једноставни... као и сликарско дело којим је инспирисано...”²⁰ Улазак у фазу састављања резултата дозволио је песнику и композиторки да се раздвоје, анализирају и боре са питањима „значења”, те потенцијално досегну разумевање функционисања интуитивног уметничког текста. Последња верзија поетског предлошка, знатно редуцирана и прецизнија у свом минималистичком језгру, отворила је могућност Александри Вребалов да изабере коначни пут своје реализације: „Једна ствар коју сада примећујем је повећана непристрасност, која резултира у благом опадању емоционалности која, колико год деликатна и распршена, још увек је била присутна у првој верзији. Посебно мислим на личне заменице којих си се решио подижући ниво апстракције читавог циклуса.”²¹ Разумевајући четрнаест Христових корака као пут од белог ка црном, Вребалова је то доживела као трансформацију — пут од одвојеног и не-личног ка блиском и осећајном, из општег/неутралног према индивидуалном. Уместо статичне ситуације, драматуршки концепт схваћен је као процес, не апсолутно праволинијски и (само) хронолошки, већ као могућност померања фокуса између различитих нивоа макро (*далеко—свеобухватно—објективно—стјайично*) и микро (*блиско—субјективно—динамично*) плана. Креативан поступак ауторке подразумевао је организацију појмова у структуралном смислу, као и драматски ток сваке појединачне поеме и циклус-

¹⁹ Дело је било поручено од стране Rhode island Civic Chorale удружења поводом прославе 50-годишњице, а уз помоћ фондације Barlow Endowment for Music Composition на Brigham Young универзитету.

²⁰ Александра Вребалов, *Нав. дело*, 29.

²¹ Исто, 31.

са у целини. До суштинског стваралачког поступка — употребе аликвотног низа као основе за формална и хармонска решења, ауторка је дошла уочивши појављивање речи у кластерима у већем броју ставова. Спознала је песникову тенденцију ка наслојавању, односно згушњавању речи при крају циклуса ка ставовима 12, 13 и 14, што ју је подсетило на хармонску концентрацију око једног тона која се дешава у погледу на аликвотни низ од назад. Тако је последњи 14. став базиран на првом тону аликвотног низа који се креће од Е, да би се потом ставови ређали уназад, од првог до четрнаестог. На овај начин, кретање доводи до јасније хармонске фокусираности ка „генералној” тоници дела Е, која је подржана дванаестим ставом око доминанте основе — Н.²² Изабрани аликвот у сваком ставу чини преовлађујући тонални центар, уз могућа одступања када је музика хроматски богатија. Ипак, оно што је важно у структуралном смислу је то да, сваки пут када се одређени аликвот понавља у низу, поступак и атмосфера буду слични свим ставовима базираним на истом тону. Сличну драматуршку вредност испољава и употреба појединих инструмената (на пример, харфа у 5. и 10. слици, наступ соло баритона у 3. и 9. ставу, појава звука писаће машине у 1. и 8. ставу и др.).

Изабрани композициони поступак, наизглед исувише унапред задат, не само што је занатски добро остварен већ је и потпуно драматуршки оправдан: управо подизањем нивоа апстракције, повећана је непристрасност, која резултира контролисаним нивоом емоционалности, присутним, али никад баналним и по врсти, анахроним. Вребалова каже: „Разматрајући тон са становишта његових природних карактеристика дошла сам до тога, да диференцијација између мелодије, хармоније, ритма, и форме у музичком делу ... постоји заправо само у нашој перцепцији, јер су ти наизглед различити музички елементи видови испољавања једне исте појаве — суптилне владавине природних закона, представљених у овом случају преко разломка.” На овај начин, она је разрешила увек актуелно питање односа садржаја и уметничке форме кроз њихово јединство: обликоворни аспект дела постаје продукт третмана музичког материјала,²³ који се као одговарајући савремен, наметнуо на изабрану тему. Попут канонски добро утемељеног црквено-уметничког дела, где је могућ и висок степен субјективног исказа, композиторка је била у могућности да држећи се сложене система кроз принцип аликвотног низа, буде веома слободна при тумачењу изабраног садржаја.²⁴ Управо због тога, „ово дело је један од примера у којима музика, иако се сматра нај-апстрактнијом од свих уметности, може да буде кључ за апстрактан текст, или апстрактну визуелну уметност: кроз комбинације сазвучја, хармонски или ритмички конфликт и разрешење, згушњавање и чишћење фактуре, она стимулише наше емоције.”²⁵ Део процеса омузикаљива-

²² На тај начин, дело се завршава на вишем ступњу од оног на ком је почело, што у симболичком смислу представља путовање које се завршава на једном степену више, на једном нивоу више (А. Вребалов).

²³ Александра Вребалов, *Нав. дело*, 28.

²⁴ Јуриј М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд 1976, 380.

²⁵ Александра Вребалов, *Нав. дело*, 27.

ња Гарсесовог текста за Вребалову је био у компоновању емоције за сваку *Сћаницу*: не њеног значења него осећаја и амбијента који та *Сћаница* садржи. Музичка интерпретација се односила на проналажење фактура које би тим гроздовима речи — а које наш мозак споји и испроцесира кроз ментални доживљај тактилног, биле чулни еквивалент.²⁶

Управо третман текста може да буде један од кључних фактора повезивања или раздвајања одређених ауторских принципа. У том смислу, констатујемо различит приступ двојице великих композитора XX века, Алфреда Шниткеа (*Покајнички њсалми*) и Арво Порта (*Покајни канон*), и то управо на примеру обраћања истој теми — хришћанског покајања и путем употребе истог — црквенословенског језика. Док Порт пише музику уз или, боље рећи, *на* дати текст, са жељом да свака реч нађе свој сопствени звук, да оцрта сопствену мелодијску линију, при чему настаје музика „загњурена” у посебан карактер овог језика,²⁷ Шнитке знатно апстрактније прилази овом проблему: „Ако идеш за текстом буквално, рађа се илустративност. У оним случајевима када текст не може да буде тако третиран, у први план излази чисто музички садржај дела. Ако је то истинито само по себи, то је већ гаранција уметничког садржаја.”²⁸ Закључујемо да је приступ Александре Вребалов у *Сћаницама*, као потреба за „чулном еквиваленцијом” у односу на високоестетизован поетски Гарсесов текст, ближи поступку Шниткеа. Сугеришући начин извођења, као мање стилизован, без икаквог креирања емоције и лепоте тона, композиторка инсистира на отклону према свим потенцијалним парадигматским елементима „религијских наратива”.²⁹

У покушају непосредног тумачења композиторкиног рада са текстом, одличан пример представља рад са две, по количини појављивања и снази метафоричног дејства, кључне речи дела: *реч* и *хоризонти*. Третман прве, не креће се вагнеријанском логиком лајтмотива, већ је то приказ различитих значења које за Вребалову носи та реч, као што су: говор, преношење знања, документовање, широки простор често несавладив, од разумевања до неразумевања или неспоразума.³⁰ Када је у питању *хоризонти*, за ауторку ова реч представља референтну тачку у односу на живот, линију по којој меримо сопствену усправност и одређујемо шта је испред, а шта иза нас.³¹ Различити типова хоризонта — накривљени, назубљени, црни, заправо су узнемирујући призори из Гарсесовог текста, које она музички дефинише путем наслојавања сличних материјала у имитацији и кроз згуснута хармонска решења. На крају дела, ова реч трансформисана до сопствене негације, као — *не-хоризонтиносћ*, доноси значење *одсуства*, симболише смрт и обзнањује неку другу димензију, ван нашег искуства. Иза свих говорних текстова стављених у функцију дочаравања динамике мноштва — од повика агресивних по-

²⁶ Исто.

²⁷ Arvo Pärt, *Kanon Pokajanen*, ECM New Series, 1654/55, 1998.

²⁸ Alexander Ivashkin, *Alfred Schnittke*, Phaidon, London, 2000, 313.

²⁹ Александра Вребалов, *Нав. дело*, 32.

³⁰ Исто, 27.

³¹ Исто.

сметрача Христове драме до радозналост и преплашеног сашаптавања јерусалимских жена, пригушене комуникације групе следбеника који скидају тело учитеља са крста и полагају у гроб, све до нас данас, у урлику здружених патњи које су биле и које ће бити, остаје само реквијемски тешка, дистанцирана, дубока туга. Песник Мајкл Гарсес закључује: „Туга. Онолико много колико можемо да разумемо, истински да разумемо, туђе муке (или своје за исту такву ствар) не кроз свесно саосећање, већ више кроз ригорозну емпатију која се не изражава лако на било који начин.”³²

Анализа у наставку не представља буквалан опис музичког тока, већ покушај да се у сваком од ставова препозна најизразитији стваралачки поступак аутора, како у односу на песнички текст и начин њиховог срастања, тако у правцу грађења појединачних атмосфера сваке станице и целовите драмске форме дела.

Прва станица (14. аликвот, тонални центар D) — *Исус је осуђен*

Композиција започиње звуком писаће машине у функцији најаве страшне приче. Представља процес озвучавања мисли и преноса информација из апстрактног у појавни, реални свет, а у конкретном, стваралачком смислу у њен непосредни „уметнички текст”. Прегнантни карактер гудача и снажан звук оргуља наговештавају велику драму. Вокалне деонице солиста и хора наизменично наступају, одређујући такву врсту односа до краја партитуре. Тимпан као носилац ритмичког елемента остаје на крају става сâм, као звучни контраст наступу солиста (тактови 39—45).

Друга станица (13. аликвот, тонални центар Cis) — *Исус љидиже крст на леђа*

Почетак последњег Христовог пута снажно доносе речи песника, набијене узвишеним емоцијама: „не употребљавај речи, не попусти — дрво, бачено равно преко линије хоризонта; упрљано кроз услуге проговорило; од употребе до употребе и до ове последње: реч, неупотребљена”. Уз готово концертантни наступ соло кларинета, сцена добија гротескни и узнемиравајући карактер. Испрекидани уласци хорских група коначно се сједињују на речи — хоризонт, и то на првом пуном четворогласном акорду (c-c-g-dis/es), веома удаљеног C-мола од основног тоналног центра. Последњи стихови — „реч, неупотребљена” симболично нестају у осминским наступима хора.

Трећа станица (12. аликвот, тонални центар H) — *Исус љада љрви љуш*

После уводног хорског речитатива („не живот у патњи, не патња, не живот у патњи, не живот”), наступ соло баритона води до главне мисли трећег става — „не патња у животу”, која је музички реализована путем певања солисте у фалсету изнад звука соло виоле у дискретно во-

³² Исто, 32.

ђеној пратњи гудачких инструмената. Изванредно узбудљив контраст оваквом крају става доприноси изненадан и агресиван *tutti* наступ оркестра, који му непосредно претходи (такт 116).

Четврта станица (11. аликут, тонални центар A) — *Исус сусреће мајку*

Овај део композиције, са најобимнијим текстом од почетка, као да својим драматичним звуком заокружује први одсек целог дела. Ако бисмо се водили логиком симфонијског циклуса, прве четири станице могле би да имају значај првог става као доносиоца драматуршког заплета. Уз заједничко певање свих вокалних деоница и уз повремене говорне наступе хора без тонских висина, ауторка посебно истиче део текста — „не мисли на црни хоризонт, он је тамо причај о њему” — поверавајући мелодију хору унисоно уз подршку првих виолина. Као и много пута у историји музике, овакав једноставан поступак нуди најефикасније уметничко решење. Убрзо у „квазиорфовском” третману целог састава атмосфера достиже врхунац — „када се о њему говори, шта се говори...”, што у коначном резултату доноси прилично суров приказ болног сусрета неутешне мајке са сином који одлази у смрт.

Пета станица (10. аликут, тонални центар G_{is}) — *Симон ѿмаже Исусу да устѧне*

Пети и шести став композиције уводе смањен извођачки састав, остварујући промену атмосфере и у укупној драматургији дела обезбеђују програмски утемељену лирску оазу. У петој станици (звона, харфа, виолончело, контрабас, хор) достиже се деликатна атмосфера новог звучног квалитета, која прати текст крајње сажетог типа: „реч, наспрот свега мишљеног, свега реченог, свега учињеног, на основу речи”. Певање хора уз нежну пратњу харфе у оквирима прозачног G_{is}-мола, бива нарушено минуциозним „тонским сликањем”: на речи „наспрот” („against”) јавља се разрешени тон d као блага „дисонантна” интервенција.

Шеста станица (9. аликут, тонални центар F_{is}) — *Вероника брише Исусово лице*

Први део става доноси дијалог соло сопрана и соло виоле, чији асоцијативни призив балканских гусала бива убрзо замењен позноромантичарским експресивним наступом соло виолине. То је један од сасвим изузетних момената сусрета ауторкиног матичног звучног тла, дакле архетипског слоја, са објективним, интернационалним уметничким изразом. Средишњи део приче о сусрету Веронике са осуђеним Христом доноси најузбудљивије фрагменте лирско-емотивног тонуса: седмотактни валцер који изводе соло сопран 'bocca chiusa' уз пратњу харфе, пициката других виолина, виолончела и контрабаса, те звучања првих виолина у флажулетима. Строго дозирана, ова „чиста” музикална места у партитури, својом непосредношћу искачу из укупног тока и, мада веома кратка, упечатљиво остају у меморији слушаоца. Осим вредности поступка по себи, Вребалова и на овај начин одлично кореспондира са

изабраном поезијом Мајкла Гарсеса у којој такође, само на махове, аутор нуди експлицитно разумевање наративног тока. Управо путем заједничких, дубоко доживљених, али никад и сентименталних фрагмената, који унутар претежно наративног тока пружају потребна емотивна одморишта, либретиста и композитор обезбеђују много више од комуникацијског „минимума” једног савременог уметничког остварења.

Седма станица (8. аликвот, тонални центар Е) — *Исус њада друђи љуш*

Од овог става композиција поново добија снажнији драматуршки израз, који ће као такав остати до краја. Томе свакако доприноси и чињеница да је тонални центар става in Е и основни тоналитет целог дела, односно да ће управо завршни ставови са највећим драматуршким набојем бити на истој тоналној основи. Наговештавајући страшну атмосферу, звук виолина уводи дијалог солиста. Често истицане речи „бело” и „црно” и својеврсно преплитање мноштва њихових супротних, мање или више разумљивих значења („шта је у белом бело...; „шта је црно у белом...”; „огледало садржи тело, шта је од њега у белом”), у прилично хетерогеном двогласу фрагментарног типа „искидане” хроматике и високих регистара, сугестивно придоноси атмосфери приближавања неминовног земаљског краја Сина Божијег.

Осма станица (7. аликвот, тонални центар D) — *Исус љовори женама Јерусалима*

Подела улога женским вокалним деоницама (соло сопрана и сопрана и алтова из хора) представља логично решење у овој сцени. Појава звука писаће машине нема искључиво структурно-функционално оправдање у кореалцији са истим аликвотним низом на којем је заснована Прва станица, већ обележава средину укупног тока, доприносећи формалном осећању целине. Још једно увођење соло виоле, овога пута са изразитијим мелодијским регистром него што је то било у Шестој станици, еманципује њену улогу од само „балканско-гусларске” остинантне пратње до вибрирајуће експресивне функције. Поново згуснути Гарсесов текст изузетне лепоте — „шта смо пропатили да знамо: шта патња јесте, није оно што смо мислили, и свака мисао је ту да знамо”, доноси женски хор кроз рецитативно шапутање у пијанисиму (као оне које су Господу остале верне до краја), да би се соло сопран тихо два пута јавио изговарајући кључну реч дела — „патња... патња”.

Девета станица (6. аликвот, тонални центар Н) — *Исус њада ѡређи љуш*

Као јасан контраст претходном ставу, где су наступили само женски гласови, ова станица доноси дијалог соло баритона и хорске деонице баса, означавајући последњи Христов пад и коначно стицање на одредиште. Сличан по музичким параметрима дијалогу солиста из Шесте станице и овај однос карактерише фрагментарност, некомплементаран ритам и певање у високом регистру.

Десета станица (5. аликвот, тонални центар Gis) — *Исусу је сѣрѣну-ша одећа*

Мада је тонални центар једнак оном из лирске Пете станице, као и очигледно сличан третман харфе, ова слика доноси неупоредиво бурнију атмосферу базирану на релативно кратком тексту, снажног драмског израза: „ништа учинио, ништа учинио; не чинећи — напаћеност — шта је чињено кроз реч? ништа, ништа за патњу, не патећи ни од чега; ублажити ништа у патњи.” Као посебно суптилан поступак, представља терцно „уливање” хорских деоница сопрана и алта у субдоминантну хармонску област основног Gis-мола (такт 328—329; из dis/fis у cis-e!). То је већ виђен тренутак наглашене осећајности високог емотивног дејства, који само још „болније” твори музичку синтагму при сликању атмосфере патње без ублажавања. Пева цео хорски ансамбл, а затим и до фортисима речитативно скандира речи о неминовности Христових мука.

Једанаеста станица (4. аликвот, тонални центар Е) — *Исус је разайей*

Резултат изванредног садејства аутора текста и музике достиже драмски врхунац у овој слици, својеврсној уметничкој парадигми њихове заједничке визије Crucifixus-а. Минималистички поетски гест — „представи, дрво, огледало, представи: очи линију, леђа доле хоризонт, црн/бео, скршени прсти, огледају се у дрвету, представи: патњу, представи огледалу, дрвету”, бива доследно статично до хладног усијања донет у оштром наступу пуног оркестра и хора. Солисти излажу своју кратку фразу, још једном изговарајући централну реч дела — „патња”. Кратак процес „распадања” фраза хора уз четири пута изговорену реч — „дрво, дрво, дрво, дрво” не оставља ни најмање времена за размишљање, за било какву врсту одложеног ламента: тупост и коначност дрвета — чији тврдоћу до готово тактилне материјалне вредности сугерише поетски слој за који као да су приковани Христови прсти, представља оно једино што остаје у слушаочевој свести.

Дванаеста станица (3. аликвот, тонални центар Н) — *Исус разайей умира*

Музички слој ове слике реализован је у нивоу одмерене осећајности, која у свом аскетском минимуму пружа не само логичну потпору поетском елементу већ и ефекат узвишеног уметничког тренутка, у потпуности окренут оној „људској” страни Христове жртве. Три вокалне деонице (двоје солиста и сопранска хорска линија) у изразито деликатном, слободном псалмодијском наслојавању, које се полако пење до високог регистра и секстакарда Н-дура (благо затамњеним тоном cis хорских сопрана) остварују ефекат опорости, без и најмање тачке просветљења на крају. Уместо коначног тријумфалног поклича „Господи, слава Теби” на крају стихире ’Тебје одјејушчагосја’³³ по мелодији 5. гласа српског на-

³³ Традиционална мелодија која се изводи на вечерњој служби Великог петка, тзв. „Христовој сахрани”.

родног црквеног појања, која третира исти тренутак Христовог страдања и у којој се путем лествичног просветљења остварује хришћанско-радосни карактер, у овом савременом делу неумољивост текста — „као да су леђа савијена насупрот дрвета, као да је распукли хоризонт насупрот непомичан”, дефинитивно одређује естетску позицију музичког елемента.

Тринаеста станица (2. аликуот, тонални центар Е) — *Исуса скидају са крста*

Заједно са последњим ставом дела, ова станица доноси обиман текст и својеврсно сабирање и згушњавање свих до тада битних речи (хоризонт, реч, дрво, око, употреба, црно, бело...). Хорски ансамбл још једном наступа у унисону („испод дрвета, испод ока, леђа под бременом тела избразданог употребом до голог мяса изнутра раскиданог — прсти отказују око, отказују леђа”), у драматуршком смислу још изразитије него у Четвртој станици. У наизменичним јављањима солиста препознајемо спонтану и дозирану мелодијску илустративност: када соло бас пева о „црном хоризонту где раван смрти досеже”, деоница се спушта до ниске лаге (430. такт), односно, подиже на реч „бело”, у деоници соло сопрана до тона а2 (439. такт).

Четрнаеста станица (1. аликуот, тонални центар Е) — *Исус је њоложен у гроб*

Одсуство било каквог „традиционалног” осећања завршнице овог пасијског вокално-инструменталног тока, уз инсистирање на фрагментарности наступа вокалних деоница, оставља завршан утисак стилски близак претходном току. Мада сâм поетски текст на моменте нуди фрагменте „узаврелијих” симбола, па и наговештај емоција не-песимистичке врсте, „сакупљене речи, раширити даље (као потенцијални про-еванђеоски позив)” или „скрхане крхотине огледају се /јесу, нису, беху/ напокон исправно”, коначна реч — *horizontless*, недостатак, одсуство хоризонта (наде, искупљења, вере...) даје печат ове црне визије Христовог страдања као метафоре свеукупних људских мука.

Уместо закључка

Као изразито крути традиционалиста, филозоф, естетичар и преводилац савремене грчке поезије, Британац Филип Шерард (Philip Sherrard), поборник конзервативног приступа када је уметничко деловање на хришћанску тематику у питању, у својој књизи *Духовно у животи и уметности* на једном месту каже: „Уметничко дело које може да нас доведе до прага мистерије није исто што и духовно дело које разоткрива мистерију и смешта нас у њу саму.”³⁴ Композитор савремене духовне музике из оба семантичка поља *nove musice sacre* — функционално црквене и концертне, свештеник Иван Муди (Ivan Moody), реагујући са

³⁴ Philip Sherrard, *The Sacred in Life and Art*, Ipswich, Golgonooza Press, 1990, 16.

позитивистичког становишта на претходни став додаје да то „заиста није исто, али да и само довођење гледаоца/слушаоца нашег времена до (тог) прага мистерије, ни најмање није безначајна ствар.”³⁵

У том смислу, довољно је јасно доказано опредељење Александре Вребалов да у делу *Сѣанице* као ангажованој савременој концертној композицији, говорећи о Христовом страдању говори о укупној људској патњи, има значајан уметнички капацитет изграђен на споју традиционалне религијске теме и њене хуманистичке рецепције у фокусираном смеру етичког дејства.

Дозвољавајући себи и извесну слободу тумачења једног успелог остварења из жанра *nove musice sacre*, закључујемо да се у овако постављеној концепцији страхота Христове жртве може схватити и као Лепота страдања Његове људске половине, Лепота као део за нас недокучиве божанске љубави Оца Његовог и Оца свих верујућих. Идеја преображаја или спасења кроз Лепоту као могућност пута и до коначног Васкрсења никада није била само аутономни уметнички принцип. То је увек и у сваком времену остала афирмација религиознога.

Прилог бр. 1: Превод поеме *Сѣанице* Мајка Џона Гарсеса
Превела: Александра Вребалов

1. (Исус је осуђен)

*снажно доле изравнаџи доле
најред: неискуљење
и
речи
сѣиснуџе (у најетџостѣи)*

*са сѣране —
сакатѣ сумња
џоџреко*

*и насуџроџ:
не.
као да су.*

2. (Исус подиже крст на леђа)

*не уџоџребљавај речи
не џроџусѣи —
дрво
бачено равно џреко линије хоризонтѣа*

³⁵ Иван Муди, „Reflectiones on The Vision of sacred Art in the Work of Philip Sherrard”, (рукопис), 2006.

уїраљано
кроз услуге,
їроговорило
од уїоїребе до уїоїребе

и до ове їоследње:
реч,
неуїоїребљена.

3. (Исус пада први пут)

не живоїї у їаїїњи
не їаїїња
не живоїї у їаїїњи
не живоїї

какав крај:
исїориїа онођа цїїо бече
на крају.
їаїїња да се їреокрене:
исїориїа
у живоїїу/
не живоїї

не їаїїња у живоїїу
не їаїїња у живоїїу
не їаїїња у живоїїу
не.

4. (Исус сусреће мајку)

да
али цїїа
да
(їоравнаї: цїїеїїу)
када је їраво мада неравно
савијено насуїроїї симетїрије ока
уређено у сїеѓнуїи їолукокак
їоїреко од ивице ка себи — їуїїовање;
не мисли
на црни хоризонїї:
он је їамо.
їричаї о њему.
їамо је.

када је раван мада њреломљен
када њренуџак добије инерцију
када је раван, када оџџро назубљен
када се о њему џовори,
џџа се џовори.

џамо је
који су
који су једном
кроз дело
изједна
могли али:
џамо је.

5. (Симон помаже Исусу да носи крст)

реч
насуџроџ
свеџа миџљеноџ
свеџа реченоџ
свеџа учињеноџ
на основу

речи.

6. (Вероника брише Исусово лице)

моџућноџџ
у чвору
знања
никада увезана, лежи лабава

у чвору виђеноџ
никад развезана / одсечена, цела
у чвору
додира
да оџџанемо
цели
у очима
оџџанемо
џоџреко леђа
недодирнуџи.

џрсџи се боре
с краја на крај

док расїлићемо
док расїлићемо
с краја на крај
расїлићући
обнављајући чворове
с краја
до одрещења.

7. (Исус пада други пут)

која реч:
када?
(сирово у огледалу шело, месо)
щїа је речено?
(већи део белоџ: щїа је у белом бело)
щїа се чуло
щїа мислило
щїа йодрещно
чуло
щїа може
следеће
(али шада
већи део црноџ:
щїа је црно у белом
мање од два,
и веће)
да буде речено?

огледало садржи шело
щїа је од неџа
у белом.

8. (Исус говори женама Јерусалима)

щїа смо йройайили да знамо:
щїа йайїња јесте,
није
оно щїо смо мислили,
и свака мисао је шу
да знамо.

9. (Исус пада трећи пут)

још један хоризонт,
црн,
на овој страни још једног:
прекривено огледало, иза, распрости́ро,
попреко, од извијено
као да

и затворен, и отворио и
још један хоризонт, и
црн
на црном хоризонту
преко оног што може да се види
преко оног
што може
тамо преко.

10. (Исусу је стргнута одећа)

ништа учинио
ништа учинио
не чинећи
— најбољеног —
шта је чињено кроз реч?
ништа

ништа за њиху
не њиху ни од чега
ублажити
ништа
у њиху.

11. (Исус је разапет на крст)

представи:
дрво
огледало
представи:
очи линију леђа доле
хоризонт
црн /
бео.

скршени прстии, огледају се
у дрвету.

представи:
пашу,
представи је
огледалу,
дрвету.

12. (Исус разапет умире)

нейомичан

као да је
хоризонт увис пољепо кроз
сужено око
као да је насупрот
слабих леђа држаних
насупрот као да
и

нейомичан

и
као да су леђа
савијена насупрот дрвета
као да је
распукли хоризонт
насупрот

нейомичан.

13. (Исуса скидају са крста)

ка мраку

што нечујно са равни смрти досиже
ицину
издигнуто до
сличности са хоризонтом (померајући
се у страну
дијагонално — накренући врложе)

искривљеног светла

усправна сила подигнућа

кроз и исход до
где: што

...

сваки
последњи
исход дрвета исход ока
леђа под бременом тела
избразданој ујошребом до жолоз меса
изнуштра раскиданој
прсти ошказују око ошказује леђа —
коришћени где
се паи
и реч
раван смрти досеже хоризонт — црн

паиња (и реч) досежу
шта је речено
умро на дрвету пред очима
— бело, како је
речено и промењено да буде
како је речено и завршено
у одразу лаганом и
сјуси леђа лагано доле и

лагано

ка мраку
разбиј: хоризонт

како је речено:

14. (Исус је положен у гроб)

сакуиљене речи
рашириши даље
без даха без
ка истоку накривљено дрво
крхошине
скрхане
крхошине
сламајући хоризонт
око
... прсти скрхани...

око?
(*ш*та још *ш*та би могло

леђа или
...?)

хоризон*т*и се сусрећу
изломљени
црни да
п*р*е*т*р*п*е ош*т*ећење
беле
скрхане крх*о*ш*т*ине огледају се
(јесу,
нису,
беху)
најо*к*он ус*т*равно:

сусре*т*ну*т*и

удвоје ис*т*редени у*л*е*т*ени

с*т*ојени на дрв*е*ш*т*у у огледалу

да, као да су

без хоризон*т*а.

Прилог бр. 2: Поема *Станице* Мајка Џона Гарсеса

Stations

fourteen poems by
Michael John Garces

1. (Jesus is condemned)

*strong down align down
forth:*

irredemption.

*and
words
are clench (tensing)*

aside —

*cripple askance
across*

*and
against:
no.*

are like

2. (Jesus takes up his cross)

*not use the word
not miss —
the wood
thrown flat athwart horizon line*

*stained
in kind,
given voice
in progression from
use to use*

*until this last use:
the word,
not used.*

3. (Jesus falls first time)

*no life in suffering
no suffering
no life in suffering
no life*

*what end:
the history of what was
when end.
suffered to upend:
history
in life/
no life.*

*no suffering in life
no suffering in life
no suffering in life
no*

4. (Jesus meets his mother)

*yes
but what
(align: damage)
when flat but not level
flexed against the eye-symmetry
ordered in lock half —
step
across from a side to itself a journey;
unmind
the black horizon:
it is there.
speak of it.
it is there.*

*when flat but broken forth
when momentum gathers inertia
when flat when toothed raw
when spoken,
what is spoken.*

*it is there
who were
who were once
in kind
of from once
can but:
it is there.*

5. (Simon helps him carry the cross)

*the word
against
everything thought
everything spoken
everything done
out of*

the word

6. (Veronica wipes his face)

*chance
in the knot
of knowing
never tied laid loose*

*in the knot of seeing
never untied / severed, whole*

*in the knot
of touching
that we may remain
complete
in the eyes
remain
athwart the back
intact.*

*fingers fray
end to end
as we ravel
as we ravel
end to end
unraveling,
renewing knots
at end
to loose.*

7. (Jesus falls second time)

*what word:
when?
(crude in the mirror the body the flesh)
what said?
the greater part of white:
what is white in white)
what heard,
what thought,
what miss —
heard,
that could
in subsequence
(but yet then:
the greater part of black:
what is black in white:*

*lesser of two,
and more)
be said?
the mirror posits the body,
what is of it
in white*

8. (Jesus meets the women of Jerusalem)

*what is suffered to know:
what suffering is,
is not
what has been thought,
and all of thought there is
to know.*

9. (Jesus falls third time)

*another horizon,
black,
on this side of another:
the shut mirror behind planing over away bending
as if*

*and closed and fallen away and
another horizon, and
black*

*on a black horizon
over what can be seen
over to what
can be*

there, over

10. (Jesus is stripped)

*have done nothing
have done nothing
no doing
— insuffering —
what done in the word?
nothing.*

*nothing to suffer
suffering nothing*

*to mitigate
nothing
in suffering —*

11. (Jesus is nailed to the cross)

*introduce:
wood
mirror.
introduce:
eyes line back down
horizon,
black/
white.*

*fingers fray, mirrored
in wood.*

*introduce:
suffering,
introduce to*

*mirror,
wood.*

12. (Jesus dies on the cross)

*still
as if
horizon up swept through
slight eye
as if against
back held weak
against as if
you*

still

*you
as if the back
bent against wood
as if
the breaking horizon
against*

still

13. (Jesus is taken down)

darkward

*what not heard dead level reaches
silence
rising to
match the horizon (shifting
to side
aslant — skewing vortices*

bent light

vertical force uprisen)

*through and under to
where : it*

...

every

last

*under wood under the eye
back burdens body
grooved by use to flesh raw and the torn within
— fingers fail the eye fails the back —
by use to where
suffering
and the word
dead level reach the horizon — black —*

*suffering (and the word) reach
what said
dead under wood under eye
— white, what
said under and shifting to match
what said what shut
the mirrored slowly and
the back down slowly and*

slowly

darkward

break: horizon.

what said:

14. (Jesus placed in the tomb)

*ingathered words
cast out
less breath less
the orient warp of wood
splint
splintering
splint
breaking the horizon the eye
...fingers splinter...*

*the eye?
(what else what could*

*the back the
...?)
horizons meet
broken
black to
suffering damage
white
splintered shards mirrored
(have
have not
did)
verticality at the last:*

met

twin spun entwined

spliced on wood in mirror

yet, as if

horizonless.

THE ROAD OF THE CROSS AND THE ROAD OF A MAN — *STOPS* (2007)
A VOCAL-INSTRUMENTAL COMPOSITION BY ALEKSANDRA VREBALOV

Summary

Composition *Stops* by Aleksandra Vrebalov for soloists, a choir and a symphony orchestra written after the text of Michael Garces as a poetic reaction to fourteen expressionist paintings by Barnett Newman, is a successful realization of a modern piece belonging to the domain of musica sacra. Choosing the genre of spiritual concert music, the composer, in her treatment of this traditional theme, created a piece of a highly modern dramaturgic expression. As we make a connection between the author's procedures and certain works of world-renowned authors, we state a certain similarity of the solutions, but also a high degree of an original approach. Unlike a dominant number of genre frames whose origin can be traced to the methods of an instrumental and choir symphonism, or the form of an opera and different hybrid combinations of an oratorical and passion kind, Vrebalov reached her genre model from "within".

The essential creating procedure, the use of the aliquot sequence as a basis for formal and harmonic solutions, was created as a consequence of the appearance of words in clusters throughout the poetic libretto. The artistic realization moved along the lines of a rather abstract principle: the use of one of the tones from the aliquot sequence as a dominant tonal centre of every one of the fourteen stops/parts. In doing so, the author retained a right to certain exceptions and, at the same time, to a possibility that parts based on the same tone bring the music of a similar mood, ensuring firmer structural unity of the whole. Relatively high degree of a constructivist approach enabled a controlled level of emotionality, successfully resolving the eternal problem of the relationship between the form and the content of music: the treatment of the musical material also defined the shaping aspect. This is why composition *Stops*, besides its primary, direct effect, is also an example of a work which, despite the objective abstractiveness of the nature of art it belongs to, can be a key to understanding other abstract pieces with similar themes, from the domain of visual and literary art.

An approach to the analysis of every part recognizes the most typical creating procedures and moods of every Stop, but also the dramaturgic flow of the entire piece. Aleksandra Vrebalov, in composition *Stops*, through the story of Christ's passions, is talking about the whole human suffering. She does that in a creatively inspired and stylistically coherent way, carrying out the idea of the necessity of artistic engagement through an asserted humanistic aspect and through emphasizing ethical values of an eternal human life.

Ташијана Марковић

ИКОНОГРАФСКА МРЕЖА ЗНАКОВА: *SEMIOSIS* КОМАДА *КОШТАНА**

САЖЕТАК: Комад с певањем *Кошћана* (1899) Борисава Станковића (1876—1927) једно је од канонских дела српске драмске литературе. Од премијере комада (Народно позориште у Београду, 1900), ово драмско дело је неизоставни део југословенског и српског позоришног репертоара. Популарности комада допринеле су музичке нумере, односно аранжмани фолклорних напева, према избору самог писца. Године 1931. овим комадом је инспирисан оперски либрето Петра Коњовића, који је потом још два пута ревидирао како поменути либрето тако и саму оперу (1940, 1948). Сценске поставке приче о Коштани током двадесетог столећа биле су у складу са савременим идеолошким координатама националног идентитета, те музичка иконографија репрезентује различите видове српске ауторепрезентације посредством представе сеоске средине, класног друштва, положаја жене у њему. На основу разматрања и семиотичке анализе сценографије и костимографије представа комада с певањем и опере *Кошћана*, издвајају се три основна концепта музичко-сценског *semiosis*-а: иконички, индексни и симболички, праћени професионализацијом на пољу музичког извођења, костимографије, сценографије, режије, односно преласком од *сјрукџура комуникација* до *сјрукџура значења*. Они су препознатљиви у сценографији и костимографији Јована Бијелића, Станислава Беложанског, Милице Бабић, Владимира Жедринског, Миомира Денића, све до новијих поставки, као што је концепција Герослава Зарића и Бојане Никитовић.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Борисав Станковић, Петар Коњовић, Драга Спасић, Јован Бијелић, Станислав Беложански, Милица Бабић, Владимир Жедрински, Миомир Денић, комад с певањем *Кошћана*, опера *Кошћана*, Народно позориште, музичка иконографија, сценографија, костимографија, *semiosis*.

Комад с певањем *Кошћана* (1899) Борисава Станковића (1876—1927) једно је од канонских дела српске драмске литературе. Реч је о Станковићевом првом позоришном комаду, написаном када је аутор имао двадесет три године. Премијера комада је одржана у Народном позоришту у Београду 1900. године и од тада је ово драмско дело неизоставни део

* Овај текст је резултат истраживања у оквиру научног пројекта Катедре за музикологију Факултета музичке уметности, Универзитета уметности у Београду, под називом „Светски хронотопи српске музике” (Министарство науке Републике Србије бр. 14745). Верзија текста је штапана на енглеском језику у њујоршком часопису *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 2006/1—2, 87—94.

српског позоришног репертоара.¹ Комад је извођен и у посебним приликама, као што је рођенданска прослава краља Петра I Карађорђевића у јуну 1903, као и у добротворне сврхе током Првог светског рата.² За премијерну поставку 1900. и извођења током следеће године, музичке нумере је аранжирао Драгутин Покорни (1868—1956), користећи и песме из Мокрањчевих руковети, а комад са музиком Петра Крстића (1877—1957) је био најпопуларнија верзија дела између 1910. и 1942. године у Београду, Новом Саду, Нишу и Панчеву. Музичке нумере су потом писали Војислав Костић, Ђорђе Караклајић и Мирољуб Аранђеловић. Бројни редитељи су били заинтересовани за Станковићев комад, а понекад су и сами наступали као глумци. Међу њима су Илија Станојевић, Димитрије Спасић, Јован Харитонович (наступао у улози Миткета), Милош Хаџи-Динић и Јован Јеремић (наступали су у улози Хаџи-Томе), Никола Динић (тумачио ликове Миткета и Хаџи-Томе), Димитрије Гинић, Драгослав Кандић, Александар Верешчагин, Радослав Веснић, Јосиф Срдановић, Драгољуб Гошић, Миленко Маричић. Из раних програма извођења комада *Кошћана* позната су, нажалост, имена само неколико сценографа и костимографа, као што су Јован Бијелић (1919, 1928), Миленко Шербан (1942), Станислав Беложански са Милицом Бабић (1947) и Владислав Лалицки са Бранком Марковићем (1962). У време првих извођења комада *Кошћана*, музички критичари у Србији су углавном коментарисали саму драму, без осврта на сценску музику или детаљнијих разматрања сценске поставке. Следствено томе, сценографија и костимографија из овог периода могу бити анализиране само на основу сачуваних фотографија.³

Мапирањем доминантних знакова визуелног аспекта сценске музике у оквиру *semiosis*-а Станковићевог комада *Кошћана* и истоимене опере (1931) Петра Коњовића, могуће је одредити три иконографска концепта сценске поставке *Кошћане*: иконички, индексни и симболички. Они репрезентују *Zeitgeist* различитих периода, мада треба имати у виду и чињеницу да су извесне сценске поставке биле популарне током више деценија, у различитим периодима, те се поменути концепти прожимају у историјској перспективи.

Комад с певањем је био несумњиво најпопуларнији позоришни жанр у Србији, како пре настанка првих опера тако и упоредо са њима. Извођени од 1790-их, комади са музичким нумерама су били најранија форма модерног српског позоришног живота и обухватили су оригиналне

¹ Комад *Кошћана* Борисава Станковића био је на репертоару Позоришта *Синђелић* у Нишу (1901, 1905, 1910, 1918, 1920), Српског народног позоришта у Новом Саду (1911, 1914, 1919, 1920, 1922, 1923, 1925, 1929, 1931, 1933, 1938, 1940), Градског повлашћеног позоришта у Нишу (1922, 1925, 1931, 1941), Народног позоришта Дунавске бановине (1936) и Дунавског народног позоришта у Панчеву (1942). Према: Петар Волк, *Позоришни живот у Србији 1835—1944*, Култура, Београд 1992, 133—134.

² Живојин Петровић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868—1914*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1993, 38.

³ Фотографије начињене током различитих извођења комада с певањем *Кошћана* чувају се у Позоришном музеју Србије у Београду. Овом приликом се срдечно захваљујем Александри Милошевић из Музеја на уступљеним фотографијама.

комаде, али и посрбе. Док су међу српским грађанима Аустрије и Угарске сентиментални комади с певањем били најпопуларнији, посебно посрбе комада Аугуста Коцебуа (August Kotzebue) или Жан-Франсоа Мармонтела (Jean-François Marmontel), у самој Србији су биле омиљене приче из националне историје или из сеоског живота. Комади с певањем из ове последње групе, у коју спада и *Кошћана*, имали су посебно место на репертоару, доприносећи да се дискурс фолклора успостави као доминантан у српском (музичком) романтизму, поред дискурса патриотизма и лирског сентиментализма бидермајерске провенијенције. Изузетна популарност *Кошћане* резултат је присуства фолклорних елемената у тексту (радња се одвија у малом месту у јужној Србији, те укључује бројне локалне језичке карактеристике) и музици (цитати неколико фолклорних напева). Покретачка снага заплета и целе радње у комаду је певање фатално привлачне Ромкиње Коштане. Својим магичним гласом она очарава читаву варош, истовремено проузрокујући сопствену трагедију: с обзиром на то да њена лепота и изразито вокално умеће уносе немир међу мештане вароши, а њено порекло је препрека да оствари љубав са припадником више класе, она је присиљена да се венча са знатно млађим, дечаком помраченог ума. Радња се дешава у сеоској средини у јужној Србији 1880-их. Жива музика на сцени градивни је елемент миметичког нивоа перформатива — реч је о „реалистичкој” оперској песми,⁴ која формира двоструки лакановски *jouissance*.

Како је Станковић назначио одређене мелодије које треба да буду укључене у комад, музичка поставка дела подразумева заправо аранжмане ових мелодија. Дакле, различити *шексџови* комада формирају специфични *semiosis*: аранжмани мелодија такође имају удела на концепцију драмског и визуелног аспекта, што заједно отелотворује одређени третман дискурса фолклора, указујући на пут од аматерске вештине до професионалне уметничке праксе, или од *структура комуникација* до *структура значења*.

Комуникативна функција дискурса фолклора наглашена је првенствено једноставним аранжманима народних мелодија, хармонизацијама заснованим на акордима основних хармонских функција, као и иконичком концепцијом сценографије и костимографије. Од прве верзије комада усвојени су језички изрази карактеристични за јужносрбијански дијалекат, што је Станковић поступно „пречишћавао” у следећих пет верзија комада, штампаних до 1928. године. На исти начин су и музички и визуелни аспект различитих продукција били обележени постепеним „побољшавањем”.⁵

⁴ Edward Cone разликује „реалистичну” песму (*realistic song*) и оперску или конвенционалну или експресивну песму. Према његовој теорији, оперска песма замењује говор у позоришном комаду, док би се „реалистична песма” могла назвати певањем унутар певања, означавајући певање на сцени у оквиру комада самог. Познати примери „реалистичне песме” су Керубинова серенада „Voi che sapete” из Моцартове опере *Le Nozze di Figaro* или певачки наступи Кармен у истоименој опери Жоржа Бизеа.

⁵ Трећа верзија комада је публикована 1905. године, четврта (са додатим петим чином) 1910/1911, затим је пета верзија издата поводом тридесетогодишњице Станковићевог рада и, најзад, последња верзија комада, која се од тада изводи, штампана је 1928. године.



Слика 1. Драга Спасић у улози Коштане, Народно позориште у Београду, 1908

У српском позоришту пре Првог светског рата, па и касније, глумци и глумице су редовно наступали у извођењима комада с певањем, оперета и опера, услед недостатка професионалних вокалних извођача.⁶ Најпопуларнији међу њима били су свакако они који су наступали у улози Коштане, као Зорка Тодосић и Драга Спасић (Слика 1). Спасиће-

⁶ Вид.: Рашко Јовановић, *Музичка делатност у Народном позоришту до 1914. г.*, у: *125 година Народног позоришта у Београду*, ур. Станојло Рајичић, Српска академија наука, Београд 1997, 97.

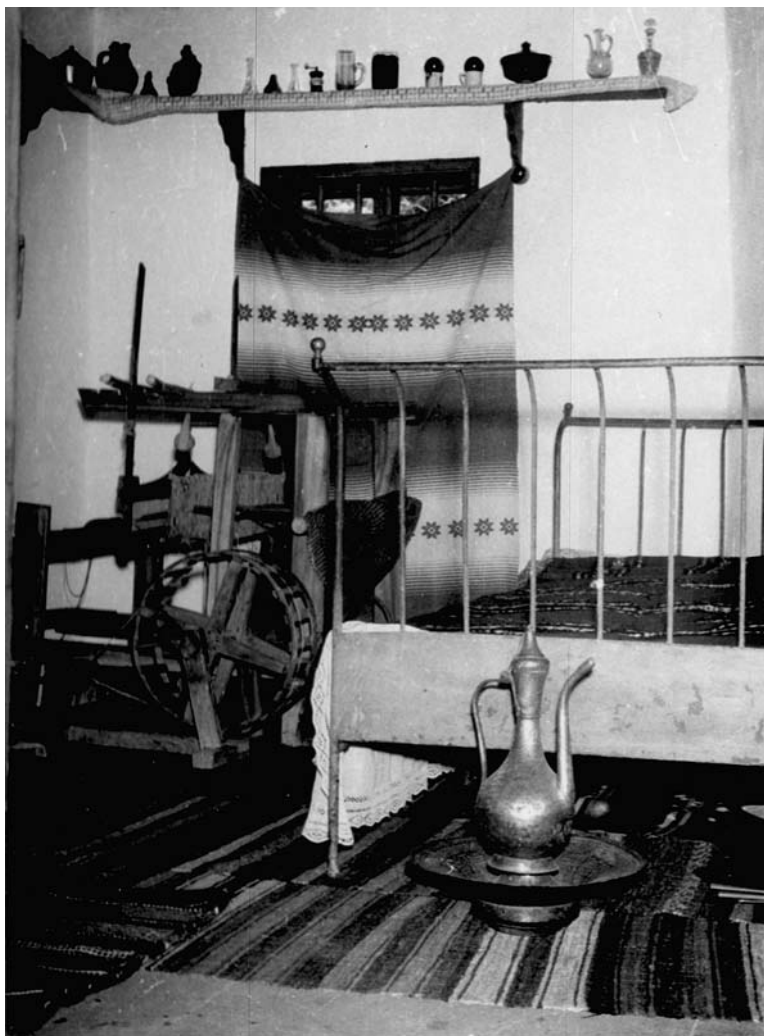
ва је била посебно успешна приликом наступа у водећој женској улози у првој српској изведеној опери *На уранку* (1904) Станислава Биничког, као и у Вердијевој опери *Il trovatore*. Активна пре и после Првог светског рата, она је у *Кошћани* сарађивала првенствено са Илијом Станојевићем, изводећи нумере које је компоновао Петар Крстић. Друге аматерске и професионалне вокалне солисткиње које су наступале у улози Коштане биле су Даница Матејић (1919), Мицика Оливијери (1920), Каја Цветковић (1923), Милица Авировић (1925), Хијацинта Харитонович (1929), Ирена Сатрова (1931), Јања Јевтић (1933), Мими Балканска (1936) и Маша Миљковић (1942). Оне су, заједно са диригентима Драгутином Покорним, Станиславом Биничким, Петром Крстићем и Стеваном Христићем, начиниле прве кораке у оснивању сталног ансамбла Опере Народног позоришта у Београду (1920) и имале значајну улогу у раду ове институције, као и Српског народног позоришта у Новом Саду.

Деветнаесто столеће у Србији је било обележено *сцруктурама комуникација* у музичком и иконографском дискурсу, тако да су иконички знаци доминирали у либретима, музици, сценографији и костимографији музичко-сценских остварења, презентујући романтичарски историцизам и национализам. Ови знаци су били препознатљиви у једноставним хармонизацијама народних напева, као и у употреби историјских костима и савремене сеоске одеће на сцени. Током најранијег периода у развоју сценографије и костимографије у Србији (од 1860-их до 1910-их), запажа се постепен процес професионализације, што је било обележено сарадњом аматера из Србије са професионалним бечким дизајнерима из Студија Brioschi и другима, који су своје производе слали у Београд или радили на њима у српској престоници. Међу првим дизајнерима у Србији био је Стеван Тодоровић (1832—1925), који се упознао са бидермајером током својих студија у Бечу. Касније је Johannes Kautzky из Беча начинио неколико основних декорација (византијска, италијанска, ренесансна соба) коришћених у поставкама класичног репертоара, те допринео оснивању радионице у Народном позоришту у Београду.⁷

Током 1880-их, сликари и археолози из Србије су правили албуме слика сеоских костима, развијајући тренд наговештен већ Првом словенском изложбом у Москви 1867, на којој је представник Српске академије наука и уметности, Стеван Тодоровић, награђен за збирку цртежа српских етнографских мотива.⁸ У складу са оваквим интересовањима, у извођењима романтичарских комада с певањем, међу којима је и *Кошћана*, коришћени су аутентични делови сеоске одеће уместо костима дизајнираних у театру. Сви аспекти овако осмишљене сценографије пратили су главни идеолошки приступ усмерен на очување историјске аутентичности без стилизације, што је подразумевало да сликари који су

⁷ Олга Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1868—1914*, Музеј позоришне уметности Србије, Универзитет уметности, Београд 1983, 16—17.

⁸ Његова студија *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, издата годину дана касније, сматра се једном од првих стилских анализа новије српске ликовне уметности. Према: Дејан Медаковић, *Српска уметност у XIX веку*, Српска књижевна задруга, Београд 1981, 69—70.



Слика 2. Родна кућа-музеј Боре Станковића у Врању

дизајнирали сценографију буду истовремено и одлични познаваоци етнографије. На тај начин, иконички знаци су били очигледни у дизајну јужноспрских кућа и соба на сцени, по узору на простор у којем је и сам Станковић одрастао (Слика 2). Коштанин костим је у ранијим продукцијама био веома сличан ношњи из деветнаестог века која се носила у градским срединама и била препознатљива по многобројним оријенталним (отоманским) утицајима, веома карактеристичним и за одећу јужне Србије: шалваре, везени јелек, златни новчићи у коси и око врата. У строго патријархалном социјалном контексту оваква одећа је одвајала Коштану од других девојака у комаду, стварајући поларитет налик на онај између Кармен и Микаеле у Меримеовој и Бизеовој *Кармен*. Ко-

стим са историјским елементима носио је такође Митке, један од Коштаниних обожаватеља, начињен по узору на моду коју је увео Карађорђе: фес, панталоне стегнуте око ногу у доњем делу испод колена, широки појас са јатаганом. Овакав иконички визуелни концепт поставке комада *Кошћана*, утврђен у раним продукцијама комада, остао је популаран кроз читаво двадесето столеће (Слика 2).

Јован Бијелић, најзначајнији сценограф и директор радионице декора између два светска рата у Народном позоришту у Београду, поставио је *Кошћану* 1928. године. Он је у својим сценографијама промовисао етнографску „аутентичност“, али и увео елементе илузионизма, што је био важан допринос популарности комада с певањем инспирисаних фолклорним мелодијама. На тај начин, искуства из Париза, Минхена, Москве, односно реформаторске идеје Гордона Крејга (Gordon Craig), Пола Форта (Paul Fort), Жака Рошеа (Jacques Rouché), Сергеја Дјагиљева, сликара из групе *Мир искуства* (Свет уметности), као и утицаји Макса Рајнхарта (Max Reinhardt), кружиле су од почетка двадесетог века Европом, обележавајући и поставке *Кошћане* Станислава Беложанског, Милице Бабић и Миомира Денића.

Године 1931. Станковићева *Кошћана* је оживљена и у оперској верзији Петра Коњовића (1883—1970), не само најзначајнијој од пет опера овог композитора већ и једној од најзначајнијих дела српске оперске литературе.⁹ Према Станковићевом комаду, Коњовић је сам написао либрето, уносећи извесне промене у радњу. Он је следио сопствене идеје о национализму, инспирисан делима Модеста Мусоргског и Леоша Јаначека, наглашавајући значај фолклора у утемељењу и профилисању националне (српске) музике. У циљу да што верније прикаже флексије народног језика и специфичног говорног дијалекта из јужне Србије, употребљавао је декламацију која је требало да омогући увид у унутрашња стања ликова, као и цитате стилизованих народних мелодија, њихових фрагмената или имагинарни музички фолклор. Коњовић је модификовао Станковићев текст и додао сасвим нову сцену да би осветлио психолошки профил Коштане, на известан начин аналогну презентацији лудила Бориса Годунова, те прожео читав музички ток народним напевима или мелодијама налик на њих. Коњовић је заправо започео да истражује карактеристике (словенских) народних напева већ током студија у Прагу, где је имао прилику да се упозна са збиркама народних напева Вјачеслава Новака (Vítězslav Novák) и Микулаша Шнајдер-Трнавског (Mikuláš Schneider-Trnavsky):

⁹ Вид.: Петар Крстић, *Премијера Кошћане*. — Правда, 29. 5. 1931; Рашко Јовановић, *Допринос ревиџеља Јосипа Кулунџића*. — Српска музичка сцена, ур. Надежда Мосусова, Српска академија наука и уметности, Београд 1995. Коњовић је ревидирао оперу три пута (1931, 1940, 1948), да би она у финалној верзији била конципирана у три чина и шест сцена. Како је овај текст фокусиран на иконографски аспект комада с певањем Коштана, те неће бити речи о анализи саме опере, детаљније о томе вид.: Надежда Мосусова, *О „Кошћани Пејтра Коњовића“*. — *Arti musices II* (1971), 167—176; Татјана Марковић, *Улога на-рајивних сцена у драматургији опере — Кошћана Пејтра Коњовића и Борис Годунов Модестја Мусоргског*, у: *Опера — од обреда до уметничке форме*, ур. Соња Маринковић, Факултет музичке уметности, Београд 2001, 122—132.

Зато сам, пре него што ћу компоновати своју трећу оперу (*Кошћану*) записивао, проучавао, и као уметнички материјал фиксирао народне мотиве нашег Југа, и после и из свих других крајева Југославије, те сам три петине тих мотива објавио за глас и клавир под натписом *Моја земља*. Већ сам ту, из тих мотива, одабирао оне музичке линије које су ми се, по мојој оцени, чиниле способне да постану елементи слободне уметничке експресије. Одатле полази тражење у њима ритмичких и хармонских особености скривених... у самом мелодијском и мотивском основу тих народних песама. Да је балкански јужнословенски фолклор способан да даде не само екзотику него и снажне и карактеристичне елементе чистом музичком, општим уметничким схватањима приступачном изразу, то треба да посведочи моја *Кошћана*.¹⁰

Коњовић је засновао своју оперу на мелодијама које је Станковић одредио у комаду, али је укључио и друге народне напеве, међу којима су поједине песме из руковети Стевана Мокрањца као носиоци симболичког потенцијала у сценској поставци дела.¹¹ Ови напеви су у опери третирани као оазе у преовлађујућој декламацији, која је пратила интонацију говора. Тако су утицаји Мусоргског и Јаначека у опери сједињени са националном идеологијом између два светска рата.

После премијере априла 1931. у Загребу, Коњовићева *Кошћана* је постављена у Народном позоришту у Београду у мају исте године, а затим поновно 1950. и 1959. Станислав Беложански је начинио четири различите продукције опере у Београду, две пре и две после Другог светског рата, као и четири за извођења у Брну, Прагу, Загребу и Сарајеву. Док је сценографија из 1930-их изражавала романтичарски приступ, касније је била више под утицајем реализма и натурализма. Ово је очигледно из његовог избора мотива из македонских градова Тетова и Дебра у раним продукцијама, као врсти индексних знакова света јужног Балкана, за којима је касније уследила оригинална архитектура Врања с краја деветнаестог века.¹² Један од главних доприноса Беложанског било је замењивање насликаних панела архитектуром на сцени. Док су пре Првог светског рата сценографије углавном биле насликане, он је прихватио Крејгов и Апијин концепт тродимензионалне архитектонике на сцени и користио их је у сарадњи са редитељем Јосипом Кулунџићем.

Сценографија Беложанског је касније замењена поставком Владимира Жедринског (први професионални сценограф образован у Београду; током његовог рада у Народном позоришту у Београду, 1926—1940 и 1945—1959, урађено је око сто педесет сценских поставки) и Милице Бабић (костимограф у Народном позоришту 1931—1939, 1944—1963). У њиховим продукцијама су се појавили нови правци у приступу фолклор-

¹⁰ Петар Коњовић, *Разговори о Кошћани*, у: *Књига о музици српској и славенској*, Матица српска, Нови Сад 1947, 109.

¹¹ Песма „Црни горо” из Једанаесте руковети је, услед своје популарности, била позната публици. Тако је ова стилизована народна мелодија добила статус симбола српске музичке традиције.

¹² Рашко Јовановић, Олга Милановић, Зоран Јовановић, *Развој сценографије и костимографије у Народном позоришту у Београду*, у: *125 година Народног позоришта у Београду...*, 338.



Слика 3. Дивна Радић-Ђоковић у улози Коштане,
Народно позориште у Београду, 1947

ном наслеђу. У контексту означеном као „хоризонт очекивања”,¹³ у међуратном периоду дела заснована на фолклорној основи подразумевала су сложенију обраду, уз усвајање композиционих техника актуелних у савременој европској музици. „Европеизација” српског позоришта у то

¹³ Дефиниција термина се заснива на Лотмановом запажању да је рецепција текста условљена кодом, потребама и очекивањима читаоца. Вид.: Зоран Константиновић, *Текст у контексту, Текст у контексту: Теоријска истраживања* 5, ур. Зоран Константиновић, Институт за књижевност и уметност, Београд 1989, 8.

време била је резултат две чињенице: с једне стране, бројни српски музичари су стицали образовање на европским универзитетима, где су имали прилику да посећују концерте и оперске представе; са друге стране, оперски репертоар се састојао превасходно из италијанских, немачких, француских и руских остварења у којима су неретко гостовали европски уметници.¹⁴

Концепт сценографије и костимографије Беложанског и Бабићеве пре и непосредно после Другог светског рата резултирао је индексним знацима уместо дотадашњих традиционалних идеја.¹⁵ Ако се подсетимо на чињеницу да је индексни знак онај чији унутрашњи квалитети поседују заједничке карактеристике са Објектом, продукција Коњовићевих опера Беложанског и Бабићеве не репрезентује миметички одраз народне ношње и декорације ентеријера, већ пре интерпретацију која подразумева асоцијативне референце — костими који су више градски него сеоски и сценографија која само наговештава традиционални ентеријер. Њихова стилизација фолклорних костима и сценографије је била у складу са постромантичарским концептом прве верзије Коњовићеве опере и Станковићевог комада с певањем, односно у складу са поменутиим савременим третманом музичког фолклора (Слика 3). Поред тога, овај натуралистички приступ је био присутан у још једном аспекту: лик Коштанине мајке налик на девојку из ранијих поставки опере и комада с певањем, замењен је ликом старије жене са села, чије лице и недостатак зуба јасно показују њене године.

Од 1960-их, симболички знаци у музичко-сценској поставци везани су пре свега за дело сценографа Миомира Денића и костимографкиње Милице Бабић. Денићева сценографија је подразумевала преовлађујући „просторни функционализам и апстрактни симболизам”, укључујући извесне техничке иновације, а пре свега сценско осветљење. Његова поставка Коњовићеве *Кошћане* се знатно ослањала на традиционалну концепцију, али су у овом контексту претходно иконички знакови презначени у симболичке означитеље националне прошлости, односно егзоти-

¹⁴ Први директор Опере Народног позоришта, 1920—1924, био је Станислав Бинички и у то време на репертоару су била оперска дела Росинија (Rossini), Доницетија (Donizetti), Вердија, Маскањнија (Mascagni), Леонкавала (Leoncavallo), Пучинија (Puccini), Гуноа (Gounod), Маснеа (Massenet), Бизеа (Bizet), Делиба (Delibes) и Сен-Санса (Saint-Saëns). У периоду 1924—1936. директор је био Стеван Христић, који је репертоар допунио делима Мусоргског, Римског-Корсакова, Чајковског, Сметане, Дворжака (Dvořák), Јаначека (Janáček), а потом и Глука (Gluck), Моцарта (Mozart), Вебера (Weber), Вагнера (Wagner) и Штрауса (Strauss). Југословенски репертоар је био заступљен операма Станислава Биничког, Петра Крстића, Петра Коњовића, Светомира Настасијевића, Ивана Зајца, Јосипа Хаџе, Крсте Одака и Јакова Готовца. Вид.: Роксанда Пејовић, *Опера и балет Народног позоришта у Београду, 1882—1941*, Факултет музичке уметности, Београд 1996.

¹⁵ Беложански је заправо био и сценограф и костимограф приликом премијере опере у Београду 1931. године. Потом је костимограф била Милица Бабић, бечки и берлински ђак, први специјализовани професионални костимограф у Народном позоришту у Београду. Поред тога, у првој школи глуме у Народном позоришту била је предавач Историје костима и перике, укључујући курсеве о народној ношњи и модерној стилизацији костима. Вид.: Р. Јовановић, О. Милановић, З. Јовановић, *Развој сценографије и костимографије...*, 354.



Слика 4. Оливера Марковић и Јован Милићевић као Коштана и Митке,
Народно позориште у Београду, 1969

цизма. Поред тога, симболичка реторика костимографије наглашена је у кључним тачкама драм(атургије) саме: богато украшена свечана одећа невесте Коштане, коју она носи на свом венчању, оштро контрастира њеној унутрашњој несрећи и трагичној судбини.¹⁶ Из тог разлога је Денићева сценска поставка остала до данас најпопуларнија и у овој по-

¹⁶ Вид.: Миленко Мисаиловић, *Драматургија костимографије*, Стеријино позорје, Нови Сад 1990, 172.



Слика 5. Уснија Реџепова у улози Коштане,
Народно позориште у Београду, 1984.

ставци наступале су неке од најзначајнијих југословенских фолк и поп вокалних солисткиња, као што су Оливера Марковић (1969; Слика 4), Уснија Реџепова (1984; Слика 5) и Маја Оцаклијевска (1992).

Насупрот томе, извесни каснији покушаји поставке новосимболичке (делимично икониичке, делимично симболичке) сценографије Станковићеве *Кошћане* не могу се сматрати успешним због недостатка јединственог концепта у семиотичком смислу. Таква је, на пример, продукција сценографа Герослава Зарића и костимографкиње Бојане Никитовић са Иваном Жигон у главној улози, из 1993. године. Зарић је покушао да смести радњу у неодређени простор, означен плавим завесама са насли-

каним белим облацима и индустријским намештајем, у покушају да комад представи као универзалну причу. Са друге стране, костимографкиња је начинила стилизоване традиционалне ношње, што није било у складу са сценографијом. Повратак идиличном и идеализованом схватању фолклора на романтичарски начин, карактеристичан за српску културу, музику и кинематографију током 1990-их, један је од облика тада преовладавајућег популизма у култури.¹⁷

Разматрање сценске поставке приче о Коштани потврђује да је визуелни аспект сценске представе аутономни знак/систем међу другим знаковима/системима (језик, светло, костим, гестикулација) или део *semiosis*-а.¹⁸ У мрежи различитих знакова, иконографија је један од кључева за читање политекстуалних сценских музичких форми.

Tatjana Marković

ICONOGRAPHIC NETWORK OF SIGNS: THE SEMIOSIS OF THE PLAY KOŠTANA

Summary

Koštana (1899), a play with singing by Borisav Stanković (1876—1927) is one of the canonic works of Serbian dramatic literature. Since the play's premiere (National theatre in Belgrade, 1900), this dramatic piece is an obligatory part of the Yugoslav and Serbian theatrical repertoire. The musical numbers, i.e. the arrangements of folk songs, chosen by the author himself, contributed to the popularity of the play. In 1931, this play inspired an operatic libretto by Petar Konjović, who later, on two occasions, revised the libretto and the opera (1940, 1948). The scenography of the story of *Koštana* during the twentieth century was in line with the modern ideological coordinates of the national identity, hence the musical iconography represents different aspects of the Serbian self-representation by means of the presentation of the country, the class society, a woman's role in it. Based on a consideration and a semiotic analysis of the scenography and the costumes of the play with singing and the opera *Koštana*, there are three basic concepts of the musical-theatrical *semiosis*: the iconic, the index and the symbolic, followed by an increase in professionalism in the field of performance, costumes, scenography, directing, with a transition from *structures of communication* to *structures of meaning*. They are recognizable in the scenography and the costumes by Jovan Bijelić, Stanislav Beložanski, Milica Babić, Vladimir Žedrinski, Miomir Denić, up to some newer solutions, like the ones by Geroslav Zarić and Bojana Nikitović.

¹⁷ Вид.: Татјана Марковић, „Music and society in Serbia and Montenegro in the 1990s”, session at the intercongressional symposium of the International Musicological Society, Budapest 2000; *Музика* V/1 (2001), 49—60. Овај аспект је очигледан и у савременом српском филму, инспирисаном романтичарским позоришним комадима, комадима с певањем и романима. Један од примера је веома популаран филм *Зона Замфирове* (2002), заснован на новели Стевана Сремца (1855—1906), у којем се наивни заплет односи на љубавну причу у једном српском селу. Напоменимо и да ликови у филму носе народну ношњу.

¹⁸ Frank Peters, *Scenography, iconography, and semiotics: Toward an analytical framework*, 150.

Весна Пено

ДВОЈЕЗИЧНИ МУЗИЧКИ РУКОПИС ИЗ ОДЕЉЕЊА СТАРЕ И РЕТКЕ КЊИГЕ БИБЛИОТЕКЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ (прилог српско-грчким појачким везама)*

САЖЕТАК: У Одељењу старе и ретке књиге у Библиотеци Матице српске налази се, под сигнатурном ознаком МР I 1, двојезична, грчко-словенска неумска књига из XVIII века. Исписи појединих црквених химни на словенском језику, као и белешке појача који су рукопис несумњиво користили, упућују на постојане појачке везе на Балкану у последњим вековима турократије. Иако није посве репрезентативна по калиграфским и другим особеностима, ова појачка књига умногоме открива путање којима се преносила појана молитва.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: рукопис, неуме, стихира, мелодија, писар, Света гора, појачка традиција, српско-грчке везе.

Изузев значајне збирке музичких рукописа у библиотеци манастира Хиландара, посве је мали број старих нотираних књига у осталим српским ризницама.¹ Евидентирано је укупно четрнаест кодекса у којима су мелодије забележене касновизантијским обликом неумске симиографије

* Студија је реализована у оквиру пројекта *Музика на раскршћу — српски, балкански, европски оквири* (бр. 147033), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Рукописи исписани касновизантијском неумском симиографијом и са грчким текстуалним предлошком у основи налазе се данас у Патријаршијској библиотеци, Музеју Српске православне цркве у Београду, Спомен-библиотеци Карловачке гимназије и у Одељењу за стару и ретку књигу Библиотеке Матице српске, затим у Археографском одељењу Народне библиотеке Србије, Архиву Српске академије наука и уметности и Музеју Српске цркве у Сентандреји. Од др Иване Перковић, доцента на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, 2004. године сам сазнала да на овом факултету постоје два неумска рукописа. Тада сам имала прилику и да видим махова колегиници Перковић из кодекса. У протеклом периоду, иако сам настојала да дођем до рукописа, остала сам, нажалост, ускраћена чак и за основну информацију о томе где се они сада налазе. Наиме, библиотекарке у Библиотеци Факултета музичке уметности нису упознате да су слични кодекси икада били у њиховом фонду, а моје обраћање у више махова колегиници Перковић остало је без резултата, будући да је, по њеним речима, и она изгубила увид у то где су рукописи чије је поједине странице својевремено ксероксирала.

и са грчким текстуалним предлошком у основи. Сви су датовани у другу половину XVIII столећа.²

Осим мешовитог типа зборника (неумска Антологија и ненотирана Стихологија) из Спомен-библиотеке Карловачке гимназије бр. 3, за коју на основу записа сазнајемо да је у манастир Раваницу — Врдник доспела са Свете горе,³ за остале рукописе није могуће са сигурношћу установити како су се обрели у нашим библиотечким фондовима. Познато је да су неумски кодекси, нарочито они калиграфски исписани и богатије илустровани, током дуговековне историје појачке уметности представљали драгоцен поклон, дариван заслужнијим приложницима или црквеним великодостојницима. Појачке и друге богослужбене књиге су заједно са осталим реликвијама носили и монаси у тзв. *йисанија*, која су била често организована у области Карловачке митрополије.⁴ Посве је, међутим, оправдано претпоставити да су поједини сачувани зборници у српским библиотекама остали иза грчких појаца и учитеља појања, који су током XVIII века боравили међу Србима, северно и јужно од Саве и Дунава.⁵ За оне, пак, у којима налазимо примере двојезичних текстова под

² Тачне године завршетка рада својих аутографа навели су Димитрије Кирианидис, потписник две Антологије (1793, 1794), Докстастариона (1794) и Ирмологије (1793), које се чувају у Музеју Српске цркве у Сентандреји (бр. 2, 3, 4 и 5), Јован Хаџи Христу у Антологији (1749) која је припадала библиотеци манастира Високи Дечани, а данас се налази у Археографском одељењу Народне библиотеке Србије (Дечани 49), као и писар двојезичног зборника (1780) из Одељења старе и ретке књиге при Библиотеци Матице српске (МР I 1). Нажалост, овом приликом није било могуће извршити филигранолошку анализу папира која би, уз анализу неумског писма, свакако допринела поузданијем датовању неумских рукописа без назнаке писара о времену када су исписани.

³ На ф. 21г—31г пише: *сїю стихологию принесе ѿ сїїе горї аѳонскїе чпнїи ѿцѣ григорїе кромнаѣ и по самртпн егѡ по пѣпнїи предаде проїсѣмен кнр филмѡн иеросѡхїмїннїи предаде ѡ цркви раваницїи и спо-мѣ кнѡзѣ лазарѣ на слѣжкѣѣ*. Дати запис је цитиран у раду Д. Петровић, *Фрушкогорски манастири и српско ђојање*, у: *Фрушкогорски манастири*, Галерија САНУ, књ. 66, Београд 1990, 178—196, а две странице из рукописа објављене су у: Д. Стефановић, *Извори за проучавање старе српске црквене музике*, у: *Српска музика кроз векове*, Галерија САНУ, књ. 22, Београд 1973, 138—139.

⁴ Дејан Медаковић, *Манастир Хиландар у 18. веку*. — Хиландарски зборник 3, Београд 1974, 7—84.

⁵ Зна се да је ватопедски даскал Анатолије, који је током четврте деценије датог столећа предавао у појачкој школи у Београду чији је оснивач био митрополит Мојсије Петровић, добио откупнину за *йисалииѣ* које је са собом донео. Овај податак наводи Светозар Матић на основу документа — облигације (рукопис бр. 1294) који се налазио у Народној библиотеци у Београду пре бомбардовања 1941. године. У уговору су биле пописане појачке књиге за које је ватопедски псалт, ступајући на дужност учитеља, добио 386 форинти. Нажалост, Матић није преписао наслове музичких зборника. Упор. С. Матић, *Две културно-историске белешке*, нав. дело. 180. Упор. Живојин Станковић, *Грађа за историју српског ђавославног црквеног ђојања — Грчка школа и карловачко ђојање*, (прир. Д. Петровић). — Православна мисао XXII, 27, (1980), 55—73. Будимски владика Дионисије Поповић је вероватно наручио од пештанског појца Димитрија Кирианидиса да испише неумске зборнике који су се нашли у његовој богатој личној библиотеци у Сентандреји. Будући и сам учитељ појања у школи коју је у Будиму организовао, а настојећи да српском свештеничком кадру обезбеди комплетно музичко образовање, њему су били неопходни зборници који својим садржајем покривају највећи део појачког репертоара. О Дионисију Поповићу вид.: *Животописанїе Дїонгїа ѡт Поповїиѣ православног епїсѡпа будимскогѣ*, списано Петромъ Римскїи. — Србскїи Лѣтописъ за годину 1857, часть I, (Будим 1857), 65—83; Димитрије Е. Стефановић, *Ауѣобиографїја Пеѣтра Римског 1800—1874*. — Свеске

неумама или записе на црквенословенском, са сигурношћу се може рећи да су их у појачкој пракси користили српски појци. Такав пример представља и неумска књига, која се под сигнатурном ознаком МР I 1 налази у Одељењу за стару и ретку књигу у Библиотеци Матице српске.

Летимичним прегледом садржаја може се констатовати да је писар имао особене критеријуме у избору песама. Неуједначена структура и садржај датог зборника упућују на то да му превасходни циљ није био састављање зборника одређеног жанровског типа,⁶ те да је у сопственој компилацији одабраних химни користио неумске предлошке различитог садржаја. На овакву претпоставку упућује чињеница да су прве странице испуњене литургијским песмама, превасходно херувикама, те да у наставку следе стихире на „Слава... И ниње”, тзв. докстастикони из служби великомученика Прокопија, св. Евдокима, празника Благовести и св. Георгија.⁷

Прави почетак као да је, међутим, уследио након колофона на f. 12v, у којем је писар указао на концепцију докстастариона, тачније скраћеног стихирара који садржи главне стихире са припевом „Слава... И ниње” из Господњих и Богородичиних празника и празника Светих.⁸ Но, ни овде није доследно пратио календарски циклус, нити је најпре заокружио минејски репертоар, па потом прешао на химне из триода и пентикостара. Конкретније, он је започео стандардни докстастарион од св. Симеона Столпника, који се прославља првог септембра — првог дана црквеног годишњег круга, и затим наставио са празницима током септембра и октобра (Рођење пресвете Богородице, Воздвижење Часног крста и Рођење Претече Јована), али је у наставку минејски циклус практично у потпуности изоставио, прешавши на спомене св. апостола Петра и Павла и Успења Богородице који падају у јун, односно август.

Донекле потпунији избор стихира забележио је, међутим, у делу који је означио насловом: *Почетак триода и њенихкосира* (од f. 12r до

Матице српске, Грађа и прилози за културну и друштвену историју 2, (1986), 5—35; Д. Петровић, *Грчко-српске културне везе и српско ђојање у 18. веку*. — Сентандрејски зборник 2 (1992), 149—159 + сл. 3.

⁶ У кратком опису приложеном уз рукопис, у коме су назначене димензије (15 x 11 цм), број листова (112) и карактеристике повеза (картон обложен кожом), стоји неодговарајућа одредница: *сѣихологија*. Овај појам, премда недовољно прецизан и необразложен, усвојен је као именитељ за кодексе који се нису могли сместити у јасно дефинисане, условно речено, жанрове, као што су октоих, богородичник, тропарник и сл. Својим садржајем, у коме, чињеница је, преовлађују химне које се у оквиру главних дневних и празничних богослужења певају на стихове, дати зборници недвосмислено упућују на закључак да су их управо за потребе певнице исписивали и користили превасходно појци. О ненотираним стихологијама вид.: Весна Пено, *Појачки зборници из времена туркокраије*, у: *Појачки зборници у српским рукописним ризницама од XV до XVIII века*, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду 2008, 186—202 (у рукопису).

⁷ С обзиром на то да пагинација није оригинална, те да је први ресто лист испуњен неумама, без било каквог текстуалног увода, било у виду колофона или наслова, што није неопходно али је уобичајено, могуће је претпоставити да је рукопис некада био потпунији и да је у првом делу представљао скраћену антологију, којој су придодате поменуте химне стихирарског жанра.

⁸ Текст у колофону гласи: ἀρχὴ συν θεῷ ἁγίῳ δοξαστικῶ τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν καὶ τοὺς ἑορταζομένους ἁγίους.

46r). Овде је стихирама на „Господи возвах” повремено додавао и оне на „стихове”. Углавном је за сваку недељу поста, као и након Пасхе, забележена по једна стихира, с тим да је изостала Велика недеља.

Од средине рукописа, тачније од f. 49v, писар се вратио минејским стихирама међу којима, по броју забележених мелодија, доминирају оне које се певају на празнике Рођења Христовог и Богојављања.⁹ У рукописној традицији је уобичајено да се у докстарионима за велике Господње празнике, посебно за Божић и Богојављење, исписују и стихире на часовима, што је случај и са рукописом МР I 1.

Најзад, на завршним страницама (од f. 85v до f. 112r) налазе се нотирани и ненотирани записи химни које одговарају садржају антологије. Између осталог ту су полијелеј са транслитерованим грчким текстом који је исписан ћирилицом, затим псаламски припев *Всјакоје диханије*, славословље, стихире докстастикони за празнике Св. Архангела, Св. Игнатија, *Алилуја* и тропар *Се жених ђрјадеѿ* који се поју на Велики понедељак и др. Ове химне су очигледно записиване накнадно, како се за њима указивала потреба.

Анализа напева стихирарских мелодија, али и других које припадају пападикијском мелосу, упућује на светогорску појачку традицију. Писар се, наиме, определио за у његово време врло популарни калофонични стихирарски напев чији је творац Герман, епископ Нове Патре.¹⁰ Овај композитор из друге половине XVII века је у стихирарском жанру превазишао својим специфичним стилем — ифосом, учитеља Хрисафиса Новог. Његове технички сложене композиције, које карактеришу мелизматични украси — калопизми, унутар мелодија старијих мајстора појачке уметности¹¹ преписиване су у великом броју рукописа и то нарочито од стране писара из великих појачких центара какви су били манастир Ватопед, Дохијар, Ксиропотам, Ивиرون и други. Његов утицај међу светогорским појцима и писарима преносили су и његови ученици, међу којима су несумњиво најпознатији били јеромонах Козма из манастира Ивиرون и јереј Баласије.

⁹ Повратак на минејски циклус уследио је са стихирама за празнике св. младенаца пострадалих од Ирода, Успења Богородице, св. Јована Рилског, св. Архангела, Ваведeња пресвете Богородице, св. четрдесет мученика.

¹⁰ До овог закључка дошла сам поређењем стихира забележених у рукопису из збирке Матице српске са одговарајућим стихирама за које се, иако се налазе у различитим преписима, поуздано зна да припадају калофоничном стихирару Германа Неон Патрона. Један од примера је и стихира на Томину недељу, *Τῶν θυρῶν κεκλιμένων* у другом плагалном гласу. Вид. фототипију бр. 77 у: Μανόλης Κ. Χατζηγιακούμης, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (1453–1832)*, нав. дело и f. 40v у кодексу МР I 1.

¹¹ Калопизме је Герман уносио у композиције Никифора Итикоса, Јована Кукузeља, Ксeноса Корониса, Јована Кладаса, Мануила Хрисафиса, јеромонаха Герасима (сви из XIV и XV века), али и у напеве својих савременика: Георгија Редестиноса, Григорија Саваитског, Климента јеромонаха, Натанаила митрополита Никеје, митрополита Јањине Доситеја и јеромонаха Нектарија. Упор. Γρηγορίου Θ. Στάθης, *Γερμανός Ἀρχιερεὺς Νέων Πατρῶν (Β' ἡμισυν ΙΖ' αἰῶνος) ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ*, Ἀνάπτυο ἀπὸ τὸν 30 τόμο Εἰσηρημοὶ λόγοι, Ζ' Μουσικολογικὴ σπουδὴ, Ἑθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, Ἀθῆνα 1998, 391–418.

Да је писар неумског зборника из Матице српске имао узоре у светогорском рукописном и појачком предању, и то управо оном које је у вези са Германом Неон Патроном и његовим настављачима, сведоче и мелодије чији су аутори Дионисије јеромонах и Дамјан Ватопедски.

Свестраном делатношћу светогорску појачку праксу су последњих деценија XVII и почетком XVIII столећа обележили ватопедски јеромонах Дамјан, настављач поменутог Козме Македонца.¹² Као композитор се није посебно истакао, будући да је углавном следио тада актуелне тенденције на пољу калофоније.¹³ Ипак, у рукописима се често срећу његове причасне песме за недељу (*Хвалише Господа*) у четвртном и првом плагалном гласу, као и херувика четвртог гласа коју је забележио и писар у кодексу МР I 1 (ff. 4v—5v). Важно је истаћи да је Дамјан био савременик и сабрат даскалу Анатолију Ватопедском који је боравио у Србији. И он сам је био превасходно познат као учитељ појања, што доказују бројни кодекси у којима уз његово име стоји одредница: ὁ δάσκαλος τῶν Πολιτῶν μουσικῶν, дакле, учитељ константинопољских музичара.¹⁴

Име јеромонаха Дионисија доводи се пре свега у везу са преписивачким умећем. Познато је пет његових неумских књига, датованих у период од 1725. до 1755. године. Занимљиво је да се један његов аутограф, *Ирмолођија* са мелосом јереја Баласија, коју је завршио 1723, налази у српској лаври на Светој гори.¹⁵ У овом, као и у осталим кодексима, Дионисије се у колофону потписао као јеромонах из Загоре, из села Макриница, са податком да припада братству Симоно Петре.¹⁶

Посебност рукописа МР I 1 у односу на грчке неумске зборнике у нашим библиотекама јесте у томе што у њему налазимо непосредне елементе на основу којих се може тврдити да је био у употреби у двојезичној богослужбеној пракси.¹⁷ Поред словенских наслова испред појединих стихира, који говоре о празнику на којем се иста поје, или ознака гласа,

¹² Козма Македонац је био подједнако и композитор и преписивач, али и врло утицајан педагог. Оставио је сопствене варијанте Стихирара и Ирмологиона, а компоновао је и бројне пападикијске мелодије у калофоничном стилу. Познато је чак 28 његових аутографа, датованих од 1672. до 1692. године. Важно је нагласити да се ради о изузетно вредним калиграфским исписима који се издвајају међу рукописима из периода турократије. Међу бројним ученицима овог значајног светогорца посебно су познати Дамјан Ватопедски, јереј Павле и Панајотис Халадзоглу. Упор. М. К. Χατζηγιακούμης, *Нав. дело*, 37—38 и фотографије бр. 47 и 48.

¹³ Компоновао је претежно калофоничне ирмосе. О његовим напевима вид.: М. К. Χατζηγιακούμης, *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453—1832)*, т. 1, Αθήνα 1975, 288—289.

¹⁴ Дамјан је, након Козме Македонца, наставио да подучава Панајотиса Халадзоглуа који је био први познати протопсалт у Великој цркви у Константинопољу након Хрисафиса Новог. Ученик му је такође био и надалеко познати Константинопољац Петар Берекетис.

¹⁵ М. К. Χατζηγιακούμης, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής (1453—1832)*, 95. Реч је о хиландарском рукопису бр. 87. Упор. Андрија Јаковљевић, *Инвентар музичких рукописа манастира Хиландара*. — Хиландарски зборник бр. 4, Београд 1978, 223—224.

¹⁶ Упор. комплетан колофон у: М. К. Χατζηγιακούμης, *Нав. дело*, 167, 202 и А. Јаковљевић, *Нав. дело*, 224.

¹⁷ Једна химна на црквенословенском забележена је и у рукопису бр. 364 из Патријаршијске библиотеке у Београду.

као и транслитерованих текстова без неума записаних ћириличним писмом (ff. 7v, 85r, 94v—96v, 107v, 108v и на унутрашњој страни задње корице), у овом кодексу су се нашле и три песме чији је текст у целини на словенском језику. Прва — мелизматична херувика првог гласа, са кратимом на крају, чији је аутор Дионисије јеромонах, забележена је на самом почетку (ff. 1v—2v); стихира са припевом „Слава... И ниње”, шестог гласа, *Прѡбразѡ воскресѣнїе твоѡ Хрїстѡ Ђже*, из службе за празник Педесетнице, нашла се након стихире Св. Димитрија из дела који припада доксастариону (ff. 17r—18r), а трећа, подобна стихира осмог гласа са вечерњег, *Ихже око не видѣ ни оухо слыша*, уклопљена је у поновљени минејски циклус и припада служби Св. Јована Рилског који се прославља 19. октобра (ff. 53r—54v). Да је рукопис био намењен појцима којима грчки језик није био матерњи, сведочи и запис полијелеја *Раби Госѡоди*. У наслову ове химне на f. 85v стоји: *Поѡмїи на гласѣ Д полиелен гдина іанакїа прѡтѡψαλта цариградска*.¹⁸

Рукопис су, судећи по потписима, користили јеромонах Викентије и извесни Симон. Викентије је, штавише, на f. 84v оставио белешку о томе да му је неумска књига била у власништву.¹⁹ Симоново име се, пак, налази на унутрашњој страни последње корице, испод транслитерованог грчког текста општег тропара Крсту, који у преводу гласи *Сїаси Госїоде људе твоје и благослови наслеђе твоје*.

Још један запис на словенском привлачи пажњу и уједно изазива дилему. На f. 108v пише: *прѡписася сїе в лѣто ѡѡд мн мїца ішнїа*. Да ли је ову неупадљиву белешку уписао наведене 1780. године, писар из чијег су пера произашле неумске мелодије и стихови под њима или је, пак, забележио појац, Викентије или Симон, чијој руци највероватније припадају текстови на словенском без неума, као и наслови и упутства о гласу и празнику уз химне? Извесно је да особености неумског скрипта кроз читав рукопис указују на једног писара, за кога се са великим поуздањем може рећи да је био пореклом Грк. Једино је под сумњом да ли је он исписао и претходно поменути полијелеј под ћириличним насловом. Но, иако се очигледно одступило од компактнијег стила и маргинама оивиченог шаблона, облик неума у полијелеју се не разликује од осталог нотног материјала. Специфичности у дуктусу се пре свега констатују у вези са текстуалним целинама без неумских знакова. Утисак је да рука која је записала транслитероване грчке химне, па чак и оне делове који су у

¹⁸ Реч је заправо о Јовану Трапезундиосу, који је био најпре доместик (од 1727. године), па лампадарије (од 1728. до 1734. или 1736) и на крају протопсалт (до 1770) у Великој цркви у Константинопољу. Занимљиво је додати и то да је као ученик Панајотиса Халадзоглу, и он наставио линију која води од Германа Неон Патрона, преко Козме Ивиронског и Дамјана Ватопедског. Међу Јовановим најпознатијим композицијама су управо полијелеји првог и четвртог гласа, који је у датом рукопису Одељења за стару и ретку књигу Матице српске и забележен. Трапезундиос је иначе у историји касновизантијске појачке традиције пре свега остао упамћен као први композитор и теоретичар који је покушао да упрости неумску нотацију, увођењем већег броја интервалских знакова. Овим је он у ствари започео реформу коју ће преузети Петар Пелопонески, а до краја спровести Хурмузије, Хрисант и Григорије, почетком XIX века. Упор. Весна (Сара) Пено, *Из хиландарске појачке ризнице — Викентије Хиландарац*, Нови Сад 2003, 21—22.

¹⁹ Запис, исписан курзивом, гласи: *їсалїкиа викентїа јеромонаха*.

потпуности на словенском, није била нарочито вична перу или, пак, није била навикнута на ћирилично писмо. Могло би се претпоставити да је и грчки писар бележио одређене грчке стихове ћирилицом у којој се тек опробавао. Оваквим објашњењем се елиминише питање откуда словенске химне и текстови унутар самог рукописа, дакле, на местима где се не очекује празнина хартије која је могла бити накнадно попуњена. Ипак, далеко је логичније закључити да је главни писар из одређеног разлога у своју песмарицу унео и словенске химне за којима је имао очигледно потребу, а да је накнадно, управо на слободним страницама, појац и нови власник књиге записао транслитероване текстове.

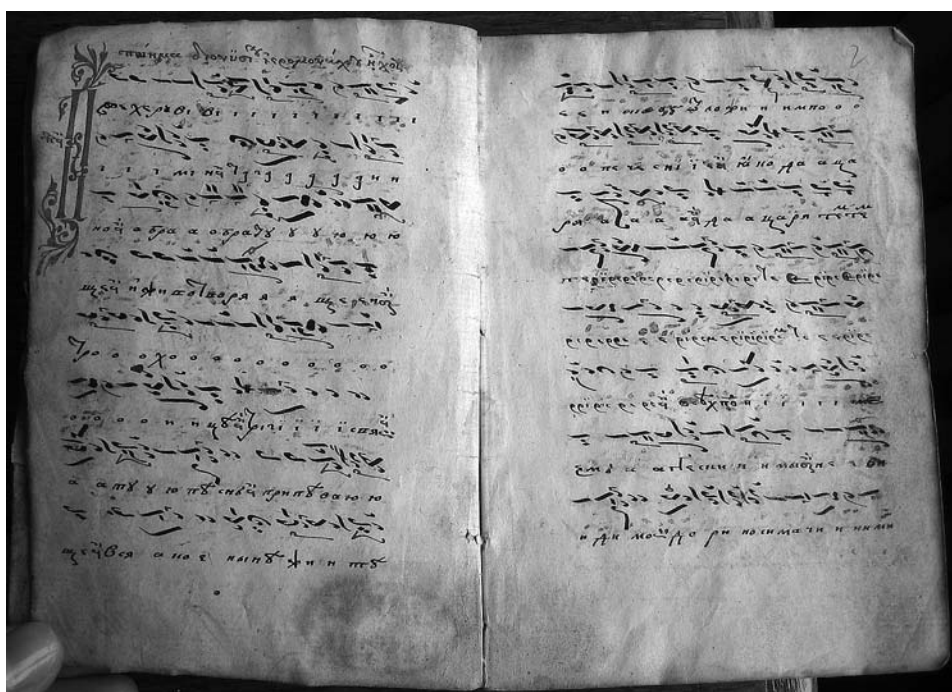
Разрешење питања ауторства и датовања рукописа могло би да буде умногоме поузданије ако би се у разматрање узели грчки и грчко-словенски кодекси из хиландарске појачке ризнице, који су слични по избору песама и заступљеним мелодима. Посебно би било драгоцену употребу неумску књигу из Одељења за стару и ретку књигу Матице српске са аутографима грчког јеромонаха Анатолија, коме се приписују три зборника, завршена током 1723. и 1724. године, као и два недатована кодекса, оба *Стихирара*, један по напеву Хрисафиса Новог, а други са мелосом Германа Неон Патрона.²⁰ Писар Анатолије, ученик познатог протопсалта и даскала из Солуна, Мануила Гуте,²¹ могао би бити заправо први познати српски учитељ појања који се, као већ искусан псалт и писар, одазвао позиву митрополита Вићентија Јовановића и са Свете горе донео појачке књиге на ђолзу српским појцима.²²

До нових и потпунијих сазнања која ће донети будућа истраживања остаје посве извесно да су у последњим вековима турократије интензивирани појачке везе на Балкану. О томе да су сарадња и контакти између појаца, даскала и писара, посебно оних са Свете горе и изван ње, били учесталији него раније посредно сведочи и неумски зборник из Одељења за стару и ретку књигу Матице српске. Мелодије записане у њему приближавају нас путањама, премда још увек удаљеним и скровитим, којима су се појане молитве преносиле и усвајале.

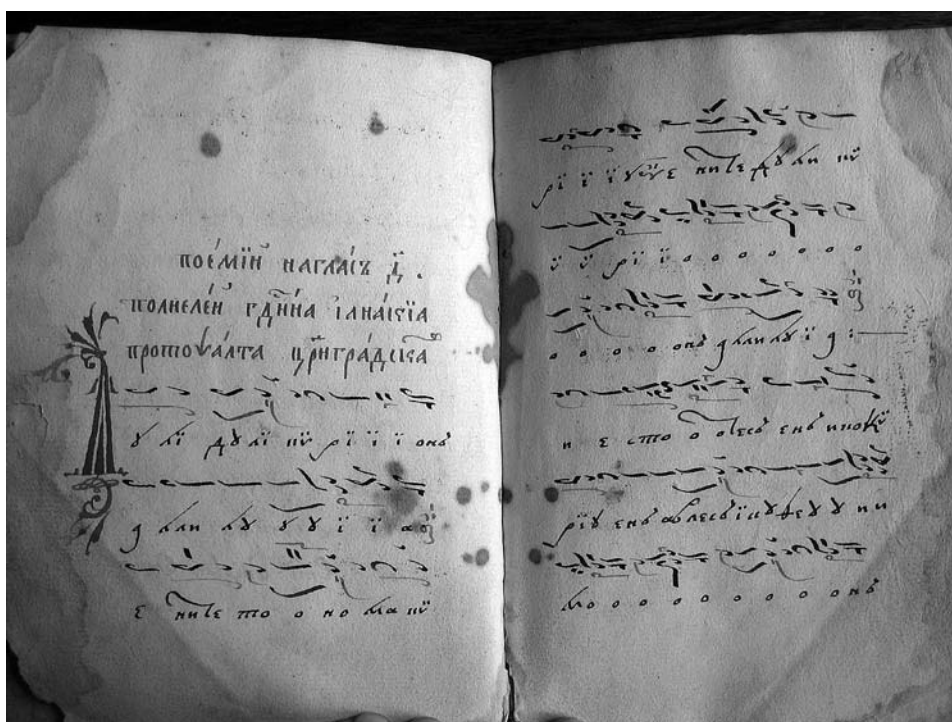
²⁰ Датовани кодекси су *Ирмологија* са напевом јереја Баласија, *Стихира* и *Кратимишарион* са *икимашарионом*. Упор. Г. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἀγίου Ὁρους, κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος — Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, τόμ. Α', Ἀθήναι 1975, 51—58; τόμ. Β', Ἀθήναι 1976, 78—79, 88; Σ. Λαυριώτης — Σ. Εὐστρατιάδης, *Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς μονῆς Μεγ. Λαύρας*, Paris 1925, 252.*

²¹ У рукописима се овај музичар с почетка XVIII столећа помиње превасходно као композитор, појац и даскал, а мање као писар. Познат је само један његов аутограф, *Стихира* (рукопис манастира Ивирон бр. 1094) из 1700. године, али су зато бројни његови калофонични ирмоси, причасне и друге мелодије пападикијског напева. Зна се да је у Солуну био појац и после 1720. године. Вид.: М. К. Χατζηγιακούμης, *Нав. дело*, 41.

²² У доступној литератури разликују се подаци у вези са годинама које је међу Србима провео ватопедски псалт. Радослав Грујић наводи да је Анатолије боравио у Београду и Карловцима од 1731. до 1737. године, док Живојин Станковић помиње период од 1732. до 1745. Даница Петровић, пак, сматра да је грчки даскал са Свете горе стигао 1732. и да је дужност учитеља појања обављао до 1737. Вид.: Р. Грујић, *Православна српска црква*, Београд 1921, 130; Ж. Станковић, *Грађа за историју...*, *Нав. дело*, 27, 56; Д. Петровић, *Српско народно црквено појање и његови записивачи*, у: *Српска музика кроз векове*, Београд 1973, 254.



Херувика јеромонаха Дионисија, глас I, рукопис МР I 1, ff. 1v—2v



Полијелеј Раби Господа, глас IV, рукопис МР I 1, ff. 85v—86r

A BILINGUAL MUSICAL MANUSCRIPT
FROM THE DEPARTMENT OF OLD BOOKS OF MATICA SPRSKA LIBRARY
(a contribution to Serbian-Greek chanting connections)

Summary

Apart from a significant collection of musical manuscripts in the library of Monastery Hilandar, there are very few written books in other Serbian treasuries. A total of fourteen codices have been found, in which melodies were recorded in the late-Byzantine form of neumatic notation and which had Greek textual models as their bases. All were traced back to the second half of the 18th century.

Among the existing manuscripts there is a collection which, kept under the signature MR I 1 in the Department of old and rare books of Matica srpska in Novi Sad, stands out. It is a codex which, based on a large part of its content, belongs to a Doxastichon type — a shortened set of religious hymns (stichera) which primarily includes hymns with the lines “Slava.... I ninje”. The scribe, however, according to his own needs also wrote down melodies which belong to the genre of musical anthologies.

A consideration of the melodic characteristics of the recorded hymns refers to a chanting model from Mount Athos which the person who put together the collection followed when choosing the chants. An analysis of the melodies in the set of hymns shows that it belongs to a eulogistic collection of hymns by German Neon Patron, who was very popular during the 18th century on Mount Athos and most often copied from. Melody writers whose names are recorded in other hymns (Damjan Vatopedski, hieromonk Dionysius, priest Balasije, Konstantin Magula, John the Byzantine precentor) also significantly contributed with their work to the shaping of a unique chanting iphos of Mount Athos in the recent history.

Because there are Slavonic lines alongside Greek lines in the codex, it can be said with certainty that Slavonic was being used in bilingual Greek-Slavonic services. There are three melodies with Church-Slavonic lines as their basis: a melodic Cherubic Hymn of the first voice with a kratima at the end, written by hieromonk Dionysius can be found in the very beginning (ff. 1v—2v); a stichera with the chorus: “Slava... I ninje” of the sixth voice, Прѡбразѡ воскресенїе твоѡ Хрїсте Бже, from the service for Pinkster, can be found after the stichera of St. Demetrius in the part which belongs to a doxastichon (ff. 17r—18r), and the third becoming stichera of the eight voice from the evening service, Иже око не видѣ ни оухо слыша, is fitted into a repeated Menaion cycle and is part of St. John of Rila’s service, which is celebrated on October 19th (ff. 53r—54v). That the manuscript was intended for cantors who did not speak Greek as their first language can be seen in the inscription in the polyelos *Rabi Gospodi*. In the title of this hymn on f. 85v the following is written: Поємїи на гласъ Д полиелен гдина іанакїа прѡтѡψалта цариградска.

Signatures in the manuscripts were left by hieromonk Vincent, who pointed out in a note that the given book belongs to him, and to a certain Simon, who signed his name on the inner side of the back cover. There is an intriguing inscription in Slavonic which states that in the month of June, 1780, copying of the manuscript was completed. Even though, based on a palaeographic analysis, certain assumptions were laid out in the paper, the answer to the matters of authorship and the exact date of its creation is left to future investigations.

Ениса Усѣенски

ТРИЈУМФ НАЧЕЛА ПЛЕСА *МАШТА ПОБЕДНИЦА*
ФЛОДОРА Ф. К. СОЛОГУБА И *ГАЛЕБ* А. П. ЧЕХОВА
(плес — нагота — светост, трећи део)

САЖЕТАК: У тексту се на примеру драме *Машта победница*, а у светлу интертекстуалне везе са драмом А. П. Чехова, анализира идеја Ф. Сологуба о синкретизму у уметности, укидању традиционалне драмске форме, вербалног позоришта и отварању позоришних перспектива ка новим сценским формама, плесу и перформансу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Сологуб, *Машта победница*, Чехов, *Галеб*, „трезвена стварност“, „живот у машти“, перформанс, плес, „апсолутни поглед“, босоножје, светост.

У Мејерхољдовој поставци драме Ф. К. Сологуба *Зайчовеници живо-ша*, премијерно изведеној 1912. године у Александринском театру, плес је, судећи по рецензијама, заузео просторно-временски положај којим је у потпуности могао да парира читавој преосталој драмској радњи.

Карактеришући плес јунакиње драме, — плесачице Љиље Лунагорске са особинама митолошке Лилит, која босонога и у црном хитону плеше попут Исидоре Данкан уз музику Бетовенове *Месечеве сонате*, — критичар Слоњимски је приметио да је:

... одређеност и техника извођења плеса који је био испрекидан кратким репликама, двојице других јунака, Михајла и његовог оца, дала многим повод да га схвате као убачену балетску нумеру, нешто попут *divertissement*-а у стилу Данкан. Такав неспоразум се могао избећи, да плес Лилит није био истурен у први план, уз саму рампу. Да је био померен у дубину сцене и да га је публика само делимично видела, тако неодређен могао би да створи позадину за тихи разговор између оца и сина и не би изгледао као изразито реална тачка.¹

Ипак изгледа да је и Сологубу и Мејерхољду било потребно управо оно што је Слоњимском, а и многим другим критичарима, изгледало сувишно, тј. није им био потребан неодређени фон за разговор већ управо

¹ Слоњимски, *Впечатления сезона*. — Ежегодник императорских театров, Вып. 7, 1912, 71.

реални ѿлес који је објашњавао дубину и суштину драмског дела, које оно само није било у стању да изрази средствима вербалног изражавања.

Али, с друге стране, разоткривши немоћ драме — која је, да би изразила своју сопствену суштину, морала да се пробија ка нечему што је у бити њој супротно, — они су разоткрили кризу позоришта и поставили питање његовог даљег опстанка. Та тенденција није остала незапажена и Сологуб је био критикован због покушаја „укидања драме”.²

Тема плеса и његовог односа према драмском тексту добили су продужетак у *Машти ѿбедници*, драми коју је Сологуб написао у коауторству са својом женом А. Чеботаревском.

Као што је писао рецензент *Позоришно ѿпрегледа*, у овој драми се поново третира омиљена ауторова тема супротстављености: Уметности — Животу, Маште — Стварности. Реализам се оличава кроз лице адвоката Красновског, који трезвену стварност живота, са девизом „тако је било тако и јесте”, супротставља борцима за идеализам у уметности који стварају под геслом — „тако ће бити”. Представници другог табора су сањар и уметник Курганов, драматург Морев и глумица Марија. Низ животних колизија у борби за уметност и за „нови театар” доводи до привремене победе Стварности над Маштом — коју метафоризује плесачица Лидија. Тренутни неуспех „сањара новог театра” још више распаљује фантазије надахнуте младежи, коју не напушта нада да ће у будућности смоћи снаге да преобрази живот уз помоћ стваралачког чуда. За разлику од других драма Сологуба *Машта ѿбедница* је написана лаким, условно-жанровским, скоро комичним стилем. „Донекле је апстрактна само фигура Морева, која симболише стваралачко ауторско начело”.³

Међутим, критичар *Позоришно ѿпрегледа* није приметио да противречност две позоришне концепције у *Машти ѿбедници* заправо репрезентује ситуацију Чеховљевог *Галеба*, то јест два принципа уметности којима се по формулацији Трепљова представља „живот онакав какав он јесте” и „живот који ми видимо у нашој машти” (8—9). Као и код Чехова, архитектура драме је подређена принципу реконструкције театра, чији се прамодел открива у Шекспировом *Хамлећу*. И ако се код Чехова у оквиру драмског текста *Галеба* реконструише симболистичко позориште, код Сологуба је то у оквиру сцена „трезвене стварности” реализација позоришта са идејном садржином „живот у машти”.

На нивоу радње и ликова „трезвене стварности” подражавају се ситуације Чеховљевих љубавних сижеа. Троуглови: Марија—Курганов—Лидија и Курганов—Марија—Красновски понављају рондо Аркадина—Тригорин—Заречнаја и Трепљов—Заречнаја—Тригорин. Дијада Тригорин—Трепљов одражава се у међусобном односу Морева и Курганова. А веза Тригорин—Аркадина—Заречнаја—Трепљов пројектована је на четворугао Марија — Красновски (Морев) — Курганов — Лидија.

Живот у машти — неуспела драма Трепљова представљена монологом Душе света на обали, месечевом светлошћу, обасјаног језера, код

² Ф. Батюшков, *В походе против драмы*. — Современный мир, 1912, № 12.

³ А., „Мечта победительница” Ф. Сологуба. — Обозрение театров, 1912, № 1647, 19.

Сологуба се претвара у својеврсни „перформанс” са плесом загонетне плесачице Лидије.

Када је 1912. године Сологуб почео да пише *Машију победницу*, од прве премијере *Галеба* у Александринском театру (1896), запамћене по невиђеном неуспеху и скандалу, било је прошло петнаест, а од друге, која је постала програмска представа Художественног театра, тринаест година.

Сећање на обе премијере морало је бити живо урезано у памћење Сологуба чије је интересовање за Чехова било стално и многоструко. У овом смислу се његово обраћање тексту *Галеба* чини потпуно природним, пошто је управо у овој драми аутор показао, или предсказао, испразност пројеката у стварању симболистичког театра. Па би се тако *Машија победница* могла сматрати и као својеврсни одговор Сологуба, као аутора симболистичких драма, на Чеховљеве „лажи о условном позоришту”.⁴

Главна јунакиња Сологубове драме Марија Павловна из перспективе *Галеба* представља Нину Заречну, али у извесном смислу и Аркадину и Машу, која се из нужде удала за учитеља Медведенка. Посредно, Марију с Нином спаја и заједнички прототип — глумица Вера Фјодоровна Комисаржевска.

Петербург је 1910. године испраћао трагично преминулу „музу симболистичког позоришта”⁵ — прву Нину Заречну. Сологуб је, као што је познато, своје прве драме написао управо за Театар Комисаржевске, и срушена машта и уништени живот ове глумице⁶ нису за њега могли проћи неопажено. Његова Марија је могла бити у неку руку и Вера Фјодоровна Комисаржевска.

Друга глумица, која је одиграла значајну улогу у позоришном животу Сологуба, и која би такође могла да буде један од прототипова Марије, била је и Марија Ведринска, ученица и наследница Комисаржевске. Ведринска је као присталица и борац за нове позоришне тенденције учествовала и у „озлоглашеној” поставци *Ноћног њлеса*, који се помиње и у тексту драме *Машија победница*.

Конзервативни адвокат Красновски осуђује Марију Павловну због учешћа у представи са плесом, јер, по његовом мишљењу, „показивање пред људима у таквом виду... није примерено”. Касније, извинивши се присутном аутору, он признаје да уз све поштовање његовог талента „таквом представом не може бити одушевљен” (3). Речи Красновског преносе реалне новинске реакције критичара на гласовиту Јеврејинову поставку *Ноћног њлеса*. („Да ли сте заборавили шта су тада новине писа-

⁴ 21. октобра 1895. Чехов је писао А. С. Суворину: „Можете ли да замислите, пишем драму, коју ћу да завршим (...). Не могу рећи да је пишем без задовољства, мада много лажем против условне сцене” — А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем тридцати томах*, Москва 1978, Том тринадцатый, 366.

⁵ *О Комиссаржевской. Забытое и новое*, Москва 1965, 23.

⁶ О стремљењу ка трагедији позоришта и позоришних људи писао је редитељ Таиров: „Сећао сам се Дузе, прекрасне Елеоноре Дузе, и њеног трагичног раскида са позориштем, само је смрт предухитрила предодређени одлазак из позоришта Вере Комисаржевске” — А. Я. Таиров, *Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма*, Москва 1970, 78.

ле о вама? И како је вешто и вас, и Морева критиковао Инфантерски? Сручио је читаве бујице клевета и злурадости” (3)).

Глумачки живот Марије Павловне био је трновит као и живот Чеховљево Нине Заречне.

Нина је признала Трепљову да јој је живот постао „ништаван и испразан”, да је „глумила бесмислено”, не знајући шта да ради на сцени, како да стоји, како да влада гласом (50). Заједно с мужицима путовала је провинцијским градовима, возећи се у купеима треће класе, а тамо, у неком далеком Јелцу, била је принуђена да трпи груба удварања полубразованих трговаца.

Марија Павловна је две године играла јефтине улоге („у огњу сам горела у смоли кључала” (11)) само да би се пунила каса власника позоришта Биркина. Глумила је надајући се да ће једном добити „праву” улогу. Али када је коначно била постављена драма правог писца Морева, у којој је одиграла главну улогу — публика ју је извиждала. Биркин је искористио њену немоћ, покушавајући да ценом љубавних услуга купи њен опстанак у позоришту. Марија је најзад била принуђена да напусти позориште и да постане жена Красновског, човека са чиновничком душом. Удавши се за својеврсног господина Торвалдсена, она је сама постала лутка, Ибзенова Нора.⁷

Мада је веза између Марије и Нине Заречне више типолошка, ипак се може говорити и о интертекстуалној кореспонденцији у којој доминира ритмичко-фонетски код. У говору и једне и друге јунакиње може се проследити семантика звучних сигнала „еч”, „че”, „ча”, „чу”, „чи” којима се кодира симболика „галеба” („чайка”), „маште” („мечты”) и оноματοпеја птичјег „ча-ча”.

Нина: „О эта моя мечта!.. Я счастлива... Чудный мир... Вы счастливы... счастливых минут... счастье ... за такое счастье... разочарованье... Чайка... Чет или нечет?... Да, чайка... Я чувствовала... кажую ночь... в такие ночи я чайка... О чем я?... Ничего... ничего... легче... вчера... вечером... не плачу... мечтала... Зачем... Я чайка... нечего... мечтами... мелочною... ничтожною... чувствуешь... Я чайка... вы подстрелили чайку... Случайно... человека... ничего... О чем я... чувствую... не то о чем я мечтала... ничего До отчаяния... чистая чувства... (17—57)

Мария: „...мечта... мечтаю.. мечтаете... мечтаю, мечтаю... чувствую... я чувствую... я мечтаю... свою мечту... участвовать сочувствием... в мечтах своих... тело человека... чисты, чище... своею мечтою... не хочу... я счастлива... о моей мечте... мечта... счастье... не так, как я хочу... мечта... измучена... почему... чуждые... почему... И почему печальна... вчера... чужие... хочу, хочу, хочу... много чуткой... творческою мечтою... чуткие... я хочу... чары расточены... ничего... разлучницу... сжечь... не хочу, не хочу... счастья... чудо... чудо... встречу... скучно... очень... чужды... Чудо нет!... я хочу, хочу... чудо будет... верю в чудо... свершится это чудо... я чувствую... сначала...

⁷ Интертекстуалну везу са Ибзеном Сологуб је остварио у драмама *Зайчоници жи-воїа* и *Љубав над безданом*.

Мечта наша... чудо будет... верю в чудо... свершится это чудо я чувствую ... сначала... Мечта наша... прекрасную мечту... чарами искусства... очаровательную легенду... осуществи чудо... чудо любви... мечту мою... хочу чудеса..." (3—25)

С друге стране, Нину и Марију зближава то што су се обе удале за мушкарце који не воле позориште, или га не воле онако како би то оне хтеле.

„Он није веровао у позориште”, говори Нина о Тригорину. „Стално се смејао мојим маштаријама, и мало по мало ја сам такође престала да верујем и пала сам духом” (58).

Красновски не само да наводи Марију да напусти позориште, већ се и користи правом супруга и забрањује јој да игра у *новом* театру, који се наравно заснива на принципима *илеса и босих нођу (нађоше)*. Он је окорели бирократа који о позоришту говори излизаном позоришном терминологијом („инженуа”, „амплуа” „јунакиња”),⁸ не прихвата не само нову позоришну естетику већ и читаву модерну уметност (не би никада на своје зидове окачио ни Матиса ни Сарјана).

Тригорин је у поређењу са Красновским префињенији, али по свему судећи на исти начин презире нове уметничке форме. Споља гледано, он као да одобрава драму Трепљова, уважавајући право да свако може да пише „онако како хоће и како може” (15), али, у ствари, сматра је ништавном. „Ништа нисам схватио” (16), говори он Нини и незаинтересовано прелази с теме о декорацији на причу о риболову, као нечему што је много занимљивије од представе („Ја волим да пецам. За мене нема већег задовољства од седења у вечерњим сатима на обали реке и посматрања пловка”, 16—17).

Отвореније и грубље од Тригорина о позоришту Трепљова говори његова мајка, призната и позната глумица Аркадина. Њене примедбе су заједљиве и неумесне: „Ово је нешто декадентско... Мирише не сумпор... То тако треба?... О, да, то је ефекат... доктор је скинуо капу пред ђаволом, оцем вечне материје” (14). Овакав став изводи из такта аутора *Душе светла* и приморава га да прекине представу. Аркадина после тог прекида отворено негодује против синовљеве, такозване, симболистичке драме, сматрајући је хиром размаженог детета:

Ма реците ми, молим вас! Изгледа да он овај спектакл није приредио и намирисао сумпором ради шале, већ да би демонстрирао... Он је хтео да нас научи шта треба да пишемо и шта да играмо... Али није изабрао неку обичну драму, већ нас је натерао да слушамо његово декадентско лудило. Шале ради спремна сам да слушам и бунцање, али ово је претензија на *нову форму*, нову еру у уметности. А по мом схватању, нема овде никаквих *нових форми*, већ једноставно само лошег тона (15).

⁸ Треба поменути да је арсенал ових термина користио и Станиславски, којег заједно са естетиком МХАТ-а Сологуб није прихватао (в. нпр.: К. С. Станиславский, *Об актерском амплуа. Собрание сочинений*, 8 тт., Т. 1, 1954).

Када коментарише наступ плесачице Лидије, Красновски поред „суздржаног” Тригорина још упечатљивије заузима позицију Аркадине. Лидијин плес, који у Маријиним очима и очима њених истомишљеника, Курганова и Морева, представља истински „пример преображаја власти путем уметности” (7), код Красновског изазива подругљиву и злобну реакцију. Он је иронично назива „врачем нове лепоте и нове уметности”, „малим неугледним бићем”, које има потребу да се „покаже” пред интересантном публиком (7). Као и Аркадина, Красновски не признаје нове форме, пошто је по њему све предодређено и остварено у постојећим формама:

Не разумем, шта има лепог у том плесу. Некакви чудни покрети, који ништа не значе... По мом мишљењу валцер је валцер, мазурка је мазурка... Све има своју одређену форму... Ми схватамо ослобађање на један други начин. Ослобађање од чега? На пример слобода говора... Каква је истина у том плесу? Зар је радост и веселост неопходно изражавати управо таквим покретима и у тој одећи? Зар ја не могу да плешем валцер у фраку и да се радујем исто као и та госпођица у хитону, сувише лаганом „против разума, против стихије”? (6)

Склоност противречној употреби цитата такође зближава Красновског и Аркадину. Грибоједовска фраза која се односи на фрак⁹ не говори ништа у корист позиције коју овај јунак заузима. У извесном смислу то подсећа на неадекватност и лакоћу с којом Аркадина изговара реплике из *Хамлета*, лакоћу која нема ничег заједничког са дубином трагичног раскола између ње и сина.

И други потенцијални Маријин муж, тј. њена права љубав, млади уметник Курганов, такође се уклапа у схему узајамних односа ликова Чеховљеве драме. У првом реду, он се као ватрени присталица нове уметности лако може подвести под тип Трепљова, или његових литерарних и нелитерарних претеча — младих писаца (или представника било које друге уметности), који су устали против рутине и изабрали правац симболизма. У сажетом виду, он понавља речи свог претходника о традиционалном позоришту:

Ићи у позориште да би гледао како моји познаници пију чај или вотку, како оговарају једни друге и како се међусобно свађају? То и без позоришта могу да видим (11).

У сличном стилу говори и Трепљов:

... по мом мишљењу савремено позориште је рутина, предрасуда. Кад се дигне завеса и ти велики таленти, врачеве свете уметности, уз вечерње све-

⁹ За Красновског фрак представља одећу удобну за валцер а комотни хитон плесачице се квалификује крилатицом „Против разума, против стихије” која се управо односи на опис фрака Чацког из драме Грибоједова *Невоље због њамеши*: „Позади реп, напред чудни изрез, Против разума, против стихије; Покрети везани и лицу не приличе” (А. С. Грибоедов, *Горе от ума*, 3/22).

тло, у соби са три зида, представљају како људи једу, пију, воле, ходају, носе своје капуте; кад се труде да из баналних слика и фраза извуку моралну поуку; неку малу свима разумљиву поуку, корисну за домаћу употребу; кад нам у хиљаду варијација приносе све једно те исто, једно те исто, једно те исто, ја бежим, бежим, као што је Мопасан бежао од Ајфеловог торња који га је притискао својом баналношћу (8).

Љубав Курганова према Марији, љубав која помера горе („сећаш се Марија, — љубав ће померити гору. Ето и ја ћу померити гору из љубави према теби!”, 25) такође је „љубав без остатка”, као што је и љубав Трепљова према Нини. Али, с друге стране, његова способност да се заљубљује истовремено у две жене подсећа на Тригорина.

Тако „пролазна заљубљеност” Курганова у Лидију изгледа као неки сиже или „модел” за љубавно дело: „Када те гледам, заборављам на њу. Кад гледам твоје ноге које плешу, заборављам све на свету, заборављам, чак и на себе” (9). Тако је и кратковремена страст Тригорина према Нини: „сиже за кратку причу”.

Другим речима, Курганов воли Марију снажно на начин Трепљова:

Веруј ми Марија, веруј. Веруј мојој љубави и не веруј мојим преварама. Ја сам непостојан као дете које скаче с једне играчке на другу. Али ти си за мене значајнија, већа и чистија од свега што знам на свету (11).

и непостојан је у љубави као Тригорин:

Тригорин је престао да је воли и вратио се својим претходним љубавима, као што је и требало очекивати... додуше он их никад није ни напуштао, већ је по слабости карактера, некако успевао и овде и тамо (50).

На непосредну интертекстуалну везу сижејне линије Марија—Курганов и Нина—Тригорин указује Сологубова варијација фразе из Тригориновог романа *Дани и ноћи*: „Ако ти некад затреба мој живот, дођи и узми га” (34—35).

Нина је поклонила Тригорину медаљон, на којем је по њеној наруквину био урезан наслов књиге с бројем странице и реда који указују на судбинску реченицу. Марија такође говори Курганову да ће према његовим речима доћи к њему на његов позив: „Понављам ти твоје речи, ма ког да волим, ја ћу када ме будеш позвао с великом силом и великом влашћу доћи к теби” (17). Иста фраза садржана је и у одговору Курганова: „Добро, ја одлазим, али знај, доћи ће и мој дан! Ја ћу те позвати, ја ћу те одвести и ти ћеш поћи за мном, ма где била” (17).

Истовремено и Марија у љубави према Курганову представља двоstrуку пројекцију и Нине и Аркадине. Курганова она воли неизмерно и дубоко, као што Нина воли Тригорина, а такође је због њега љубоморна на Лидију, као што је и Аркадина љубоморна због Тригорина на Нину. Љубав и љубомора у оба случаја карактеришу односе између две глумице, супарнице. Обе једна другу називају „милом” и обе оптужују своје љубавнике за љубав према другој.

Што се тиче лика писца Морева, за њега се може рећи да представља нескривени аутобиографски текст, који подсећа на писца Чехова. Као и аутор *Галеба*¹⁰ овај лик представља збирно лице две супротности, Тригорина и Трепљова. Сходно првом он увек „само созерцава, само пажљиво посматра живот”¹¹ и истовремено је, као Трепљов, „одсутан”, и има „душу новатора”.

У тексту драме *Машићи победница*, поред *Ноћног њеса* помињу се поставке и других драмских дела Сологуба, као што су *Победа смрти* и *Вањка Кључар*,¹² које су на премијерама извиждали гледаоци. Ипак, сиже везан за премијеру нове драме везује се пре свега за *Заточенике животиња*, које је у време писања *Машиће победнице* Мејерхолд припремао за сцену Александринског театра.¹³ Тако, Сологуб описује ситуацију која се још увек није догодила, али за коју он предвиђа да ће се догодити. Поред личног искуства у вези са две претходне премијере, он је овде укључио и атмосферу скандалозног неуспеха Чеховљевог *Галеба* која се одиграла у том истом Александринском театру.

Вративши се с премијере, Марија и Курганов узбуђено коментаришу јучерашњу представу као „прави тријумф уметности” и победу новог позоришта, које је коначно „закорачило на прави пут”. Али ипак, то је био неуспех, „сурови неуспех”, публика је „ужасно звиждала”, чуо се „кашаљ, смех, бука, звиждање” (10—11). Све то подсећа на неуспех *Галеба* о којем је штампа много писала. На пример, новина *Петербуршки лист* доносила је вест да је *Галеб* страдао, „убило га је једногласно негодовање публике. Као да је милион пчела са бумбарима испунило целу салу. Тако је снажна и отровна била та бука”.¹⁴

Имајући у виду цео чеховски контекст, који нам се у овом делу чини несумњивим, остаје нам да се запитамо због чега је он Сологубу био потребан и каква је његова функција у *Машићи победници*.

¹⁰ Познато је запажање енглеског драматичара Н. Пристлија „о томе да је Чехов поделио своју сличност између три јунака: Тригорина, популарног белетристе, — онога од чега се он сам уморио, Трепљова, који се као и он бори за нове форме изражавања, и доктора Дорна, који је као и писац лекар и који не баш сасвим случајно симпатише Трепљова” (Цит. по: Е. Сахарова, *Примечания* у: А. П. Чехов, *Избранные сочинения*, Москва 1988, 629).

¹¹ Тригорин се жали Нини на свој живот писца који захтева стално и пажљиво проматрање стварности: „О настраног ли живота! Ето, с вама сам, узбуђен сам, а међутим сваког тренутка имам на уму да ме чека недовршена прича. Гледам: облак личи на клавир. Осећа се мирис хелиотропа. И брже мотам по глави: сладуњави мирис, удовичке боје, — обавезно поменути у опису летње вечери. Ловим себе на свакој фрази, на свакој изговореној речи и трудим се да што пре затворим све те фразе и речи у своју књижевну оставу: за сваки случај, можда ће требати” (29).

¹² Подсетимо да је на обе премијере публика изразито била подељена на два табора: оне које су представе примали са одушевљењем и оне који су их извиждали.

¹³ У *Машићи победници* се помиње премијера драме после које је Морев сав потресен рекао: „Нисам ни слутио да ћу за живота дочекати извођење макар и једне од мојих драма на сцени неког великог позоришта. И ево дошао је тај дан. Јучерашњи дан је био за мене велики радосни празник” (12).

¹⁴ *Примечания* у: А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений...*, Т. 13, 372.

Поред опште заокупљености Сологуба делом Чехова и, могло би се рећи, непрестаном кореспонденцијом с њим, у виду продужетка или полемисања у *Галебу* избија у први план такозвани нескривени подтекст и односи се на централну тему обе драме, тј. тему условног позоришта, позоришта нових форми, театра будућности.

Архитектура *Галеба* конструисана је по принципу представе у представи, где се у специфично „чеховљевски” текст „живота на сцени”, текст који представља „обичан, свима доступни али ником разумљиви”¹⁵ живот, убацује „надсимболистички”, крајње апстрактни комад о Души света, комад који два пута врло убедљиво пресеца ту животу подобну текстуру. Проучаваоци су већ указали на читав низ симболистичких текстова од којих је потекао или је могао потећи комад Трепљова. У најужем смислу *Душа света* је стварана по мотивима руске симболистичке поезије (Брјусов, Баљмонт, Мерешковски) и софијског сижеа о Души света Владимира Соловјова. Природна је њена зависност и од драмских дела европских симболиста, а конкретно Хауптманове *Женеле*.¹⁶ Посебно место у том низу извора има и интертекстуална оријентација лика Трепљова на јунака из драме Мерешковског — Арсенија Палицина.¹⁷

Однос Чехова према Души света је сложен. С једне стране он изграђује симболистичку конструкцију и пробија се ка вишој реалности, а с друге стране под њу поставља експлозив.¹⁸ И на само питање, које је мучило симболисте — питање о могућности изласка из иманентности реалног путем симболистичког театра — Чехов даје неодређен одговор. По њему је такво позориште, с једне стране, немогуће и у стварности се претвара у неку испразну, безличну¹⁹ појаву:

У врту је мрачно. Треба им рећи, да сруше тај театар у врту. Стоји тамо го, наказан, као скелет, а завеса се њише на ветру и прави буку. Кад сам синоћ пролазио поред њега, учинило ми се да унутра неко плаче... (45)

¹⁵ А. Ф. Кони, *Письмо Чехову 7 ноября 1896*, Полное собрание сочинений и писем... Т. 13, 373.

¹⁶ Опширније о томе: А. Г. Головачева, „Декадент” Треплев и бледная луна, Чеховина. Чехов и „серебряный век”, Москва 1996, 187.

¹⁷ А. С. Собенников, „Чайка” и „Гроза прошла” Мережковского, Чеховина. Чехов и „серебряный век”, 195—199.

¹⁸ У том смислу занимљиво је понашање публике на премијери *Галеба*: она се громгласно смеје, а онда се изненада зауставља и пажљиво слуша: „Нина—Комисаржевска, дрхтавим гласом, као дебитанткиња, започиње свој монолог: 'Људи, лавови, орлови, патке, рогати јелени...' Незадрживи смех публике... Комисаржевска подиже глас и говори надахнуто, искрено, моћно и напето... сала замире и пажљиво слуша” (писмо Е. П. Карпова — Немирович-Данченку), А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах...*, Т. 13, 367).

Заправо, не може се рећи да сједињавање „орлова и патки” и, из неког непознатог разлога, „рогатих јелена” све у једну гомилу, није смешно и не снижава панестетску симболику свејединства. Овде се осећа иронисање с патосом демократске прозе М. Горког, у којој се симболи људи строго деле на оне вишег и нижег духа, на пример „соколове” и „патке” у *Песми о соколу*.

¹⁹ Вид. цит. речи А. Белог о наказности (беозобразији) таквог позоришта.

Али, с друге стране, необично је важно што те речи изговара Медведенко, најмање поетични лик у целој драми. Супротно њему, Нини Заречној се ти остаци кулиса на језеру уопште не чине тако страшним. При сусрету с Трепљовом, она скоро с радошћу говори да је театар цео и да „још увек стоји на истом месту” (57).

У *Машини победници*, као што смо већ поменули, срећемо исту „шекспировску”²⁰ структуру: театар нове форме смештен је у оквиру традиционалног театра. Али за разлику од *Галеба*, овде се сви јунаци, осим Красновског, Биркина и извансценских ликова, здушно боре за нову уметност. Они сви до једног, наизменично понављају оно што су уназад неколико година, па и читаву деценију, понављали Сологуб и његови истомишљеници. То су мисли о преображају игре и драмског призора у свету тајну, мистерију; мисли о стапању позоришта с другим уметностима, о тесном пријатељству свих уметничких форми; мисли о рушењу рампе, о свенародној уметности, која ће из позоришта изаћи на тргове и улице.

Међутим, занимљиво је да „књижевни разговори” и „разговори о позоришту” у поређењу са говором на љубавне теме звуче као празне, излизане фразе.²¹ Ипак, тешко је рећи и не може се до краја са сигурношћу утврдити да ли је та условност намерна или случајна, да ли је њоме Сологуб хтео да подвуче одступање од естетских норми симболизма и покаже њихово извесно „изветравање”, да ли је реч о аутоиронији и подсмеху над сопственим теоретисањем, (као што је то био случај у *Ноћним њлесовима*), или се једноставно ради, како су тврдили неки теоретичари, о пишевој немарности према своме делу.

Но ма како било, цео љубавно-књижевни дискурс врти се око плеса. Плесне тачке које изводи Лидија у оквиру драме имају функцију „унутрашњег театра” који и представља *нову форму*, тј. он је оно *како* треба да се искаже то, што у стварности измиче свакој појединачној форми уметности. Овде је практично и програмски показано све о чему је Сологуб раније писао у вези са неопходношћу плеса, па је и „чеховљевски” подтекст употребљен управо у функцији оправдавања тежњи симболистичког театра ка синтетичкој уметности.

Машину победници Сологуб је писао у жару „маште” о стварању сопственог кабареа „по узору на минхенски и париски кабаре”. У интервјуу датом листу *Берзанске надлежност* (27. априла 1913. године), под насловом *Ф. К. Сологуб о свом кабареу*, он говори о принципу такозване „вољне уметности”, који ће бити полазна тачка у креирању репертоара кабареа, у којем ће глумци, сликари, песници моћи да стварају све што им падне на памет:

²⁰ Овде имамо у виду конструкцију „театра у театру” према обрасцу Шекспировог *Хамлета* (који је у тексту драме присутан у репликама Аркадине и Трепљова).

²¹ Овде је такође умесно поређење са *Галебом*, о којем је Чехов писао, да ће у њему бити „много разговора о литератури, мало радње и пет аршина љубави” — А. П. Чехов, *Письмо Суворину, 21 октября 1895 года*, Собрание сочинений и писем в тридцати томах... Т. 13, 367.

Без програма, ограничења, условности... У лаким кратким минијатурама, свако ко поседује стваралачки дар моћи ће да га реализује онако како то он буде хтео. И истовремено, све заједно требало би да створи појам о јединству свих уметности. Мада се каже да се о укусима на расправља, може се рећи да постоји само један укус. У данашње време градски човек, који се и сувише уско специјализовао за своју област, тежи да у кратком доживљају и за кратко време прође читаву гаму људских осећања. Он мора исте вечери да види и чује стихове, музику, драму, лаку комедију, шансону, ужас, цртеж, пародију. Задовољивши се различитим доживљајима, он ће имати могућност да за једно вече види и чује оно на шта би морао да потроши неколико вечери.²²

Нема сумње да представа, која у *Машији победници* заузима место адекватно *Души света* у *Галебу*, представља реализацију наведених размишљања о театру и да се по речима Патриса Пависа за њу може рећи да изражава „калеидоскопски многотомни дискурс”²³ будућег *performanse*. Према Речнику овог теоретичара перформанс на равноправним начелима обједињује различите видове уметности: позориште, плес, музику, видео, поезију и филм. А код Сологуба обједињене су четири врсте уметности, и то позориште, плес, музика и поезија.

Дакле, може се рећи да је позоришна представа, уметнута у драму *Машија победница*, по жанру блиска перформансу, а да се на лексичко-семантичком плану њоме пројектује драма младог Трепљова из *Галеба*. У том контексту могло би се рећи да оно *што* Нина Заречна изражава речима, *то* Лидија изражава плесом.

Лидијине речи којима започиње плес подсећају на ситуацију и монолог Душе света:

Лидија: Никог не видим. Нема зидова. Око мене је ноћ. Стојим усред поља. Под мојим ногама је трава. Месец је изашао. И читава моја душа је музика. (14)

Душа света отпочиње свој монолог у тренутку изласка месеца²⁴ и између осталог говори:

Већ хиљаду година земља не носи на себи ниједно живо биће, и овај жалосни месец узалуд пали свој фењер. У долини се више не буде с криком ждралови и не чује се пој мајских шева. Хладно, хладно, хладно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно. (10)

На присуство „софијског” дискурса у овом контексту указују и стихови А. Блока „Нисам те звао — ти си сама...”²⁵ које, док Зоја свира а Лидија плеше, рецитије Курганов.

²² Цит. по: Ю. Галанин, *Кабаре Ф. Сологуба и Ан. Чеботаревская...*, 231.

²³ Патрис Пави, *Словарь театра*, Перевод с французского под редакцией К. Разлогова, Москва 1991, 233.

²⁴ Вид.: „Треплев: Становитесь по местам. Пора. Луна восходит” — А. П. Чехов.

²⁵ Песма Александра Блока, први пут објављена у часопису *Айолон* (1911) и по тематици припада циклусу о Прекрасној Дами, која је својеврсна варијација поетско-филозофске интерпретације Софије, односно Душе света Владимира Соловјова.

На перформанс указује и то што се уметнути театар не одвија у позоришној сали, или бар импровизованом театру, као што је то био случај са *Галебом*, већ је место његовог дејства Маријин стан, у којем влада „девојачки, префињени укус” (9). А публику, као на изложби, чине „младићи и девојке”, који „седе и ходају” (9).

Поред тога у Лидијином плесу огледају се и елементи перформанса и боди арта, које ће касније Андреа Нурије дефинисати као подвргавање тела опасности. Због свог друштвено опасног плеса и Лидија ће бити изложена изругивању, пљувању, а и јавној осуди.²⁶

Истовремено та плесно-музичка-литерарна представа садржи елементе и ритуално-митолошког церемонијала, у којем могу да приме учешће само посвећени, тј. они који су прошли иницијацију — иницијацију под којом се подразумева отварање двери и прелаз у други простор.²⁷ О ритуалном чину сведоче стихови које, као увод у представу, чита глумица Зоја:

*Оставлены одежды у темного пути.
Свершаются надежды, — обратно не идти.
Таинственный порог, заветная ограда, —
Преступить порог, преступить им надо.
.....*

*Я не звал тебя — сама ты
Подошла.
Месяц узкий и щербатый,
Тишь и мгла.

Словно месяц встал из далей,
Ты пришла
В ткани легкой, без сандалий,
За плечами трепетали
Два крыла.

На траве едва примятой,
Легкий след.
Свежий запах дикой мяты,
Неживой, голубоватый
Ночи свет.
И живу с тобою рядом,
Как во сне.

И живу под бледным взглядом
Долгой ночи,
Словно месяц там, над садом,
Смотрит в очи
Тишине.*

(Нисам те звао, сама си дошла. Свако вече мирис ментола, месец уски и рогати, тишина и магла. Као да је месец стигао из далека, дошла си у тканини лаганој, без сандала, а за леђима су ти подрхтавала два крила. На трави једва полеглој — нежни трагови. Свежи мирис дивљега ментола, мртво плавичасто светло ноћи. Као да месец, тамо изнад врта гледа у очи Тишини.) — А. Блок, *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1980, Т. 2, 104.

²⁶ Изразити пример описа боди арта срећемо у приповеци Сологуба *Царица љубавца* — Ф. Сологуб, *Заклинательница змей. Романы. Рассказы*, Москва 1997, 728—735.

²⁷ Вид.: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rečnik simbola*, Zagreb 1989, 296.

*Огонь пылавший в теле, томительно погас, —
В торжественном пределе настал последний час.
Стопами белых ног, омытыми от пыли,
Таинственный порог они переступили. (2)*

(Збачена је одећа на почетку тавног пута. Испуњава се нада — повратка нема. Тајанствени праг, заветна ограда — прећи преко прага, треба прећи преко њега (...) Огањ који је пламтео у телу тихо се угасио — у свечаном пределу наступио је последњи час. Стопама белих ногу, умивеним од прашине, прешли су преко тајанственог прага.)

Рекли смо да се плесачица Лидија може идентификовати са митолошком Душом света, коју у драми Трепљова игра Нина Заречна. Међутим, између Лидије и Нине постоји суштинска разлика. Тако Нина не разуме драму Трепљова,²⁸ мада, негде у срцу, осећа да је управо она носилац њеног главног начела, Душе света. Лидија, напротив, излази из оквира реалног описа. Она не припада реалном свету и разуме оно што други не разумеју. У том смислу она представља оваплоћење несвесног Нине Заречне,²⁹ тј. њене заборављене прошлости, и не само њене прошлости него и Маријине, па и читаве материје земаљског женског начела.

Ипак, то је већ други, симболистички ниво књижевног стваралаштва, којим се аутор *Галеба* није бавио. Мада се Чехов може назвати и симболистом, зато што је симболистички слој код њега присутан, али тај слој се код њега непрестано „руши” за рачун познате *чеховљевске објективности*.³⁰ Код Сологуба такође имамо рушење симболистичког, али се оно одвија увек ради изградње новог слоја, такође симболистичког, али дубљег, како би се преко њега могло доћи до степеница више реалности.

У неомитолошкој парадигми Сологуба Марија и Лидија симболизују двоструко женско начело, али овога пута то нису Алфонса и Дулсинеја, већ Ева и Лилит.

Лидија-Лилит представља начело змије — које је заједнички атрибут свих сологубовских ликова тог семантичког низа. Марија говори да јој је непријатно у њеном присуству: „Очи су јој чудесне, очаравајуће, као код укротитељке змија” (5). Сви ликови примећују да је Лидија онострана, неоваплоћена као и Лилит. „Ти знаш више од нас” (2) — говори јој Курганов, „Њена душа није иста као наша” — говори Зоја Марији, „Уверавам те она уопште није као ми” (21).

Лидијина спољашњост је потпуно супротна Маријиној лепоти. „Мала, наизглед неспретна, на њеном непривлачном лицу лепе су само

²⁸ Нина говори о драми Трепљова речима општег мишљења: „У вашој драми има мало радње, све сама говораница”.

²⁹ И можда јунакиња Сологуба не носи случајно име прототипа Нине Заречне — *Лидије Стахијевне Мизинове*.

³⁰ Вид.: „Тек ће у XX веку чеховска *објективност* бити схваћена као основни принцип његовог стваралаштва и извор многих уметничких открића” — А. Г. Головачева, „*Декадент*” *Треплев и бледная луна*.

очи” (4). По речима Красновског, она је једно „малено, неспретно створење” (4). Курганов је очаран њеним плесом, „али само плесом”, пошто је у плесу „цела њена душа”, док је у „животу, малена и слаба” и „преображава се само у плесу, за њу је плес нешто као богослужбено дејство” (5).

Задатак Лидијин се састоји у реализацији теоријског размишљања о плесу самог Сологуба, тј. да кроз покрет и плес оваплоти неизрецивост реалног света, да да форму симболистима жељеној и недостижној „синтези”. Њен прототип у том смислу је Исидора Данкан. О њој су многи, а међу њима и Сологуб, говорили као о жени која се ни по чему не издваја од других жена, за коју се пре може рећи да је ружна него лепа, али која лепоту добија управо у плесу:

Узмимо на пример Данкан. У стварности се она не може назвати лепом.

Видео сам је из непосредне близине, њена спољашност не представља ништа посебно.

Најобичнија жена. Али када плеше — очаравајућа је.³¹

Данкан је својим босим ногама и нагим телом „збуњивала малограђанска осећања публике”.³² „Специјалисти листова за показивање шипка” су били шокирани њеним „босим ногама”, у којима нису видели „ништа осим атака на пристојан свет”.³³ Позицију критичара „босоножја” и голишавости у драми заузима адвокат Красновски, који је „већ стекао име и добру праксу”: „... И зашто да се плеше без ципела, то никако не могу да схватим” (6). „И ви то називате одећом... извините, али таква одећа не одговара нашој клими, мада и чини част укусу уметника” (5).

Сама Лидија се исповеда Марији:

Гледам живот и не волим га. Ни људе не волим. Шта ће мени људи. Они ме исмевају... Волим само мој плес, мој дивљи и чудесни плес. Волим моје руке, моје ноге и цело моје тело. Кад излазим из плеса као да престajem да живим, хладно ми је и тужна сам” (14).

Међутим, не оживљава само Исидора Данкан у лику Лидије већ читава плејада њених наследница. У Јеврејиновој књизи *О нагојши на сцени* описани су судски процеси који су се водили против „босоногих играчица”. Било их је много, готово у свим земљама у којима се голотиња на сцени појављивала у овом, или оном виду. Ни Русија у том погледу није била изузетак. Последњи пут у драми Лидија је присутна изван сцене. О њој говоре јунаци драме и публика сазнаје да јој је забрањено да наступа, да је полиција прекинула њену тачку, и да ће „милој укротитељки змија” бити суђено због „повреде нечега” (22).

Марија је Ева — земаљска лепотица, прекрасна у својој телесности. Красновски је воли страшно и путено, због њених „очаравајућих рамена

³¹ Я. А. Головин, *Нагота на сцене...*, 111.

³² Ibid., 104.

³³ Ibid., 101.

и бисерних груди... због њених витких ногу и напoкoн, због њеног бесрамног понашања, због којег би могао и да је убије” (10).

И љубав Курганова према Марији је такође земаљска, али је узвишенија. За њега, она је извор живота, који подсећа на младост човечанства, прекрасну принцезу Невзикај. Сходно грчкој митологији она је ћерка цара Алкиноја и Арете. Позната је по томе што је нахранила и напојила Одисеја и променила му одећу, када је он, сав умотан у морску траву и муљ, био избачен на острво феака.

Што се тиче Марије, њу с једне стране такође привлачи Красновски, због топлоте дома („златне крлетке” — 20), осећања сигурности („када се сетим како се он брине о мени, срце ми се стеже” — 21) и деце, коју би могла с њим да роди („Ја сам тако желела дете” — 21).

Али, с друге стране, она се не задовољава својом лепотом и земаљским постојањем. Није јој потребна свакодневица и излаз из ње тражи у театру. У томе јој је блиска Нина Заречна. За обе избор позоришног пута има религиозни, јеванђелски смисао. С том разликом што Марија у духу симболистичке „изградње живота” верује у *чудо преображаја* путем позоришта, а Нина, са оријентацијом на хришћанско смирење и трпљење, прихвата трновити позоришни живот, као *ношење крста*, мада ништа не зна о чуду, хоће ли се оно десити, или неће:

Нина: „... Ја сада знам, схватам Коста, да је у нашем послу свеједно да ли играмо на сцени, или пишемо — главно није слава, нити блесак, није оно о чему сам маштала, већ умеће трпљења. Научи, да носиш свој крст и да верујеш. Ја верујем, и више ми није тако болно, када мислим о свом позиву, више се не плашим живота” (59).

Марија: „Остваримо чудо, — чудо љубави наше и њеном снагом створимо нови дивни, уметношћу преображени свет... Желим и нову патњу, нову муку, нову борбу... Хоћу поново да станем на трновити пут уметности, па макар умрла ради њега и одрекла се живота...” (25)

Те исте 1912. године, када је написана и играна *Маџиџа победница*, Сологуб је написао и роман *Слађе од оштрова*. Поред основне, сижејне љубавне тематике значајно место заузима и тема *плеса*, којом се практично заокружују претходна тумачења и размишљања Сологуба везана за ову проблематику.

Ако се тема плеса у наведеном роману посматра из аспекта Малармеове теорије, може се рећи да је овде пажња Сологуба фокусирана на његово шесто начело, које подразумева такозвани *ајсолуџни поглед*. То се начело, у најстрожем смислу, не односи на плесача, а ни на сам плес, већ на гледаоце, тј. на оне који представљају публику плеса, мада су и плесач и публика међусобно повезани и тешко се могу раздвојити: уколико је плесач способан да учини своје тело „безличним” и у погледу телесности „неутралним”,³⁴ утолико ће и поглед гледаоца бити безличан и апсолутно светао.

³⁴ Сологуб и други рецензенти често подвлаче *невиност* плеса Исидоре Данкан. В. В. Розанов, специјалиста у питању пола, писао је: „То јест *природа* човека који то изводи,

Сходно концепцији Малармеа, да би се видела нагота као таква, потребан је поглед ослобођен од сваке врсте жудње за објектом посматрања, тј. оне жудње коју, према Ничеу, изазива „вулгарно” тело. Само се таквом, очишћеном, погледу отвара пут ка невином, примордијалном телу.

У текстовима о Исидори Данкан Сологуб је доста простора посветио управо гледаоцу плеса, погледу без жудње усмереном ка обнаженом телу плесачице, очараном гледању и чуду преображаја који се у њему том приликом одвија. Ипак, Сологуб је истовремено био свестан сложености задатка који се намеће самом суштином наготе и плеса. И он није био далеко од питања да ли је посматрач наог тела које плеше у суштини воајер и да ли и једно људско биће може имати апсолутни поглед — поглед лишен сваке пожуде.

Главна јунакиња романа *Слађе од ошрова* девојка Александра — Шања бави се плесом. Она је глумица, али не наступа у позориштима и плеше за себе или за уски круг блиских јој људи. Понекад плеше и пред својим љубавником којег воли бескрајном, али неузвраћеном љубављу. Међутим, душа њеног љубавника, Јевгенија, тамна је и непрозирна и он не може без похоте да гледа наго девојачко тело. Шању плаши његов „павијански израз лица”.³⁵

Глумица Мангулова јој саветује да буде опрезнија, не само код избора гледаоца већ и према себи, и да води рачуна о томе какав утисак њен плес оставља на публику. Јер плес може и мора бити невин, па макар био и страстан, али може бити и саблажњив. Шања је одлучна да истраје, у њој се „разбуктава ватра жеље немогуће победе” и наставља да плеше пред Јевгенијем, као да води нему битку *невиности* с *похотом*.

Ипак Јевгеније успева да превари Шању. Желећи да се похвали пред пријатељима он их позива да скривени, кроз рупу у зиду, посматрају Шањин плес. Све док верује да је нико са стране не гледа, Шања успева да постигне посебну ваздушасту лакоћу, о којој је и Ниче писао: „Њено обнажено, омршавело и тиме још привлачније тело изгледало је неухватљиво и ваздушасто”.³⁶ И њен плес код једних изазива адекватна осећања, неко успева у њему да препозна оно жељено „неизрециво”, првобитно јединство, хармонију прошлости: „Ми смо некад лебдели у звезданом вихору. Ми смо некад ћутали у мртворођеном камењу”.³⁷

може бити и развратна (ово је уступак протојерејима) — мени о гђи Данкан апсолутно ништа није познато — али, оно *шћја* она представља; *шћја* имитира, *шћја* васкрсава, то је чисто, прекрасно, невино, мада се и представља као скакање и цупкање једне жене у том 'невином костиму' који се код нас дозвољава само на цртежима, али се не дозвољава у природи, за гледање живом човеку” — В. Розанов, *Танцы невинности*, Ајседора Дункан, *Гастрологи в России...*, 127).

³⁵ Ф. Сологуб, *Слаще яда*, Собрание сочинений в шести томах, Т. 2, Москва 2001, 192.

³⁶ Ibid., 241.

³⁷ Ibid. (Уп. код Чехова у *Галебу*, везано за Душу света: „Тела живих бића су ишчезла у праху, и вечна материја их је претворила у камен, у воду, у облаке, а њихове душе су се слиле у једну” — 13).

Као природно овде се намеће питање да ли су пријатељи Јевгенија могли да гледају Шању друкчије од воајера, и да ли је Шања могла да плеше знајући да је они гледају. И напокон, да ли је она могла да изведе свој плес у позоришту знајући да тамо долази различита публика?³⁸ С тачке гледишта теорије театра Сологуб се овде приближио питању могу ли се истим аршином мерити позориште и плес. И нису ли они нешто једно другом сасвим супротно?³⁹

У погледу теоријског размишљања о позоришту Сологуб није отишао даље од постављања наведеног питања, али су га према законитостима његове стваралачке парадигме естетска трагања одвела на територију етике и религије.⁴⁰ Религиозност се и овде показала двоструком, али не онако оштро подељеном, у духу „два Сунца”, каква је била за време епохе „демонског симболизма”, већ се представила сложенијом, у руху Соловјевог гностицизма којим се подразумева да је „Бог све, али све није Бог”.

Ако је у почетку био Бог, и ако је било јединство, онда се свет, по Сологубу, ипак поцепало на два дела, тј. на светло начело које у себе прима Бога, и тамно, које у себе не прима Бога. Шања је у том контексту светла. Она је носилац светости, која се у руској народној вери везује за лик Богородице. Шањин вереник, Јевгеније Храмов, припадник надменог друштвеног сталежа, презише народност и не разуме њене светиње, премда га оне донекле доводе у недоумицу. Њега збуњује то што Шања стално хода боса, док му њена мајка Марија то с лакоћом објашњава, простим народним језиком:

Шта је просто, оно је и лако, рођени — говорила би Марија Николајевна. — Где је просто, тамо је и анђела сто, а где је сложено, нема ниједног. Погледај иконе, колико на њима светаца хода босо. Сама Богородица наша није се гнущала земље — зато је и простота, толико Богу угодна.⁴¹

Из овога следи да је руско народно хришћанство⁴² она друга обала на коју је Сологуб са западних извора пребацио мост естетско-театралних трагања. И, ако се у теорији плеса ослонио на Малармеа, Ничеа,

³⁸ Тема публике у драмама Сологуба заузима место еквивалентно теми „маса” у симболистичкој парадигми. У *Машини победници*, Марија каже:

„Какав Ужас, стално играти у драмама које су прилагођене укусу масе! А маси није стало ни до какве уметности, њој треба само наравоученије или нешто што ће да јој голица нерве. И кад напокон оствариш шта желиш — доживиш неуспех”.

Супротно мишљење изражава Нина Заречна, она говори Тригорину:

„Када бих ја била такав писац као што сте ви, ја бих поклонила маси читав свој живот, али бих била свесна да се њена срећа састоји само у томе, да се уздиже до мене на тријумфалној троколици” (31).

³⁹ Такав став се разликује од мишљења које је Сологуб изразио у трактату *Театар једне воље* — по којем је *илес* нешто што се наизменично смењује с драмском радњом.

⁴⁰ Сологуб је више пута тврдио да су естетика и етика — рођене сестре.

⁴¹ Ф. Сологуб, *Слаще јада...*, 31.

⁴² Као што пише Г. Федотов, Русија за народног певача има и национално и васељенско значење. Како сведоче народни стихови *По светјој Русији* Богородица ходочасти за време распећа:

Исидору Данкан, онда је њихов национални еквивалент пронашао у сакралном „хлистовском” кружењу, „невиђеној” Голубијој књизи, духовним стиховима, који славе Богородицу, која босим ногама исходи руску земљу.⁴³

Enisa Uspenski

A TRIUMPH OF THE TENETS OF DANCE *THE CONQUERING DREAM*
BY FYODOR F. K. SOLOGUB AND *THE SEAGULL* BY A. P. CHEKHOV
(Dance — Nudity — Holiness, part three)

Summary

The article analyzes a play by F. Sologub *The Conquering Dream* in an inter-textual connection with *The Seagull*, a play by A. P. Chekhov. It discusses Sologub's interpretation of two different concepts of depicting life in art, explained by Chekhov's character Treplev as "life as it is" and life "as it appears in dreams"; it also discusses a variation of Chekhov's love triangles and quadrangles in situations in which the main character of *The Conquering Dream* finds himself, and a biographical and inter-phonetic relationship between the speech of the plays' heroines, Nina Zarechnaya and Maria Pavlovna.

In the second part, the article analyzes Chekhov's understanding of a conditional, symbolistic theatre with respect to an unrealized play *World-soul* by young Treplev and Sologub's concept of a future theatre, as a synthesis of all arts of music, theatre, painting, and the abolishment of drama and opening perspectives towards new theatric forms: dance and performance art

The character of Zoe, the dancer from *The Conquering Dream* is connected with Sania, a heroine of the novel *Sweeter than Poison* and both are interpreted with respect to the sanctity of dance and Mallarmé's sixth principle of dance, which is expressed through a spectator's absolute gaze.

По жорама, ђо жорама Синајским,
По жорама, ђо сѣрмим жорама,
По чистом ђољу,
По свейој Русији.

(Г. Федотов, *Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам*, Москва 1991, 50, 96).

⁴³ Уп. легенду о Почајевској Богоматери. „Она је с Јовом Почајевским разговарала на брду, а кад се удаљила, да буде утеха њему и многим другим, — остао је отисак Њеног стопала” — П. Рак, *Пуштойиси* (необјављено).

Ивана Игњатов-Појовић

СИМБОЛИКА ДРАМСКИХ ГАТКИ РАНКА МЛАДЕНОВИЋА

САЖЕТАК: Варирајући, у својим *Драмским џајкама*, мотиве из *Библије*, народне песме, бајке, полусна, митологије, историје, Младеновић користи одређену врсту наиндивидуалних извора којима не утиче толико на свесни колико на несвесни део читаоачеве/гледаоачеве личности, правећи спону — провлачећи „црвену нит постојања” — између садашњег тренутка и оног исконског, оличеног у традицији како нације тако и човечанства. Уз ресемантизацију народних песама и самих легенди у својим једночинкама, Младеновић је извршио и ресемантизацију појма *џајка*,¹ продирући у дубљи смисао, улазећи иза појма *бајка*, истичући само да је то приповест појму тешко схватљиве садржине, која се временом формулисала и ограничила у појму фантастично.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: симболично, елементи експресионизма, надреално, аутохотно, савремено, сукоб, Човек, народ.

У жељи да повеже савремено с нечим аутохтоним, домаћим, заснованим на националним изворима, пре свега на народном стваралаштву и на оним тековинама домаће културе које су у највећој мери сачувале своју изворну чистоту, Ранко Младеновић ствара *Драмске џајке*.² По томе се уклапа у експресионистичку тежњу за

¹ „Народна приповетка пуна маште, бајка, уводи у познавање народних обичаја, старе жене (бабе) причају бајке пуне језе; измишљотина, празна прича; легенда; врачарска формула, басма” (*Речник српскохрватског књижевног језика*, књ. I, МС — МХ, Нови Сад — Загреб 1967, 471) или „прича о невероватним, чудним, фантастичним догађајима; бајка; легенда; према Вуку Караџићу: ’женске приповијетке оне у којима се приповиједају којекаква чудеса што не може бити (њемачки *Mährchen*)’; прозна прича, измишљотина; претерана, невероватна прича; краћа народна умотворина у којој слушаца треба нешто да погоди или да се нечему досети” (*Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. III, САНУ, Београд 1966, 210).

² Издавач С. Б. Цвијановић из Београда објавио је 1926. године *Синцире* и *Даћу*, а *Гривну* 1929. године. Пре тога у часопису *Мисао* објављени су *Синцири* (књ. 5, св. 1, Београд, 1. јануар 1921, стр. 23—36), *Даћа* (књ. 6, св. 7 и 8, Београд 1. и 16. август 1921, стр. 481—491). *Гривна* је објављена у *Српском књижевном гласнику*, Н. с. [нова серија], књ. XXVII/1929, бр. 7, стр. 481—487; бр. 8, стр. 565—574. *Драмске џајке* (све три драме заједно) нису објављиване све до штампања фототипског издања које је урађено према примерцима из фонда Народне библиотеке Србије, приредила га је Бојана Стојановић-Пантовић,

митско-култским, за колективним и магичним, што је свакако повезано са психоанализом и истраживањем дубина људске душе, експресионизам се враћа све до примитивних егзотичних култура, до сељачке народне уметности.³

Проналазећи равнотежу између приказивања ирационалног, мистичног, праисконског и модерног драмског израза, Младеновић је отишао корак даље варирајући и иронизујући фолклорне мотиве, традицију, али и веровања словенских народа, уз приближавање филмској монтажи.⁴ На тај начин Ранко Младеновић је надрастао оно што је Јован Деретић⁵ назвао фолклорним модернизмом — посебном оријентацијом у оквиру српског експресионизма. Остварујући своју замисао изнету у тексту *Наше драмске могућности*,⁶ да успех нове домаће драматургије лежи у мистици нашег фолклора, Младеновић је у *Драмским џајкама* објединио варварски инстинкт, наслеђен из сирове расне прошлости, и спојио га с „нервном” напетости карактеристичном за савременог човека. Из тога се аутоматски изнедрила интуитивност коју је заговарао, као и оригиналност у односу на друга драмска остварења домаће продукције.

Осим присуства експресионистичке поетике, у структури *Џајки* приметан је и уплив надреализма, приказан кроз особене драме у драми — снове и халуцинације — од којих главни јунаци или губе разум или се на тренутак заборављају. Кнезу у *Синцирима*, док седи у врту, причињавају се сенке које иду ка њему. Уз то тече сан у којем он себе види просугог мозга по којем прстима меша непозната жена, или види очи које нарастају до бескраја. То су фантастичне, надреалне сцене, тешко изво-

а објавиле су га у сарадњи Народне библиотеке Србије и Дечјих новина, 1989. године, под насловом *Драмске џајке*. Редослед је био следећи: *Синцири*, *Џајка*, *Гривна*. *Драмске џајке* су штампане и у књизи: Ранко Младеновић, *Одабрана дела*, приредио Ивко Јовановић, Просвета, Ниш 2004, 51—109.

Сви цитати коришћени у овом раду преузети су из издања С. Б. Цвијановића и биће назначени само насловом драме и бројем странице на којој се налази цитирани део текста.

³ Зоран Константиновић, *Експресионизам*, Обод, Цетиње 1967, 66.

⁴ Принцип монтаже свестрано се примењује и теоријски истражује, посебно у двадесетим и тридесетим годинама XX века, управо под утицајем кинематографије. „Монтажа атракција”, како Ејзенштајн [Сергей Михайлович Эйзенштейн, 1898—1948] назива систем емоционалних ефеката на гледаоца, „слободна је монтажа произвољно изабраних, самосталних учинака”, који функционишу и изван те композиције и сужејног склопа, али с прецизном оријентацијом „према једном крајњем тематском склопу”. У позориште, монтажа је унета како би променила дотадашње „пасивно статичко одражавање”, јер је према Мејерхољдовом ставу представа „деловање на гледаоца” које редитељ постиже „особитом монтажом атракција”. Примењујући монтажу у позоришној представи, Мејерхољд „комада” представу не само на слике, већ на многобројне епизоде унутар слике. „Ефекат зачудности” који користи Брехт у својим драмама, укључује монтажу као поступак. (Вид.: Герхард Шауман [Gerhard Schaumann], *Монтажа*, 83—89 у: *Појмовник руске авангарде*, Књ. 1, уредили Александар Флакер и Дубравка Угрешић, Графички завод Хрватске — Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета у Загребу, Загреб 1984)

⁵ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, (Друго издање), Требник, Београд 1996, 430.

⁶ Ранко Младеновић, *Наше драмске могућности*, „Путеви” (уредници Милош Црњански и Марко Ристић), Београд, лето 1924, 104—107.

дљиве на позоришној сцени, али зато погодне за филм, које померају *Драмске џајке* ка драмама за читање или ка изразито литераризованом филмском сценарију. Оваквим начином приказивања Кнежевог сна, Младеновић се приближио надреалистичком веровању да

„Онострани” свет више није свет натприродних бића, него област подсвесног и несвесног у којој се крију непризнате и потиснуте жеље које понекад избијају на површину у маскираном виду.⁷

Не сабласан већ реалнији сан има Калуђер у *Даћи*, у којем он проповеда о позитивној страни смртности. У *Гривни* Велможин полусан Младеновић користи да прикаже начин на који је Велможа казнио жену, и та је слика окрутно натуралистичка:

Она гори запаљена и још увек лепа; без стопала и без десне руке трзала се ћутке, а пламен је лизао сумануто уз трбух, и обухватао бела бедра, уместо његових руку...⁸

Структура *Драмских џајки*, првенствено *Синцира* и *Гривне*, представља основ за кино-баладу — по Младеновићу врхунац уметничког израза чија би драматургија требало, технички и теоријски, сва да буде у „гротескама маште”. У њој би се тумачили мистицизам, спиритизам и теозофија, „прелази у надосећајност и надчовечност”, што би све представљало одређену врсту загонетке. Као таква, драматургија кино-баладе представљала би „метафизичку манифестацију духа”.⁹ Према могућем сценском остварењу, две поменуте *Џајке* приближније су надреалистичкој концепцији, што нас доводи до закључка да Младеновићева кино-балада може представљати и одређени вид глорификације надреалистичке драматургије.¹⁰

⁷ Јелена Новаковић, *На рубу халуцинација: Поетика српског и француског надреализма*, Филолошки факултет, Београд 1996, 52.

⁸ Ранко Младеновић, *Гривна*, С. Б. Цвијановић, Београд 1929, 10.

Радња *Гривне* одвија се пошто је главни догађај — убиство неверне супруге — већ учињен. О самом чину и начину на који је извршен сазнајемо или из Велможиних халуцинација или из прича које колају међу народом. Дrame, у којима су се одлучујућа збивања већ догодила, па се постепено откривају гледаоцу/читаоцу, док се право збивање на позорници показује само у својим крајњим последицама, односно оно што се приказује је такође само последњи акт једне радње која је већ дуго времена у току. Овакав тип драме Волфганг Кајзер назива аналитичком драмом. Као најславније примере овог типа драме истиче Софокловог *Краља Едија*. А како назначаваше из новијег времена у овај тип улази романтичарска драма судбина; Ибзенови *Духови* су најпознатији представник из покрета натурализма. (Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, [превео Зоран Константиновић], Српска књижевна задруга, Београд 1973, 235—236)

⁹ Ранко Младеновић, *Кино-балада и њена драматургија*. — Мисао, књ. VIII, св. 2, Београд 16. јануар 1922, 146—147.

¹⁰ Бојана Стојановић Пантовић, у студији *Тајанствена близина Младеновићевих „Драмских џајки”*, истиче да су *Џајке* блиске надреалистичком схватању уметности какво је било присутно код редитеља Луиса Буњuela и младог Ингмара Бергмана. (Ранко Младеновић, *Драмске џајке*, [приредила и поговор написала Бојана Стојановић Пантовић], Народна библиотека Србије, Дечје новине, Београд 1989, X)

Надреализам је тежио да у материјалну стварност и свакодневни живот унесе чаролију чудесног, односно да истакне поетско-магијско осећање стварности. Сан, случај, све што нарушава устаљени поредак света за надреалисте представља моћне покретачке силе стваралачке имажинације. Луис Буњел¹¹ је наглашавао да је најјаче оружје надреалиста против друштва био скандал уз величање страсти, мистификације, увреде, црног хумора и привлачности понора. Разрађујући надреалистичку тежњу ка скандалу, Иво Декановић¹² ће се оријентисати на сферу еротике, која је одувек за човека била највиталније и најосетљивије подручје. Због тога је еротички скандал постао за надреалисте најважније и најделотворније средство за рушење постојећег поретка.

За сцену из *Даће* у којој го, пијани Хајдук јаше на говечету кроз гомилу, можемо рећи да носи црту скандалозног у односу на општеприхваћени кодекс понашања. Кнежев полусан, у *Синцирима*, о просутом мозгу по којем му прстом меша непозната жена, опис јаничарског злостављања младенаца (прво сакаћење тела, а затим набијање на колац) у *Даћи*, или приказ Велможе ослоњеног челом о секиру, док гледа у гривну направљену од пршљенова убијене жене, а затим опис међу народом како је сакатио женино тело — представљају атак на читаочев/гледаочев степен менталне прихvatљивости описаног чина. У казни, коју је Велможа спровео над женом, има и наглашеног садистичког еротизма (сцена у којој пламенови грле жену), снажног везивања Ероса и Танатоса, али и романтичарског повезивања лепоте са смрћу, које заједно стварају

фаталну лепоту, натопљену изопаченошћу и меланхолијом, лепоту у којој је уживање толико обилније уколико је његов укус више испуњен горчином.¹³

С друге стране, окрутност самог чина (сакаћење и спаљивање жене) представља оно за шта се залагао Антонен Арто¹⁴ у свом тексту *Позориште и суровости* (1933). Према Артоовом виђењу потребно је поново „пробудити” позориште, а с њим и наше живце и срце, вратити се:

озбиљном позоришту које, пореметивши све наше представе, удахњује у нас горући магнетизам слика [...] који се више неће моћи заборавити. Све што је акција јесте суровост. Обнављање позоришта треба да се заснива управо на тој идеји до краја доведене, екстремне акције. [...] Ако жели да поново задобије своју нужност, позориште треба да нам пружи све оно што носе у себи љубав, злочин, рат или лудило.¹⁵

Арто ће у тексту *Позориште суровости (Први манифест)* нагласити:

¹¹ Луис Буњел, *Моја лабудова џесма*, [превела с француског Светлана Стојановић], Хинаки, Београд 2004, 108.

¹² Опширније о овоме: Иво Декановић, *Ерос и надреализам*, у: Милентије Ђорђевић, *Анаџомија српског надреализма*, „Вук Караџић”, Параћин 1990, 95—104.

¹³ Марио Прац, *Агонија романтизма*, Нолит, Београд 1974, 47.

¹⁴ Antonin Artaud (1896—1948), француски глумац, редитељ и песник.

¹⁵ Антонен Арто, *Позориште и његов двојник*, Просвета, Београд 1971, 100—101.

Ако је позориште крволочно и нељудско као и снови, то је зато да би показало и неизбрисиво урезало у нас идеју о непрекидном сукобу и грчу где се живот у сваком тренутку раскида, где се свеколико стварање буни против наше природе добро устројених бића, то је зато да би се на актуелан и конкретан начин овековечиле метафизичке идеје неколико Митова чија су суровост и енергија довољни да открију порекло и бит суштинских начела.¹⁶

Осим суровости, споменути еротички скандал можемо препознати у *Даћи* при сцени где

Сусетка, чим виде голог човека на говеду, врисну и покри лице рукама (*Даћа*, 29),

а непосредно пре тога је наговештено да је полно општила са Суседом, у кући умрлог себра:

Мало затим чу се из далека, са улице, потмула граја. Сусед и Сусетка журно изађу из побочне одаје, и уђу поново у собу, поцрвенели и задихани. Она, чим уђе, обори стидљиво главу и седне у угао. Он се испрси и — хукну задовољно. На вратним жилама стишавала му се крв (*Даћа*, 28).

Истовремено, овде се опет спајају Ерос и Танатос: смрт и сексуално општење као најпунији израз живота и његова елементарна потреба.

Приказивање људи и времена кроз симболе

Ликови Младеновићевих *Драмских џајки* немају имена већ су названи уопштено, према својим социјалним и породичним функцијама, попут ликова из бајке: Кнез, Мати, Брат, Сусед, Велможа, Сестра, Отац; личним заменицама: Он, Она; описно: Човек са устима на затиљку, Младић са прутећем, Хроми човек. Све је у служби неутрализације, што је једна од карактеристика експресионистичке драме — ликови су изгубили индивидуалност и постали маске, симболи. У духу експресионистичких драматичара,¹⁷ Младеновић не прецизира период у којем се догађају *Драмске џајке*, већ мешањем апстракције, неких историјских догађаја (које наводи само у назнакама), легенди и народног песништва ствара митски свет. Кроз назнаке, ипак можемо закључити да је реч о средњем веку и почетку робовања под Турцима.

Синџири почињу описом старе велмошке собе у којој све одише сећањем на Косовски бој, у часу када је битка већ изгубљена, али Турци још нису завладали. На зиду висе доламе, оружје и косовски везови, а на икони, већ излизаној, „се искезе потмуло још увек само бели Јудини зуби” (*Синџири*, 7), асоцијација на легенду по којој је издаја била узрок

¹⁶ Исто, 107—108.

¹⁷ Већина експресионистичких драматичара напуштала је конкретне временске и просторне одреднице, а апстракцијом се обликовала уметничка стварност у којој се идеје несметано развијају, градећи митски свет.

пропасти битке на Косову. На једном од прозора постављене су две саксије божура, а по легенди божур,¹⁸ црвен као крв, који расте на Косову, изникао је из крви косовских јунака. Још једна слика приближније одређује време збивања: то је слика јунака који стеже суву дренажину из које цуре три капи, што указује на легенду о Марку Краљевићу. Доказ о временима борби, које изазивају језу, поред три суве главе у зобници, јесу и суве кости о којима се говори на почетку другог дела. У том приказу описан је човек из народа — чобанин који чува стадо — он је, иако горастас, тужан и мрк, а свиралу је направио од цеванице неког свог претка, који је с осталима пао бранећи своје планине и колибе. Тако пасторална слика (стадо са чобаном), коју доживљавамо посматрајући је с дистанце, бива поремећена „зумањем” људског актера (чобанина), чиме је Младеновић истакао напаћеност обичног човека, да би затим све то још више нагласио звуком који излази из двојница (направљених од људске кости), а кроз тај звук „смеје се и плаче душа његове земље”. Цела ова сцена — тужна и сурова — идеална је за филм.

Даћа је временски прецизније одређена. Ту се већ спомињу злодела јаничара и спас који ће донети хајдучи уплашеном и спутаном народу, али се говори и о Деспоту (може се са сигурношћу рећи да је реч о деспоту Ђурађу Бранковићу¹⁹) и његовој кули која је, одолевајући свему, остала скамењена и као да плаче. Једино на овом месту ће Младеновић имати наклоности према лику родитеља — оца, јер је судбина старог Деспота и његових синова (које су Турци ослепели) судбина народа који пати. Ту ће супротставити звук валова Дунава, што подсећа на оца који плаче,²⁰ и даћу на којој су сви пијани и насмејани. Овде се можемо осврнути на Бергсоново схватање и тумачење смешног. Он сматра да је смех корекција:

погрешног социјалног растења. Када се једна социјална јединка (човек или друштво) не развија у жељеном правцу, а правац је пут погодног богаћења и нагомилавања, и највишег облика богаћења — слободе: кад та јединка застане, окамени се, престане бити угодно тле животног процеса — онда се живот у нама буни против застанка и онемогућавања живота и долази смех, који указује погрешност и штетност таквог развоја ствари.²¹

¹⁸ *Лексикон стараних речи: архаизми, локализми, неологизми*, (II издање), ЈРЈ, Земун 2002, 91.

¹⁹ Ђурађ Бранковић (око 1375—1456), српски деспот 1427—56, син Вука Бранковића, по мајци унук кнеза Лазара. 1426. прогласио га је ујак Стефан Лазаревић за свог наследника. 1429—30. подигао је град Смедерево и учинио га престоницом. Владао је у крајње несрећеним и за Србију трагичним околностима, када су Турци продирали на север, а Мађари с осталим хришћанским савезницима вршили преко Србије повремене крсташке походе против Турака. Зависно од момента, био је присиљен да се потчињава и угарској и турској политици. Турци су освојили 1439. Смедерево и готово целу Србију. 1444. Ђурађ је добио натраг земљу уз обавезу да плаћа данак Турцима. 1454. изгубио је поново све крајеве јужно од Западне Мораве (*Мала енциклопедија Просвета*, Књ. 1, Београд 1972, 196). Његове синове Гргура и Стефана ослепео је 1441. Мурат II, супруг Ђурађеве најстарије ћерке Маре, због Ђурађевог савезништва с Мађарима.

²⁰ „... то Деспот дубоко грца за својом пропалом, напаћеном земљом” (*Даћа*, 1926, 8).

²¹ Станислав Винавер, *Бергсонова естетика II*. — Мисао, књ. IX, св. 5—6, Београд јули 1922, 947, [945—966].

Дакле, окупљени на даћи поред тога што жале за умрлим,²² жале сами за собом, јер је и њима ропством укинута слобода, тако да нагомилавање енергије, која не може да се развије у слободу, постаје терет. Слобода је та која бићу даје могућност избора, што му аутоматски даје шире поље деловања, рада. Богатство избора служи у борби за опстанак.

Лакше ће се очувати који, према приликама буде имао разне путеве спасења и нападаја, а не само један пролаз и једну одступницу.²³

Ово се може повезати с тумачењем смеха у *Даћи* које даје Бојана Стојановић Пантовић,²⁴ казујући да смех Младеновић користи као маску ужаса, одраз хистерије која је захватила масу оптерећену и спутану ропством, али и страхом, а не назире се „излаз ни у животу ни у смрти, већ једино у простору елементарног бивствовања”.

Веселин Чајкановић у тексту *Мађични смеј*²⁵ износи тумачење смеха у народном веровању. Смех се јавља као најјача манифестација живота, а у доњем свету, у царству смрти, нема смеха. Зато је смех утук за демоне подземног света, те они од њега беже. На основу овога можемо даље успоставити аналогију између демона подземног света (већ присутних с обзиром на то да је реч о даћи) и „демона” у облику поробљивача против којих народ тражи начин да се бори. У Младеновићевој драми неки ту борбу спроводе кроз смех, као одраз победе живота, а неки не налазе другог начина већ се препуштају пићу. Младеновић правда пијане отроке:

Не леже узалуд пијани отроци по земљи, а муве им ројевима слећу на полуотворена испуцана уста, да сишу зној, пену и сузе... (*Даћа*, 8)

У овом наводу акценат је на сузама, које су знак немоћи, а бег у пијанство је само привремено потискивање проблема и краткотрајни заборав. Међутим, и за пијанство током даће налазимо тумачење код Чајкановића, који наводи да је за време старинских даћа веселост била подстицана алкохолним пићем,²⁶ јер је то имало магијско дејство на душу умрлог, коме је тим смехом и веселошћу био отворан пут посвећења.²⁷ Тако се смех у *Даћи* може тумачити и као облик „бајања”, у овом случају суседâ, за душу умрлог себра, јер је цела *Даћа* и иначе илустрована описима народних веровања.

²² На одређени начин он више није слободан, одлази на место где ће вечно остати.

²³ Станислав Винавер, *Берџсонова естетика I*. — Мисао”, књ. IX, св. 3—4, Београд јуни 1922, 803, [801—815].

²⁴ Бојана Стојановић Пантовић, *Линија додира* (студије и огледи), Дечје новине, Горњи Милановац 1995, 225.

²⁵ Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1910—1924*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, Београд 1994, 292—314.

²⁶ В. Чајкановић, *Мађични смеј*, 312.

²⁷ Мада, овде се може поставити питање како се отвара пут посвећења ономе (умрли себар) ко је потказао своје сународнике (деспотове синове) султану, а што се сазнаје из саме драме.

Гривна је од све три гатке временски најнеодређенија, најбајковитија, најстрашнија, чак би се могло рећи морбидна. Опис мучења²⁸ на која је Велможа ставио своју жену, спомињање авети које му се због тог чина витлају у свести, гривна направљена од кичме убијене жене, надреални ликови (човек са устима на затиљку и гола баба с вретеном), све то изазива језу код читаоца. Али, једино у овој гатки приказана је изразита виталистичка снага народа, коју представљају једре девојке и момци који играју у колу. Везано непосредно за слику кола, занимљив је Младеновићев текст *Порекло нашег сценског груписања*, који је он објавио тек 1938. године, али који, по свему судећи, представља показатељ одакле је Младеновић добио идеју за девојачко и момачко коло. Стављајући у први план *Мирослављево јеванђеље* и минијатуристу дијака Григорија, „који је себе назвао грешником”, Младеновић у илустрацијама наших старих рукописа, на пергаменту, види први наговештај смисла за гест и покрет.

У нашој средњовековној минијатурној уметности крије се нешто више од богословске тенденције, нешто живље од библиографске вредности. У њој осећамо први осећај за линеарни покрет, који се илуструје кроз манастирску литературу, долазећи несумњиво из живота, не само из *Библије*.²⁹

Мада су изучавања западног црквеног сликарства учила везу и узајамни утицај црквеног сликарства и позоришне уметности, код нас, како сматра Младеновић, није довољно изучена властита уметничка прошлост. Он наглашава да се театрално груписање види већ на старим балканским фрескама. Младеновић набраја манастире — Жичу, Сопотане, Милешеву, у којима се могу видети фреске на којима је видљиво сценско груписање, али најистакнутијим примером и „најтипичнијом ризницом” он сматра манастир Лесново, где су:

Самарићанка и демон, а особито Исус у синагоги, измалани [...] са сценском тенденцијом. Исто тако, Јаковљева борба са анђелом. Али најјача је сцена за трпезом, која је постављена на каменој тераси. Присутне личности, као свеци, држе чаше, са упртим и пасионираним погледом у Богородицу, која у једном театралном положају, на уздигнутом подијуму, држи у рукама инструмент (мандолину) и свира. Овај случај је веома важан. Он није савршено оригиналан у погледу византијског стила, и може се наћи веза између њега и западноевропских сличних мозаика. Но врло је типичан као детаљ и случај у нашем манастиру... У Леснову видимо на фресци и коло девојака, као један сасвим срећан потстрек да се питање сценског груписања дубље обухвати.³⁰

Осим манастира, Младеновић наводи и пример *Минхенског исалии-ра*, у српској редакцији из XV века, који је, према неким тумачењима,

²⁸ Начин мучења жене, описан у *Гривни*, варирање је мотива из усмене књижевности. Спој одабраних казни за неверницу и нових песничких инвенција, формулативне исказе усменог песништва одједном чини језиво стварним.

²⁹ Ранко Младеновић, *Порекло нашег сценског груписања*. — XX век, књ. II, св. 6, Београд, јуни 1938, 45, [45—50].

³⁰ Исто, 48.

припадао деспоту Ђурђу Бранковићу. Претпоставља се да је деспот Ђурађ послао псалтир у Цариград или на Атос да се илуструје, и можда су га управо његови слепи синови донели, назад, оцу.³¹ У XVII веку, *Псалтир* је баварском манастиру поклонио немачки војсковођа, пошто га је донео из тадашње Турске.³²

На 186. листу овог *Псалтира*, према наводу Ранка Младеновића, илустрован је догађај после преласка Јевреја преко Црвеног мора. Мојсијева сестра Марија игра коло веселећи се и певајући, а библијске жене око ње ударају у тимпане,³³ пратећи њен ритам. У *Псалтиру* се налази још једно коло, које подсећа на наша народна кола. Наиме, на слици су личности поређане у круг. *Шест* *фигура* напред и са десне стране играју коло. Све личности се држе за руке, а две, севдалијски, за рамена. *Руке су код свих доле*. Личност која води коло насликана је у скоку, с марамицом у десној руци. У левом углу слике један пар у полузагрљају. Испред овог пара главни свирач, или свирачица, са тимпаном у левој руци, и с *уздигнутим штићом* у десној. У средини, окружена осталима који стоје на одређеној удаљености, главна фигура — Марија. Она стоји у лако повијеном ставу, али као да се креће у игри. Обе руке су јој подигнуте, у левој дугачак рубац, у другој руци јој је *прућ* за бубањ, она је ведра и насмејана, а око ње лепрша горња хаљина као вео. Она игра за себе, окрећући се у месту, док остали играчи праве круг око ње. Слика је „израз неке чудне гротеске, која је преливена верском екстазом, и сакривена у далеку прошлост”.³⁴

Делови реченица који су назначени курзивом представљају елементе које је Ранко Младеновић унео у приказ кола под крстом у *Гривни*. Наравно, сваки од назначених елемената он је уобличио спрам свог виђења и одређене изражајне потребе конкретне слике, али не верујемо да је веза случајна. Својствено авангардном уметнику, Младеновић ће хришћанску представу весеља повезати с древним религијама које су поштовале Сунце као извор „вечне светлости” и „вечне ватре”, а као такво и извор живота. Зато његово коло из *Гривне*³⁵ упућује на траг соларног култа који се може наслутити из „ритуалног кретања и окретања”,³⁶ али и из потенцирања животодавног принципа, као основног принципа Сунца:

Сви се окупе у коло. На далеком небу затрепти још невидљива црвена боја јутра,

³¹ Ово би могло бити наговештај да је судбина деспота и његових синова била вишеструко инспиративна за Младеновића.

³² Младеновић не наводи имена манастира и војсковође.

³³ Ручни бубњеви.

³⁴ Ранко Младеновић, *Порекло нашег сценског дјуришања*, 50. Цео пасусу је парафраза Младеновићевог приказа слике из *Псалтира*, а курзивом је речи истакла И. И. П.

³⁵ Сви цитати који следе, а везани су за коло под крстом, преузети су из Цвијановићевог издања, са 22. и 23. странице.

³⁶ Овај вид ритуала практикован је „приликом обилажења кулtnих објеката, при опходима неких обредних поворки, у обредним играма, приликом обртања славског колача”. (Душан Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, 79)

где је црвена боја употребљена као боја крви и животног, нагонско еротског принципа, односно самог живота који мора однети победу над тамом и смрћу.

Шест младих девојака брзо се свуку голе до појаса. Њихова обла и свежа плећа, њихове једре груди, чврсте као дивљи гроздови, одскоче помамно и страшно, а далека црвена боја зоре прелије их пожудно.

Разодевајући своје играчице, Младеновић жели да да израза посебној животној енергији/страсти. Руменило зоре и поређење њихових груди с дивљим гроздовима уносе сугестију слављења плодности, рађања, али и могућег еротског пијанства својственог дионизијским светковинама.

Оне се ухвате рукама за рамена у круг; а међу њих скочи раздражено, са босим ногама, крупан и витак младић. У рукама му вижљави прутућ.

Младић уместо Богородице, који као и она држи прутућ у руци, али с другим циљем, постављен је као одраз победе изразитог витализма, који мора наставити живот. Дакле, у експресионистичком стилу, хришћанској догми безгрешног зачећа супротстављен је реални животни принцип.

Сви се засмеју громко и задовољно, и све их понесе жар, снага и страст за игром. Над планинама и урвинама занијала се шума од тајанственог шапата; као да гране желе да порасту, и да се нагну ближе над колом.

Ова слика представља апострофирање пантеизма, где је снага и срећа у враћању човека природи.

Други момци притрче и ухвате се око паса споља, око девојачког круга.

Ово друго, спољашње коло, представља симбол заштитништва и јединства.

... Младић у девојачком кругу врисне и поскочи. Шест младих девојака затресу голим и једрим грудима. Цело се коло занија. Младић се окретао махнито око себе, и подврискивао заражен од страсти. При сваком окрету шибао је прутућем набубреле брадавице на дојкама младих и разиграних девојака. О та игра, та игра са брадавицама! Оне су од тога све више подврискивале, занете раздраганим звуцима, и шибане витким прутућем по голим грудима. Старци су полако устајали са својих седишта, са прстима још заривеним у земљу и очима упиљеним у млада тела играча; болесни су кидали пригушено конопце којима су их везали и донели овамо.

Њихање голих девојачких груди има хипнотички ефекат на окупљене. У том хипнотичком (дионизијском) заносу заривени у земљу прсти старца, где земљу можемо тумачити као симбол плодности, представљају још једино што те старце веже са животним токовима. Осим хипнотичког, девојачко коло има и исцелитељски ефекат, као прво појављивање Христово на Гори. Међутим, њихова исцелитељска моћ крије се у витализму

који оне шире око себе, а који покреће све емоције и снаге које дају живот организму. Насупрот том витализму појављује се

стара и нага баба, застиђена својим мршавим скелетом, побеже низ падину кришом, неопажена, и презрена од свију као куга.

Гола баба с вretenом (које се спомиње у првом њеном појављивању) је-сте веома блиска представи о вештици као негативном женском принципу. Осим тога, супротност младо — старо, једно — сасушено, тело — скелет, опет указује на тријумф витализма, али и непрекидно рађање и умирање сунца као неминовни ток живота.

А коло је и даље играло, играло! Бујне девојачке косе расплеле се саме и таласају над колом, никада још не покидане, јер су намазане салом од црних змија. Момци играју споља око њих, и миришу их знојавим ноздрвама.

Мирисање расплетених девојачких коса, асоцира на сцену пре кола, кад Човек с устима на затиљку прича о смрти Велможине жене: „Али тамо у кули Велможиној, тамјан је остао да мирише крај кичме мртве жене!” (*Гривна*, 20). Занимљиво је контрастирање које Младеновић прави, на једној страни остатак жениног тела који обавија мирис тамјана, а на другој бујне косе девојака, које шире интензиван мирис око себе — мирис живота и страсти. У овим распленим девојачким косама, Младеновић спаја веровања ратарских култура, где је коса повезивана с травом, земљиним власима, односно с растењем које омогућава „просипање оплођујуће кише”³⁷ и косу као једно од главних женских оружја завођења, где расплетена коса представља знак женине расположивости, предаје.³⁸ Осим овога, њихова коса под заштитом масти од црне змије постаје веза с умрлом женом, јер је при њеном спаљивању окупљени свет прилазио и чупао јој власи косе „да их од сатане штити”. Змија, у народном веровању — демонско биће — носилац натприродних моћи, често је служила и као заштита, али и лек, јер су људи веровали да ће поседовањем неког њеног дела (глава, кошуљица, зуби) бити заштићени и у своју корист користити њене моћи.

Један хроми човек припио се уз крст, гневан и тужан што не може да заигра. Вилице му се тресу као у грозници, и он запева очајно и болно:

*... Па јој црне очи извадише,
а беле јој дојке прорезаше,
а кроз дојке руке промакоше...*

У готово еротском трансу он жели да укаже на начин на који је живот изгубила Велможина жена и да тиме најави доношење гривне. Својом

³⁷ Гербран / Шевалије, *Речник симбола*, 400.

³⁸ Исто, 401. Марија Магдалена је на сликама увек приказана расплетене косе.

песмом, у епском десетерцу,³⁹ он мења звук уз који се коло играло, али не и саму игру; она се наставља као симбол суштинске стопљености смрти и живота, љубави и мржње, жудње и уништавања предмета који је изазива.

Небо се јасније засветли и као да неко скиде тамне печате с облака. ... Младић у колу све се више окретао око себе, и све је брже шибао девојке по голим грудима и заруделим брадавицама. Оне су све више врискале, а звуци све више пискали. ... У том часу, младић се одједанпут сруши у не-свест, скрхан од игре ...

Младић као да представља медијум у трансу, неке шаманске игре пове-зивања с вишим силама, божанствима. Занимљиво је да се у том часу отварају капије на Велможиној кули и излази Отац око чијих је плећа обавијена гривна од кичме убијене жене. Може се тумачити да је младић ступио у контакт с духом несрећне жене, осетио је њено појављивање, ма у ком облику оно било.

Овако приказано, оргијастичко коло представља одређену врсту сим-боличког понашања заједнице, што има корена у древном начелу антро-покосмизације, односно изједначавања човека с космосом и њиховог међусобног прожимања — оличеног првенствено у приказу црвене боје зоре која свиће док се све више румене брадавице девојака у колу. Поред овога, присутни описи тајанственог шапата шуме над урвинама и планинама, који се јавља због девојачког плеса, гране које желе да пора-сту, старци који убадају прсте у земљу како би упили што више енергије, небо које засветли јаче и уклоне се тамни печати с облака због витали-зма којим одише коло, све то упућује на оно што је Растко Петровић из-нео у свом есеју *Младићство народнога женија*:

Живот људи на земљи ако има једну трагичну аналогију са животом целе природе, ако се природа и људи узајамно симболизирају: онда и свака песничка хипербола, метафора, поређење итд. не значе само један умет-нички облик него непрестано спајање судбине човека и природе целе, и то помоћу сликовитог проширивања језиковног и песничког израза; значи не-престано струјање њихових живота и пулсација, која једино овде у уметно-сти може бити слична оној у космосу.⁴⁰

Младеновићево инсистирање на свитању и разиграним девојкама може се тумачити и као симбол плодности — дан који се рађа и еротски набој који девојке изазивају, али и шире око себе. Ако овоме додамо и тумаче-ње Мирче Елијаде да је жена мистички солидарисана са Земљом, па се рађање представља као људска варијанта магијске плодности, могли би-смо тумачити да космичку структуру, према веровању традиционалних култура, има све што је у вези с плодношћу и рађањем.⁴¹ Намеће се за-

³⁹ Што је одраз Младеновићевог залагања за представљање традиције на нови на-чин, односно за увођење новог ритма у некадашњи начин певања.

⁴⁰ Р. Петровић, *Есеји и чланци*, 320.

⁴¹ Мирча Елијаде, *Светло и профано*, [превод Зоран Стојановић], Алнари, Табернакл, Београд 2004, 105.

кључак да је сексуалност основна сила која покреће живу васиону — природу. Односно, да човеково потчињавање животном принципу потиче из потребе за задовољавањем сопствених суштинских потреба, а самим тим и задовољавањем захтева природе. Концепцијски гледано, Младеновићево приказивање једног облика претхришћанске светковине уз варирање мотива с манастирске фреске и из *Минхенског њисалтира*, представља обртање хришћанских поставки. Хришћанској доктрини супротставља се пагански оргијастички принцип духовног ослобађања кроз телесно.

Коло представља и ритуално увођење у оно што ће се десити — приношење гривне и двојице виновника немилог догађаја народном суду. У овом супротстављању гривне — остатка мртве жене — и кола девојака можемо препознати прожетост „цикличким представама о времену и о вечном обнављању живота помоћу смрти и плодности, приношењем на жртву и еротиком”.⁴²

Цео сусрет на брду под крстом, између Велможе с једне стране и Оца и народа с друге, чини се као сусрет оностраних и оводраних. Велможа је приказан као неко ко одскаче од устаљених становишта друштва. Због своје неприлагођености — емотивне и менталне — он је претња по друштво и због тога погодан за демонизацију. На овом месту Младеновић ресемантизује народна предања о сусретима с оностраним бићима, где обично страда (или скоро страда) несрећна, људска, јединка. У овом случају, народ осуђује потенцијалног представника „оностраних” — Велможу — досуђујући му ментално и душевно страдање, јер он је несхваћени појединац.

Занимљива је и одређена врста игре смисла око оглашавања петлова у *Гривни*. Наиме, Младеновић на почетку ове гатке, када је жена већ претворена у гривну, исписује следеће:

Отац: Сине, први петли су те упознали!...

Велможа: Они су нас занавек раставили. (Обори очи.)

...

Велможа: (Испрси се од бола.) Ето, спасао сам је убиством, и она је постала гривна...

...

Убио сам у њој само сатану. (*Гривна*, 10—11).

Овде Велможа своју жену најнепосредније изједначава с демонским бићем, оним које може отерати певање петлова. Због чина који се десио између ње и свекра (због неверства она се тумачи као демон), да не би као демонско биће прекорачила границе ноћи, он је убија претварајући је у гривну, што, правдајући се, тумачи као њено оводрано спасење. Убиство жене можемо тумачити и као својеврстан облик приношења људске жртве да би се изградио нови систем вредности, а тиме и ново друштво.

⁴² Е. М. Мелетински, *Поешика мити*, [превео Јован Јанићијевић], Нолит, Београд 1983, 148.

Следеће оглашавање петлова доноси другачије тумачење односа ово-страних и оностраних бића. Док иду према окупљеном народу под крстом, Отац се оглашава:

(Велможи.) Сине, и други петли су те упознали! (Погледа га с клетвом.) (*Гривна*, 26).

Ако знамо да пре првог оглашавања петлова⁴³ светом тумарају демони, можемо поставити питање ко су људи под крстом, шта су они. Младеновић отвара питање о постојању демонског у самом народу, наговештавајући тиме и дуалистичку природу човека. Ако у обзир узмемо и традиционално веровање да у глуво доба, када владају демони „*йресџане веџар да дува*“, реке да жуборе, животиње да се крећу, пси да лају, петлови да певају”,⁴⁴ о демонском карактеру народа можемо наћи још једну потврду у тексту. После објаве

... Син је крив, јер је убио! ...

Веџар одједном захуји.

А ђомила се сва ужаснуџа, наџло и кукавно разбеџне низ лиџице, урвине и йровалије... (*Гривна*, 27).

Називајући народ гомилом, Младеновић подвлачи хаотичност њихових мисли, ставова и поступака, што нас наводи на поистовећивање с демонима који „као бића нереди, потичу из стања неодређене, хаотизујуће реалности, а својим присуством и деловањем угрожавају човеков живот”.⁴⁵

Оно што Младеновић потенцира у својим теоријским текстовима⁴⁶ — на првом месту сукоб две концепције уметности, старе и нове, при чему оправдава разрачунавање нове заједнице као носиоца нових уметничких идеја, са старом заједницом, која брани конзервативна гледишта — видљиво је у *Гайкама*. Међутим, умногоме конзервативна и традиционална српска културна сцена није била спремна за промене. Можда је зато Младеновић савремену проблематику пребацио у време средњовековља тражећи корена народном истрајавању у неприхватању новог. Оно из чега народ црпи своја уверења јесте дубоко укоренења народна традиција, која се тешко превазилази, а самим тим одбија прихватање нове, како је Младеновић назива, „душевне авантуре”. Најизразитији сукоб између појединца и народа присутан је управо у *Гривни*, где Младеновић

⁴³ Период социјалног мртвила пред јутро рачуна се према оглашавању животиње и дели се на: прве, друге и треће петлове. Добрила Братић, у својој књизи *Глуво доба*, напомиње да се веровања када се тачно оглашавају први петлови разликује од краја до краја, али „време њиховог јављања се најчешће везује за период између поноћи и један сат; други петлови певају отприлике око два сата, а трећи негде између три и четири сата пред свитање” (Добрила Братић, *Глуво доба*, Плато, Београд 1993, 24).

⁴⁴ Исто, 30.

⁴⁵ Бојан Јовановић, *Дух љаганског наслеђа: у српској традиционалној култури*, Светови, Нови Сад 2000, 198.

⁴⁶ Првенствено у *Архитектури нове заједнице*.

младе поставља у положај да могу да бирају између (крвавог) почетка новог, оличеног у Велможи, или наставка старог, оличеног у Оцу. Мада се при опису окупљања народа око крста из разговора наге Бабе⁴⁷ и девојака⁴⁸ наслућује жеља за променом, млади не одобравају Очев поступак, они коначан суд, ипак, доносе под утицајем старијих. Чини се да је у *Гривни* Младеновић, уз остало, на симболичан начин исказао разочарање у споро или никакво прихватање промена у уметности, што није приметно у претходне две *Гайке*. Извесно је да дубинска значења *Гривне* треба ишчитавати не само на супротности: ново — старо, традиција — побуна индивидуе, већ и у суштинској амбивалентности унутар носилаца појединих начела. Жена је неверна, демонизована. Истовремено, она је посвећена патњом, претворена у предмет — гривну, који пориче чулно, телесно, и непосредно подсећа на мошти — око њене кичме (гривне) мирише тамјан. Она је предмет садистичке мржње и неутаживе жудње и љубави. Велможа је побуњени појединац, али и оцеубица и женоубица, визионар и лудилом опседнути сомнабул. Отац је симбол моћи наслеђене из давнина, тиранин, али и немоћни старац који нема снаге да се одбрани... Рекло би се да суштинско, дубинско значење ове гатке ипак почива на двојству Ероса и Танатоса, на драматизацији психоаналитичког виђења ида — ега — суперега, односно инстинктивног — реалистичког — критичко-моралистичког сагледавања стварности.

Све што је описано у *Драмским гайкама* примењиво је, у суштини, на било који период у којем су људи раздирани тескобом, где појединац проживљава душевну кризу, јер се не уклапа у друштвене норме које прописује сурова и неразвијена заједница. Младеновићеви *Синцири* и *Гривна* подсећају на грчке трагедије. На почетку се у појединцу (који је обавезно високог рода, владар) зачиње неки судбоносни и мистични мотив, који ће га водити ка испуњењу коби, а гласови масе, како је добро приметио Радован Вучковић,⁴⁹ подсећају на хорове из грчких трагедија који би требало да пресуде о исправности неког поступка. У трећој секвенци, у расплету гатке, као у грчкој трагедији, садрже опис утицаја неумитне судбине. За разлику од грчких трагедија, код Младеновића нема опширних расправа, већ је глас масе редукован у маниру експресионистичке драме, а дијалог је сведен на минималне исказе, уз опис борбе која се води у главном јунаку. Требало би напоменути да, за разлику од грчке трагедије, у *Гайкама* нема ни катарзичког осећања код гледаоца/читаоца, већ остаје осећај страха, тескобе, запањености. Прочишћења нема, јер нема саосећања и поистовећивања са судбином неког посебног лика. Из *Гайки* избијају: особена тескоба, страх, противречна и често непосредно сукобљена осећања.

⁴⁷ „... уморна је, јер је ноћас седам пута оптрчавала око једне запаљене куће, али узалуд, јер пожар се није угасио; зато она мора да иде гола до крста.” (*Гривна*, 18)

⁴⁸ „Нага баба: (Застиђена) А где ћу ја, кад више нема пожара?

Младић: У гроб! (Сви се засмеју)

Девојке: Кад ми будемо гасили ватру, ми ћемо је и угасити, бабо, а не као ти!” (*Гривна*, 19)

⁴⁹ Р. Вучковић, *Модерна драма*, 601.

Промена, приметна првенствено на духовном плану, коју су потенцирали авангардни уметници, била је повезана с поимањем међусобних људских односа. Као илустрација може послужити тумачење Светислава Стефановића:

Код најмлађих је и жена само један облик, један од израза једне шире, дубље, бескрајне, једне универзалне чежње бића да се саопште једни другима; израз једне свеопште везе између свију бића, и вечите носталгије човекове да изађе из својих граница, из окова свога тела и своје свести и да се помеша са телима и душама, свестима и несвестима свега што постоји, свега што је било и што ће бити. У том погледу модерни и најмодернија значи најпре једно велико ослобођење човека, ослобођење његове љубави од жене — женке, и његово раширење на дело створења, на цео свет видими и невидими.⁵⁰

Свестан општеприсутне промене односа полова, али и међу људима уопште, Младеновић ће констатовати да „живимо у доба кад емоција добија свој космички обим”.⁵¹ Таква врста емоције води стварању новог облика еротике, *интуитивне еротике*, како је назива сâм Младеновић, а која се ствара „после рата (термин који је врло значајан за преокрет укуса!⁵²)”, а помоћу ње би требало „угушити псеудоконзервативне остатке еротике у нашој поезији”, јер:

велика тајна чистог осећања лежи у новој еротичној динамици. Срушена је уоквирена форма израза, оборен је униформисани, бајати и провинцијски укус. Створени су и стварају се нови мотиви, нова садржина емоције.⁵³

Заговарајући уз интуитивну еротику и прелазак с психологије личности на психоанализу личности, Младеновић ће љубав према жени, у *Синцирима* и *Гривни*, подићи на виши ниво, изнад обичне сензуалности. Такво виђење љубави доводи експресионистичке субјекте, Кнеза и Велможу, у раскол како унутрашњи тако и с околином која их не разуме,⁵⁴ а самим тим и не подржава. Иако Младеновић своје драме смешта, по неким назнакама, између XIV и XV века, ипак су у њима присутни проблеми човека XX века, који су приказивани у експресионистичким дра-

⁵⁰ Светислав Стефановић, *Узбуна кријике и најмлађа модерна II*. — Мисао, књ. VI, св. 2, Београд 16. мај 1921, 139, [136—147].

⁵¹ Ранко Младеновић, *Архитектура нове заједнице*. — Мисао, књ. XII, св. 3, Београд 1. јун 1923, 804.

⁵² Младеновић својим инсистирањем на значају термина рат, потцртава став експресионистичких писаца, посебно видљив у експресионистичкој драми, да је рат, најалост, врхунско и суштинско искуство, прекретница у природи света, његовом схватању и приказивању у уметности.

⁵³ Исто, 805.

⁵⁴ Јер је „хришћанска вера коначно уграбила немим и жалосним оним масама и последње светло, можда једино, што је у стању да га теши — љубав. Јер је и љубав значила пород пакла”. (Х. Островски, *Гошика у нашим душама*, 36)

мама — унутрашњи, породични и друштвени раскол. Експресионистички субјект иза плана реалности наслућује присуство једне више, трансценденталне и демонске димензије стварности. Као и други експресионистички јунаци, и Кнез и Велможа у себи носе историјског (исквареног) и митског (чистог) човека, који не могу да се измире. Зато у њима трају константне борбе, грчеви, депресије, потискивање свести и гледање као кроз сан. Оба јунака трпе насиље над оним што је најчистије у човеку — над душом.

Кнез је приказан као уморан од живота, „давно он већ дршће у живчаној грозници” (*Синцири*, 8), раздиран је душевним борбама, а Мати га стеже као синцири. Зато Кнез каже:

Хтео сам да бежим од свију, од самога себе, да не постојим, да ме нико не нађе. Али ти ме увек нађеш, мати! Осећам како ме гониш, тражиш и увек нађеш! (*Синцири*, 9)

Он не жели децу, јер воли своју жену изнад свега, а:

Родити, значи створити нешто ван ње, њу умањити, њу одвојити од ње саме! О, значило би, да ја нисам срећан и задовољан само њоме, већ да ми је осим ње потребан још нечији живот, још једна нова душа! (*Синцири*, 11)

Такав његов став суштински се супротставља вредносном систему друштва које очекује од Кнеза да остави иза себе наследника. На првом месту, у Кнезу можемо препознати античког човека, који жели да ужива у животу и радости, на начин на који су то радили у античко доба, када се ценило све што је телом и душом савршено, када је човек цењен као индивидуа. Међутим, због таквих чежњи, с једне стране, и хришћанског учења да је живот неминовна патња, „долина суза”, али и традиционалног морала патријархалне заједнице у којој је императив колектива изнад тежњи јединке — он је растрзан.

Затим, Кнеза и његов однос према жени можемо тумачити и са ставовишта ресемантизације народне песме. Мотив недодирљиве жене срећемо у песмама *Сунчева сестра и паша тиранин*⁵⁵ (где прелепа девојка не

⁵⁵ *Сунчева сестра и паша тиранин*: [...] Силне свате паша окупио, / Он окупи сватах шест стотинах, / Те отоле хојдош' по ђевојку. / Кад их виђе лијепа ђевојка, / Јесте млада ријеч говорила: / „Фала Богу, чуда великога! / Да ли је се паша помамио? / Кога хоће да узме за љубу, / Да он узме сунчеву сестрицу, / Мјесечеву првобратучеду, / Даничину Богом посестриму!” / Па се млада од земље подигла, / И бачила у ђепове руке, / Те извади три јабуке златне, / И бачи их небу у висине. / Натаче се сватах шест стотинах, / Ко ће прије уграбит' јабуке; / Но три муње од неба пукоше: / Једна гађа два ђевера млада, / Друга гађа пашу на дорина, / Трећа гађа сватах шест стотинах; / Не утече ока за свједока, / Ни да каже, како погибеше! / (*Народна песма из Црне Горе*) Цитирано према: *Антологија српског јесништва*, приредио Миодраг Павловић, VIII издање, Српска књижевна задруга, Београд 1997. — http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/poezija/antologija_sp/index.html.

⁵⁶ *Сунчева сестра и цар*: [...] Посла царе два лака улака: / „Доведите Босиљку дјевојку.” / Доведоше Босиљку дјевојку, / Прије цара ријеч говорила: / „Што си, царе, за ме порукао? / Ја сам сунцу рођена сестрица, / А мјесецу првобратучеда.” / Лијепо је царе даровао: / Дао њојзи дванаест дуката: / „Иди тамо, Босиљка дјевојко, / Иди сједи, гдје си и

Нумен је као Артемида која се сама у језеру купа и око ни једног Актеона не сме да је угледа; он је као подземна жила водена које не видимо, али знамо да се од ње трава зелени. Једини могући закључак из свега тога је да нема моста од човека до последње тајне. ...

Једино решење односа између човека и последње тајне је: вечно немо питање и вечно немо чуђење⁶¹

можемо допунити закључком да човек осим универзалне последње тајне, може створити и сопствену, индивидуалну.

У овим многоструким могућностима тумачења ликова, првенствено из *Синцира*, можемо препознати Младеновићеву свеобухватност у коришћењу мотива, који надилазе национално и шире се на целокупну индоевропску традицију.

Међутим, Кнежева коначна одлука да убије жену, и тако сачува љубав према њој, крије у позадини Едипов комплекс и неразрешене односе с мајком. Мати је приказана као представница патријархалних норми, она је „хладна као вештица” у свом настојању да се њена жеља за убиством снахе испуни. Она ову своју жељу правда жељом за наследником, али је убилачка мржња према снахи, заправо, проистекла из синовљеве превелике љубави према жени и запостављања љубави према мајци. Доказ су и њени одговори када Кнез набраја чиме се све заклео пред крстом да би жито родило:

Кнез: Заклео сам се самим собом.

Мати: То је мало пред Богом.

Кнез: Заклео сам се тобом, мати...

Мати: То је мало пред људима.

Кнез: Заклео сам се њ о м е, мати!

Мати: То је мало преда мно. (*Синцири*, 10—11)

Мати свој живот ставља наспрам живота снахе и отворено говори да може живети само једна. Скрхан, Кнез ће признати да му је жена преча од свега осим од Мајке. Коначна, тријумфална, монструозност Мајке огледа се у захтеву да Кнез властитом руком убије своју жену, њену снаху.

Цела атмосфера остварена описивањем Мајке аветињска је. Мати је:

стара и бела као снег. Њен језиви поглед, кроз беле трепавице, узнемири све ствари тајанствено и кобно. (*Синцири*, 8)

Писац је пореди с вештицом у часу када она инсистира на снахиној смрти, а када добије потврду да ће јој жеља бити испуњена, целом историјом се шири сутон, а слепи мишеви слећу на синцире, док Мати изгледа као авет. Она ту подсећа на онострано биће готских романа, које живи сишући животну енергију људи око себе. Ако зађемо још дубље, можемо доћи до кобности праисконских богиња — родитељки и уни-

⁶¹ Исто, 994—995.

штителки. У њима је симболички сабрана читава историја људског поимања *Оне која даје животи* — почев од неолитске Велике мајке, која је била представа богиње земље, природе, воде и плодности, па је, као таква, имала и негативне и позитивне одлике. Она је давала живот, али га је и узимала. Као извор живота, али и његов увир, она је поред родитељке и хранитељке била и страшна мајка — богиња смрти и разарања. Можда је најбољи пример за тип жене попут Младеновићеве Мајке индијска богиња Кали. Само њено име крије нешто мрачно, у чему је скривено како порекло свих бића тако и коначан исход живота. Помоћу своје четири руке она храбри, плаши, храни и убија. Мати из *Синџира* донела је на свет своје потомство, отхранила га, али њена појава изазива несигурност (чак страх), а инсистирање на испуњењу њених жеља доводи до уништења.

Особним колористичким сенчењем лика Мајке, Младеновић је успео да дочара, читаоцу или гледаоцу, сву непоколебљивост њеног карактера, која иде до спремности да психички уништи свог лабилног сина — Кнеза. Ово је у складу с Младеновићевом представом да:

... боја лица, боја косе једне драмске личности, мора на позорници да је у стилу с бојом декора, с бојом просторне атмосфере, с бојом драмског времена; а све ове нијансе боја скупа, преливају се заједно у једну целину с бојом темперамента драмске личности, с бојом душе те личности.⁶²

После смрти Мајке, Кнежево душевно растројство се продубљује да би кулминирало на крају, када му се привиђају авети које га прогоне. Чак ће му се учинити да је његова жена, обучена сва у црно (хтонска боја која предсказује смрт и потврђује да живот који Она носи ипак неће донети продужетак лозе), у белом,⁶³ а њене лепе очи полако ће почети да му личе на огромне очи авети, пуне нечег страшног и змијског. Верујемо да у жениним очима он види очи своје мајке које га прогоне, јер га реч дата мајци, и после њене смрти, гуши и обавезује. Док женине очи добијају демонску моћ, он осећа да су те очи „узрок свему што га тишти и гуши” (*Синџири*, 33). Спаливши те очи, он спаљује моћ коју је Мајка имала над њим, али и доказује да су се два женска лика, због којих се он осећао подвојен, у његовој свести, спојила у један.

За разлику од Кнеза, Велможа у *Гривни* је много одлучнији. Он је човек који дела. Вратио се из боја, а драма почиње пошто је, по његовом налогу, извршена смртна казна над његовом женом. Његов први сусрет с Оцем сусрет је два супарника. Велможа је киван, јер док је он у боју бранио праг, име и срећу, његов отац је био прељубник. Ту је опет унет експресионистички елемент — син, повратник из рата и инцестуозни однос, у овом случају свекра са снахом. Истовремено, и Велможину кивност можемо тумачити као одређени облик Едиповог комплекса, где се отац појављује као вечити супарник који полаже право на сваку жену,

⁶² Ранко Младеновић, *Нова костимологија наше историјске драме*. — Мисао, књ. XI, св. 3, Београд 1. фебруар 1923, 224—225.

⁶³ „Сва у црини; али њему се чинило да је сва у бело.” (*Синџири*, 30)

у овом случају на снаху. Као такав, Отац мора бити уклоњен, да би се отворио пут новом. Овде је присутна, експресионистичкој поетици блиска митски обликована артикулација сексуалности, облик иницијације мушког потомка у којем се апсолутна мушкост и власт доказују и досежу уклањањем оца, као основне препреке синовљевој зрелости и власти.

Поред тога, присутан је и топос тела, јер експресионистички субјект у лику Велможе схвата жену као биће које уништава мушкарца — њега је већ уништила. Насупрот том схватању стоји став Оца, који снаху сматра светицом, уједно правдајући и свој грех. Због непризнавања почињеног греха Отац неће дати тражени опрост, већ ће остати сурово чврст и када Велможа завапи:

Зар ти није било доста, оче, што си је живу љубио? Мртву је бар остави мени... (*Гривна*, 13).

Велможа свој чин убиства оправдава жељом да спаси љубав према жени, као и Кнез, с којим га повезује и то што у вољеној жени истовремено види сатанско биће. Жена је била с његовим оцем и убивши је, Велможа је убио и сатану у њој, али и свог оца. Његова одлучност и потреба за брзим деловањем наглашена је кроз целу драму. Нека надљудска снага крије се у Велможи. Писац га описује да „као звер крочи у дубину тамнице” (*Гривна*, 29), у тренутку када ће убити Оца.

Велможа: (Нагне се над њим [оцем] језиво.) Има ли сада Бога, оче?! А? Отац (ћути ван себе).

Велможа: (Притисне га коленом.) Има га, ево!...

У немом и суровом гушању, он му стеже гривну око врата. (*Гривна*, 30).

Некада недостижни Бог, за експресионистичког јунака, с висина је прешао у самог човека.

Насупрот Велможи, занимљив је и лик Брата у *Синцирима*. Он је такође активан, представник је младе генерације, неспутан, у њему се огледа живот. Супротност између Брата и Кнеза, Младеновић истиче при првом његовом појављивању у драми:

А Кнез нагнут над столом ћути од бола, тужно ћути... Млад, бујан и пун смеха уђе кнежев Брат (*Синцири*, 14).

Брат уноси светло у мрачну собу, али служи и за то да Младеновић изнесе свој став према Богу, пошто Брат стално истиче да не воли сећање на Бога.⁶⁴ Жеље Мајке не утичу на Брата и зато је он једини способан да скине синцире, који за Кнеза изгледају непокретни због симболичне тежине којом га спутавају. Кроз уста Брата проговарају млади с почетка XX века. Он негира постојање греха, препушта се тренутним нагонима, пропагира живот у свим његовим лепотама. Зато ће он, уместо да убије снаху, подлећи својим нагонима, прославити и продужити живот да би спасао Кнеза.

⁶⁴ Не воли упаљена кандила, звук црквених звона, а мртвим иконама боље пристаје суво цвеће, док ће свеже он делити девојкама.

У овако изведеном заплету *Синцира* препознаје се „гушење псеудо-конзервативних остатака”, које је Младеновић заговарао у свом тексту *Архитектура нове заједнице*. Сиже народне песме о деверу који треба да убије снаху нероткињу, и то по братовом наређењу, овде је унеколико померен, али је и даље сасвим препознатљив. Разлика је у томе што Брат сам нуди Кнезу да убије снаху нероткињу, и тако га спасе од обавезе коју му Мајка намеће. Затим, уобичајени расплет усмених романи, где снаха моли девера да је сече „по бијелом грлу”, а не по „свилен-појасу”, зато што је трудна, па се тако потреба за убиством укида, код Младеновића је битно померен. Девер и снаха у *Синцирима* прељубом зачињу потомство (код њега је присутна жеља да помогне брату, а код ње жеља за продужетком врсте, што се од ње очекује), што оставља утисак о особеној, авангардној ресемантизацији народне песме.

Дијалог с највише лирског тона у *Гајкама* Ранка Младеновића јесте управо онај између Брата и Снахе, које писац назива заменицама Он и Она.⁶⁵ Једино поред ње он осећа слабост и не може јој гледати у очи, јер је се плаши. Истовремено и она се плаши њега. Реч је о универзалном страху, који се може пратити од хеленске митологије (нпр. Артемида и убиство Актеона који ју је видео), преко наше народне поезије (Сунчева сестра која побије сватове, јер се неко одважио да помисли да је може поседовати), до једног савременог страха, који обликује Младеновић. То је, прво, страх од светог који прераста у страх од откривања непознатог, од експлозије енергије која се крије у очима бића које желимо. Његов страх настаје због страсти коју осећа, а њен лик остаје унеколико недоречен — не знамо да ли је она уплашена због могуће смрти у физичком или у духовном смислу, због казне или због саме могућности преваре која би негирала њену потпуну преданост мужу. Занимљива је њихова расправа о постојању душе. Према његовом виђењу, душе нема, а према њеном има. Он је отелотворење свега физичког и животног. Символично, он је синтеза разних облика енергије — сунчеве, временске, психичке — и као такав носилац је динамичких могућности. Уочљиво је да је кроз лик Брата Младеновић овековечио Бергсоново учење да се сва енергија, која се акумулира и која када експлодира ствара ново, налази под утицајем Духа. Према оваквом тумачењу, намеће се логички закључак да је Брат у *Синцирима* носилац Духа, што и потврђује његова тврдња да Душе нема. Он је прави, слободан човек, а

Слобода доноси завршну радост. Она је један од нађених циљева бивања. Она је уношење *новога* у свет.⁶⁶ ... Слобода је крајњи, зрели израз нагомилане енергије.⁶⁷

⁶⁵ Овим неодређеним називима писац их поставља на општи план мушко-женских односа. Они постају архетипови односа међу половима; представљају победу страсти над разумом.

⁶⁶ Станислав Винавер, *Бергсонова естетика I*. — Мисао, књ. IX, св. 3—4, Београд јуни 1922, 803, [801—815].

⁶⁷ Станислав Винавер, *Бергсонова естетика II*. — Мисао, књ. IX, св. 5—6, Београд јули 1922, 945, [945—966].

Она (снаха) попушта пред налетом његове животне енергије и сама опхрвана спознајом да јој је поново пружена могућност за живот и испуњење основне улоге у њему — доношење новог живота. Та ерупција страсти, која се деси између њих двоје, која означава победу Ероса над Танатосом и могућност слободног избора, а тиме и човекову моћ да постане господар над судбинским — протумачена је у Младеновићевом делу и као вечна коб која лебди над васионом и човеком. Младеновић нас наводи на закључак да је човек нагонско биће, подложно сексуалним искушењима у којима тражи испуњење празнине настале због осећања одбачености и неприлагођености друштвеним нормама. То нагонско испуњење чулне жеље представља унутрашњу нужност којој је подређен људски живот и спону између човека и природе. Кроз „подлегање” жељи Он и Она представљају афирмацију човека као тоталитета свести и нагона.

За разлику од Брата из *Синцира*, Сестра у *Гривни* је мирна, а одмереношћу подсећа на калуђерицу или весталку. Зато је писац при првом појављивању пореди са светицом, јер га подсећа, обучена у бело, на фреску на плаштаници. Овде белина одеће више нема улогу да указује на аветињско у жени (као што је то било у *Синцирима*), већ истиче беспрекорност и безгрешност. Сестра је најчистији лик у *Гайкама* и носи у себи оног чистог Човека о коме су експресионисти проповедали. То је разлог због кога ће она Велможи изјавити: „Брате! Ја се бојим народа...” (*Гривна*, 15). Дубоко проживљавајући потресе који се дешавају између Велможе и Оца, не оправдава ни једног ни другог, али ипак жели да један другоме опросте. Она се појављује као Велможина савест и весник сазнања да никада више неће имати среће. Међутим, сестра даје и разумни савет да Велможа не излази с Оцем пред народ, јер ће народ опростити Оцу. Ту своју тврдњу она не образлаже, већ је износи као да поседује пророчке моћи које јој омогућавају да сагледа ствари и будуће догађаје на начин непојмљив обичном уму. Болно осећајући разорну моћ руље и предосећајући трагедију која ће се збити, она зна да ће Велможа оптеретити своју душу још једним грехом — оцеубиством. Тежина неразумевања и непраштања међу ближњима за њу је погубна. Њену смрт Младеновић приказује поетично, као што је приказао и читаво њено постојање. У тренутку када Велможа скида гривну с мртвог оца и љуби је:

на вратима, као укупана, стајала је Сестра. Велможа је погледа, и заусти...

Велможа: Сестро, ево уносим гривну натраг у кулу!...

Сестра (сруши се на прагу).

Велможа: Отац је мртав!

Али га нико није чуо (*Гривна*, 30).

Обе Жене (супруге) — у *Синцирима* и *Гривни* — носе огромну снагу Ероса, али и кобно присуство Танатоса, с тим што је једна — узрочница,⁶⁸ а друга — жртва инцеста. Кнежева жена је подлегла еротској снази

⁶⁸ Када тражи од Кнеза да је пољуби, а он се не помера, Она, свесна свога греха, каже: „(покајно) Да... била сам заводљива” (*Синцири*, 31).

девера, а по народном веровању девер је за снаху једнак брату. Велможина жена приморана је на прихватање феудалног права свекра на снаху, због продужења лозе. Ово право Отац је искористио као параван за своју пробудену страст. Како наводи Ранко Младеновић у свом тексту *Мојшв о „нечистијој крви” у Библији (козерија о йраисконској сйрасйи)*,⁶⁹ још је *Књижа йосйања у Сйаром завейу* сва у врењу, у покрету, у заносу оплодње, у слављењу стварања првих људи на земљи. Тако се десило и да је прва „надреалистичка екстаза” (грех Адама и Еве) одвојила земљу од неба. Што се човек више опире неким судбинским силама утолико га судбина све више притиска. Своје фрустрације због немоћи да се одупре фатуму, верује Младеновић, човек лечи попуштањем својим физиолошким страстима. Према њему симбол оплодње је изнад сваког греха. За тврдњу да „Бог никада не кажњава похоту према жени већ прелубу”, Младеновић наводи читав низ примера из *Сйароџ завейа*.⁷⁰ Иронично, Младеновић тврди да је *Књижа йосйања* пуна милости према посрнулим женама и пуна ванбрачних доживљаја. Оправдање за предавање жене било коме налази се, тврди он, у истом изговору — испуњавање религијских заповести. Овако гледано и однос свекра са снахом претворен је, у *Гривни*, у праисконски нагон, а као такав исконски је драматичан и постаје неисцрпна тема.

Младеновић у својим *Гайкама* кажњава грех, и то приписујући га женама, при чему се својим ставом приближава Оту Вајнингеру и његовој тврдњи да

Жена увек и у сваком облику прихвата и никада не одбија мисао сношаја, ма у ком се облику вршио... Најсилнија женина потреба јесте да сама буде облубљена, но то је само посебан случај њеног најдубљег, њеног јединог виталног интересовања, које тежи сношају уопште, њене жеље да сношај што чешће врши ко му драго, ма када и ма где. Та општија потреба управљена је или више на сам акт или више на дете. У првом случају жена је блудница и подводачица за љубав саме представе акта; у другом мајка, али не једино са жељом да она сама буде мајка: што се више приближава типу апсолутне мајке, тим је искључивије у сваком браку (који она познаје или оствари) све њено мишљење управљено на рађање детета.⁷¹

⁶⁹ Ранко Младеновић, *Мојшв о „Нечистијој крви” у Библији (козерија о йраисконској сйрасйи)*. — Правда, бр. 10.115—18, год. XXIX, Београд, 6, 7, 8. и 9. јануар 1933, 20.

⁷⁰ Аврам у Мисир долази са женом му Саром, лепотицом, и бојећи се да ће га због ње убити из ривалства, предложи јој да се представљају као брат и сестра. Сара постаје Фараонова жена, а када се све открије, Бог казни Фараона, мада није био крив. Сара као нероткиња, наговара свога мужа да ступи у однос с Агаром, њиховом робињом, па праотац свих народа рађа своје прво дете са слушкињом. Пре пропадања Содоме, Бог саветује Лоту да се у пећину склони са своје две кћери, а оне, у интересу човечанства, опију свог старог оца и оплоде се с њим. Јудина снаха Тамара, оставши удовица, на превару облуби свог свекра и остане трудна зачевши близанце. Кад је Јуда, не знајући да је он отац, јер је Тамара била прерушена када га је завела, наредио да је спале, она открива идентитет оца своје деце и тако се спасава смрти.

⁷¹ Ото Вајнингер, *Пол и карактер*, [превела с немачког Ирма Шосбергер], Народна књига — Алфа, Београд 1998, 350—351.

Обе Жене у *Гайкама* припадају вајнингеровском типу мајке, што може потврдити зачињање новог живота. Код Кнежеве жене оно је извесно, док за трудноћу Велможине жене сазнајемо из предказања:

Старац: А мени је у кући метла заплакала; зато мислим да је у њој било женско дете. (*Гривна*, 25)

Ипак, над обе жене извршена је иста казна — спаљивање. Истина, у *Гривни* је спаљивању претходило сакаћење тела неверне жене, али је битно да су у обе драме жене изгубиле живот од ватре. Ватра се у многим религијама третира као елемент божанског порекла. Улога ватре у народној религији Срба била је вишеструка. Доминирале су представе о њеној чистилачкој (лустративној) и заштитној (апотропејској) моћи. Душан Бандић⁷² говори да се својство ватре да спаљује реалне ствари преносило и на другу раван. Веровало се да се њоме могу спалити, уништити, онострани силе и онострани бића. Како је већ речено, и Кнез и Велможа (први због очаја и лудила, а други због очаја и повређене сујете) видели су у својим женама бића под утицајем сатане, и тиме се може протумачити зашто су обе жене изгубиле живот од ватре.

Кукурикање петлова је још нешто што повезује *Синцире* и *Гривну*. Петао је у народној религији Срба имао значајну улогу, јер се веровало да људима доноси срећу и напредак. Посебан се значај придавао петловом певању. Веровало се да је то певање небеског, божанског порекла. Петлово певање представљало је и временску границу: њиме се време делило на оно које припада демонима и оно које припада људима.⁷³ Важно је мишљење да ноћу, пре него што запевају први петлови, светом тумарају ђаволи, вештице, вампири и друга зла, опасна бића. Тек када би се петлови огласили, људи би одахнули, а зла бића би нестала. Овакво тумачење петловог оглашавања може се применити и на поменуте гатке Ранка Младеновића. У обе драме трагични догађаји дешавају се непосредно пре петловог оглашавања, или између три оглашавања.

Истовремено постоји и веровање да је петао отеловљење плодности. Зато се његово оглашавање у гаткама може тумачити двојачко. На крају *Синцира* Младеновић наводи да се у даљини чује кукање петла. Значи, иако петлово оглашавање можемо тумачити као доказ победе над злим силама, истицање да се огласио кукањем означава дефинитивну пропаст Кнежеве мушкости. Према универзално распрострањеним представама владар (краљ) је имао апсолутну власт над природом (временским приликама, усевима, појавама болести).⁷⁴ На основу овога можемо тумачити да ће Кнежева јаловост утицати и на напредак народа, односно да ће његова јаловост постати општа јаловост земље којом влада.

⁷² Душан Бандић, *Народна религија Срба у 100 њојмова*, Нолит, Београд 1991, 70—73.

⁷³ Исто, 40—44. Види и: Сима Тројановић, *Јединство народног духа*, Службени гласник, Београд 2008.

⁷⁴ Џејмс Џорџ Фрејзер, *Златна грана: проучавања магије и религије*, „Иванишевић”, Београд 2003, 117.

Само је далеко негде кукао петао, и подмукло лупао крилима. Али, не свиће... (*Синцири*, 33).

Наглашавање да и после петловог оглашавања не свиће, према народном веровању Срба, може се тумачити и као злослутно „јер предсказује смрт некога у селу, какву болештину или помор”.⁷⁵

У *Гривни* приповедање почиње од оглашавања првих петлова. Занимљиво је да Велможа од Оца тражи да благослови његов чин (убиство жене) пре него се огласе други петлови, али Отац као да одбијањем благослова жели да осуди синовљеву душу на вечни пакао и живот с демонима. Ипак, Младеновић ће ову гатку завршити оглашавањем трећих петлова, што би могло значити да су носиоци демонских сила кажњени, а Велможина мушкост остала нетакнута.

Поред овога, оглашавање петлова у *Гайкама* можемо тумачити и као заокруживање радње. Зашто ово наводимо? *Синцири* почињу описом Кнежеве собе где на једном зиду виси икона на којој се виде само бели Јудини зуби (Јуда симбол издаје), а радња *Гривне* се одвија између три оглашавања петлова, што подсећа на Исусову опомену Петру да ће га се одрећи пре но што се три пута огласе петлови. У оба случаја заједничка је издаја, а у обе драме сусрећемо се с мотивом издаје. Кнеза је издао Брат, али и жена, а Велможу Отац и жена. Издаја је почињена, преступници су кажњени и круг је затворен, али нема пуног и правог исцељења.

Можемо, донекле, повући паралелу између светог Петра и Велможе. После троструког одрицања од Исуса, Петар посвећује живот преношењу његовог учења. Велможа се, између три оглашавања петлова, одриче наметнутих људских закона сачињених по мерилима божјих закона. Он преузима на себе улогу Бога — суди и спроводи правду — постављајући се, у својој новој „вери” у позицију божанства, он убија неверну супругу, не прихвата суд народа и на крају своју моћ крунише оцеубиством. Да ли ће он такав убудуће имати среће, више није примарно питање. Велможа је нови човек — моћан и суштински осакаћен, рањен, али и сам крвавих руку — за њега стари закони више не важе. Може се рећи да Младеновић, осим ресемантизације народне поезије, врши и својеврсну ресемантизацију хришћанске религије и веровања.

Последње речи које Младеновић исписује: „Свануло је!...” (*Гривна*, 30), указују на то да се живот наставља неким својим током и увек ће се наставити без обзира на несреће које се дешавају.

Колективни лик

Драмске гайке повезује и приказивање обичног народа. Поред чистог Човека, кога величају писци експресионизма, човека који би требало да промени свет набоље, приказани су и обични људи, маргиналци. Они нису приказани у мирном домаћем амбијенту већ на ливади, на

⁷⁵ Д. Братић, 35.

улици, на скупу поред крста. У *Синцирима* се јавља и појединац представник народа, то је баба која зна и тумачи народне мудрости и веровања. Заједно с децом, она представља народ који је безазлен и неискварен, у коме су дубоко укоренења древна веровања и поштовање природе с којом се живи у дослуху. Поред њих, негде у даљини приметан је и тужни чобанин, чује се звук његове чудновате свирале, којим он јадикује над судбином поробљеног народа.

У *Даћи*, која је цела посвећена народу, обичном човеку — себру, писац показује народ у покрету, али, истовремено исказује и своју нетрпељивост према народном прихватању животне свакодневице и мирењу с њом. *Даћа* је пуна табуа који приказују исконска веровања народа и њихово упорно истрајавање. Могла би се чак назвати ризницом народних веровања. Тако се спомиње да је свако „опрао руке водом, угасио упаљени угаљ између жуљевитих прстију, и пребацио га иза себе преко главе”. У већини српских крајева магијско чишћење спровођено је пред кућом покојника додиривањем воде и ватре (жара), материја којима су се приписивала изразита катарктичка својства.⁷⁶ Један од суседа каже да:

... за све време док је он лежао мртав, ја сам га чувао да га мачка не прескочи... (*Даћа*, 9).

Тело покојника чувало се да се не повампире, јер је постајао вампир сваки умрли човек чија је душа из извесних разлога (зато што је почињено одређене грехове за живота, што му је леш прескочила нечиста животиња, што је умро без самртне свеће итд.) остала после његове смрти у телу, па се оно није распало, већ је остало живо и активно.⁷⁷ Осим ових, у *Даћи* су присутна и нека од веровања о предметима које је покојник користио, о дубини укопавања умрлог... Има у тој кумулацији веровања (црно) хуморног претеривања, али она свакако имају и функцију да нагласе превласт живота над смрћу, страх људи од оностраног и тежњу да се што чвршће затворе врата смрти. Осим тога, страх од смрти постаје још једна сила која спутава и господари, која тера на прихватање живота ма какав он био.

Главни лик је умрли себар. Сви га спомињу, даћа је њему посвећена. Скупио се комшилук, сви су пијани, ваздух је набијен Еросом, а чак и „уцвељена” домаћица дозвољава да је пожудно гледа, а затим и додирује један од гостију, да би све било крунисано сценом где Сусед и Сусетка излазе из собе насмејани и задихани, а жене на улици кришом посматрају снажно и голо тело пијаног Хајдука.

У средишњем делу *Даће*, народ је приказан у еуфоричном трансу, сви хрле за Хајдуком, иако је пијан, ипак од њега очекују нешто — спас, промену, било шта. Младеновић целу ту сцену потцртава хуморним тоном — приказује голог, страшног и рутавог Хајдука како јаше говедо — испод чега се крије митолошко значење. Бик, или уопштеније говедо, био је у грчкој митологији симбол безграничне разуларене силе, а посве-

⁷⁶ Душан Бандић, *Табу у традиционалној култури Срба*, БИГЗ, Београд 1980, 117.

⁷⁷ Исто, 118.

ћиван је Посејдону, богу океана и бура, и Дионису, богу плодне мужевности; у индо-медитеранским верама бик је симбол мушког и ратоборног духа; код Египћана је бик са сунчаним диском међу роговима био симбол плодности, али и погребно божанство повезано с Озирисом и његовим периодичним рођењима; за Келте бик је пре свега био ратничка метафора.⁷⁸ Младеновић је сва ова значења скупио у слику Хајдука на говечету, где се на Хајдука преносе древна значења бика — појављује се на дан даће (погребно божанство), жене га похотно гледају тако голог и снажног (симбол плодности), његово појављивање представља жељу народа да се ослободи ропства (ратничка метафора). Дакле, Хајдук је одраз сирове снаге, мужевности и слободе у свести народа.

Одједном, сви осете, да је он једини још увек слободан, снажан, моћан и свет, иако нечовечан и смешан. Сви дубоко осете да је он дошао од нечега да их спасе, он још једини! Гледали су га пред собом полупијана, без одела, а ипак тако сурово озбиљна (*Даћа*, 30).

У лику тог јединог слободног човека у гомили, јединог који сме да открије икону у кући умрлог себра, јер не признаје забране дервиша, не постоје закони осим оних које сам себи наметне, препознатљив је лик Марка Краљевића из народних епских песама. Пред таквом слободном грдосијом (Хајдуком), која по Младеновићевом опису изазива како смех тако и страхопоштовање, Суседова потреба за променом, која се до тог момента огледала само у заједљивим примедбама, коначно долази до изражаја. У Суседу је скривен експресионистички јунак који се открива када пред Хајдуком признаје да је убио у борби оца који је био стар и плашљив и хтео да одступи пред непријатељем. Сусед и јавно признаје да не може да гледа стање у коме се затекао народ. Он спас од лудила тражи у хајдуцима.

Приказујући разуларену гомилу која пуна смеха и еротског набоја трчи улицама за голим Хајдуком, као и када слика разорну моћ народа приказаног у *Гривни* — Младеновић није штедео никога. Он изводи на виртуелну сцену својих драма гротескно-надреалне ликове, илуструјући главно својство гротескног доживљаја света — „снижавање”. У таквом свету нема светиња, духовног, узвишеног и идеалног — све је на материјално-телесном плану. Свепрожимајући „свемирски страх” покушава се превазићи смехом као владајућим начелом. Тај смех у гротескном свету превазилази комику и одражава егзистенцијалну тескобу и напетост без решења.

Кроз приказ паганског народа, скупљеног око крста као показатеља вере, који износи свој суд и осуду без образложења, Младеновић као да жели да прикаже драстично огољену и екстатично наглашену истину о народу и његовом односу према власти и животу. Младеновић на сцену изводи људе нагрђеног изгледа — човек са устима на затиљку,⁷⁹ појављу-

⁷⁸ Ален Гербран и Жан Шевалије, *Речник симбола*, 58—63.

⁷⁹ У народу постоји клетва „Уста ти се заврат окренула”, а болест која доводи до таквог деформитета — мождани удар — приписивала се дејству урока, клетве или зле силе.

је се као проповедник и нека врста вође и тумача народне воље (што је иронично, због деформитета који има сигурно не може говорити разговетно), затим нага баба и читава гомила болесних. Поред њих младеж, која би требало да мења устаљене животне норме, приказана је као носилац сирове снаге, пуне еротског набоја, који избија из сваког покрета кола девојака и младића у оргијастичком заносу који се појачава до трансa. То коло, у једном тренутку, неко пореди с гривном направљеном од пршљенова убијене жене, што може наглашавати да су и покретање кола и прављење гривне узроковани снажним еротским набојем. Само што је набој кола садржан у народу, док је настанак гривне проузроковао неконтролисани набој у Велможи, узрокован и подстакнут превагом еротске похлепе у Оцу.

Чини се да је, у сцени под крстом, Младеновић отеловио Јунгов опис:

Када се многи људи састану и уједине у једном заједничком стању душе, из групе настаје укупна душа, која стоји испод нивоa појединца. Када је група веома велика, настаје нека врста заједничке животињске душе. Неизбежно је да се психологија гомилања људи снижава до психологије руље. Потребно је да се само нешто деси, један предлог, који цела маса преузима, па да онда човек учествује и онда када је предлог неморалан. У маси се не осећа никаква одговорност. Али такође ни било какав страх.⁸⁰

Народ ће једногласно, иако су се млади успротивили праву оца на снаху, окривити Велможу, зато што је убио, а Оца ће ослободити, без објашњења. Убрзо после тога људи беже од ветра који се подигао, сматрајући га знаком божјег гнева. Овај ветар можемо тумачити као средство којим ће се прочистити загушљива атмосфера како у окружењу тако и у главама људи. Осудом народа Велможина душа је метафорично разапета на крст. Надмоћ народа приказана је у градацији којом Младеновић казује где је снага велможа. Градација иде од огњишта,⁸¹ затим се спомиње дрво пред кућом,⁸² па језеро,⁸³ да би се све пренело на животињски свет од вепра, преко зеца и голуба, до врапца где се крије снага велможа. Младеновић се овде послужио градацијом која најнепосредније асоцира на смештање снаге или живота демонских бића (Баш-Челика, аждаје, змаја...) у словенским и светским бајкама. Ова силазна градација, од већег до мањег, по свему судећи води порекло из древног мита о борби врховног бога громовника и змаја, односно бога доњег света, који се крије у предметима и бићима који се „смањују”.

⁸⁰ К. Г. Јунг, *О ионовном рођењу: Идентификација са групом*, у: К. Г. Јунг, *Изabrана дела Карла Густава Јунга*, Том V, књ. IV *Архетипови и колективно несвесно*, Атос, Београд 2003, 131.

⁸¹ Огњиште је сматрано средиштем живота у сеоском домаћинству, јер се, поред улоге у припремању јела на њему, око њега скупљала породица и доносиле важне одлуке. Поред овога огњиште је било и седиште домаћег култа, место на коме се окупљају душе предака.

⁸² По старим веровањима Срба у дрвету су се криле посебне силе, натприродне, јер је сматрано да дрво има душу.

⁸³ Вода је третирана као елемент који поседује магичну моћ, она је чистила од злих утицаја демона.

Можемо рећи да међу окупљеним народом под крстом влада карневалска логика, за коју Мелетински каже да је

логика изокретања наопако, 'точка', премештања горњег и доњег, лица и налицја, травестије, лакрдијашког устоличавања и свргавања.⁸⁴

Истина, нема преувеличаних описа апсолутне превласти материјално-телесног начела раблеовског типа (слика самог тела, једење, пијење, пражњење, полно општење⁸⁵). Ипак, опис напитих ликова на даћи умрлог себра, витализам Домаћице и Сусетке, голог Хајдука и распамећене гомиле која иде за њим говоре у прилог карневалске поетике. Када је реч о даћи, значајно је да Михаил Бахтин наглашава да је свака гозба универзални тријумф живота над смрћу. Зато смрт у народном стваралаштву не представља крај живота, већ се прави даћа као симболична представа завршетка који је обавезно бременим новим почетком, као што је смрт бременим рађањем, што говори о кружном току времена.⁸⁶ Тај мото карневалске поетике — циклично време и вечно обнављање живота — у *Гривни* је приказано, с једне стране, у убијеној жени, као својеврсном облику жртве а, с друге стране, у изразитој еротици и плодности, у једрим девојкама и младићима, које прате нагрђени и немоћни ликови. Сцена под крстом место је у *Гривни* на којем се микрокосмос (човечје тело) изједначава с макрокосмосом (природа и свемир). Одређени облик карневалског исмевања владара присутан је у расправи народа о томе где се крије снага велможа. Младеновић је употребио слике изведене из народног ритуалног односа према свету како би својим *Гаћикама* придао исконску, митску упечатљивост.

Иако, по правилу, оријентисан превратнички, Младеновић у *Гаћикама* прихвата и начело о мудрости старијих и њиховој улози у памћењу историје. Баба у *Синцирима* зна шта би требало да се ради да би година била родна, или у чему се огледа дечје непоштовање родитеља. Старац и Старица у *Даћи* носиоци су историјског сећања, они знају како се понео умрли себар — потказао је султану Деспотове синове. Истовремено, они су једини поштоваоци Калуђера, који представља веру. Нага баба у *Гривни* подржава чин Оца, јер је и она тако родила, а Старац спомиње шта све ваља, а шта не ваља радити на одређеним местима и у одређено време. Он је приказан и као чувар народних предања који есхатолошким предањем подстиче младеж да играју у колу:

Играјте, децо... Јер некада, у прастаро доба, кад једном нису хтели овде да играју око крста, пала је изненада страшна и велика гуја са неба, и обавила се претечи нашег села око ногу. Цркли су и он и змија, и о томе пише у запису... (*Гривна*, 21—22),

⁸⁴ Е. М. Мелетински, *Поетика мифа*, [превео Јован Јанићијевић], Нолит, Београд 1983, 147.

⁸⁵ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, 26.

⁸⁶ Опширније о овоме у: Михаил Бахтин, *Нав. дело*, 295—320.

или

На овоме се месту моме прадеди уснило да ће откопати крст ако закоље рођено дете пред зору. И он га је заклао, и зато је место свето и за нас и за Велможе...⁸⁷ (*Гривна*, 25).

У слици жртвовања, као и у есхатолошком предању о црној гуји, рефлектује се више Младеновићев доживљај народног стваралаштва, експресионистички, пренаглашен, него што се преносе теме и мотиви конкретних прича и песама. Народно стваралаштво постало је овде грађа која се еклектично нагомилава и слободно користи за обликовање властите слике света.

Свети без Бога

Још једна од експресионистичких карактеристика присутна у Младеновићевим *Драмским гайкама* јесте супротстављање верској доктрини која проповеда слепу послушност вишој сили, па макар то значило и потпуну пропаст јединке. Младеновић у *Гайкама* устаје против таквог учења и потпуно се окреће од цркве и вере коју она проповеда преко својих посредника — калуђера. То супротстављање најблаже је у *Синцирима*, Брат спомиње да не воли звук звона и паљење кандила, јер је све то непотребно сећање на Бога.

У *Даћу* је гротескно приказан лик Калуђера. Као представник вере, он се одаје прекомерном јелу и пићу, па није способан да пружи потпору и снагу које су народу потребне, чак се може рећи да је приказан као бескичмењак.⁸⁸ Он нема храбрости да открије икону, иако проповеда потребу за вером и верује да је народ почео да пропада изгубивши веру. За Калуђера се веже још једна симболична слика: два миша која су пала с тавана крију се у наборима његове мантије, што би се могло протумачити као страх и сакривање у мишју рупу, али и као штета коју калуђери наносе народу. На крају пијаног Калуђера Младеновић ставља у кревет у којем је претходне ноћи лежао мртав себар, јер, иако је то табуирано место, све очекује исти крај. Описујући несмотреност калуђера, који су мошти изнели из манастира на сунце, а оне су добиле непријатан мирис,⁸⁹ Младеновић поставља питање да ли су мошти, које калуђери чувају и

⁸⁷ Мотив жртвовања детета да би се постигла светост и умилостивиле више силе, подсећа нас на мотиве из грчких трагедија. Као пример може послужити Агамемноново жртвовање Ифигеније, како би умилостивио богињу Артемиду, и тако својој флоти омогућио повољан ветар да стигне до Троје. Исти мотив присутан је у низу наших народних песама и предања. (Вид. и: Миодраг Павловић, *Поешика жртвеног обреда*, [3. прегледно изд.], Просвета, Београд 2000; Јован Јанићијевић, *У знаку Молоха: антрополошки оглед о жртвовању*, Идеа, Београд 1995)

⁸⁸ Начин приказивања калуђера, народа и вере у *Гайкама*, асоцира нас на Винаверово поимање нашег средњовековља — „благочестиви и лицемерни средњи век!” (С. Винавер, *Језичне могућности* I, 630).

⁸⁹ Ово је истинска blasfemiја са становишта православља у коме је точење мира први знак светости. Ипак, овакав однос према вери типичан је за авангардну поезију.

приказују народу као свете, на чему почива њихов углед и моћ, заиста чудотворне. Пародирајући свето, Младеновић износи став да за снагу народа и здравље његове свести нису потребни калуђери и њихова чудеса.

Врхунац гнева према Богу исказан је у лику Велможе у *Гривни*. За њега, огорченог, природа је велика и одвратна, а исти је и Бог, зато што допушта да се појединац излаже разним ирационалним искушењима. Велможа је, поред тога што је убио сатану у жени, убио и злочин који је Бог дозволио. Таква Велможина реакција није необична, јер он је повређен, сам, напуштен човек супротстављен глумом свемиру и једнако глумом свету. Када отац каже да је Бог остао у њему, Велможа се пркосно супротставља коби природних токова и закона:

Ако је остао у теби, ако се он једино оваплоћује кроз родитеље, о, каква обмана за њега самог да постоји! Онда нас је природа обманула, јер је пронашла вас, очеве, само зато да би нас заварала, јер не би иначе имала чиме вишим да се брани. О, сада тек осећам колико нисам ноћас згрешио! (*Гривна*, 12)

Као доказ да Бога нема Велможа тумачи и то што су њега осудили зато што је убио. Зато ће он, на крају, узети судбину у властите руке и сâм пресудити Оцу, потврђујући да је Бог, или нешто што пружа осећај надмоћи, у њему, јер има моћ да суди и одузима живот.

Ако сагледамо ликове Кнеза, Хајдука, Брата и Велможе, можемо уочити развојни пут Човека који су авангардисти приказивали. Уморан, истрошени Кнез, представник нашег витешког средњовековља које је давно изгубљено, уједно је и представник типа човека који се мора превазићи како би се наставио „здрав” развојни пут.

Насупрот њему Хајдук је представник побуњеног човека, који тежи да победи устаљене видове постојања и трајања, али је још несигуран у себе, помаже се пићем и више представља гротескни него идеализовани лик јунака. Варирајући симболику индоевропских митова, Младеновић у свом Хајдуку одсликава пијаног, неопримитивистичког Барбарогенија, који даје подстрек за борбу против јачег. Неопримитивистичке тенденције, које су присутне у приказаном народу, како у *Даћи* тако и у *Гривни*, представљају типичан пример експресионистичког приказивања маргиналаца који стоје насупрот узвишеном појединцу.

Као врхунац остварене слободе и самосвести истичу се Брат и Велможа. Брат је више слободан човек савременог доба него средњовековни човек. Он искрено верује у слободу духа на коју има право сваки човек, и живи ту слободу кроз размену енергије с људима који га окружују. И он је, као и Велможа, духовно снажан човек који се без страха супротставља свакој врсти изазова. Специфичност Велможиног лика лежи у томе што Младеновић у њему васкрсава епског јунака — вратио се из боја, решио је породични проблем, супротставио се светини и изгубио милост Божију, али и право на срећу, убивши жену.⁹⁰ У Велможи нема

⁹⁰ „Човек са устима на затиљку: Чим је она убијена, потковица над вратима пала је са зида!” (*Гривна*, 20)

Братове филозофске отмености, већ је у њему спој бруталне снаге и одлучности, као последица разочарања у човечност уопште. У њему има елемената Сатане — палог анђела — каквим га приказује Милтон у *Из-жубљеном рају*. Како истиче Марио Прац, у *Аџонији романџизма*, Милтон је свом Сатани дао сав шарм укроћеног бунтовника, кога прати проклета лепота и кроз кога је

дао позитивну вредност ономе што објективно представља негативност, зло... не можемо порећи да лик Сатане изражава боље од било ког другог лика, или чина или својства у овој поеми нешто у шта је Милтон снажно веровао: херојску енергију.⁹¹

И Младеновићев Велможа се диже против Оца и пада у пропаст, својеврстан пакао који ће, слутимо, представљати самоћа и вероватно лудило. У Велможи је „херојска енергија” приказана управо у романтичарском настојању јунака — сам против свих. Сцена која изазива снажну гану-тост, можда јачу него било која друга сцена из *Гайки*, јесте моменат када Велможа остаје сам код крста, пошто је народ пресудио у корист Оца, којег је он већ осудио на погубљење:

На небу се поново појаве тамни печати. Никога није било више крај крста.

Велможа га је само узалуд љубио... (*Гривна*, 28).

Иако остаје мисао о зверству које је Велможа извршио над женом, за коју се, због етеричности лика, поставља питање о постојању, оно по чему нам он остаје урезан у памћење, а што потенцира и сам Младеновић, јесу снага, људскост и рањивост.

У том свету без Бога, где спасења с висина нема, женски ликови, иако обликовани више кроз узроке и последице свог деловања, заузимају значајно место. Кроз њих је Младеновић у *Драмским гайкама* овековечио своје целокупно виђење жене, њене улоге и моћи, од праискона до данас. Оне су носиоци демонског (Мајка — вештица), поседнице древних магијско-религијских знања (бабе), светице — оне које не могу бити предмет пожуде (Сестра), или блуднице и прелубнице (више тако виђене него што то одиста јесу), којима доминира телесно као извор коби и уништења и њих самих и мушкараца у њиховој близини (обе жене — Кнежева и Велможина). Зато *Драмске гайке* Ранка Младеновића имају снажну, необичну и сугестивну структуру исказану тоном тескобно-узвишеним.

Чини се да је пишући своје *Драмске гайке* Младеновић хтео да поново оживи један давни, већ заборављен период. Јер, како је једном приликом сам написао о представама и глумцима у нашем средњем веку:

⁹¹ Марио Прац, *Аџонија романџизма*, [превела Цвијета Јакшић], Нолит, Београд 1974, 66—67.

Најзад је све то ишчезло у тамну прошлост, и тешко се детаљи могу реконструисати. Са изобразаним лицима некадашњих наших глумаца у средњем веку, ишчезла је и успомена, која се никада не враћа.⁹²

Варирајући мотиве из *Библије*, народне песме, бајке, полусна, митологије, историје, Младеновић користи одређену врсту наиндивидуалних извора којима не утиче толико на свесни колико на несвесни део читаоачеве/гледаоачеве личности, правећи спону — провлачећи „црвену нит постојања” — између садашњег тренутка и оног исконског, оличеног у традицији како нације тако и човечанства.

ЛИТЕРАТУРА

Антологија српског јесништва, приредио Миодраг Павловић, VIII издање, Српска књижевна задруга, Београд 1997. — http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/poezija/antologija_sp/index.html

Антонен Арто, *Позориште и његов двојник*, Просвета, Београд 1971.

Душан Бандић, *Табу у традиционалној култури Срба*, БИГЗ, Београд 1980.

Душан Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Нолит, Београд 1991.

Михаил Бахтин, *Саваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, [преводиоци Иван Шоп и Тихомир Вучковић], Нолит, Београд 1978.

Добрила Братић, *Глуво доба*, Плато, Београд 1993.

Луис Буњуел, *Моја лабудова јесма*, [превела с француског Светлана Стојановић], Хинаки, Београд 2004.

Ото Вајнингер, *Пол и карактер*, [превела с немачког Ирма Шосбергер], Народна књига — Алфа, Београд 1998.

Станислав Винавер, *Бергсонова естетика I*. — Мисао, књ. IX, св. 3—4, Београд јуни 1922, 801—815.

Станислав Винавер, *Бергсонова естетика II*. — Мисао, књ. IX, св. 5—6, Београд јули 1922, 945—966.

Радован Вучковић, *Поетика хрватског и српског експресионизма*, Свјетлост, Сарајево 1979.

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

Иво Декановић, *Ерос и надреализам*, у: Милентије Ђорђевић, *Анатомија српског надреализма*, „Вук Караџић”, Параћин 1990.

Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, (Друго издање), Требник, Београд 1996.

Милош Ђурић, *Поводом митологије у народној јесми*. — Мисао, књ. XII, св. 5—6, Београд 1—16. јули 1923, 976—995.

Мирча Елијаде, *Светло и профано*, [превод Зоран Стојановић], Алнари, Табернакл, Београд 2004.

Бојан Јовановић, *Дух ђаганског наслеђа: у српској традиционалној култури*, Светови, Нови Сад 2000.

⁹² Ранко Младеновић, *Глумци као анонимни реформатори нашег језика у средњем веку*. — Позориште, бр. 13, Београд, 28. новембар 1933, 11.

К. Г. Јунг, *Изабрана дела Карла Густава Јунга*, Том V. књ. IV *Архетипови и колективно несвесно*, Атос, Београд 2003.

Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, [превео Зоран Константиновић], Српска књижевна задруга, Београд 1973.

Зоран Константиновић, *Експресионизам*, Обод, Цетиње 1967.

Лексикон стираних речи: архаизми, локализми, неологизми, (II издање), ЈРЈ, Земун 2002.

Мала енциклопедија Просвета, Књ. 1, Београд 1972.

Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, [превео Јован Јанићијевић], Нолит, Београд 1983.

Ранко Младеновић, *Архитектура нове заједнице*. — Мисао, књ. XII, св. 3, Београд 1. јун 1923.

Ранко Младеновић, *Глумци као анонимни реформатори нашег језика у средњем веку*. — Позориште, бр. 13, Београд, 28. новембар 1933.

Ранко Младеновић, *Гривна*, „С. Б. Цвијановић”, Београд 1929.

Ранко Младеновић, *Кино-балада и њена драматургија*. — Мисао, књ. VIII, св. 2, Београд 16. јануар 1922, 146—147.

Ранко Младеновић, *Моћив о „Нечистој крви” у Библији (козерија о ираисконској страси)*. — Правда, бр. 10.115—18, год. XXIX, Београд, 6, 7, 8. и 9. јануар 1933, 20.

Ранко Младеновић, *Наше драмске могућности*. — Путеви (уредници Милош Црњански и Марко Ристић), Београд, лето 1924, 104—107.

Ранко Младеновић, *Нова космологија наше историјске драме*. — Мисао, књ. XI, св. 3, Београд 1. фебруар 1923, 224—225.

Ранко Младеновић, *Порекло нашег сценског жрујисања*. — XX век, књ. II, св. 6, Београд, јуни 1938, 45—50.

Ранко Младеновић, *Синцири, Даћа*, „С. Б. Цвијановић”, Београд 1926.

Јелена Новаковић, *На рубу халуцинација: Поетика српског и француског надреализма*, Филолошки факултет, Београд 1996.

Хенри Островски, *Гоштика и мистика у нашим душама*. — Мисао, књ. XXI, св. 1—2, Београд 1. и 16. мај 1926, 35—44.

Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд 1974.

Појмовник руске авангарде, Књ. 1, уредили: Александар Флакер и Дубравка Угрешић, Графички завод Хрватске — Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета у Загребу, Загреб 1984.

Марио Прац, *Агонија романтизма*, Нолит, Београд 1974.

Речник српскохрватског књижевног језика, Књ. I, МС — МХ, Нови Сад — Загреб 1967.

Речник српскохрватског књижевног и народног језика, Књ. III, САНУ, Београд 1966.

Светислав Стефановић, *Узбуна кријике и најмлађа модерна II*. — Мисао, књ. VI, св. 2, Београд 16. мај 1921, 136—147.

Бојана Стојановић Пантовић, *Линија додира* (студије и огледи), Дечје новине, Горњи Милановац 1995.

Бојана Стојановић Пантовић, *Тајанствена близина Младеновићевих „Драмских жајки”*, у: Ранко Младеновић, *Драмске жајке*, [приредила и поговор написала Бојана Стојановић Пантовић], Народна библиотека Србије, Дечје новине, Београд 1989.

Џејмс Џорџ Фрејзер, *Злаћина жрана: истраживања магије и религије*, „Иванишевић”, Београд 2003.

Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1910—1924*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, Београд 1994.

SYMBOLISM OF *DRAMSKE GATKE* BY RANKO MLADENović

Summary

Wishing to connect the contemporary with the indigenous, the native, with that which is based on national sources, primarily on folk art and the tradition of a national culture which, for the most part, kept its original purity, Ranko Mladenović creates *Dramske gatke*. In this respect, he fits into the expressionistic desire to penetrate into the mythical, the collective and the magic, together with psychoanalysis and the desire to express the depth of human soul, which leads an expressionistic artist to an authentic, folk culture. By finding a balance between showing an irrational, mystical, primordial and modern dramatic expression, Mladenović went a step further, creating variations of and irony in folk motifs, tradition and beliefs of Slavic peoples, and in this way approaching cinematic editing. With the re-semanticization of folk song and legends in his one-act pieces, Mladenović also performed a re-semanticization of the term *gatka*, going into a deeper meaning, behind the term *fairytale*, emphasizing only that it is a history of a term whose content is hard to understand, having formulated and restricted itself, over time, to the term fantastic.

Carrying out his idea that “the success of new Serbian dramaturgy lies in the mysticism of our folklore”,⁹³ Mladenović, in *Dramske gatke*, united a barbarian instinct, inherited from a raw racial past, and connected it with a “nervous” tension characteristic of a modern man. What was automatically born out of that was an intuitivism which he advocated, as well as originality with regards to other dramatic achievements of Serbian production. Apart from the presence of expressionistic poetics, there is also a noticeable influx of surrealism in the structure of *Dramske gatke*, shown through particular plays within a play — dreams and hallucinations — because of which the main characters lose their mind, either permanently or momentarily. These fantastic, surreal scenes, difficult to perform on stage, but suitable for a film, steer *Dramske gatke* in the direction of a play for reading, or in the direction of a highly literary film script.

⁹³ „Да успех нове домаће драматургије лежи у мистици нашег фолклора” — прим. прев.

Ана Тасић

ЕВРОПСКА РЕЦЕПЦИЈА СРПСКОГ ДРУШТВА ПРЕДСТАВЉЕНОГ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ДРАМИ

САЖЕТАК: У раду се истражује европска рецепција текстова *Скакавци* Биљане Србљановић и *Хадерсфилд* Угљеше Шајтинца, које је европска публика имала прилике да види у српској представи (*Скакавци* Југословенског драмског позоришта), затим у европским представама *Скакаваца*, као и у европској и америчкој представи *Хадерсфилд*. Циљ рада је да открије ставове европске јавности према Србији, на основу њене уметничке продукције.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: нова европска драма, in-yer-face, позориште, балканизам, глобализам, европска интеграција.

Увод — савремена српска драма и европске интеграције

У српским позориштима у другој половини деведесетих година извођени су текстови Биљане Србљановић (*Београдска трилогија*, режија Горан Марковић, ЈДП, 1997; *Породичне приче*, режија Јагош Марковић, Атеље 212, 1998), као и Милене Марковић (*Павиљони*, режија Алиса Стојановић, ЈДП, 2001). Они су по структури и стилу референтни групи необруталистичких текстова, односно *in-yer-face* драматургији, која је обележила крај двадесетог века у европском драмском позоришту (ауторима Сара Кејн (Sarah Kane), Марк Рејвенхил (Mark Ravenhill), Маријус фон Мајенбург (Marius von Mayenburg), Деа Лохер (Dea Loher), Васили Сигарев (Vasily Sigarev) итд.).¹ Њихове заједничке особености су фрагментарност нарације, експлицитни, сирови прикази тела и телесности (насиља, сексуалности), бављење ликовима са друштвених маргина. Ипак, текстови Биљане Србљановић и Милене Марковић су тематски били посебно специфични, због сликања локалних околности. Ту превасходно мислим на представљање поремећеног стања у српском друштву деведесетих година, детерминисаном ратовима, катастрофалним економским условима, ерозијом свих вредности, корупцијом, насиљем, криминалом, који су у тој необруталистичкој, огољеној, фрагментарној драмској форми, добили адекватну форму изражавања.

¹ Вид. Alex Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, Faber and Faber, London 2002.

У тексту *Мали речник често употребљаваних речи за означавање недо-
вољно истражених појмова*, Милош Лазин износи тезу да је експлозија
насиља и зла на простору бивше Југославије у првој половини деведесе-
тих година била феномен савременог света, а не само локално релеван-
тан феномен.² Лазин сматра да су та дешавања директно инспирисала
настанак нове европске драме и уримовала низ аутора, против њихове
воље, у јединствен покрет: „Мучан осећај који су готово целу деценију
дуго ратови изазивали на Западу проузрокован је управо (споро досегну-
тим) сазнањем да они нису још једна ’балканска заврзлама’ већ трагична
експлозија друштвеног раслојавања које је општеевропско. Односно, ци-
вилизацијски феномен.”³ У оквиру разматрања да је брутализам нове
европске драме деведесетих година инспирисан ратовима на тлу бивше
Југославије, што је створило јединствени европски културни простор,
Лазин поставља и занимљиву тезу да је та нова драматургија, у коју се
убрајају и текстови Биљане Србљановић, један од важних феномена
европске културне интеграције на почетку XXI века.⁴

Ако прихватимо Лазинову тезу да је нова европска драма вид европ-
ских културних интеграција, огроман светски успех драма Биљане Ср-
бљановић посебно би био значајан у погледу укључивања Србије у про-
цесе европских интеграција. Србљановићева је први српски драмски ау-
тор који не само да је у свету успео, већ је виђен и прихваћен као један
од носилаца европских позоришних промена, уз Сару Кејн, Маријуса
фон Мајенбурга и друге. Анализирајући, даље, успех њених драма, Ла-
зин наводи питање које се често постављало, када је реч о њеном интер-
националном успеху: „Да ли је успех *Нове европске драме* у друштвима у
транзицији (Источна Европа) облик западног културног неоколонијали-
зма?”⁵ Његов одговор је негативан, а као аргумент за своју тврдњу наво-
ди да је „из Источне Европе дошао значајан број аутора Нове драме и
то са текстовима насталим не само пре ’бума’ с краја деведесетих већ и
пре славе Саре Кејн.”⁶ Ова теза је сасвим основана, када је реч о тексто-
вима Србљановићеве и њиховом идејном и формалном блискошћу са
осталим европским писцима новог брутализма (Сара Кејн, Маријус фон
Мајенбург и други). Но, када је реч о групи српских текстова који су се
појавили десетак година касније, чији су аутори рођени од 1975. до 1982.
године (Слободан Вујановић, Иван Правдић, Милена Богавац, Маја Пе-
левић, Филип Вујошевић, Милан Марковић и други), а чија се дела, та-
кође врло очигледно, уклапају у необруталистичку драматургију, не ми-
слим да је одговор на питање о могућем неоколонијализму негативан.
Ови најмлађи писци су прошли кроз радионице пројекта „НАДА (Нова
драма)”, неке врсте базе за ново драмско писање, организоване у бео-
градском Народном позоришту (2002—2003. године), уз подршку Бри-

² Miloš Lazin, *Mali rečnik često upotrebljivanih reči za označavanje nedovoljno istraženih pojmova*. — Scena, broj 1, januar—mart 2004, Sterijino pozorje, Novi Sad, 25.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

танског савета. У оквиру „Нове драме” је, између осталог, организован долазак менаџера и писаца из лондонског позоришта Ројал Корт (Royal Court), који су водили разговоре и радионице са српским писцима, превођени су комади британских писаца (Рејвенхила, Ентонија Нилсона/Anthony Neilson, Мартина Кримпа/Martin Crimp), што је све сигурно утицало на професионални развој младих писаца из Србије, односно, успостављало је директну везу са европским ауторима. Имајући то у виду, у овом случају је, заправо, врло могуће говорити о *културном неоколонијализму*, који Лазин, са правом, негира, када је реч о комадима Биљане Србљановић.

*Европска рецејција српског друштва представљеног у драмама
Скакавци и Хадерсфилд*

Комад *Скакавци* Биљане Србљановић је имао праизведбу у Југословенском драмском позоришту, у режији Дејана Мијача, 26. априла 2005. године. Свет који Србљановићева ту приказује, са једне стране, локално је прецизиран, исцртани су заједнички животи више генерација, као последица материјалне ограничености, као и утицаја комунистичке прошлости, затим ратова на простору бивше Југославије деведесетих година итд. Са друге стране, ликови *Скакаваца* живе и у глобалном друштву, хомогенизованом путем масовних медија и Интернета. Представа *Скакавци* Југословенског драмског позоришта је 15. јуна 2006. године отворила бијенални фестивал Нове европске драме у Визбадену, на којем су представљена најновија драмска остварења из Европе. Европска публика и критика тада је могла да види прву сценску поставку овог комада. Пишући о Бијеналу, два најугледнија немачка дневна листа, *Süddeutsche Zeitung* и *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, посебно су истакла значај представе *Скакавци*. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* напоменуо је да су *Скакавци* били један од врхунаца Бијенала, схватајући комад као „слику похлепног и свих вредности лишеног посткомунистичког друштва” (26. јун 2006).⁷ *Süddeutsche Zeitung* је свој приказ насловио са *Грамзивост њихових снајки* (27. јун 2006).⁸

Ови прикази се могу схватити као репрезентативни случајеви различитих приступа у тумачењу Србије, дате у комаду *Скакавци*. Тумачи се, условно, могу поделити у две групе. Са једне стране, у представи је Србија виђена као друштво сасвим изоловано у својим проблемима, што је последица погрешне политике вођене деведесетих година (натпис из *Frankfurter Allgemeine Zeitung*-а). Тумачења су дефинисана стереотипно негативним погледом на Србију. Србија је ту, више или мање, стигматизована, посматрана је као држава која је само формални део Европе, док јој, суштински, не припада. Друга, бројнија, група тумача је у *Скакавцима* видела Србију као државу која несумњиво припада једном глобализо-

⁷ Документација Југословенског драмског позоришта.

⁸ Ibidem.

ваном друштву које има универзалне проблеме, друштву које је део Европе, или бар на добром путу да то постане (натпис из *Süddeutsche Zeitung*-а). Ова подела је, наравно, условна; интерпретације Србије се, најчешће, налазе између ове две категорије. Ипак, ова категоризација је утврђена због систематичнијег и аналитичнијег тумачења два супротстављена погледа, који ће нам помоћи у дубљем разумевању проблема: Како нас Европа види?

1. Идеолошка тумачења савремене српске драме — жетвоизација Србије

У прегледу представе *Скакавци*, у листу *Frankfurter Rundschau*, Петер Михалцик пише да је реч о „најинформативнијем тексту који тренутно може да се прочита о Србима”.⁹ Он још истиче да је „Србија једна од најтамнијих мрља на земљописној карти Европе. Срби су губитници од распада Југославије, Милошевић их и после сахране чува, остаће народ агресора, на пријем у ЕУ ће још дуго чекати. Ниједна земља у Европи није толико далеко, ниједна није толико непризната и стигматизована као Србија... А шта каже Србија о себи кроз уста Биљане Србљановић? Ансамбл од једанаест чланова, повезаних лабавим односима у високим београдским круговима: не функционишу ни саме породичне везе између млађих генерација од око 35 година и старијих. Ћутљив отац, посесивна мајка која се гнезди код своје разведене кћерке у чијем животу упркос самоћи, нема места за мајку, хонорарни члан Академије наука и уметности не поступа према никоме лошије него према свом сину, који је, опет, као полицајац 'на југу' починио више убиства, о којима нико не говори. Београд има проблем с језиком. Оно о чему се не прича, смештено је у центар комада, то контролише односе, али га ликови избегавају... Претпоставља се да скакавци у Србији нису капиталисти из Хедгеовог фонда, већ вечити добитници. Могу ли се стидети скакавци? Не, каже се у комаду Биљане Србљановић, управо то она избегава. Ауторка доводи ликове, једним квазисадистичким расположењем до границе, где се морају постидети. 'Треба да се стидиш', говори се увек и стално се понавља. Укочено, цинично, ћаскајући, стоји друштво, тако, пред подлошћу коју је оно само произвело.”¹⁰

Са друге стране, Михалцик, у истом тексту, пише и о универзалнијим карактеристикама текста *Скакавци*, препознајући проблеме о којима Србљановићева пише као опште, карактеристичне и за сређена друштва, као што је Немачка. Ипак, и ту је његово тумачење обојено отровним цинизмом према Србији: „Старост дефинише ликове, иако су они у једном историјом угушеном свету без знакова старости. Заstraшујуће, при томе је, да управо на овој равни комад добија фрапантну сличност са

⁹ Peter Mihalczik, у: *Frankfurter Rundschau*, 20. јун 2006.

¹⁰ Ibidem.

немачким односима, односима без деце и односима уморних од старости. Ту Србија изгледа врло упућена.”¹¹

Слично је са интерпретацијом текста *Скакавци* у Француској. *Скакавци* су постављени на сцени градског позоришта Абес, у Паризу, у режији Доминика Питоазеа 2006. године. Ана Оташевић, Танјугов дописник из Париза, у извештају са париске премијере *Скакаваца* наводи да у програму ове представе пише да је реч о „портрету београдског друштва заточеног у паклу породичних веза”.¹² Оташевићева још наводи део из текста позоришног критичара Патрика Сура, који је укључен у програм париске представе: „Реч је о циничној визији друштва које је изгубило репере, на постмилошевићевском Београду у којем је немогуће волети а да се не пробуде демони прошлости, на цени коју треба да плати нација која је одлучила да прекорачи последњу границу и порине у варварство. Овим разоткривањем најгорих мана суграђана, Србљановићева започиње неопходан рад на суочавању с прошлошћу, на покушају да се обнови (друштво) и најзад крене напред.”¹³ Извештач Ана Оташевић још додаје утиске са представе: „Детаљи којима је француски редитељ употпунио ту слику су снимак телевизијског говора тадашњег председника српске владе Војислава Коштунице, шал са српским грбом, песма 'Играле се делије' и новокомпонована музика.”¹⁴

Поводом таквог редитељског тумачења, Биљана Србљановић је, после париске премијере, дописнику Танјуга изјавила „да тема комада није уско везана за српско друштво, него за страх од старења и суочавање са смрћу”. Србљановићева је поводом политичког контекста, алузија на Коштуницу и РТС рекла да је то „редитељ убацио, да то нигде не пише у тексту, као и то да је Коштуница никада није занимао, као ни РТС”.¹⁵ Ана Оташевић, у истом тексту, закључује да је „универзални аспект који је српски драматург желела да истакне остао тако у сенци идеолошке визије која је у Француској постала кључ за тумачење једног друштва — српског.”¹⁶

Интерпретације текста *Скакавци* од стране критичара Патрика Сура, редитеља Питоаза и Михалчика индикативне су у смислу произвољности тумачења текста, односно произвољног читавања значења, као резултата идеолошких предрасуда. Сур је, то наглашавам, самоиницијативно интерпретирао да су у комаду Срби приказани као нација „која је одлучила да прекорачи последњу границу и порине у варварство”. Такве слике у комаду заиста нигде конкретно нема, што је потврдила и Србљановићева. Ову врсту идеолошког читања текста и представе *Скакавци*

¹¹ Ibidem.

¹² Ана Оташевић, *Ideološki ključ*, Politika. — Београд, 10. новембар 2006, у: Slobodan Savić, *Biljana Srbljanović, porodične i druge priče*, Knjaževsko-srpski teatar, Kragujevac 2008, 81.

¹³ Ibidem., 80—81.

¹⁴ Ibidem., 80.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem., 81.

можемо тумачити као део дискурса *балканизма*, којем је историчарка Марија Тодорова посветила студију *Имагинарни Балкан*. Тодорова анализира различите аспекте негативног односа западног света према Балкану. У уводу студије она пише: „Један баук кружи културом Запада — баук Балкана. Све силе ушле су у свети савез да би истерале ту авет: политичари и новинари, конзервативни научници и радикални интелектуалци, моралисти свих врста, родова и облика... Чињеницу да је Балкан описиван као 'друго' у односу на Европу није потребно посебно доказивати... Као и свака генерализација, и ова се заснива на редукционизму, али тај редукционизам и стварање стереотипа о Балкану достигли су такав степен и интензитет да читав дискурс заслужује и захтева посебну анализу.”¹⁷

Проблем стигматизовања балканског простора, чиме се Тодорова аналитички бави, није новина, није само последица ратова деведесетих година на територији бивше Југославије, мада је, неспорно, у том периоду дискурс балканизма био посебно изражен. Балканизам има историјски континуитет, што показује Тодорова, али и аутори чији су радови скупљени у зборнику *Балкан као метафора*, где су, такође аналитички, сагледани различити аспекти стигматизације балканског простора. Тодорова пише да је Европа, још почетком двадесетог века, свом репертоару погрдних речи додала један нови појам који се показао прилично трајним: „'Балканизација' је означавала не само уситњавање великих и снажних политичких јединица, већ је постала синоним за повратак племенском, заосталом, примитивном и варварском.”¹⁸ У предговору српском издању зборника *Балкан као метафора*, „Стигматизовање Балкана”, Обрад Савић пише: „Балкан је, као спољна граница западноевропске културе, постао оно негативно Друго Европе, провинцијална периферија, метафора за ризичну зону прекомерног варварства... Европска стигматизација Балкана, тај иреверзибилни презир 'европејства' према 'балканизму', припремљен је у сфери *нарајивне колонизације Балкана*. Балканизам се натурио као синоним за племенско, заостало, примитивно и варварско, дакле, као несрећно Друго, колатерална штета цивилизоване Европе. Захваљујући заводљивом дејству културног колонијализма, Европа је произвела наказну слику Балкана, слику инфериорног, дивљег и веома ризичног простора.”¹⁹ У есеју *Увод: дизање „моста” у ваздух*, Душан И. Бијелић разматра разлоге таквог стигматизовања Балкана од стране Запада, постављајући занимљиву тезу да је та врста радикално негативног погледа на Балкан средство изграђивања лепше слике о себи: „Либералне демократије не само да су усмеравале унутрашње осветољубивости ка периферији како би себе сачувале од унутрашњих конфликата који су неодвојиви део капиталистичке грађевине, већ су, што је важније, то искористиле да се заљубе у себе саме и у капитализам којем је на овај начин уређена пластична операција лица, те делује бескон-

¹⁷ Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, друго izdanje, XX vek, Beograd 2006, 47.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Obrad Savić, *Predgovor srpskom izdanju, zbornik Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, Beogradski krug, Beograd 2003, 8—9.

фликтно, као површински очишћен и морално подмлађен објект власти-те жеље. Овај процес само-улепшавања по цену истицања ружноће дру-гога, може се пратити од настанка демократије.”²⁰

И Славој Жижек пише да Европа третира Балкан као злогласну „сабласт прошлости”, онај део који ништа не заборавља и ништа не учи, који и даље бије вековне битке, док је остатак Европе забављен убр-заним процесом глобализације.²¹ „Балкан служи као *сабласиј Европје*”, пише Жижек, „као тврдоглави заостатак њене сопствене порекнуте про-шлости... Балкан функционише као сабласни ентитет, позивање на њега омогућава да у некој врсти сабласне анализе уочимо различите моделе данашњег расизма. Прво, ту је старомодно, нескривено одбацивање (де-спотског, варварског, православног, муслиманског, корумпираног, ори-јенталног...) балканског Другог, у име аутентичних (западних, цивилизо-ваних, демократских, хришћанских...) вредности. Затим, ту је 'рефлек-сивни', политички коректни расизам: мултикултурална перцепција Бал-кана као подручја етничког ужаса и нетолеранције, примитивних, ира-ционалних зарађених страсти, које треба супротставити пост-национал-но-државном либерално-демократском процесу решавања сукоба рацио-налним преговорима, компромисима и међусобним уважавањем. Ту је расизам, да тако кажемо, подигнут на квадрат: приписује се Другом, док ми заузимамо позицију неутралног добродушног посматрача, надмено згранути страхотама које се догађају 'тамо доле'.”²² Ова врста посматра-ња Балкана, као „оног доле”, карактеристична је за тумачења Михалци-ка, Сура, Питоаза. Они сви Србију, приказану у *Скакавцима*, посматрају као егзотичан ентитет, државу која је заостала, варварска, виде је као Оно друго, сабласт Европе.

Видимо да су ове негативне рецепције *Скакаваца*, односно српског друштва приказаног у *Скакавцима*, део једног општег дискурса стигма-тизације балканског простора. Тумачења Тодорове, Савића, Жижека, ду-бље објашњавају проблем и помажу нам да разумемо шири контекст Михалцековог, Суровог или Питоазеовог тумачења друштва Србије. По-зориште је у тим интерпретацијама, посебно у случају француске пред-ставе, злоупотребљено, искоришћено у функцији насилне потврде једног проблематичног дискурса. Уместо да уметност посматрају у општим, универзалним значењима, која су суштина комада *Скакавци*, ови тумачи су текст искористили као полазиште за афирмацију својих идеолошких ставова. Није реч о томе да Срби треба да буду приказани као невинне жртве, већ да се степен одговорности критички третира, да се расподели према реалним мерилима.

²⁰ Dušan I. Bijelić, *Uvod: Dizanje 'mosta' u vazduh, y: Balkan kao metafora: između glo-balizacije i fragmentacije*, 25.

²¹ Slavoj Žižek, *Manje ljubavi — više mržnje*, Beogradski krug, Beograd 2001, 152.

²² Ibidem., 153—154.

2. Универзална тумачења савремене српске драме — Србија у европским интeграцијама

Ове негативне и једностране слике Србије, коју су наведени аутори извукли из контекста, једна су страна тумачења представе *Скакавци* и слике Србије у њој. Та врста негативних интерпретација друштва Србије није искључива, чак ни преовлађујућа. Други критичари и тумачи у Немачкој свет који Србљановићева слика видели су као једну општу дијагнозу савременог, глобализованог друштва. О том аспекту универзализма у комаду *Скакавци* говори Франц Виле, у интервјуу са Србљановићевом: „Када неко чита ваш комад, не чини се да је толика удаљеност од западне Европе. Људи имају старе родитеље којима је неопходна нега и не знају како треба да се опходе, немају децу, а ако их имају, онда су то мали монструми, или су у браку због детета. Каријере функционишу преко веза, то се овде назива умреженост. Све изгледа тако поверљиво.”²³

У приказу представе у листу *Der Tagesspiegel*, Рут Фихнер *Скакавце* види као слику друштва са глобалним проблемима отуђења, а не само као локални приказ Србије: „Неки од протагониста су истовремено убедљиви и леви да не можете поверовати какве поноре крију у себи. Леде-на ТВ Мадона, докторка која је очајнички овисна о уживањима, zgodни доктор хомосексуалац — сви победници бесни на садашњост, мада, они никада неће бити победници и код Србљановићеве. Дементни отац бива остављен код аутопута, кћерка кињи своју остарелу мајку до крви, стармала девојка хладнокрвно подмићује рођеног деду својим брутално-ласцивним наступима. Постепено бива све јасније да је овај имагинарни низ слика о глобалној отуђености генерације више од реалног.”²⁴

Милош Лазин, позоришни редитељ из Београда који од краја осамдесетих година живи у Француској, такође пише о том универзалном аспекту *Скакаваца*: „Београд из *Скакаваца* није са непремостивим, готово фантазмагоричним, проблемима (као у *Породичним причама*), већ са нормалним, људским, онаквим какве Биљана тренутно 'на миру' може да проживи у Паризу. Не знам за 'европскије' Београђане од оних из *Скакаваца*... То је Биљанин простор за исписивање у Европи тренутно владајуће урбане лакомислености, себичности, самодовољности, али и неизбрисивог осећаја узалудности... Зато ће такви Београђани на берлинским сценама постати Берлинци, на париским Парижани.”²⁵

И немачки редитељ Томас Остермајер (Thomas Ostermeier) у *Скакавцима* види Србију као земљу која постаје европска држава, чији су проблеми глобални, блиски проблемима Западних земаља: „Београд данас постаје део Запада, и ликови у њеним драмама сада бију другачије битке: на пример, против старења у том новом свету и против сопствених разочарања и изгубљених нада. Истовремено, они настављају да се

²³ Franc Vile, intervju sa Biljanom Srbljanović, *Niko ne želi da zna, gde je jug.* — Theater Heute, jun 2006, документација Југословенског драмског позоришта.

²⁴ Rut Fihner, *Skakavci bez kraja*, Der Tagesspiegel, документација Југословенског драмског позоришта.

²⁵ М. Лазин, *op. cit.*, 2005.

боре са својом прошлошћу и са својом потиснутом мржњом и кривицом. У новој српској борби за опстанак чини се да се води један другачији рат: данас је то борба између генерација. У *Скакавцима*, породица избацује свог оца на аутопут да би га се решила. Блажена визија припадања великој Европи није требало тако да изгледа.”²⁶

Из ових навода је јасно да је Србија у *Скакавцима* виђена и као део света са универзалним проблемима, при чему су претерана брига о физичком изгледу, као и страх од старења и смрти, централна питања. Професије већине ликова у вези су са атрактивношћу физичких изгледа. Надежда, као шминкерка на телевизији, живи од улепшавања лица; Дада, коју Надежда шминка, очигледно да посао телевизијског водитеља обавља скоро искључиво захваљујући својој атрактивној појавности; професионални успех Макса, који такође ради на телевизији, као аутор емисије и њен водитељ, зависи и од његовог физичког изгледа; Фреди је дерматолог, дакле бави се здрављем и изгледом коже, док се Жана бави естетском хирургијом, најкарактеристичнијом професијом у контексту ове проблематике. Ова слика света у *Скакавцима* је један репрезентативни пресек глобалног друштва, у којем је појава „менаџмента имица”, како ју је социолог Брајан Тарнер (Bryan Turner) дефинисао, постала одлучујућа, не само у сфери јавног живота већ и у свакодневном животу свих људи: „Имиџ успешности захтева лепа тела, која се тренирају и дисциплинују да би повећала наше личне вредности. Развио се читав низ професија које треба да створе лепа тела — пластични хирурзи, стручњаци за дијете, козметичари, фризери, маникири, педикири... Тело је заиста постало финални тријумф капиталистичког развоја.”²⁷ Анализирајући проблем старења, старости и смрти у *Скакавцима* Иван Меденица такође препознаје општи друштвени проблем и општи позоришни феномен, којим се „пружа отпор злоупотреби брзине и младости у савременој цивилизацији”.²⁸

Надам се да сам дала довољно аргумената који потврђују универзалност *Скакаваца*, односно неоправданост искључиво локалног тумачења, у случају идеолошких интерпретација Михалцека, Питоаза, Сура. Низ продукција *Скакаваца* широм света такође говори у прилог тези о универзалности комада, осим у случају француске представе, где је комад злоупотребљен у функцији идеолошког читања. *Скакавци* су постављени и у Загребу (Загребачко позориште младих, редитељ Јануш Кица), Санкт Петербургу (Позориште Пушкин, редитељ Роман Козак), Новој Горици (Народно позориште Нова Горица, редитељ Едуард Милер), Штутгарту (Шаушпил Штутгарт, режија Барбара-Давид Бриш), Будимпешти (Позориште Катона Јожеф, редитељ Габор Мате). Доступни подаци о приступу у овим интерпретацијама текста говоре о томе да су редитељи

²⁶ Tomas Ostermajer, *Glas druge Evrope*, у: Slobodan Savić, *op. cit.*, 125.

²⁷ Bryan Turner, *Body And Society*, SAGE Publications, London 1996, 124.

²⁸ Ivan Medenica, *O pozorišnoj starosti i sporosti*. — Teatron, br. 140—141, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2007, 18.

текст прочитали у једном универзалном кључу, не ослањајући се превише на његове локалне особености.²⁹

Сматрам да је ово друго тумачење Србије у *Скавцима* као државе која је на путу европских интеграција, иако суочене са бројним економским, политичким и друштвеним проблемима, тачније и адекватније. Очигледно је да још увек има тумача који су „заглављени” у том већ застарелом, неважећем, ретро-дискурсу о Србији као Оном другом, сабласти Европе итд., али ипак преовлађују аналитичари који Србију виде као део европског културног и тржишног простора.

Малобројни подаци о иностраној рецепцији текста *Хадерсфилд* Угљеше Шајтинца, који је, осим у Србији, игран и у Лидсу и у Чикагу (позориште ТУТА, 2006. године, америчка адаптација Каридад Свич/*Caridad Svich*, режија Дадод/*Dado*), откривају да је Србија, у тим представама, такође виђена без идеолошких ограничења, односно да су проблеми које имају ликови Шајтинчеве драме схваћени као универзални проблеми савременог, глобализованог света, иако је и ту, наравно, присутна свест о трагичној специфичности српског друштва.

Хадерсфилд Угљеше Шајтинца је савремена драма која се одиграва у Војводини, а њен главни лик је Раша, резигнирани тридесетогодишњи писац који живи са оцем алкохоличаром. Централни догађај драме је окупљање Рашихиних генерацијских пријатеља, што је повод за разговоре, подсећања, размишљања и дискусије о њиховим животима у протеклих десетак година. Укључивање лика Игора, Рашиног пријатеља који им је након десет година боравка у Енглеској дошао у посету, у први план истиче разлике у друштвено-политичким системима, једне срећене, друге сасвим девастиране државе, указујући на крупне разлике између живота људи који су деведесетих година одабрали да напусте земљу и оних који су остали у Србији. Коренито је присутан посттрауматски доживљај ратова, немаштине, дугогодишње промашене државне политике итд.

Драма је премијерно изведена у Лидсу, на сцени позоришта Вест Јоркшир Плејхаус (*West Yorkshire Playhouse*), у режији Алекс Чизам (*Alex Chisholm*) и играна од 15. маја до 5. јуна 2004. године. То је заиста редак случај да је један српски комад имао праизведбу ван Србије.³⁰ После Лидса, комад је изведен у Србији, у Југословенском драмском позоришту (март 2005), такође у режији Алекс Чизам. Текст је 2006. године игран и у Чикагу (позориште Тутта). Текст је и екранизован, 2007. године, у режији Ивана Живковића.

Амерички и британски критичари препознали су у тексту Угљеше Шајтинца сличност са интернационалним стилом новог брутализма у драми, дајући, дакле, тексту универзални значај, иако су, истовремено, у комаду препознали и локалне особености. Крис Џонс (*Chris Jones*), кри-

²⁹ John Freedman, „Feuds and Loathing”, у *Context*, 3rd October 2008 и Andreas Jinter, „Kćerke nasleđuju od očeva — Barbara-David Briš premijerno postavlja u Štutgartu komad *Skavci*”, документација Југословенског драмског позоришта.

³⁰ То је случај и са комадом *Супермаркет* Биљане Србљановић, који је праизведбу имао у берлинском позоришту Шаубине (*Schaubuhne*), у режији Томаса Остермајера (2001).

тичар листа *Chicago Tribune*, написао је: „Његов рад је на истој територији са британским нихилистима, као што су Марк Рејвенхил, Ирвин Велш (Irvine Welsh) или Кенет Лонерган (Kenneth Lonergan), амерички хроничар младих, паметних и сморених и тврдоглавих. Али, за разлику од ових писаца, чији су ликови изгубљени и самодовољни, Шајтинца опседају и питања њиховог националног идентитета. И тако је *Хадерсфилд* истовремено чеховљевски приказ живота српских згубидана, као и сецирање сложености српског друштва у постсовјетском свету, отргнутог од очигледних историјских референци... Шајтинчево писање је ретка комбинација личног беса и националних питања. Ови ликови евоцирају интернационалну болест младих људи који желе да одложе почетак свог зрелог доба. У том смислу, комад приказује живот у било којој мочвари, свуда. Али, то је истовремено комад специфичан за Србију — о сталној потреби да се њени становници дефинишу у оквирима неке друге нације.”³¹ Позоришни критичар Хеди Вајс (Hedy Weiss) у листу *Chicago Sun Times* пише о *Хадерсфилду* а поводом премијере у Чикагу: „Име Слободана Милошевића — недавно преминулог председника Србије, оптуженог за ратне злочине током ратова у Босни и Херцеговини — не изговара се у *Хадерсфилду*. Ипак, Милошевићев дух озбиљно кружи над овим комадом. Рад младог српског драматичара, Угљеше Шајтинца, једна је прозирна оргија деструкције, беса и бола која открива истину о изгубљеној генерацији која је одрасла у Србији током деведесетих година и још увек покушава да састави живот... Комад се најбоље може описати као српска верзија комада *Ово су наци млади* Кенета Лонергана, о одрастању двадесетогодишњака, али са много отровнијим приказом психичког раздора, сексуалне декаденције, самосажаљења, нихилизма, црног хумора, књижевне и религијске сатире и потиснуте чежње... Ово је нова Европа, са Србијом на далекој ивици.”³² Алфред Хиклинг, критичар енглеског листа *Independent*, такође је писао о овом комаду, поводом британске представе: „За генерацију која је одрасла под комунизмом, а затим отишла у рат, Хадерсфилд, чак и под сталном кишом, чини се као далека, немогућа опција... У представи имамо утисак да Рашини пријатељи, али и, имплицитно, њихова држава, стоје на прагу откривања нове зрелости, као и то да Раша може да буде поштеђен судбине свога оца.”³³

Сви ови прикази текста/представа *Хадерсфилд*, у већој или мањој мери, показују уверење да је Србија део глобалног друштва, заједничког европског културног простора, иако се бори са крупним локалним проблемима. Дакле, изузев неколико случајева (Михалцик, Питоаз, Сур), који су српско друштво приказано у савременој српској драми протумачили идеолошки, ограничено, у оквиру проблематичног дискурса *балканизма*, преовлађујућа европска рецепција Србије представа је ипак друга чија. Прво, чињеница о бројним продукцијама *Скакаваца* изван Србије

³¹ Chris Jones, *Huddersfield helps playwright find a place for himself*. — Chicago Tribune, June 2nd 2006.

³² Hedy Weiss, *A black comic catharsis for Serbia*. — Chicago Sun Times, June 5th 2006.

³³ Alfred Hickling, *Huddersfield*. — Guardian, Tuesday May 25th 2004.

(Загреб, Немачка, Словенија, Мађарска), као и *Хадерсфилда* (Лидс, Чикаго), који су, преовлађујуће, прочитани као универзалне драме, говори о томе да је живот у данашњој Србији ипак, у великој мери, виђен као живот у европској земљи. Србија се, у највећем броју случајева, посматра као држава која је много изгубила због погрешно вођене политике деведесетих година, али и држава чије становништво има исте проблеме као и просечни грађани Европе, односно, као држава која је на путу да, у сваком смислу, политичком, економском, културном, постане легитиман део Европе.

У предговору другом издању књиге *Имагинарни Балкан* на српском језику, написаном септембра 2006. године, Марија Тодорова примећује промене у ставу Европе према Балкану, истичући да се појавила идеја интегрисања Балкана у Европу, насупрот раније преовлађујућој идеји гетоизације, коју подразумева балканизам: „Сада међу еврократама први пут постоји снажан лоби који сматра да је интегрисање Балкана, а не његова гетоизација, и те како у интересу Европе... Одустало се и од балканистичке реторике (необична, али предвидљива последица): она, наиме, просто више није била у интересу политике моћи, она и даље постоји, пригушена је из практичних разлога, али се може активирати сваког часа. Иако 'балканизам', дакле, није нестао, он је засад просто само склоњен са средишта политичке позорнице.”³⁴

Ова назнака промене ставова Европе према Балкану, коју истиче Тодорова, има аналогије са преовлађујућим рецепцијама српског друштва у тумачењу текста/представа *Скакавци* и *Хадерсфилд*. Супротни ставови Европе према Балкану, које Тодорова одређује као тенденције према гетоизацији Балкана и интегрисању Балкана у Европу, одговарају и рецепцији Србије у текстовима савремене српске драме и позоришта које сам анализира. Малобројнији случајеви негативног тумачења Србије (Питоаз, Сур, Михалцик) део су ранијих тежњи ка гетоизацији Србије, док се преовлађујуће интерпретације уклапају у нове тенденције интегрисања Балкана у Европу. Из примера које сам истражила видимо и то да је читање уметности врло подложно ограничењима, идеолошким тумачењима, што је у конфликту са суштином уметничког дела — отворености и слободи у обликовању различитих светова.

Ana Tasić

EUROPEAN RECEPTION OF SERBIAN SOCIETY REPRESENTED IN THE MODERN SERBIAN DRAMA

Summary

The topic of the article is the European reception of the Serbian society represented in the modern Serbian drama and theatre, which analytically deals with social

³⁴ М. Тодорова, *op. cit.*, 7.

aspects of life in Serbia, in the age of transition. In the last few years, there was an eruption in the production of texts by a younger generation of authors, who depict a post-Milošević society in their works (Biljana Srbljanović, Uglješa Šajtinac, Milena Marković, Slobodan Vujanović, Ivan Pravdić, Milena Bogavac, Filip Vujošević, Maja Pelević). On the one side, these texts show the problems encountered when facing transition — the consequences of abnormal social circumstances of the 1990s, while, on the other side, they also reflect global issues — the erosion of ideologies, the general scepticism, the consumerism, the influence of mass media etc. The focus of the article is on an investigation of the European reception of the texts *Grasshoppers* by Biljana Srbljanović and *Hadersflid* by Uglješa Šajtinac, which the European audience had the opportunity to see in a Serbian production (*Grasshoppers* by the Yugoslav Drama Theatre), but also in a European production, adapted from these texts. The analyses reveal that a group of critics interpreted the Serbia in *Grasshoppers* in a tendentious, unilateral, ideological way, within the discourse defined by Marija Todorova as *balkanism*. Other critics, greater in number, understood the Serbia represented in modern Serbian drama as a country that is a part of the global society, of integrated Europe. These two opposing approaches to the interpretation of the Serbian society, based on *Grasshoppers*, also show that the interpretation of art is highly susceptible to ideological interpretations, which is in conflict with the essence of a work of art.

Зоран Р. Појовић

КРУГ, КАМЕН, ЗВЕЗДА

Драме за под главу Милице Новковић

САЖЕТАК: Драме Милице Новковић читају се као позориште у пет чинова, аутентично, заустављено на трен у равни папира. Блиски сусрет прве врсте са писцем комада започиње преко азбучника његовог света-театра. Бити у средишту тог света значи бити у жижи живота; приче у основи исходе из лирских летописа живљења, свет постварен причом, доведен је до својеврсног трајног, „новог” постојања. Ући у комад Милице Новковић, читати га, гледати и слушати, доспети на виши степен њеног метафизичко-лирског реализма, значи са осећањем и без предумишљаја приступити у њену цепну васиону која, отиснута на папиру, исликана и озвучена, као некаква необична направа емитује боје, таласе, одјеке хармоније сфера. Реалност света сагледаног кроз флуид драмског установљује се тек у присности, истинитости језика; писац тананог осећања за бит, целовитост и језичку чистоту, покушава да додирне и оно што испод приче и призора стоји, разгрне онај танани празан простор (очекивања упркос, наде). У литерарно-драмском ходу од *Камена за њод главу* до *Нашећ Николе Тесле*, Милица Новковић уверава својом драмском сентенцом да хармонија универзума постоји, ма колико недокучива, да живети има смисла (па и у неизгледном, тегобном хтењу да се он открије), да је лепота чудна, недокучива, узрок и последица.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милица Новковић — позориште у пет чинова; драма, чаролија читања; појмовник, азбучник пишчевог света-театра; призори — „отиснути” животи; приче — лирски летописи живљења, свет постварен причом; слике — музичке етиде; драмска партитура — покрет кроз/ка времену-простору; комад Милице Новковић — цепна васиона; метафизичко-лирски реализам; флуид драмског — у истинитости језика; *Камен за њод главу* — приповест о жудњи; *Брисан њуј* — чудовишта приповест о бивању и корачању; *Звезда на челу народа* — романтична драма о сусрету човека и Звезде; *Кокошка Енчи љрелеће Ајланић* — целовечерњи позоришни филм; *Наш Никола Тесла* — драмски стрип; хармонија универзума, лепота, осећање бескрајности.

За све љубитеље читања, оне строге и искусне и оне још неодрасле и занесене, оне трезвене и оне осетљиве, за посвећене и привржене позоришту (па и оваквом, „написаном”), пасиониране путнике по театру који задовољство одласка у позориште, чаролију гледања до стварности не-стварних светова (што се распростиру кроз бескрај од десет квадрата усред од дрвета, папира и боја изниклих сада) проналазе и у тишини и

личном мраку, дуж редова, ускличника, белих поља или густо испуњених словима, уздасима, чежњама, белешкама неисказивог, ево истинске пријатности: Позоришта у пет чинова Милице Новковић!

Овде није само реч о пет лаких комада (понуђених читаоцу по редоследу настајања), исписаних и нежним и енергичним женским рукописом: странице, а на њима кратке, реске реплике, низови питања, окрајака прича из Приче причања, раскошно изговорене сентенце, описи светова тек једном, грцавом фразом, јесу скровишта живих слика, бурних ритмова, јарких боја, особених осветљења. Тиме се указује аутентично позориште, стварно и постојано у неутољивој игривости, заустављено на трен у равни папира и изведено из стања принудног (и привидног) мировања почетком читања. Стога аутор текста што следи, „први читалац” ових драма, а „понављач” у позоришту Милице Новковић, опет доживљавајући чар и узбуђење новог сусрета, с правом застаје пред питањем: да ли је и колико неопходан пролог за театар *par excellence* који најчистије говори собом самим, док се игра, прича а не препричава, неће ли било какав пред-чин, срочен језиком не-позоришта нарушити онај тако важан и свечан простор ћутања пред „дизање завесе”? Ако је, пак, тако нешто неизбежно (за озбиљније читање и мишљење чини се да јесте), онда се и наредне дилеме саме постављају и изискују додатна разграничења и опредељења. Када је у питању драмски текст који разумљиво стреми позоришном упризорењу (и обично побуђује интересовање и постаје предмет разматрања и анализе у вези са представљањем или чешће после представљања „уживо”), уводно отварање „треће димензије” изгледа понекад преурањено, несврсисходно и увек бива кратко (тек у простору игре појављује се оно неочекивано, дотле непрозирно, чулно).

Када је, међутим, реч о веома познатом и признатом делу, присутном у антологијама ауторитативних приређивача или на страницама театарских историјских читанки, уз то још и успешно извођеном, многоструко разиграваном и зналачки тумаченом, онда оно неминовно памти већ утврђене оквире и домете, живот на позорници који невидљиво чини видљивим, па се показује као закључен случај којем накнадна тумачења нису одвише потребна. Са друге стране, комад се не одриче своје припадности не мање живом и вредном простору литерарног, не одбацује статус штива за читање, маштање и одгонетање, он брани оно казано, мишљено, сликом ухваћено као написано, присутно и постојано на папиру. У вези са горе изнетим, приступити текстовима драма, смислено и озбиљно, преко граница пригодног, значи не занемарити позоришно-сценске потенцијале понуђених дела нити наталожена искуства читања-гледања „раних радова” (већ успоставити однос према њима као битном полазишту за разумевање целовитости списатељског опуса), али претпоставља стављање у први план онога што се пружа читаоцу и читању, ослобађањем игривог, просторног, театарског кроз прихватање игре у језику, покрету и снази реченице, пуноћи и сликовитости њених садржаја.

Читање (прво или поновљено као прво, увек од непознатог почетка) је заправо неокончана авантура, врло позоришна игра која подразумева учешће са обе стране: откривање до краја несaglедивих координата написане драмске стварности у основи је слушање, а не дознавање, изостравање осећајности, а не освајање; док онај што чита мисли, мучи се, додирује, штиво којем се предаје увлачи га, чита, дели игру свога читаоца. Сходно оваквом поимању сложености и чаролије (позоришног) читања, текст за приступ у простор мишљења и играња Милице Новковић могао би да (форматом, обимом и садржајем) буде најпримеренији као „исповест” освешћеног читаоца (који покушава да систематизује забелешке, опаске, остале на маргинама, између прочитаних редова, повеже личне „знаке интерпункције” са подвученим речима, уоквиреним гласовима, уоченим важним напоменама крај реплика) или, посматрано још једноставније, као позив на поделу задовољства и изазова читања (драма и позоришта у њима). Мали речник углавном познатих појмова и правила игре којима имагинација писца проналази егзактна, чиста значења упућујући у лакше читање нечитљивог (а он том приликом нехотично настаје), необавезујући вадемекум пожељан за долажење у „другу реалност” (аутора и његовог дела) развија се до скупа (назавршених) прилога за појмовник особеног, стварносног драмског света што се раскриљује пред читаоцем. Блиски сусрет прве врсте са писцем комада какав је Милица Новковић вреди управо започети преко азбучника његовог света-театра на почетку којег стоје старе, а опет нове, заводљиве непознатнице. Ући у игру што се нуди са страница овог позоришта, начинити корак од једне до друге драмске обале, подразумева претходно разлучивање битних детерминанти (путоказа, не именитеља), а оне се тичу питања стварног — фантастичног — метафизичког, сагласности између збиљности света и истинитости у језику, елемената театарске географије и следственог сентимента као сигурног доказа освојеног растојања.

Бити у средишту драмског света Милице Новковић значи бити у жижи живота и пратити чудесна преламања „правог” живљења у непатвореној, у себи затвореној и собом стварној стварности написаних дела. Има неке особите чистоте, тишине и спокојства у пределима који као да су нетакнути пренети у позориште; призори, „отиснути”, из чисте природе драматични су у својој (не)обичности, у незабраву завичаја, краја у којем их је око писца обухватило и сачувало. Сlike жалосних или срећних догађаја одишу мирисом земље која рађа, онога свега што на њој цвета, снагом дрвећа — чувара, и постојаношћу камена (окамењених бића), ширинама равница, „небеских дворана” где се сустичу трагови вечности и пролазности, дубоким додиром са животом, посвећењем тугом и радошћу краткотрајног присуства у непрекинутом постојању; пејсажи певају изнутра, из себе, сопственим жалбама, заносима, сновиђењима. Приче у основи исходе из лирских летописа живљења, оно што се изриче, осећа, поима богато је животом. Порекло драмски стварног из свакидашње реалног као исконског, неодвојивост, чак опијеност појавном страном свега што јесте не долази до израза само у комадима смештеним у сеоско окружење. Београд (и око Београда) какав познаје-

мо и волимо (*Кокошка Енчи ђрелеће Ајланићик*), бучан, прашњав, очаравајући, истинска је позорница на којој су кулисе праве и небо стварно. Урбани крајолик (Калемегдан, плато испред цркве Светог Марка, угао Палмотићеве и улице Џорџа Вашингтона) стапа се са неком зеленом ливадам крај Сланкамена у дозивању али и представљању жељене будућности као стварне и пре пристигле, (не)извесне, тако примамљиве садашњости. Чак и онда када се драмска радња зачне негде ни на небу ни на земљи, између гласова Човечанства и Вечности (*Наш Никола Тесла*), догађања не припадају неодређивом, апстрактном простору: он је саздан од места која су постојала и постоје, стварна у својој појавности преко позоришних привида, сједињена у рекапитулацији игре живота и игре срца.

Милица Новковић нас изводи у тај непознати, непојамни, заносни, опасни, мучни свет, наизглед довршен, а опет на почетку, и ту нас оставља, проналазећи и нама неко „празно место”, тачку најјаснијег виђења, и „осматрачницу” приче и уточиште у њој. Живот наравно није прича (он је сашивен као бесконачни пачворк прича), прича не може да обухвати живот али може да га живи животом у причи; прича тако постаје више од живота, а њен живот више од приче. Прича је фрагмент (али не тек део целине), трен у којем је могућно завирити кроз одшкринута врата, у магновењу, нејасно, с оне стране добра и зла, живота, приче. Писац приче света, заокруженог аутентичним светом приче, истином сопствене имагинације, способношћу да угледа и каже (а казаним створи), исписује тај свет. А у њему, ништа друго до живи живот (кроз који струји прича) откривајући у пуном сјају фантастичну збиљу — богатство невероватних збивања, загонетки (без кључа), неочекиваних понашања, ирационалног делања, ексцентричних постулата, драматичних окрета, искошених, непредвидивих, а прихватљивих закономерности. („Ништа више не запањује него једноставна истина, ништа није егзотичније него наша околина, ништа није фантастичније од стварности”, каже Егон Ервин Киш.) Одржавајући снажан тонус несвакидашњег, чудесно чудовитог у стварном-живом (као материјалу приче), у уобичајеном, препознатљивом, свеприсутном, а изненађујућем и ипак незнаном, Милица Новковић проналази најадекватнији начин да изрази сву сложеност неодгонетљиве тајне живота, чаролију неразмрсивог клупка света; она то постиже у беспрекорној једноставности, готово антологијској сведености а свеобухватности, отрежњујућој јасноћи тешко разлучивог.

Наизглед невеликим замахом, не претерано важном напоменом, са само неколико правих речи, домишљеном, прибраном мишљу, у себи измиренем реченицом која се проналази у жижној тачки приче, додирује се, погађа оно нешто-све, уочен, брижљиво одабран детаљ око којег се таложи прича (а и он сам је прича), исечак панораме, део видокруга, указује се као сав свет. Тако понеки кратак, језгровит опис, напомена (упутство читаоцу), скоро успутна забелешка (на почетку или у међупросторима сценских слика, иза наведених драмских лица), реплика или њен део (запис реченог налик на необавезну фусноту), цитат (као што је песма *Вежба* Вилијама Стенли Мервина изврсно упевана између драм-

ских рима), постају виспрени исказ света, изјава малих истина које га обдржавају, поука о живљењу и (само)препознавању, сажетак поезике тајновитог („Зарија и Филипа седе на вр' сена и држе се за руке. Дува ветар"; „У вр' Дола стоји Јаблан и чека, а са брега Милина виче у свет."; „Е, да је човек лептир!"; „Млади су млади, а стари су стари"; „Овако дол ми, овако гор звезде"; „Крсман згранут пусти низ њу своје руке и нежно је пригрли. Док обоје не обамреше."; „Јутро. На зеленој ливади, огрнута генералским шињелом, стоји Даница и пева неку стару љубавну руску песму."). Свет, виђен и доживљен, мишљен, испуњен осећањима и чудом, постојећи, сада успостављен речима, постварен причом, доведен је до својеврсног трајног, „новог" постојања.

Простор постоји, и време постоји, указује јунакиња једног комада. Линеје простора и линеје времена, упућене једне према другима (мада одвојене, из различитих „слојева"), сустичу се, пресецају, преклапају, чинећи аутентичну времепросторност у коју уводи Милица Новковић. „Простор је рођење у очима, а време / Брујање у ушима", бележи Набоков. Значајно подсећање, луцидна поетска дефиниција двеју основних координата између којих се смешта све оно што јесте, добија овога пута занимљив одјек у динамичким сусретањима и изменама просторно-временских планова као воко-визуелном „музичирању" које собом носи литерарно-драмска партитура. Кратки, не-обични у својој обичности, готово афористични описи, изјаве-изреке, развијају се до густих, до дна испуњених слика које потом испуњавају око; паралелно, ослобађа се њихова звучност (потекла од речи, осећања, стања), вибрантно се сустичу тоналитети, достиже се распон од тишине до крешченда. Свака секвенца чини се као тачно измерена музичка етида, бурне и опојне мелодике, и складна и довршена недовезује се на следећу. Почетна тема, неодвојива од својих сликовних одраза, усложњава се, разбуктава, ломи, постварује у вишегласју, одјецима, као у симфонијском делу. У простору слика које се прибирају, претапају, кроз унутрашњу музику и дамаре времена, промичу становници света показујући да нема граница у кретању, да су и онострано и онострано само два одељка истог пута у недељивом простору, да будуће већ траје, постоји у садашњем, да је прошло присутно у непрекинутом, неизгубљеном времену. Милица Новковић има за циљ да поново пређе-преиспита барем по један сегмент простора-времена (у сваком комаду други, удаљенији од претходног), да га покренутим животним историјама, евоцираним догађајима побуди и осмисли, да сакупи и повеже расуто, дотакне, наслути, учини ближом игру на таласу вечности освешћењем пролазности, постојања у непостојању.

Списатељским покретом кроз/ка времену-простору отвара се галерија одабраних ликова, увек другачијих, а истоветних, некада педантно портретисаних, некад датих брзим, оквирним али ефектним, изразитим скицама. То су људи под утицајем (и реалности и измаштане стварности), са каменом у срцу, они који имају велику мисао и велику муку, збуњени пред несаопштивим, тражећи и излаз око себе и траг до себе; и они понети ритмовима васељене (према висинама и ћутању) што пишу и бришу њихове путеве, приче, родне године, преносе их из живота у

смрт али и обратно; и они иза сна, који још сањају (неко прасе, а неко комунизам), под варљивим сјајем своје звезде на небу (или у тунелу усред мрака). Не треба сметнути с ума да то нису неми протагонисти хаоса или реда, илустративни типови, већ *personae dramatis*, јунаци својих сторија (не идеализоване животне грађе) под теретом индивидуалног искуства света, покушавајући да га избистре и саопште. У близини тамних нагона живљења, њихово је понашање интуитивно, анархоидно, неухватљиво и смислено, они свет и себе у њему виде и осећају само у за њих познатом, могућном стању. Занесени, сновити, трезни, бучни, опипљиво блиски смрти (али не и предалеко од живота), они болују од раздируће, необјашњиве, тегобне „меланхолије” постојања, мешајући очај и зачудну радост, проносећи своју узвишеност и ништавност, снагу и кукавичлук, племенитост и проклетство. Али, истинитост света и њихових житеља не би била потпуна да се поред свих (а не противречно осталима) не налазе и личности следећег века, протагонисти нових живота (*Кокошка Енчи љрелеће Ајланџик*), присутни а још невидљиви, закупљени будућношћу (сваким новим јутром као новом стварношћу), трудећи се да замисле себе у чуду што их чека; и још, један човек за сва времена, прошлости за будућност (Никола Тесла) који се не одриче сна и у формату резимеа, пост-приче, после свега, ведро обнавља свој пут до великих дела.

„Наука је већ математички доказала да је круг наша обавезна фигура”, објашњава бабица Витка свом „разреду” који вредно учи чекајући да ступи у живот (у комаду *Кокошка Енчи љрелеће Ајланџик*). Круг се показује као јединствени облик света јер, као ни свет, нема ни краја ни почетка. Изван њега (круга) је опет круг, унутра кружнице животних романа, повести живота (у одбљесцима велике историје али и далеко од ње); то су приче које одвајкада круже у времену и простору (а писац их уочава и преписује својом руком), сусрећу се, преклапају, допричавају, завршавају и отпочињу једна другом (каткад је изводљиво извући неку од њих, испричати је, чешће су оне у венцу, самосталне а тек једна уз другу појмљиве, узајамно поентиране, повезане аналогјама, дубински прожете). Јасно је да круг није правилан, а јесте вечан, у њему се живи, чека, умире (али то није обичан крај, исход, јер се и даље остаје у кругу). Свет није савршен (али је чврсто грађен) нити је завршен, он се изнова непрестано ствара („Док не изградимо векове”, како вели Миона у *Брисаном љуџу*). Такав округао, неухватљив, назауостављив свет опире се демистификацији, разлагању, појашњењу; он је већ сам догађај за себе, не може се свести, разјаснити догађањима који га чине, драма света (приче света и света приче) није драма окружења. До изражаја долази уверење да анализа потиरे фасцинацију, а онда (без ње) свет нестаје, обезличава се, обезбојава, више не постоји. Он се не исцрпљује у опису поновљивих слика — живота који је кратак, тегобан, омамљив, тврд (где је средишња прича о правој љубави неостварива, а неизбежна, свевремена), сна који је ломан, смрти која је извесна. Свет установљен речима, сликом, гласовима, предат свету комада, опстоји тиме што се не предаје, што тежи да се (рас)позна, размрси путеве, измири непознанице, као

што у њему човек покушава да одагна сумње, потврди коначност или трајност чежњи, узалудност или сврсисходност делања, одреди растојање од нерешивог себе (јунака, сенке, зрна), од чудне пређе (сна) истакане до мале, не-могуће стварне приче заоденуте јавом снова. На крају, а следствено већ предоченом, свет (у чију нас игру увлачи писац позоришта о свету) се указује као сложен, састављен, али не и означен, постоје његови делови, коте за осматрање, али не и кодови, сигурни знаци распознавања-разграничења; у вези с тим чини се сасвим условним помињање и директних и пренесених значења, читања „правог”, наводно скривеног иза „индиректним говором” предоченог, метафоричног.

Милица Новковић не позива својим делом до краја пута и краја света, у заједнице чија је затвореност тек последица социјалне маргинализације, заборав историје, растојања од „званичне верзије” збиље, где се у пуном светлу одражава локално, рустично, ослобађа регионални колорит; напротив, долази се до центра света — света доведеног до бити, сагледаног изнутра, укидањем перспективе између света и посматрача који је део њега самог. Место радње, такође, није измишљено, атопијско, примерено једино драмској географији, оно је унето у земљописну (или „астрономску”) карту, тачно измерених дужина и ширина, као што и свет у који је смештено није плод пукe имагинације, носилац идеја, вавилонска кула на папиру („хумореска на зидинама од песка”), већ је то онај један, исти-другачији, непобитно стваран. Ауторка даје драгоцен додатни савет: драма се не уплиће у безнадежно упорна, неизводљива објашњења света, а за то нису довољне нити разумљиве само велике речи (и саме привид); предмет драмског може бити покушај да се уочи нераскидива веза између светова Света (живих и мртвих, оних што ходају и оних што сањају), учине чујним гласови бившег (а неизгубљеног, непотрошеног), поспеши осетљивост за „најаве” онога што следи. Тада бива јасно да суштински метафизичко потиче у наговештеној аутентичној унутрашњој сложености, чистоти, истинитости. Ући у комад Милице Новковић, читати га, гледати и слушати, доспети на виши степен њеног метафизичко-лирског реализма, значи са осећањем и без предумишљаја приступити у њену цепну васиону која, отиснута на папиру, исликана и озвучена, као некаква необична направа емитује боје, таласе, одјеке хармоније сфера.

Драме о чуду света упућују нас у још једно чудо — чудо писања, потврђујући знану констатацију да рукопис није важан само зато што он испишује садржину већ стога што је он сам садржина, богата и слојевита. Странице се испуњавају осећањем и тајанственом енергијом, дело (стварносно-обично, узбудљиво), све у неизмиреним преглашавањима „симетричних” начела (заборав-подсећање, туга-радост, тама-светлост, непокретност-изазов покрета), настаје и опстаје као игра (у средини драмског, у материјалности језика). Пажњу не привлачи само умешна тематизација готово истоветних мотива, њихово временско или амбијентално измештање него постварање достигнуто различитим — комплементарним писмима (увек најпогоднијим, „најодговорнијим”) где се митско (колективно не-свесно, не-заборављено), неодвојиво од свеукупног ли-

терарног памћења (написано као проживљено и обрнуто), транскрибује личним сентиментом који управља покретима пера; реалност света сагледаног кроз флуид драмског установљује се тек у присности, истинитости језика. Управо проналажењем-сналажењем у језику развија се идеја о функционалности многоструко преплетених двојстава и двострукости, поимању садејства супротстављености као неисцрпљеног погона света и његове непрекинуте драме. Тако се античке ситуације (животом самим већ унете у свакидашње теме), лица као поникла из грчке трагедије (а тако блиска, као да су из нашег суседства), провлаче кроз чудесне, бајковите приче бака и дедова, сведен исказ, у себи испуњен и буран („обичан” говор доведен је до нивоа пословичног, распеваности хаику римама) шири се до барокних приповести као што је она из *Брисаног џуџа* о три шљиве које су преродиле па се умрсиле; чистота народног говорења, строгост лексице, бриљантна натпевавања и надговарања (у секвенцама што су некакви „крајпуташки диптиси и триптиси”, како их веома добро именује Димитрије Ђурковић), мешају се са узорцима новокомпонованих речника нових времена (на размеђи село — град, историја — будућност), тужбалице и здравице сусрећу се са објавама народу и Партији (*Звезда на челу народа*), све до ововремене урбане реторике, другачије али не мање вредне „поезије” споразумевања и договарања (*Кокошка Енчи ђрелеће Ајланићик*).

Стваралачки поступак Милице Новковић не проналази упориште у тачно и чврсто постављеним заједничким чворним тачкама у које се уливају наизглед разнородне садржинске линије већ у њиховом богатству, унутрашњој покретљивости, спремности да прихвате увек другачије језичке „интонације”. Узбудљива је размера наративног, мисливог и ослобођеног, прочишћеног од приче и „тешких” мисли — истраживање до граница бескраја не исцрпљује се у простој потврди слабог уточишта људске спознаје. Распон односа иде од снажно испољене инстинктивности, говора нагонског и буђења свесног, покрета и тоглог срца и хладних мисли, до све већег одсуства дискурзивности на рачун посвећености, освешћења, бистрог рашчлањавања без непотребног драматизовања мистичности човекове ситуације и судбине. Добро постављен паралелизам садржинског и аналитичког никако не доводи у питање и не потискује у други план имагинативно у погледу и саопштавању. Писац тананог осећања за бит, место и функцију детаља, целовитост и језичку чистоту, повлачи маштовите композиционе потезе, оштре драматуршке линије; ритам одмотавања фабуле прати емотивне дисбалансе (уз смислен однос „динамичког” и медитативног), изражена је одговарајућа и правовремена навијеност опруге драмског механизма.

Комад *Камен за њод жлаву* показује успешно реинтерпретацију класичног модела (где се и изоштравају и оснажују постојеће, важеће смернице позоришно-литерарног); обрасци се доводе до савршенства (уз тражени, оживљавајући однос према њима), до пуног изражаја долазе и обим-склоп сцене, дубинска оштрина-стапање више планова, прочишћеност дијалога, пуноћа и звонкост реченог, шкртост исказаног, а мисаона артикулисаност, продубљеност. Народни говор (аутентичан у из-

разу, саставу, интонацији фразе, речитости узречица) појављује се као релевантан материјал драмског приповедања, сублимат непатвореног сен-тимента, мудровања, доживљаја света, талог народно-лирског и епског није присутан као средство за ретуширање већ као део стварности слике савременог простора живљења, постојања и нестајања. Без напора изведен је помак унутар одредница жанра: комад из сеоског живота, у формату традиционално драмског (надахнутог духом и овог доба) чита се као скуп одраза свеколиког, актуелног, неизменљивог стања ствари у човеку и око њега. Превазилажењем оквира узнемирујуће хронике неизбежног — искушења, обмана, кратких заноса и дугих падова, несреће на крају-почетку (најављеног у матрици Приче по којој се исписују историје живота), *Камен за ђод Ђлаву* израста до живописне приповести о неутољивој жудњи, непрекинутом чекању; у првом плану остају речи (снажне и брзе) чији се низови бљеском отварају до загаситих, мноштвом боја и сенки прожетих слика (отисака праслике). Тек у њиховом средишту као каквом непојамном скровишту у којем обитавају душе на живот болесних Вучетића, где даљине само њима намењене бивају опипљиво блиске, уочава се јасније и права дужина списатељског корака. Милица Новковић не уводи случајно међу људе посвађане као стране света, неостварене, саме од кад знају за себе, „у завађи” са собом, којима је тесно и тескобно пре свега у себи, само да би приказала у кондензованом стању чемер живота, образложила чаролију лутњи и недохода. Она такође не бира сеоску заједницу (где прави, јаки људи играју раздирућу, црну комендију једни са другима и са животом) у једноставној намери да доведе до наличја последњи идилични пејсаж, место рада, спокоја, рађања и трајања у коме би живот још могао бити испуњавајући и истинит. У одабраном окружењу (на ивици бес-краја, камо се небо наставља на земљу) које непогрешиво познаје живот, крај оних што проносе своју муку, речкају се, једу, али се живота не одричу, између опоре збиће и горког, хладног, освешћујућег хумора (као баланса трагичном, индикатора изгубљене патетике и живљења и смрти), пробојем лиризма, претапањем натуралистичког у надреални приказ (нпр. када Круна, на љуљашци окаченој о Молитву, лети над Јасиковцем, над пољем детелине), заокружује се прва (и непобитно наша) Прича, њена суперреалност стварнија од ма какве друге. У тој еталон-причи Човек би да се дене „у гору, у воду, у вис”, да пронађе нешто постојано око чега би могао руке да свије. А „човек не може другачије, мора да живи”, „човек треба најпре да је човек”; а да би то био, треба му много љубави, љубав се мора открити, сачувати, изразити, учинити дељивом. Тек тако указаће се и разлог постојања приче, биће изводљиво и оно (не)оствариво, претвориће се „зло у камен, а јок у груди”.

Брисан љућ сигурно стоји на средишњој, нарочито важној тачки списатељског пута Милице Новковић, представљајући врхунац драмско-поетског умећа, потпуног понирања стварности дела у супстрат језика. Комад са високом верношћу, супериорно репрезентује модел света: место догађања које чине Брдо, Долина и Пут што се гради и брише између њих (као траг живота, нит љубави повучена од срца до срца) до-

вољно је пространо да без остатка испуни раширену мапу света, чинећи се и као огњиште у окрајку пејсажа кроз које се може ухватити широкоугаона визура бескраја. Ауторка позива у лавиринт у којем нема губљења и где се излаз не тражи јер не постоји; у огледалу огледала (примереном начину за опсервацију света) сагледава се све оно чега има (а само се услед краткоће виђења и поимања претпоставља да нема), поништавају се границе између света и његове приче, бришу се варке одредивог почетка, дистинкције предмета и лика, у бесконачним међусобним огледањима указује се магија постојања, чудовита приповест о бивању, корачању и вољењу. У први план поставља се слика у којој се спољашњи уздиже до раскоши унутарњег предела. Зачиње се неколико кружних токова (без целовитости приче) и њима се приповеда о заснованости (свега) на реду, редоследу живљења и умирања, о непознатљивој хармонији (свемира) коју обдржавају и они што постојећи ред нарушавају. Човек расте као чуду склоно биће (и сам чудо) усред природе која дарује својим плодовима да се све прелива али где између далеке и туђе друштвене околине (велики град, велики свет) и још даљег себе ничу стварна чудеса. Жеђ за животом, постварењем (не огрешити се о природу, не занемарити дужности, живети, наставити себе) снажна је као и ведр жудња за смрћу, обиласком по кругу света и времена али не и напуштањем простора од којег се не може одвојити. Милица Новковић не нуди представу о свету већ његову суштаствену стварност, не предочава лепоту као илузију него као увек подстицајну истинитост. Примењује се принцип погледа из различитих углова, дуж неочекиваних равни, удаљењем и посебно увећањем које открива са несвакидашњом прецизношћу зачудност наизглед обичног, позадину предела, друго лице света; тиме се скраћује растојање између ствари и њиховог привида, праскавим ослобађањем смешног установљује се неодгонетљиво и опојно као збиљско. У помереној, а заправо погођеној перспективи уочава се свет проходан у свим правцима и смеровима (кроз простор и време креће се несметано), извор заноса, усхићења, спремиште тајни; испресецан путевима што се бришу и проналазе, људима који пролазе и враћају се, он се не може умирити и не може избрисати.

Звезда на челу народа наставља континуитет савременог драмског стваралаштва које се бави „звезданим” часовима наше блиске историје и наизглед не доноси битне новине на „небу” позоришне литературе. Ипак, неколико невеликих али промишљених корака напред кроз ово „сазвезђе” вредно је посебне пажње. Ауторка се не опредељује за фрагментирану, најчешће примењивану структуру нити за след изломљених слика, импресија, коментара већ за помало заборављено причање приче. Фабула је јасна, целовита, има хронолошки ток и са занимањем се прати. Поетичан наслов дела унеколико указује на његову природу: *Звезда* је у основи лирска, романтична драма са примесама горког, али виталног идеализма и у крајњем исходу оптимистичка. Главни лик чини колектив — људи, народ: мала сеоска заједница на маргини света бачена је у матицу историјских неминовности. Наспрам човека стоји Звезда: она је метафора и архетип, јава и сан, ноћна мора, фатаморгана, огледало.

Поступак је ретроспективан, поглед управљен у прошлост је асиметричан: што је даљи, утолико је „краћи”, приближавањем садашњости кретање постаје спорије, задржавање је дуже, блиско време има све већу тежину и густину. Милица Новковић је свесна да је за причање њене приче о сусрету човека и Звезде неминовно присуство стереотипова — већ постојећих модела ликова и догађања. Она раскриљује галерију образаца, препознатљивих улога, клишеа, калупа; ништа се ново не може измислити (јер и не настаје) али у бесконачној комбинаторици изгледа ново. У свим „звезданим” драмама сусрећу се вечне мајке, ратници, бунције, добри и лоши момци, власт и народ, верници и неверници, живи и мртви и њихове угасле Звезде. Ауторка бриљантно украшава позорје живота у којем постоје само репризе, додаје арому времена, актуелну боју, блиставе детаље. Она не избегава „старе фотографије” и свевремено „вашарско сликање”: кроз отвор на готовом, већ ишараном платну само се уметне глава и добије се портрет, групни, у цвећу, међу звездама. Следи само ретуширање и то је истинска мајсторија. Сусретање, сударање, разлагање и ресинтеза образаца историјске, националне, партизанске (животне, литерарне, филмске) митологије је особито продуктивно: настаје задивљујући албум народног страдалништва. Посебно је занимљиво опредељење Милице Новковић за мелодрамску фактуру као основу, као густу мрежу у којој се задржава талог историје. (Уместо страсних политичких расправа, тешких „откривања” истина, један комад за нежне и осетљиве!) У супстанцу снажних емоција потопљено је све и у овој средини „кварење” је немогуће: ту су и сочан народни говор и фразе, пароле, носталгија (вреднија него испуњење) и романтизам помешан са иронијом, очајањем, сузама, смехом. Ауторка понавља питања: „Где је свеколика љубав и доброта? Од чега живи човекова душа?” И нуди позив на наду: човек је ипак најјача сила, само ће народ поправити народ. А на небу ће остати — Звезда.

У комадима *Кокошка Енчи ђрелеће Ајлантиш* и *Наш Никола Тесла* инспиративан је покрет од селективно драмског ширењем до филмски наративног или редуцирањем до елементарног, сажетог, својственог стрипу. У првом делу, целовечерњем позоришном филму, својеврсном прологу за Будућност, уобличавају се и атрактивно монтирају призори у ентеријеру, синемаскоп сцене са више личности које живе и пуно комуницирају, постижу се жељена једноставност израза, брзина и ефектност реплика; низањем кадрираних ситуација истиче се компонента времена, сликама „у боји” са музичком пратњом остварује се истовремена поетизација и литерарног и свакодневног. У другом, драмском стрипу, скицираним фигурама и распоређеним гласовима, чистим реченицама и језгровитим вињетама пастелних нијанси, духом детета у човеку, *Наш Никола Тесла* поставља се у омамљиву скицу — показане Света за почетнике. У оба случаја списатељска имагинација рачуна са особеном писменошћу, познавањем и осетљивошћу за адекватан језички код који памти следствену форму, жанр, стил. Дrame Милице Новковић иначе одликује мајсторско премештање унутар формално-стилских одређења — класичнији постулати се следе, уважавају, опонашају, ингениозно изигравају до

успостављања свежијих, примеренијих, самосвојнијих (превазилажењем стандардизованих — важећих новомедијских оквира, њиховом ауторском рецензијом) и то не као израз демонстрације испуњења различитих захтева, спретне манипулације облицима и обрасцима, већ тежњи ка достизању аутентичног духа времена, оснаженог доживљаја-поимања игре света и човека у њој.

На фону реченог о драмски релевантном, заједничком и драгоцено посебном у делу Милице Новковић (уз уверење да је то тек наслућено, никако и утврђено), умесно је резимирати искуства „новијих” читања раније написаних комада као и оних потоњих који значајно шире списатељски по-етички круг, омогућавајући јасније сагледавање битне, „ивичне зоне”, пажње вредне „суме остатка”. Ауторка никад не стреми превасходном закључивању (оно је већ изведено без крупних обрта) већ покрету даље, иза указаног нејасног лика митологизоване стварности, преко ограничених и стешњених релација (физичке) егзистенције до самог прага тишине, пулсирања ванвременог, до прелазне линије иза које се назире магични космогонијски цртеж. Мисао о свету ионако је тешка и непрозирна, и зачетак поимања живота сложен, а живот сам изазован и неизгледан, али је зато енергија игре откривања непотрошива. Милица Новковић, сходно свом стваралачком хабитусу, трага за суштином (што је увек примамљиво и не тежи да буде ново) покушавајући да додирне оно што испод приче и призора стоји, разгрне онај танани празан простор (очекивања упркос, наде), да досегне пуноћу сопственог осећања и густину израза, да живо обличе „старим” идејама. У том смислу треба посматрати литерарно-драмски ход од *Камена* до *Николе Тесле*.

У човековом суочавању са заборављеном историјом, неприступачном социјалном средином, сопственим изгубљеним унутрашњим простором, тражи се реалност вишег реда, освешћење присуства и припадности, макар и кратковечном механизму великог устројства које је трајно. Стићи до краја света није богзна шта, али начинити још један корак, до стварности претапања видљивог у невидљивом, реалног у фантастичном, истинског у не-могућем, то је оно мало, ухватљиво нешто. Додатне поуке саме се надовезују: није битно одредити превагу истине или привида, него бити довољно упоран и мудар и утврдити-наслутити-прихватити правила игре; тек тако се стиже до реалистичног па и оптимистичког погледа на ствари. Све боје којима је исликан свет подједнако су важне, ниједна се не може занемарити јер би без ње свет престао да буде оно што је; изнад ма како немирне, а сређене површине света, издићи ће се неко ново, шарено растиње и покушати да се именује (човеком). Стари проблем а обновљени неспоразум неће се најавити због човековог супротстављања људској природи, важећем друштвеном мишљењу, отуђеном социјалном миљеу, већ услед одсуства спознаје или огрешења о правила игре. А живот игра увек стару игру; прихватити универзалну патњу трагичног јунака не чини се данас баш умесним, стога је постојати, напосто бити још једино што се може учинити. Милица Новковић уверава својом драмском сентенцом да хармонија универзума постоји, ма колико недокучива, да живети има смисла (па и у неизгледном, те-

гобном хтењу да се он открије), да је лепота, чудна, недоследна, узрок и последица.

Читалац позоришта на страницама исписаних комада упућује се да прати три битна тока: траг светлости што се (мимо оквирног, неизбежног плана друштвених осветљења) зачиње испод *Камена*, а ослобађа је *Наш Тесла*; развој до позитивног јунака (који ће једном рећи: Доста је! Свет је одавно у дуго најављиваној завршници, матрица је истрошена, па шта?); јачање окрепљујућег осећања бескрајности, неопходног за увођење у стварно. Дrame за под главу Милице Новковић сабирају и неколико питања: Ако је сан само сан, срећа крхка, пролазност извесна, шта је ипак оно „треће“, шта је дуже од живота (сан или живот сам)? Како препознати, сачувати, испунити место у срцу? Слућени одговор тиче се будућности: она ће бити фантастична. И у њој ће расти „деца од најлепше руке“.

Zoran R. Popović

THE CIRCLE, THE STONE, THE STAR
Plays for under one's head by Milica Novković

Summary

Plays by Milica Novković are read as hiding places of living images, tumultuous rhythms, vivid colours, as a theatre production in five acts captured, for a moment, in an authentic, real way on the plane of a paper. An access into Milica Novković's space of opinions and games brings a collection of contributions to a glossary of a unique, real dramatic world which unfolds itself in front of a reader, *vade mecum* for getting into a "different reality" (of the author and his or her work). A close encounter of the first kind with the writer of the play begins with a dictionary of his or her world-theatre. To be within Milica Novković's dramatic world is to be in the centre of life and to follow amazing refractions of "real" living in the reality of written works, closed within itself and real by itself. Images, "copied" from pure nature, are dramatic in their (un)commonness, in the memory of their homes, the place where the eye of the author caught them and preserved them. The stories in their basis are a result of lyrical chronicles of living. The story cannot encompass life, but it can live it through the life in the story; the story, thus, becomes more than life, and its life more than a story. The world, seen and experienced, now established with words, made real with the story, is brought to a particular permanent "new" existence. Short, almost aphoristic descriptions, statements-sayings, are being developed from thick images, in whose area the residents of the world walk by, showing that there are no boundaries for movement. A gallery of selected characters is opened, people under the influence, with stones in their hearts, who have a grand idea and a grand problem, seeking both a way out of themselves and a trace to themselves.

To enter a play by Milica Novković, to read it, to watch and hear it, to reach the highest degree of her metaphysical-lyrical realism, means to approach, with feeling and without a plan, its pocket-sized universe, which printed on paper, painted and wired for sound, like some unusual device emits colours, waves, echoes of the harmonies of spheres. A reality of the world seen through a fluidity of the dramatic is established only in the intimacy, the truthfulness of the language: the purity of the folk language,

the severity of the vocabulary, the brilliant out-singing and out-talking, are mixed with samples of newly composed dictionaries of new times, laments and toasts meet the declarations to the people and the Party, all the way to the urban rhetoric of our age, a different, but not less valuable “poetry” of communication and discussion. The writer of a delicate feeling of the essence, the unity and the linguistic purity, tries also to reach that which stands beneath the story and the image, to uncover that delicate dark space (of expectation, in spite of hope). In a literary-dramatic walk from *A Rock for under Your Head* to *Our Nikola Tesla*, a reality of higher order, a realization of presence and belonging is sought after. A theatre reader is directed to follow three main lines on the pages of written plays: a trace of light, an evolution to a positive hero, strengthening of an invigorating feeling of endlessness, necessary for the induction into the real. Milica Novković ensures us with her dramatic statement that the harmony of the universe exists, no matter how indiscernible, that living makes sense (even in the difficult desire to discover it), that beauty is strange, unreachable, the cause and the consequence.

Зоран Т. Јовановић

Поводом стогодишњице рођења (1909—2009)

БОРИВОЈЕ С. СТОЈКОВИЋ
(1909—1984)

САЖЕТАК: Поводом стогодишњице рођења Боровоја С. Стојковића, ово је подсећање на његов живот и рад као угледног српског позоришног историчара, чија су дела незаобилазна за проучавање развитка српског позоришта од најстаријих времена до новијег доба, а посебно његова обимна *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и ојера)*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српско позориште, позоришна критика, естетско вредновање, биографије глумаца, редитеља, питање периодизације, систематизација и истраживање, Јован Христић, Милан Ђоковић.

Још једна значајна годишњица прошла је незапажено у нашој културној јавности. А годишњице су значајни камени међаши, како за наш однос према истакнутим културним посленицима тако и као потреба да се направи мали временлов да бисмо се у заокруженом животном кругу вратили на његове почетке-корене.

Средином децембра 2009. навршило се сто година од рођења Боровоја С. Стојковића, угледног српског књижевног и позоришног критичара и историчара, који је својим плодним и разноврсним књижевним и позоришним радом видно задужио српску културу.

* * *

Рођен је 14. марта 1909. у Забрежју, где му је отац био учитељ, а у Ваљеву је завршио основну школу и гимназију, остајући до краја живота везан за ваљевски завичај, у коме се амбициозно почео бавити позоришним аматеризмом. У VII разреду гимназије објавио је књижевну расправу *Бол у народној поезији и демократски обзири у уметности* (Београд 1926), а у VIII разреду написао је социјално-психолошку почетничку драму *Јуда* (Земун 1928). На Филозофском факултету у Београду студирао је југословенску књижевност и упоредну историју светских књижевности са теоријом књижевности код Павла и Богдана Поповића.

Током студија покренуо је лист *Књижевна критика* (1927/28, изашло шест бројева) и веома се активно укључио у књижевни живот престонице. Под јаким утицајем својих угледних професора, браће Поповић, пише своје прве позоришне студије *Историјски преглед српске позоришне критике* (Сарајево 1932) и *Историја српског позоришта 1833—1936* (Ниш 1936). Прву је наградио Филозофски факултет, а другу Српска академија наука из „Фонда Николе Чупића”.

После одслужења војног рока у Сарајеву (1931/32) провео је седам месеци, као стипендиста Француске владе, у Паризу где је проучавао француску позоришну уметност, припремајући материјал за писање докторске тезе код Павла Поповића — *Утицај француског позоришта на српско позориште и драму*. По повратку постављен је за суплента II мушке гимназије у Сарајеву, где је радио до јесени 1934, када је премештен у Мушку гимназију у Нишу.

Убрзо га је Позоришни одбор изабрао за управника и главног редитеља Народног позоришта Моравске бановине. На тој одговорној дужности остао је до 1936, када је поднео оставку „у знак протеста што су разни тзв. утицајни појединци недопустиво вршљали по Позоришту”, како сам тврди у својој аутобиографији. Од 1937. до почетка 1939. био је професор прво III па VII гимназије у Београду. За то време био је хонорарни уредник књижевне стране дневног листа *Правда*, испуњавајући га сваке суботе приказима књига, будно пратећи уметничка, посебно књижевна збивања у земљи. Уједно сарађује као књижевни и позоришни критичар у часописима *Летопис Мајнице српске* и *Глас Мајнице српске*. Од 1939. поново је управник Народног позоришта Моравске бановине у Нишу, и на тој дужности га затиче рат априла 1941, када, као резервни официр, бива заробљен.

Првео је четири године у немачким логорима у Нирнбергу и Хамелбургу, где је водио заробљеничко позориште као редитељ и управник (од 1942, преуевши функцију од Ранка Младеновића). У том позоришту окупио је неколико професионалних глумаца (Александар Рашковић, Светолик Никачевић, Александар Радовановић, Драгољуб Јовановић, Душан Антонијевић, Предраг Динуловић) и више даровитих аматера, са којима је давао већи број представа готово све четири године заробљеништва. Сценографи су били Сташа Беложански и архитекта Бранко Петричић.

По повратку у Београд, вратио се педагошком раду као професор од марта 1946. у VI мушкој гимназији до пензионисања, крајем августа 1974. године. По потреби службе од 1948. до 1952. радио је у Учитељској школи у Београду. Непуне три деценије непрекидно је радио у школским драмским секцијама, расаднику будућих глумаца који ће начинити прве кораке на позорници под његовим будним редитељским оком. Уједно уређује гимназијске књижевне листове *Смојра* (1963—1968) и *Београдски гимназијалац* (од 1968). Готово од самог почетка, сарадник је *Енциклопедије Југославије*, у издању Лексикографског завода у Загребу, за област нашег позоришта, позоришне историје и књижевности, са мноштвом библиографских јединица.

Стојковић је преминуо 22. јануара 1984. године у Дубровнику.

* * *

Библиографија Стојковићевих књижевних и позоришних приказа, есеја и студија износи готово четири стотине радова, разасутих у десетини новина и часописа. Све поратно време, Стојковић прикупља грађу за проширено издање историје позоришта у Срба. Али прикупља материјале и за студију *Јован Стерија Појовић на српској сцени*, у којој је намеравао да покаже „како је Стерија прихванат у различитим историјским етапама од позоришне критике и публике и како су глумци и редитељи схватили и тумачили значајније улоге у његовим комедијама”. Нажалост, студију о Стерији, намењену Српској академији наука и уметности, неће успети да заврши, али ће зато своје најзначајније дело *Историја српског позоришта* успешно привести крају. Прву верзију објавио је 1935. у Нишу, а другу 1979. у Београду.

Записао је у својој аутобиографској белешци да у писању прве историје српског позоришта није имао „никаквог узора”, да је стварана „врло амбициозно, али младалачки још неискусно, са доста празнина, местимично и недоречености и некритичности”.

Одиста, Стојковић није могао имати узора ни у *Позоришту* Милутина Чекића (Београд 1925), збирци студија и есеја о нашем и страном позоришту. Оно што му је, евентуално, могло представљати подстрек за писање историје је Чекићев оглед *Наше позориште*, од четрдесетак страница, претходно објављен у скраћеном облику у *Алманаху Краљевства СХС* 1922. У њему Чекић даје, после историјског увода, информативан преглед настанка српског позоришта од Јоакима Вујића до сталног позоришта у Београду, и за раздобље од 1869. до 1919. године.

Стојковић није имао узора ни у *Позоришту код Срба* Светислава Шумаревића (Београд 1939), збирци чланака и есеја о појединим етапама у развоју српског позоришта од дубровачке драме до зидања позоришне зграде и обележавања педесетогодишњице рада Народног позоришта у Београду, писаних са доста документарности али без научних претензија.

Свестан да нема домаћих узора, а поучен и својим првим искуством, Стојковић ће наставити брижљиво да скупља архивску грађу, прати домаћу театролошку литературу, прибавља изјаве позоришних савременика током наредних деценија, што је крунисано волуминозним рукописом од преко две хиљаде страница. После више од четири деценије рада, сажет на 1.033 двостубачних страна већег формата (23 x 22 цм), штампа *Историју српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и ојера)*, у издању Музеја позоришне уметности Србије (1979).

Обимна Стојковићева историја убрзо постаје незаобилазни, неисцрпни, златни рудник података о српском позоришном животу од раних почетака до Другог светског рата. Његово капитално дело награђено је исте године Октобарском наградом града Београда, и представља већ три деценије незаобилазни приручник за свеколика проучавања српског театра до 1944. године. Око две хиљаде имена српских позоришних по-

сленика Стојковић је сачувао од заборава. За већину од њих, његова историја представља једини извор података, те по многим својим одликама могла би се уједно назвати и енциклопедијом позоришног живота код Срба, јер обухвата широке аспекте позоришних појава, почев од првих рудиментарних облика театра у „народном глумовању”, како је назвао песник Лаза Костић разне облике народних игара и обичаја, па до позоришних представа дечијих ансамбала, позоришта у заробљеничким и избегличким позориштима. Нису превиђене ни представе оперских ансамбала и других облика музичке уметности, али ни ликовне уметности у позоришној функцији код нас. Посебна поглавља посвећена су српској драмској књижевности, позоришној критици, преводилаштву, и на крају, и позоришној публици. Посебно су драгоцени подаци о раду српских путујућих глумачких дружина и то у два раздобља: крајем XIX и почетком XX века и између два светска рата. Многим позоришним хисторионима Стојковић је бар име сачувао од заборава.

Главнину историје чини стваралачки живот позоришних кућа у српским културним центрима (Београд, Нови Сад, Ниш), као и позориште у Скопљу (1913—1941). Стојковић прати и српска путујућа позоришта, као и остала позоришта у градовима (Крагујевац, Шабац, Лесковац, Пожаравац, Суботица, Панчево, Битољ).

* * *

Систематизација обимне позоришне документације и периодизација историјског хода били су први проблеми које је Стојковић, као историчар, морао да реши. Ни у овом деликатном послу није имао узора. Није му могао помоћи ни Чекићев преглед из 1925. јер се највећим делом односио само на Народно позориште у Београду.

Могао је, евентуално, консултовати Гролову периодизацију првих сто година српског позоришта, коју овај дели на четири периода: први, од првих дилетантских представа Јоакима Вујића, Атанасија Николића, Николе Ђурковића до дружине Николе Кнежевића из 1860; други, од оснивања Српског народног позоришта 1861. до 1880; трећи, од 1880. до 1903, а четврти би се наставио од 1903. до почетка Првог светског рата 1914. године.

Од помоћи му је, засигурно, била монографија др Миховила Томандла *Српско позориште у Војводини* (I, 1953; II, 1954), у којој је сагледан позоришни развој у Војводини од 1736. до 1919. године.

Очито да је Стојковић морао, за свеобухватну синтезу, сам да успоставља поделу и сачини сложену композицију своје историје. Најраније периоде делио је по вековима (Средњи век, XVII и XVIII век, прва половина XIX века), а потом је, како је грађа нарастала, морао да пређе на краћа временска раздобља (Почетак романтичарског доба, 1861—1868; Романтичарско доба, 1868—1880; Реалистичко доба, 1880—1900/1903; Модерно српско позориште, 1900—1914; 1918—1941; 1941—1944). Унутар назначених етапа развоја српског позоришта, сагледавао је историјски развој по позориштима, интерполирајући, између њих, у посебним прегледима, развој драматике, позоришне критике, преводилаштва, српских

путујућих позоришних дружина. Овако сачињеној периодизацији, уосталом као и свакој другој, могло би се ставити више замерки. Она изазива дилеме које покрећу на расправу и о другим отвореним питањима композиције књиге. Али аутору се мора признати да је доста прегледно смеистио у тематске целине изузетно богат и разноводан документациони материјал. И што је, при том, од немале важности: забележио је на хиљаде имена српских позоришника, са основним биобиблиографским појединостима, које данас служе као „база података” за свеколика даља позоришна истраживања.

Истина, сваки податак код Стојковића не мора увек да буде сасвим поуздан, јер је његов метод прикупљања грађе био често окренут сведочењу који су сами глумци исказивали о себи и колегама, најчешће по сећању, а оно није увек поуздано. То се најчешће односи на датуме рођења и смрти, те године ангажмана, док су подаци о репертоару најчешће поуздани, што је од посебног значаја. Број од преко три хиљаде фуснота јасно сведочи о немалом Стојковићевом напору да консултује што већи број извора писаних података.

Поред низа веома позитивних осврта на главно Стојковићево историографско дело угледних књижевних посленика (др Душан Милачић, Божидар Ковачевић, Јован Христић, др Душан Михаиловић), музички критичар Слободан Турлаков, у сарајевском музичком часопису *Звук*, објавио је осврт са пуно замерки (у жучном тону) које се односе на историјат опере и балета код Стојковића, па је аутор *Историје српског позоришта* морао да му одговори веома сталожено, разложно и документовано, чиме је полемика закључена.¹

* * *

Стојковић се од својих раних позоришних преокупација бавио исписивањем глумачких портрета. О томе најбоље сведочи његова младалачка књига *Дражи преко рампе*, издата у Сарајеву 1934. године.

У њој је исписано тридесет минијатурних глумачких ликова његових љубимаца из београдског и сарајевског позоришта. Уз огледе о глумцима, Стојковић је сакупио и шест есеја о разним позоришним питањима, као што су нпр. о укусу позоришне публике, о режији, о дикцији, о развоју глуме код нас, о Академском позоришту, чиме је показао ширу скалу својих театарских интересовања.

Сасвим под крај живота објавио је 1983. збирку од 21 портрета насловљену *Великани српског позоришта*, од Милке Гргурове до Љубише Јовановића, чијим се портретом књига затвара. Ако се изузме Гргурова, као чланица првог ансамбла Народног позоришта, која је сишла са сцене већ 1902, прву скупину глумаца у књизи чини генерација рођена шездесетих година XIX века (Илија Станојевић, Милорад Гавриловић, Сава Тодоровић, Димитрије Гинић, Вела Нигринова, Перса Павловић и Мара Таборска), другу чине они из осамдесетих година XIX века (До-

¹ Вид.: Слободан Турлаков, *Тако се не пише историја*. — Звук, 1981, бр. 4; Боровије С. Стојковић, *Одговор аутора „Историје српског позоришта”*. — Звук, 1982, бр. 1.

брица Милутиновић, Божа Николић, Фран Новаковић, Никола Гошић, Жанка Стокић, Злата Марковац), а наредну глумци рођени деведесетих година истог века (Александар Златковић, Душан Раденковић, Љубинка Бобић, Деса Дугалић). Књигу закључују портрети тројице великана: Раше Плаовића, Миливоја Живановића и поменутог Љубише Јовановића.

Питамо се, с правом, зашто се у књизи не налази такав глумачки великан какав је био Пера Добриновић (1853—1923), ако се већ у њој налази старија Гргуrowa (1840—1924). Није ли, можда, Стојковић спремао посебну монографију о њему? О томе немамо поузданих података, али, верујемо да није реч о превиду аутора. Ова опаска ни најмање не умањује вредност књиге, односно његове студиозно писане портрете српских глумачких великана.

Сам Стојковић у *Уводу* књиге наглашава да је писао ове портрете „са извесном сетом, тугом и искреним дивљењем за глумце”, и да је при томе био дубоко уверен да тако испуњава „један колико културно-историјски и књижевно-позоришни толико, ако не и више, и велики људски задатак”.² Он је глумца сматрао основним ствараоцем у креирању позоришне представе. „Вредност једне глумачке интерпретације (Стојковић) види у фантазији, инвенцији, психофизичкој способности глумчевој да пишчеву и редитељеву мисао претвори у своју личну креацију”, како запажа Милан Ђоковић.³

„Позориште заборавља оне који су га стварали брже од иједне друге уметности, и утолико је трагање професора Стојковића за изгубљеним позориштем племенитије”, пише Јован Христић, угледни позоришни критичар, поводом појаве Стојковићеве *Историје српског позоришта*, и додаје: „За јунаке књиге проф. Стојковића, позориште је било велика национална и просветна установа, ... и они су радили у њему док су могли, да затим нестану без спомена и без помена. Нема ничег тужнијег него читати имена некадашњих глумаца... Од глумаца не остане ништа, поготову од оних који су живели у времену пре фотографије. Зато реч историчара о њима није само историјски податак, него и добро дело.”⁴

* * *

Боривоје Стојковић је јединствен пример у нашој позоришној историји (ако изузмемо Гролове глумачке портрете), јер је забележио мноштво индивидуалних судбина, на хиљаде позоришних биографија — глумаца, редитеља, драматичара и других театарских посленика, и тако створио неопходну основу за наше лексиконе, биографске речнике, енциклопедије. Без тих драгоцених података тај део позоришне историје био би заувек изгубљен.

Његов рад у писању историје позоришта суштински се разликује од свих осталих историчара, који се, најчешће, баве појединим периодима, позоришним институцијама или појединцима. Он је полазио директно

² Боривоје С. Стојковић, *Великани српског позоришта*, 1983, 9.

³ Милан Ђоковић, *Рецензија рукописа Боривоја С. Стојковића „Великани српске позорице”*. — Театрон, 2001, бр. 115, 26.

⁴ Јован Христић, *Херојско доба нашег позоришта*. — Књижевност, 1978, бр. 9, 1492.

од човека ка човеку, прилазио је сваком позоришном посленику преко чињеница, података који су му били доступни поглавито путем репертоара. Зато је и настала тако занимљива и људски топла историја, јер је професор Боривоје Стојковић био свестан да историју не чини збир умртвљених чињеница него скуп стваралачких домета надахнутих позоришних уметника. Зато је *Историја српског позоришћа*, коју нам је подарио Боривоје Стојковић, толико живописна и свежа и данас.

* * *

Вишедеценијско књижевно-критичарско дело, истраживачки дух пасионираног историчара, педагошки рад, својим резултатима, несумњиво представљају знатне Стојковићеве заслуге за српску позоришну културу.

Посебно ће трајно остати упамћен својом тестаментарном *Историјом српског позоришћа од средњег века до модерног доба (драма и ојера)*, која већ три деценије не престаје да побуђује пажњу истраживача српског позоришта и љубитеља наше театарске уметности.

„Велики људи су драгоцени пробни камен у нашим опитима и недоумицама”, бележи Иво Андрић, и ми се у мноштву наших савремених позоришних недоумица питамо — како би то бележио и коментарисао Боривоје С. Стојковић.

БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА БОРИВОЈА С. СТОЈКОВИЋА (Избор)

Књиге

Бол у народној поезији и демократски обзири у уметности, издање штампарије „Време”, Београд, 1926, стр. 110.

Јуда, натуралистичка трагедија у 4 чина с променом и епилогом. Предговор Душана Николајевића, издање Омладинске матице, Београд—Земун, 1928, стр. 232.

Историјски преглед српске позоришне критике, Сарајево, 1932, стр. 112.

Дражи преко рампе, I, Сарајево, Босанска пошта, 1934, стр. 115. (*Предговор*, шест позоришних есеја, критички портрети 30 глумаца, *Фрагменти о позоришћу*)

Историја српског позоришта 1833—1936, Ниш, 1936, стр. 248.

Из књижевности, књ. I (чланци, критике, прикази), Ниш, 1941, стр. 224.

Југословенска књижевност. (Значајнији изводи из предавања на Вишој графичкој школи у Београду), Београд, Студенти Више графичке школе, 1965, стр. 282.

Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера), Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1979, стр. 1033.

Нишко позориште 1918—1944, (у: *Нишко позориште 1887—1944*), Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1981.

Великани српског позоришта, Српска књижевна задруга — ГИРО „Милић Ракић”, Београд—Ваљево, 1983, стр. 368.

Избор позоришних критика, есеја и чланака

Инсценирација Шекспира и Сјриндберга у сарајевском позоришћу, Правда, 1924, бр. 10.820.

Стриндберг. Један актуелни позоришни теоретичар и новатор, Књижевна критика, бр. 1, 2. децембар 1927. и бр. 2—3, 16. дец. 1927, 2. јан. 1928.

В. Живојиновић Massuka, Сјаница, тема са варијацијама у једном чину, Књижевна критика, I/1927/28, 2/3.

Михаило Ковачевић, Историја позоришта у Русији, Београд, 1927, Књижевна критика, бр. 2—3, 1928.

Свети Сава на Мељаку, Српски књижевни гласник, НС, 1928, XXVI/5, 384—385. Приказ драмског фрагмента Владислава Тмуше.

Владислав Тмуша, Св. Сава на Мељаку, позоришни комад, Живот и рад, I/1928, II/7, 552—553.

Премијера У агонији, драма у два чина од М. Крлеже, Живот и рад, I/1928, II/7, 555—556.

Јосип Косор, есеј. Из необјављене књиге *Књижевни поретци*, Живот и рад, I/1928, књ. II, св. 9, 653—662.

Душан С. Николајевић, Волга, Волга... Издање Аце Поповића, Београд, Живот и рад, I/1928, књ. II, св. 9, 716—717.

Драгомир Јанковић као позоришни критичар, Живот и рад, I/1928, књ. 2, св. 10, 747—754.

Милан Грол као позоришни критичар, Живот и рад, I/1928, књ. 2, св. 11, 831—841. (Из необјављене књиге „Историја позоришта и позоришне критике”).

Хасанаџиница Милана Огризовића, Живот и рад, I/1928, II/11, 875—876.

Анђело Црквеник, Очишћење, драма у шест сцена, Љубљана, 1928, Живот и рад, I/1928, II/12, 952—953.

Народно позориште, Венац, 1928—29, XIV/9—10, 780—783.

Милушин Чекић као позоришни критичар, Живот и рад, II/1929, књ. 3, св. 13, 29—41.

Богдан Пойовић као позоришни критичар, Живот и рад, II/1929, књ. 3, св. 14, 109—115.

Позоришна критика, Стожер, месечни часопис за науку и уметност, I/1, новембар 1930.

Хаим С. Давичо као позоришни критичар, Јеврејски глас, 3/1930, 7 (97), 2—3; Преглед, 4/1930, V/73, 11—15.

Драмски новитети на београдској позорници (Велмар-Јанковић, *Без љубави*, интимна драма у 4 појаве. Редитељ г. Исајловић; Т. Манојловић, *Центрифугални играч*, драма у 4 чина; Пеција Петровић, *3:1*, редитељ г. Богић), Летопис Матице српске, 104, књ. 323, св. 2, фебруар 1930.

Београдска позорница (Последњи лорд, комедија у 3 чина Уга Палена, у режији Исајловића; *Свети ђламен*, позоришна игра у 3 чина В. Сомерсета Моама, у режији Ј. Кулунџића; Гостовање загребачког народног позоришта у Београду; Г-ђа Нада Стајић-Стојановић у улози Станковићеве Коштане; Г-ђа Ана Керниц у улози Лукреције Борције В. Игоа; *Жорж Данден*, комедија у 3 чина Молијера, с музиком Лилија, у режији Ракитина), Летопис МС, књ. 323, св. 1—3, јул—август и септембар 1930.

Београдска позорница (Тојаз, комад у 3 чина М. Пањола, у режији Ј. Кулунџића; *Тријуш венчани*, американска комедија у 3 чина Ане Николсове, у режији Ј. Кулунџића, Прослава 25-годишњице г-ђе Теодоре-Тоде Арсеновић, *Тамо далеко...* комад у 3 чина под окупацијом Милице Јаковљевић-Мирјам. Прослава 50-годишњице уметничког рада г-ђе Персе Павловић), Летопис МС, књ. 324, св. 2—3, мај—јун 1930.

Седамдесетогодишњица смрти Јована С. Пойовића, Живот и рад, 4/1931, VII/42, 465—466.

Позоришне актуелности, Књижевна крајина, I/1931, бр. 6.

Позоришће Јоакима Вујића и доба пре њега, Књижевна крајина, 1931, I/4, 150—159; I/5, 204—209.

Позоришће у Сарајеву, Живот и рад, 4/1931, IX/56, 1558—1567.

Поводом једне критике (Одговор), Југославенски лист, 20. II 1932.

Боривоје Јевтић, Десет година Сарајевског позоришта, Сарајево, 1931, Књижевна крајина, II/1932, бр. 1.

Позоришна критика и позориште, Књижевна крајина, 1932, бр. 3, 214—217; 4, 283—285; и 6, 456—468.

Светислав Петровић као позоришни критичар, Књижевна крајина, 1932, бр. 6 (Есеј из необјављене књиге *Књижевни портрети*).

Боривоје Јевтић, Десет година сарајевског позоришта, Живот и рад, 5/1932, X/57, 64—66.

Две премијере на сарајевској позорници, Живот и рад, 1932, књ. X, св. 59, 208—215.

Једно мишљење о сарајевском позоришту и г. Б. Јевтић, Живот и рад, 5/1932, X/60, 314—316.

Владимир Велмар Јанковић, Без љубави. Издање Геце Кона, Београд, 1932, Живот и рад, 1932, књ. X, св. 60.

Премијере у сарајевском позоришту, Живот и рад, 5/1932, X/62, 435—445.

Премијере на сарајевској позорници, Живот и рад, 5/1932, XI/67, 838—841.

Дражућин Илић-Јејо, Хлеб наш насушни, Живот и рад, 5/1932.

Миливоје Кнежевић, Инок Сава, драмат у 3 чина с прологом и епилогом, Живот и рад, 5/1932.

Јосип Вукомановић, Издајица, позоришни комад из радничког живота у једном чину, Београд, Живот и рад, 5/1932, књ. 12, св. 71.

Миливоје В. Кнежевић, Драмски триптих, Живот и рад, 5/1932, књ. 12, св. 72.

Глумачка дикција на нашој позорници, Врбаске новине, Бања Лука, бр. 94, 5. април 1933.

Позоришни рад Јоакима Вујића у Новом Саду, Летопис МС, књ. 336, св. 2, мај 1933.

Позоришће у Сарајеву не осећа саблазан кризе, Живот и рад, 6/1933, XV/92, 744—750.

Стогодишњица српско-хрватског позоришта (1833—1933), Правда, 8. II 1934, бр. 10.513.

Змајева позоришна делатност, Летопис МС, књ. 337, св. 1—3, јул—септембар 1933.

А. де Маја, Семирамида, трагедија старог света у пет делова. Издање књижаре Рајковића, Београд, 1933, Живот и рад, 6/1933, књ. 15, св. 91.

Петар Петровић-Пеција, Дrame, Живот и рад, 6/1933, књ. 17, св. 102.

Два противречна мишљења о Змајевом „Шарану“, Летопис МС, 1934,

Виктор Цар Емин, Виценција, комедија у 3 чина, Сушак, 1934, Живот и рад, 1934, књ. 20, св. 124.

Три премијере у сарајевском Народном позоришту, Правда, 3. X 1934, бр. 10.746.

Хроника Сарајевског позоришта, Правда, 22. XI 1934, бр. 10.765.

Крецимир Георђевић, Новија хрватска комедија, Београд, 1934, Живот и рад, 7/1934, књ. 20, св. 124.

Божидар С. Николајевић, Милкин кључ, комад из народног живота, Живот и рад, 1934, књ. 20, св. 124.

Милан Бежовић, Три драме, Живот и рад, 7/1934, књ. 20.

Два позоришна жубитка — две лее уметничке вредности мога завичаја, (Некролози З. Ђурчић и Л. Коларевић), Живот и рад, 7/1934, XX/127, 1469—1471.

Тежак љубићак сарајевског позоришта, Смрти Зоре Ђурчић, Правда, 10. XI 1934, бр. 10.784.

Драгомир П. Цветковић, Сајан Хајрић, шрагедија у 6 чинова, Пирот, 1935, Живот и рад, 8/1935, књ. 21, св. 133.

Ушницај војвођанског позоришта на београдско, Годишњак Матице српске, 1935, стр. 95—116.

Модерна утилитаристичка кријка. Велибор Глижорић, Из књижевног и позоришног живота, Правда, 33/1937.

Кроз књиге и догађаје (Славомир Настасијевић, *Врачара Божана*, „Чехов на ломачи”, осврт на приказ драме *Три сестре* Гргура Берића у Животу и раду), Правда, 33/1937.

Подвиг једне даровите младости. Поводом двадесетогодишњице од смрти Милутина Бојића, Правда, 33/1937.

У чему је уметничка величина Добрице Милутиновића. Правда, 14. октобар 1937.

Петар Мишројан, Пушкин код Срба, Скопље, 1937, Живот и рад, 10/1937, књ. 25, св. 163.

Један поглед на српскохрватску драму из сеоског живота, Поводом драме „Вода са планине” Р. Плаовића и М. Ђоковића, Летопис МС, 1938, књ. 349, св. 5, 356—363.

Стилиови наше ђлуме. Једна историјска анализа, Правда, 6—9. јануар 1938.

Нушић је оштрежњавао духове и враћао позориште стварности, Правда, 34/12. фебруар 1938.

Шефови наших позоришта. Како су се смењивали и како су ујављали 1833—1935, Правда, 23—26. април 1938.

Подмлађивање наших класика. Комедија Марина Држића у редакцији и с ошлемом др Драгољуба Павловића, Правда, 34/1938.

Поводом шездесетогодишњице смрти Милована Глишића, Правда, 34/1938.

Велибор Глижорић о Браниславу Нушићу. „Домановић-Нушић”. Пишчево издање, Београд, 1938, Правда, 18. јун 1938.

Драматизација наше народне историје и поезије (О драмама: Стеван Загорчић, Хајдук Вељко и Јован Драгашевић, *Хајдук Вељко*, 1859), Правда, 34/1938.

Једна исцрпна расправа о Шекспиру. Владета Поповић, Живот и дела Виљема Шекспира, Београд, 1938, Правда, 10. децембра 1938.

Како се и чиме забављала наша позоришна публика кроз нејун век. Ошћи поглед на укус публике, њене захтеве и њене ђлумачке фаворите, Правда, 6—9. јануар 1939.

Три велике југословенске ђлумице у 19 веку (Марија Перисова, Марија Јеленска, Милка Гргурова), Глас Матице српске, бр. 96, март 1939, 34—37.

Наши велики ђлумци у прошлости (А. Бачвански, Тоша Јовановић, Пера Добриновић, Милорад Гавриловић), Глас Матице српске, бр. 97, април 1939.

Расправа ђ. Драга Рубина о Милану Огризовићу, Живот и рад, 35/1939.

Један поглед на књижевни рад и вредности Боре Станковића. Поводом 40-годишњице од његове појаве, Летопис Матице српске, 1939.

Позоришна азбука, Правда, 18. јануар 1939.

Имати нешто, а не умети ништа (Јован Вукотић, *Кад се Бог шали*, комедија у 4 чина. Геце Кон, Београд, 1939), Правда, 35/1939.

Једна комедија из београдског живота (Славомир Настасијевић, *Несуђени зешови*, комедија у три чина, Вршац, 1939), Правда, 35/1939.

Два комада из босанско-херцеговачког живота (Боривоје Јевтић, *Подвиг на Суходолини*, историјска слика; Расим Филиповић, *Распадање*, драма у три чина), Правда, 35/1939.

Уочи једног несвакидашњег јубилеја. Божа Николић као ђумац и сџалешки борац. Десетогодишњица председниковања у Удружењу ђумаца и четрдесет година џлодне и значајне уметничке делатности, Правда, 21. март 1939.

Јован Сџерија Појовић у џозоришћу и о џозоришћу. Сџерија каквог мало џо-знајемо, Правда, 8—11. април 1939.

Позориште (1869—1956), публикација Југославија, део Србија, Београд, св. 13, 1957.

Бранислав Нушић. Предговор комедији „Покојник”, издање Школске библиотеке, бр. 36, стр. 5—34, Београд, 1958.

Сведочанства о џозоришној делатности у Војводини. Поводом прославе стогодишњице СНП-а у Новом Саду, фељтон, Борба, почев од 18. децембра 1960.

Два великана новосадске сцене (Димитрије и Драгиња Ружић), Споменица Српског народног позоришта, 1861—1961, Нови Сад, 1961.

Из животоа и рада СНП-а између два рата, Споменица Српског народног позоришта, 1861—1961, Нови Сад, 1961.

Српско народно џозориште и џозоришна критика, Споменица Српског народног позоришта, 1861—1961, Нови Сад, 1961.

Шта даје, шта не даје ... савремена џозоришна критика, НИН, бр. 591, 6. мај 1962.

Страни рејершоар у Народном џозоришћу у Београду (у: Један век Народног позоришта у Београду, 1868—1968), Београд, 1968.

Руководиоци Народног џозоришта у шоку једног века, Годишњак града Београда, књ. XIV, 1967.

Сетимо се три значајна уметника београдске сцене, Политика, 26. мај 1968.

Ђумац Бачвански и скупштина, Политика, 28. јул 1968.

Старање једне ђлумице, Политика, 6. октобар 1968.

Глишић у Београдском џозоришћу. На дан обележавања 60-годишњице смрти, Политика, 27. октобар 1968.

Нушић против бирократије. Б. Нушић у својим писмима, НИН, бр. 917 и 918, 4. и 11. август 1968.

„У сваком чину ја сам Боле, главна улога”..., Политика, 22. децембар 1968.

Две београдске године Змајеве, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 20/2, 1972.

Владета Драгутиновић, *In memoriam*, Политика, 7. август 1975.

Позоришна монографија прва у својој врсти. Студија Петра Волка о Раши Плаовићу, Политика, 1. април 1976.

In memoriam, *Евђенија Пинћеровић-Јовановић*, Политика, 29. мај 1976.

Искусства и исјовессти једног ђлумца и редишела (Мата Милошевић), Летопис МС, децембар 1978.

Хуђо Клајн као редишел и џозоришни џедађођ, Летопис МС, јануар 1979.

Пушћујућа џозоришта од краја 19. века до Првог светског рата, Театрон, бр. 4, децембар 1975. и 5. март 1976.

Драматика Боре Станковића, Театрон, бр. 7, 16. октобар 1976.

In memoriam, *Душан Милачић*, Политика, 23. октобар 1979.

Шта чини Александра Злајковића модерним и великим ђлумцем, Театрон, 20. април 1981.

Уз трилогију драмских прича Николе Трајковића, *Предговор*. (Никола Трајковић, три драме, издање Слободе, Београд, 1981)

Надежда — Нада Ризнић-Црвенићева, Сцена, Нови Сад, бр. 6, 1982.

Личности из ваљевског краја у српском џозоришћу, Гласник међуопштинског историјског архива, Ваљево, књ. 17, 1982.

Разноврсна жрађа из историје позоришта (Лука Дотлић, *Из нашег позоришта* — сџарођ, СНП, Нови Сад, 1982), Сцена, бр. 4—5, 1983.

Маџеја — Маџа Милошевић као жлумац, Сцена, Нови Сад, бр. 4—5, 1983.

„Подвала” М. Глицића у изврсном шумачењу ваљевских амаџера, Напред, Ваљево, 15. април 1983.

Дара Милошевић-Радовановић, Сцена, Нови Сад, бр. 3, 1984.

Zoran T. Jovanović

Commemorating the hundred year anniversary of the birth (1909—1984)

BORIVOJE S. STOJKOVIĆ
(1909—1984)

Summary

Commemorating one hundred years since his birth, a reminder of the life and work of Borivoje S. Stojković, a renowned Serbian theatre historian, whose works are obligatory in the analysis of the development of Serbian theatre since its earliest days to newer times, in particular his large *History of the Serbian theatre from the Middle Ages to modern times (drama and opera)* [*Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*].

МУЗИКОЛОГИЈА КАО УМЕТНОСТ*

Др Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, епоетике и стилстике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Завод за уџбенике Београд, Београд 2007, 302 стр. + 20 илустрација

Последњих неколико година бележи се својеврсни „процват” музиколошке мисли у Србији. О томе сведоче бројне публикације које су доказ све ангажованијег присуства музиколога на српској научној сцени и јачања легитимитета музикологије као интердисциплинарне науке. Једна од тих публикација је и студија *Пред музичким делом* Мирјане Веселиновић-Хофман, у којој се врхунском научном методологијом музикологија представља кроз различите видове њене „ефикасности” да проникне у музичко дело. Ради се, без сумње, о првом издању једног нашег музиколога у којем се систематизовано позиционира простор *нове музикологије* чијим се апаратом, затим, преиспитује њен предмет проучавања у контексту испољавања аутономне музичке логике, онтологије музике, феноменологије и херменеутике, као и самог друштва у којем се он као (његов) „производ” и појављује. Поред сложеног садржаја, ово издање укључује списак литературе, регистар имена, резиме и биографију ауторке на српском и енглеском језику, као и 20 ликовних илустрација и чак 1.033 напомене.

Уводни део студије ауторка посвећује „мапирању” простора у којем се њена музиколошка мисао „креће”. Тако на самом почетку истиче да се бави истим питањима музике која су постављана вековима, али да су одговори које нуди дакако специфични за време у којем се исписују. И премда је напоменуто да је њен садржај везан за циклус предавања које је ауторка држала крајем XX века на Факултету музичке уметности у Београду, он никако не спада у онај „школски” простор који би се дао „заробити” термином *уџбеник*. Ради се о томе да се добра предавања никад не могу наћи у уџбеничкој литератури, те да су она резултат тренутног надахнућа предавача, тешко „забележљивог” надахнућа које се ипак дало, како изгледа по овој публикацији, „укротити” у књигу.

У уводу се, такође, истиче и намера писца да чврсто задржи компетенције своје музиколошке струке, те да ни на који начин не претендује на њену „замену” у поглављима која указују на филозофске, естетичке и/или социолошке теме. Остајући „до краја” музиколог, ауторка најављује тежишта свог излагања, али при томе напомиње да она неће „захватити” простор фолклорне музике, као ни оне коју обележава било који вид „отворености”. Та тежишта, закључује, истичу чињеницу да било који периоди историје музике јесу „живи организми” који се

* Наслов приказа јесте парафраза става Роуз Розенгард Суботник да је резултат (музиколошког) критицизма, који принципијелно може да се ослони на било коју област људског знања, „раван уметничком делу”, Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд 2008, 23.

стално изнова објашњавају захваљујући „увек другачијим видовима уметничког, теоријског и друштвеног третмана”.¹ Без намере да своје одговоре прогласи коначним, ауторка подвлачи настојање да, из аспекта музике XX века, направи лични њомак у ставовима о кључним питањима Студије, пристајући на чињеницу да крајња решења ипак „безнадежно измичу”.²

Поднасловом првог дела студије — *Музиколошко клајно* — сугерише се истраживачки простор између две „тачке” крајности — позитивистичког и херменеутичког приступа музичком делу, а његова „допуна” — *Нова музиколоџија*, питања критицизма и текстуалног жанра: интердисциплинарни ’модел’ музиколошке компетенције, пак, детаљније усмерава читаоца на садржај који се бави питањем шта музикологија данас *јесће*, чије методе она примењује и, коначно, које су то методе које се сматрају „правим”. Представљајући дефиниције музикологије, музичке теорије, анализе и етномузикологије Џ. Кермана (Kerman) ауторка примећује разлику не толико у самој материји која се у оквиру наведених области истражује већ у начину *како* се то чини. Наспрам позитивизма од којег се креће, истиче се залагање за музички критицизам Р. Розенгард Суботник (Subotnik), која музику објашњава из контекста, подвучен једним, чини се, екстремнијим ставом о пресудности овог приступа Г. Томлинсона (Tomlinson) и Н. Кука (Cook), да би се потом навели они који се изјашњавају за „средњи пут”, као што су Т. ДеНора (DeNora), Лидија Гер (Goehr), Лео Трајтлер (Treitler), Арнолд Витал (Whittall) и други. Већина наведених размишљања тичу се музичке аутономије и настоје да укажу на „границу преко које заступање те аутономије престаје да буде плодносно”.³ Преиспитујући њихову „веродостојност” Мирјана Веселиновић-Хофман упозорава, пак, да њихова „дилема” отвара и проблем *теоријског жанра* написа о музици. У том смислу, ауторка „консултује” мишљења Џ. Кермана, Б. Нетла (Nettl), Џ. Самсона (Samson), К. Агавуа (Agawu) — да поменемо само неке — како би дошла до закључка да је у природи музикологије да буде интерпретативна, те да не може и не сме да се задовољи искључиво методом музичке анализе. Чини се да у овом „процењивању” шта је „старије” ауторку мање брине дихотомија теоријско — музиколошко, а више „дилема” формално/позитивистичко — интерпретативно. Инсистирајући на овом последњем, ауторка закључује да оно заузима непрегледан простор различитих научних дисциплина. Ова констатација читаоца „кружно” води ка ономе чиме је поглавље и започето, ка дефиницијама музикологије. Премда истиче различита појашњења ове науке од њених почетака, Мирјана Веселиновић-Хофман заступа тезу о данашњој „интердисциплинарној ’пропустљивости’ граница музикологије”, и њеној „отворености” према свим осталим научним дисциплинама, (чиме „озрцава” и себе саму), те апелује да се савремени музиколог не задржи само на дефинисању нових дисциплина у оквиру музикологије већ да радије утврди *моделе музиколошке интердисциплинарности* у којима би хијерархија међу присутним областима била стално „мењајућа”. Ауторка предлаже и три „нивоа” прожимања музикологије са другим наукама, што се поистовећује са сличним појавама у вишемедијским уметностима (микстмедиј, полимедиј, интермедиј). Овим музиколошки текст добија статус који је већ истакнут и насловом овог приказа, статус једне врсте уметничког дела.

Други део студије, назван *Дело: објектност, доживљај, свесћ*, отворен је поглављем *Објективизам у музици: видови исцртавања аутономне музичке логице*. У њему се заступа став да музичко дело јесте (и мора бити) у центру интересовања

¹ Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд 2007, 15.

² Ибид.

³ Ибид, 27.

сваког музиколошког истраживања, а могуће га је тумачити кроз различите онтолошке „центре”, различите феноменолошке аспекте и, коначно, сложене просторе херменеутике музике. Мирјана Веселиновић-Хофман најпре наводи ставове који су усмерени ка видовима испољавања **аутономне музичке логике** при **обликовању** музичког материјала. И сама најављујући на почетку да се у њима „преплићу” биологистички, платонистички, онтолошки, феноменолошки и прагматистички погледи на наведени проблем, ауторка наводи примере свакога од њих (или њихових комбинација!) кроз Шенкерову (Schenker) тезу „у почетку беше **мотив**”, Халмов став о теми као основи свега музичког, Бузонијеву (Busoni) идеју о прамузици из које аутор „отима” мелодију, што је и у основи Веберновог приступа музици. Ту се провлачи и идеја о истоветности продуката природе и уметности, као и став да се свако уметничко дело базира на идеји коју може да изрази само и једино материјал односне уметности, а ништа изван ње. Од Веберна „долазе” и две крајње тачке „клатна” овог поглавља — да ли композиторово стварање јесте *откривање* (Веберн, Бузони, Хиндемит) или *проналажење* (Стравински) или и једно и друго (Шенберг/Schoenberg). „Напети лук” између ове две крајности аргументује се не само многострукошћу приступа стварању него и „дубинском” анализом сваке тачке тога лука. Тако се аутономност стварања — рецимо код Хиндемита, Шенберга — назначава у главним тачкама у којима ауторка истиче њихове заједничке ставове (композиционо-техничко мајсторство), али и разлике (да ли музику треба писати за уски круг зналаца или и за лаике). „Простор”, пак, из којег та аутономност настаје се од „прамузике” „сужава” до хроматске лествице као „звучног универзума”, и још „мање”, до једног јединог тона, чијим се покретом „одржава” процес настанка музичког дела. Ауторка овде дакако узима у обзир и ставове музиколога (Бринкман/Brinkmann; Маузер/Mauser), те социолога (Адорно). Расправа о аутономији компоновања дели су у два правца већ према томе да ли се полази од идеје о целини која се потом реализује или је крајњи продукт неизвестан до самог конца. Занимљиво је да ауторка спретно налази тачке спајања низа уметничких поетика, увек успевајући да „помири” и наизглед непомирљиво, као у случају Шенберга и Стравинског, чиме доводи у питање легитимитет Адорнове тезе о њима као апсолутним антиподима, али и његово тумачење поетике Стравинског. Даља дискусија о аутономији стварања обухвата разматрање додекафоније и интегралног серијализма, а тиме и „уплитање” науке у сферу музике, што је поткрепљено позитивним ставовима о њиховом споју (у којем је наука увек на другом месту!) Булеза и Штокхаузена. Став ове двојице на крају подржан је и теоретским образложењима Џ. Кејџа, чије је место управо ту, где се завршава дискусија о аутономији стварања, где започиње простор његовог „обесмишљења”.

Већ на почетку трећег поглавља *Онтологија музике — могући расјони утврђивања онтолошких „центара” музике* читаоцу постаје јасно да разграничити проблематику студије *Пред музичким делом* није нимало лако, односно, да се у ма којој „тачки” њеног излагања укрштају, сукобљавају, паралелно протичу или се потиру ставови не само о аутономији стварања једне композиције већ и интерпретације које се тичу њеног феноменолошког и херменеутичког „статуса”, те да их је веома тешко одвојити једне од других. То истиче и ауторка, али се свесно и чак „расположено” укључује у ту („немогућу”) мисију. Другим речима, подела другог дела студије о којој је реч на поглавља чини се као један покушај да се направи „ред” у дискусији коју је тешко по овим питањима „укротити”. А чињеница да ауторка ставове низа аутора XX века анализира и „проширује”, коментарише, развија и надограђује могућим правцима њихове почетне мисли, чини ову „гуљву” још изазовнијом. Тако се и ово поглавље отвара Шенкеровим заступањем аутономије стварања које „резонира” са онтолошким статусом дела

чији је почетак у покрету тона. Онтолошки статус дела садржан је и у платонистичким ставовима Бузонија из којих се ишчитава тројак вид егзистенције музичког дела — у идеалитету, у запису и у рецепцији. Овде се истиче сродност Веберновог и Шенкеровог онтолошког размишљања, као и тумачења Хиндемита чији је писана реч о музици прокоментарисана као „резонантна” и са Шенкером и са Веберновом и са Бузонијевом. Придружујући овим визурама Шенбергово убеђење да је „најстабилније онтолошко место аликвотна законитост” (које налази и код Стравинског), ауторка у овом мноштву налази јединство које се разликује само по *начину* дефинисања. Но, то не значи да не износи и суштински супротне визууре. У том смислу највише „посла” ауторки задаје Стравински код кога је „музички поредак” пресудан за стварање дела, а који би се могао „одупрети” тврдњи да „музика по себи постоји”. Слично је и са В. Радовановићем, код кога је очигледна двострукост постојања музичког дела, у запису и звуку. Булез ће, пак, дати предност феноменолошком над онтолошким, тврдњом да музичко дело егзистира у простору између композитора и интерпретатора, са чиме се слаже и С. Хофман, па у извесном смислу и Љ. Марић. На поетички начин објашњено је затим и мишљење Е. Јосифа, које се, чини се, издваја од свих наведених. Његова онтолошка визура поистовећује постојање музике и живота и то у простору (бузонијевског) „прапевања”. Код М. Милојевића је, пак, „између редова” ишчитан „одобравајући став” у погледу аутономије музичког, а он је у основи и његове онтолошке тезе о музичком делу као (хиндемитовском) споју објективних техничких и субјективних (психичких) елемената. Коначно, истакнута је и сродност Ингарденове сложене тезе о егзистенцији музичког дела и Далхаусових онтолошких становишта у којима се донекле даје предност феноменолошком над онтолошким. Ту се, поред осталог, иницира и дискусија о отвореном делу, али само зато што у Далхаусовом „свету” оно практично и не постоји! По овој логици онтолошко питање музике у смислу отворене форме Булеза и Штокхаузена прелази у феноменолошко, а у Кејцовом делу 4’33” постаје концептуалистичко. Тиме се и завршава онтолошки „пут” овог поглавља.

У четвртном поглављу *Феноменолошки аспекти музике* разматрају се видови и временска динамика слушања музичког дела. Овде се подразумева могућа „одвојеност” слушања и анализе дела, али се предност даје ономе **шта се чује кад се слуша**. Као референтно овде се узима разматрање Р. Скрутона (Scruton) у којем су битна два момента његовог естетичког „система”, први који се односи на разлику између звука и музичког звука, и други који „уважава” схватање слушања као искуства са музиком неодвојивог од музичког разумевања. Скрутон разликује примарни звучни феномен који се чује без слушања, секундарни који се чује и слуша, и терцијални звучни феномен — музику — који настаје комбинацијом секундарних, а који постаје део интенционалне сфере наше свести. Тиме се оно што се слуша креира помоћу наше „имагинативне перцепције”. Ауторка тако закључује да ми **нашом маштом** тј. метафором доприносимо томе што чујемо. Скрутон ову метафору назива парадигмом *двоструке интентиналности*, јер се њоме дефинише и објект музичког искуства, и само искуство, док ауторка овоме додаје и трећу „димензију” — говор о преношењу овог искуства у појмовни свет. Скрутон овим „гласа” за феноменолошки аспект поимања дела, јер оно егзистира пре свега као *чујно*. Овоме су блиска и излагања Б. Поповића код кога важну ставку у „ишчитавању” дела чини **музички ток** који свест прати слушањем „унапред” и „уназад” региструјући **покрет** и **границу**. Тако се онда поима форма коју када региструјемо ми и **разумемо**. Кроз овакву активност разоткрива се **стандардни модел** музике, нешто као „прамузика”, чиме се феноменолошки простор Поповића приближава онтолошком. Димензија времена која се у Поповићевом контексту показује као важна компонента разумевања дела, показује се као пре-

судна и код Далхауса који се опет надовезује на размишљања Хусерла (Husserl) и Ингардена. По првome оно *сада* једне музике једнако је њеном звучању, а по другом музичко дело у интерпретацији јесте реалан предмет, а у запису интенционалан. Из ова два Далхаус истиче разлику времена у музици и музике у времену. За Стравинског се овај феномен изједначава са самом суштином музике која је феномен спекулације помоћу звука и времена. Музику као „време у времену” Стравински посматра као „двогласно” одвијање психолошког времена једне музике и њеног онтолошког времена која не морају бити симултана. Мирјана Веселиновић-Хофман у ову феноменолошку „игру” уводи и тумачења Ж. Бреле (Brellet), која сматра да музичко време почива на парадоксу споја „интеракције између сталности и променљивости”. И ритму се, међутим, овде даје на значају јер је он „конструисано време” које се разграђује и обнавља, па се у њему „сусрећу”, како истиче и Мирјана Веселиновић-Хофман, „сигурна прошлост” и „претпостављена будућност”, чиме се у извесној мери читалац подсећа и на неке тезе Далхауса, Скрутона и Поповића. Јасно је да Бреле „спекулише” са феноменима прошлог, садашњег и будућег у музици, док њена подела на рационално и унутрашње време резонира са онтолошким и психолошким временом Стравинског, а близак њему је и Булез својим сложеним **временским системом форме**. Да су феноменолошки аспекти музике превасходно везани за феномен времена у и **око** ње, сведочи и даље излагање Мирјане Веселиновић-Хофман које у обзир узима мишљења о овом проблему И. Фохта, Ц. Крамера, Ф. Бузонија, Л. Мејера (Mejer), В. Радовановића и К. Штокхаузена.

Херменеутичка музике је следећа „степеница” која се „осваја” *Пред музичким делом*. У овом поглављу се просуђује о оном што се мисли када се музика слуша **са разумевањем**. И ту се читалац упозорава да ће бити речи о ономе што се раније могло прикривено или отворено „регистровати”, на првом месту са Скрутоновим трећим степеном перцепције звука, па и раније, рецимо код Шенберга, који овај ниво подразумева када пише музику која није „за сваког”. *Разумевање, смисао, значење* у поднаслову овог поглавља односи се на херменеутичке „модусе” „читања” музичког дела о којима је први говорио Х. Кречмар (Kretschmar). Већ се код њега препознаје једна врста „елитизма” при разумевању музичког дела. Тиме он уједно рачуна на познавање решења која се везују за одређена емоционална стања, чиме — упозорава ауторка — ради на ревитализацији теорије афеката. Очигледно је овде да је за разумевање музичког дела важна ментална активност (истицана и у феноменолошком „простору” музичког дела). Такву активност подржава и А. Шеринг (Schering) који помоћу своје *теорије музичких симбола* претендује да прикаже како да спознамо и *шта* и *како*, али и *зашто* музичког дела. Ово је задатак — подсетићемо — који се на самом почетку студије истиче и као кључни задатак музикологије. След разумевања, смисла и значења у музици прате и теоретска разматрања Х. Х. Егебрехта, који разумевање дели у неколико категорија, а смисао налази, као и Б. Поповић, у форми, док значење показује као „најнеухватљивије”. Овом се додају и становишта Р. Скрутона, која као и претходна произлазе из праксе са музиком, а усмерена су на вербализацију (никад до краја могућу!) онога што се у њој разуме. Овде се, дакако, надовезује и Јанкелевичево *музички неизрециво* које се разликује од „обичног” неказивог. Да би постигла потребну „напетост” приповедања, ауторка уводи, међутим, и мишљење К. Дејвиса (Davis) који се овоме супротставља тврдњом да онај који слуша не мора бити „зналац”, јер за разумевање музике стручно знање о њој није неопходно, те се стога не мора стручно вербализовати, па ни вербализовати уопште, чиме ауторка вешто уводи још један модалитет разумевања поред појмовног — онај „непојмовни”. Из овога се рађа и врло важна теза о музици која није емотивна, али изазива одређену емоцију. Када се говори о емоцији код Дејвиса,

наводи се његово поимање значаја покрета (тако значајног и за музичку аутономију, потом за форму, па за њен онтолошки статус и најзад, феноменолошки статус!) који је „кривац” за изазивање емоција од стране музике. Поред ставова Л. Трајтлера, који музичку метафору подвргава критицизму, и С. Лангер, која сматра музику „иконичким симболом емоција”, овде се помиње и мишљење П. Стефановића да оно што се „ишчитава” у музици јесу „друштвено конвенционални знакови”, а разумевање, смисао и значење зависе од њеног контекста. И као што се на почетку могло разумети да музиколошких приступа може бити колико и музиколога, и овде на крају — кроз ставове Штокхаузена и Булеза — провејава идеја да свако „идентификује” једно дело на свој начин, односно сваком „његова” музика.

Својеврсни „излазак” музичког дела „у свет” представља завршни део студије *Пред музичким делом*. Назван *Дело у друштву: друштво у делу — социолошка ишћања музике* он заузима простор у којем као да се у коначном „обрачуну” „сусрећу” сви одељци текста Мирјане Веселиновић-Хофман. Проблематика овог дела усмерена је на разматрање променљивости функције музичког дела у друштву која је у центру пажње З. Лисе, Т. Адорна, Х. Ајслера (Eisler), К. Вајла (Weill), В. Вучковића, Л. Ноноа (Nono), М. Кагела (Kagel), П. Булеза, Д. Шнебела (Schnebel) и других. Чини се да нека од наведених гледишта ауторка интерпретира пре свега у циљу „одбране” модерне музике XX века, чијој поетици — то је познато — остаје трајно наклоњена.

Студију *Пред музичким делом*, поред динамичног научног садржаја, „динамизује” и њен визуелни „идентитет” садржан у двадесет илустрација графичара и сликара Синише Жикића. Ови апстрактни и/или надреалистични прикази онога о чему се полемисе на датом месту понегде су толико сугестивни да „немо” заступају тезе које се износе. Тиме ова студија постаје пример онога што је ауторка назвала *моделом музиколошке интердисциплинарности*.

При ишчитавању овог текста у којем се „отварају” и „разоткривају” различити ставови у вези са областима које Мирјана Веселиновић-Хофман поставља у центар својих интересовања, могло би се намах помислити да је одабир „саговорника” које је наш музиколог укључио у своју „дебату” резултат личне наклоности. Пажљиво праћење тока мисли, међутим, указује на веома промишљено, никако „пристрасно” укључивање оних теоретичара, мислилаца и композитора, чије тезе јесу делови једне пажљиво осмишљене постмодернистичке музиколошке „слагалице” намењене онима који осим њеног „решавања” могу да самоиницијативно додају нешто од сопственог музиколошког искуства, независног од прочитаног садржаја (што се готово намеће сваком „ангажованом” читаоцу).

Ира Проданов Крајишник

UDC 78(091)

Енрико Јосиф, *Миленко Живковић*, уред. академик Дејан Деспић,
Српска академија наука и уметности, Посебна издања, књ. DCLXVI,
Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 11, Београд 2009, 191 страна

Књига која је пред нама настала је, како сазнајемо из речи уредника академика Дејана Деспића, пре више од две деценије. Још давних седамдесетих година сада већ прошлог века, композитор Енрико Јосиф је прихватио понуду Одељења ликовне и музичке уметности САНУ да напише монографију свог рано

преминулог професора, дописног члана САНУ, композитора Миленка Живковића (1901—1964). Јосиф је предано радио на овом задатку. Знало се и да је рад привео крају, али за живота није желео да га преда у штампу и тако препусти јавности. Рукопис је био похрањен у његовој заоставшини, међу бројним остварењима за чије јавно издавање није био заинтересован. Тек након Јосифове смрти (2003), залагањем његове удовице и београдског рабина Исака Асиела, рукопис је приређен за штампу и објављен. Монографија је објављена 2009. године у издању Одељења за ликовне уметности и музику САНУ, допуњена основним информацијама о издању из пера уредника академика Дејана Деспиха и речима захвалности госпође Вере Крстић-Јосиф. На завршним страницама монографије изложен је и уредников „Резиме” на српском и енглеском језику, као и непотписана белешка „О аутору”, која садржи врло сажету, нажалост непотпуну, биографију Енрика Јосифа, са пописом његових најпознатијих дела, али без осврта на последње године живота, па и без информације да је преминуо 2003. године.

Енрико Јосиф је своју студију о Миленку Живковићу између увода и закључка организовао кроз неколико засебних поглавља: *Стваралац, Аналитичар, Теоретичар, Организатор и предавач, Писац*.

Врло је упечатљив већ сам увод — сажета, поетично сагледана историја српске музике у коју су вешто „укомпоновани” и најзначајнији подаци из биографије Миленка Живковића. Наговештено је да је реч о свестраном и посвећеном уметнику, припаднику „историјски образоване генерације”, који је своја прва музичка знања стицао на часовима виолине, као члан и помоћни диригент Певачког друштва „Станковић” и као ученик Миленка Пауновића, а потом и као лајпцишки и париски студент у класама Хермана Грабнера и Венсана Д’Ендија.

Пишући о негативној слици и стању музичких прилика у Краљевини Југославији тридесетих година двадесетог века, Јосиф је Живковића окарактерисао као слободног и смелог говорника, без кога би средина у којој је живео била приметно сиромашнија. Истакао је да је Живковић своју делатност управљао у неколико праваца — као стваралац-композитор, просветитељ и списатељ, па је тако и поглавља ове књиге организовао кроз приказе сваке од поменутих активности.

Нагласио је да је као композитор имао свој „прави тренутак” само у раздобљу од 1932. до 1941. године и да су тада настала његова најзначајнија дела. Време изван компоновања проводио је у организационим, друштвеним, педагошким и критичарским делатностима. Посебну пажњу је посветио општем питању „подојености” коју уметници доживљавају због разлика између својих унутрашњих стваралачких погледа и потреба и специфичних захтева и очекивања средине у којој живе и раде. Посебно се задржао на повести о служењу култури, чему је у своје доба био потпуно предан и Стеван Стојановић Мокрањец. У истом поглављу, Јосиф је изнео и аналитичке погледе на Живковићева дела која је оценио као најзначајнија: *Епикон (Симфонијски пролог)*, *Четири хорске свиће*, *Јужнословенске сељачке игре* и балетске сцене *Зелена година*. Кроз овај преглед је приказао начин на који је композитор своје ставове и идеје транспоновао у тонске речи. Нотним примерима је показао њихов облик, структуру и друге формалне занимљивости. Испртао је и паралеле између Живковићевих композиционих поступака и метода стваралачког рада које су карактерисале опусе светски познатих композитора — Игора Стравинског, Мориса Равела, Беле Бартока, а посебно је истакао сродност Живковићевих и Мокрањчевих манира у хорској музици и блискост Живковићеве синтезе народних мелодија и савремених композиционих поступака са музичким језиком Јосипа Славенског. Заокружујући прво поглавље књиге, Јосиф је систематично представио стваралачки опус свог професора, на-

водећи таксативно појединачна Живковићева дела по жанровима: клавирска, камерна и инструментална, симфонијска и вокално-симфонијска, соло песме, вокалну музику, духовну музику, обраде црквених народних песама, сценску музику, филмску музику и музику посвећену деци и омладини.

Уз композиторску делатност коју је оценио као изузетно плодну и значајну, Јосиф је сагледао и остале Живковићеве активности, духовно блиске компоновању. У другом поглављу књиге је представио уметников приступ музичкој анализи, описујући је као осмишљено понирање у тонску материју, као конкретну, у реч пресађену стваралачку методу. Посебно је коментарисао познату Живковићеву књигу — анализу Мокрањчевих *Руковети*. Према Јосифовим речима, из којих кроз читаву монографију просијава искрено одушевљење, Миленко Живковић је и у аналитичком послу био дубоко посвећен и прецизан стваралац; проницао је у само језгро Мокрањчевог уметничког чина и особеном анализом тонске грађе *Руковети* допринео „продубљивању и осећању духа и слуха” народних напева који су овом композитору били полазни материјал у изградњи најпознатијих сплетова песама у области српске хорске световне музике. Јосиф је Живковићева запажања похвалио као изузетно вредна, поступна у излагању и градирању.

Као што је у Живковићевим аналитичким корацима у приступању *Руковетима* препознао више од професионалних размишљања и једноставне потребе теоретичара за систематизацијом, Јосиф је и *Науку о хармонији*, најпознатији Живковићев писани допринос овој области музичке теорије, оценио као књигу која премашује значај практичног удбеника. Читаво поглавље своје књиге је посветио овом приказу. Нагласио је да је Живковић имао посебно истанчан слух за хармонску допуну српских народних напева која је често бивала несагласна са логиком западноевропске науке о вишегласју. Подсетио је, у том контексту, и да је генерацијама — од Корнелија Станковића до Љубице Марић — водећа мисао најпознатијих српских композитора била управљена према природи и духу народног певања. Истакао је и Живковићеву систематичност у излагању — о сврставању вишезвука, модулацијама, монистичком и дуалистичком схватању о постанку дурског и молског акорда, о важности оригиналног, сликовитог начина обележавања акордских склопова, итд.

И у овом поглављу препознатљива је Јосифова потреба да кроз разноврсне Живковићеве ставове искаже сопствено виђење важних проблема везаних за музичку уметност. Тумачећи одлике темперованог система и суштину вођичног односа међу тоновима, Јосиф је свој текст допунио упечатљивим питањима о основама које оживотворују музичку мисао, о конкретности и апстрактности музичке уметности и сл. Интригантним Јосифовим „дигресијама” је прожета читав монографија — чини се чак да би их било могуће ишчитавати као главни ток његовог текста, односно као биографов општи доживљај уметности и стваралаштва у који је адекватно уткана прича о разноврсном стваралаштву Миленка Живковића.

У два завршна поглавља књиге наведене су и Живковићеве организаторске активности и његов наглашен смисао за „колективну узајамност”. Укратко су набројана и његова списатељска остварења у области публицистике, есејистике и музичке критике.

Читаву биографску причу о свом цењеном професору Јосиф је поентирао посебним акцентом — својим дубоким интимним утисцима о Живковићевом педагошком умећу. Као његов одани ученик, асистент и наследник у настави композиције на Музичкој академији у Београду, са особитом радошћу се сећао заједничких часова, тренутака у којима је осећао свеживотно прожимање, које је проживљавао као чин самог стварања. Истицао је значај Живковићеве вештине у

изналажењу разноликих путева и прилаза младима, која је неопходна у индивидуалном педагошком раду. Једнако је и ценио професорову строгост у захтевима дисциплине и ширину неспутаности коју је пружао у односу према студентским композиторским покушајима.

Дирљиво је препознати са колико је поштовања Енрико Јосиф писао о Миленку Живковићу. Знакови те наклоности су саставни део Јосифовог излагања у сваком сегменту ове монографије. Можда су најизразитије сједињени у неколико завршних мисли којима је Јосиф портретисао свог професора: „Он је био душа *Музичке академије* (...) Целог себе, свој таленат, принео је даром и жаром оним највишим духовним идеалима просветитељског уздицања генерација које наступају, стваралачки пресађујући своја искуства у њихово било, биће и бит. За музичку културу нашу, за њен развој, он остаје најзначајнија личност у времену од 1945. до 1964. године”.

Нађа Салај

UDC 821.163.41-2.09

Ивана Игњатов-Поповић, *Ликови у српској експресионистичкој драми / У трагању за идентитетом*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009.

У нашој науци о књижевности понајмање су проучаване драме. Последњих година расте број магистарских радова и докторских дисертација чија је основна тема драма. Стасала је млада генерација која је од студентских дана била окренута стварању свог позоришта на Филозофском факултету, писању позоришних критика у *Позоришту*, листу Српског народног позоришта, најстаријем позоришном листу. Један од ретких представника је управо Ивана Игњатов-Поповић која се у *Позоришту* појављује још од 1994, када је написала своју прву критику за премијеру *Три сестре* А. П. Чехова у режији Љубосава Мајере. Та везаност за живот позоришни била је континуирана, свакодневна, тако да је неосетно постала део и њеног живота, начина размишљања, укуса, процењивања. Логично је да се у тренуцима опредељивања за магистарску тему на постдипломским студијама на Филозофском факултету определила за тему из области драме, једну мало истражену тему међуратног периода. Био је то велик истраживачки поступак за младог научника, који је постепено улазио у свет позоришта, али преко драмског предлошка, сада. Тема је подразумевала дуга истраживања наше бескрајно занимљиве и богате међуратне периодике. Познато је да тек деведесетих година међуратна драматика на српским просторима постала предмет озбиљних студијских анализа, у корпусу „открића” међуратне књижевности уопште.

Било је потребно пронаћи многе драмске текстове, анализирати их, проучити кроз текстове позоришне рецепције, уклопити их у систем теоријске литературе, историјске литературе, дати свој доживљајно-спознајни свет, али на једноставан и разумљив начин, што је, мора се признати, најтеже. Истраживање је подразумевало проучавање многе литературе из области драматургије, историје позоришта, анализе драмског текста и оно што је најважније — способност изрицања закључака, формулисања синтезе. Студија Иване Игњатов-Поповић сагледава појаву драмских дела из специфичног угла, истражујући при том експресионистичке тежње младих српских писаца после Првог светског рата, што је значило рађање нових, модерних књижевних тенденција у свим књижевним врстама, а посебно у драми.

Начин конципирања књиге понајвише иде у прилог тој тврдњи. У *Предговору* ауторка даје основне напомене о *Експресионизму*, покушава да ситуира драму у књижевни миље и каналише хронолошки ток посматраних драма: *Маска* Милоша Црњанског (1918), *Источни грех* Љубомира Мицића (1920), *Кајање* (1922) и *Кабарет код „Две хемисфере“* (1930) Александра Илића, *Неверовајни цилиндар* Њ. В. Краља *Кристијана* (1923), *Под рушевинама* Душана Васиљева (1924), *Драмске гайке — Синџири* (1922), *Даћа* (1921) и *Гривна* (1929), *Центрифугални играч* Тодора Манојловића (1930), *Код „Вечитије славине“* (1935) Момчила Настасијевића.

У *Уводу* даје основне напомене о експресионизму, затим следи *Експресионизам и други књижевни покрети*, *Одлике експресионизма*, *Експресионизам у српској књижевности*, *Експресионистичка драма у српској драмској књижевности*, *Мотивске константе*, *Сумрак свети и трагање за новим човеком*, и после анализираних драма следи *Закључак*.

Све књижевне појаве прво покушава да ситуира у друштвени контекст. Зато у уводним реченицама наглашава да је прва половина XX века испуњена апсурдом и анархијом. Први светски рат проузроковао је духовне коме човечанства. Као посебан облик књижевног истраживања експресионистичке поетике, поготово у Немачкој, била је драма.

Типично експресионистичка драма у српској драмској књижевности не постоји, али можемо говорити о новим стремљењима у драми *Маска* Милоша Црњанског. Од њеног појављивања, па све до драме Момчила Настасијевића *Код „Вечитије славине“*, можемо говорити о присуству експресионистичких мотива. И кроз анализу једанаест драма, које следе, Ивана Игњатов-Поповић покушава да проведе нит мотива експресионизма.

Маска има, иако је то противречно ставу аутора драме, највише експресионистичког утицаја.

Љубомир Мицић је својим *Источним грехом* направио чудну мешавину између поезије и драме.

Код Александра Илића у *Кајању* и *Кабарету код „Две хемисфере“* и код Душана Васиљева у драми *Под рушевинама* проналазимо згађеност над поретком који се одржао и после рата. Присутна је критика друштва, неспособног да покрене промене, а незаинтересовано посматра пропадање чистог Човека.

Живојин Вукадиновић у *Неверовајном цилиндру* наругао се комплетном поретку и друштву.

Драмске гайке Ранка Младеновића представљају сам врх драмског стваралаштва. Успео је да направи предлог за позоришно извођење, али и сценарио за филм. Објединио је у три *Гайке* митског човека сирове снаге, критику односа родитељ — дете и владар — народ.

У *Центрифугалном играчу* Тодора Манојловића, наспрот Човеку који на сваки начин покушава да поврати смисао свог постојања, поставља водећу класу, при чему се истиче непремостив јаз између њих.

Момчило Настасијевић, неприкосновени мистик, драму *Код „Вечитије славине“* ради супротно правилима поетике Аристотела. Звук, најдоминантнији експресионистички мотив, присутан је код Настасијевића и он повезује митско, грех као почетак, инцест и поновно рођење прочишћеног бића.

Ивана Игњатов-Поповић преко теоријских постулата експресионистичке драме, преко мотивских константи *Тойоса страха*, *Тойоса космоса*, *Тойоса шела*, *Тойоса преображења*, *Тойоса звука и ријума*, *Тойоса смрти* и *Тойоса боја* иде на појединачне анализе једанаест драма, што је најлепши део ове књиге. Ауторка не припада младој генерацији истраживача у књижевности који по сваку цену гуше књижевни текст неким теоријским постулатом. Она се труди да својим песнич-

ким хабитусом осветли песничку основу драмског дела. Са уживањем сам прочитаваала њене аналитичке и закључне оцене код осам драмских писаца. Знам да јој је најдражи Ранко Младеновић и *Драмске џајке*. Ту је оно језгро из којег се развила велика студија о комплетном делу Ранка Младеновића — теоријско-критичарском, али и драмском. Младеновићеве *Џајке* су сценарио за филм. У жељи да повеже савремено с нечим аутохтоним, домаћим, заснованим на националним изворима, пре свега на народном стваралаштву и на оним тековинама домаће књижевности које су у највећој мери сачувале изворну чистоту, Ранко Младеновић ствара *Драмске џајке*. Залаже се за интуитивну режију, ону која унутрашње конфликте човека претвара у илузију, у симбол. Своје ставове о интуитивној режији Младеновић је примењивао у драмама које је писао. Ранко Младеновић се залагао за приказивање људског бола.

Моје одушевљење будиле су странице посвеће анализи драма: *Маске, Цен-тирифугални играч, Неверовајни цилиндар Њ. В. Краља Крисџијана, Код вечитије слаvine*, у којима сам постепено откривала синтезу инспиративне књижевно-теоријске анализе и обиља чињеница и сазнања везаних за период (књижевни и друштвени), за живот аутора који утиче на само дело, исказану јасним и лепим поетским језиком.

Системом елиминације, одбацивањем сувишних спољашњих детаља ауторка долази до *Закључка* у којем покушава да апстрахује оно што је најважније за експресионистичку драму:

„— шокирати уживаоца уметничког дела и отети његову свест аутоматизму опажања;

— деструкција нормалности, стварање нереда, био је став експресионистичког уметника, који нису приступали стварности аналитички, већ су у њој тражили симболе својих слутњи;

— у описима се нижу испрекидани призори различитих делова опажања, чиме се постиже симултаност;

— тежило се превладавању времена и простора што је довело до апстрактне универзалности;

— песничка реч је редукована у духу новог театра;

— пажња је поклањана самој речи, али и звучању;

— сама драма је имала за циљ да се обрачуна са одређеним стањем ствари...”

Ретко се код нас дешава да се, чак и када се наглашава да се пишу театролошки радови и књиге, сусретну позоришна извођења. Овде су у додатку дате поделе позоришних представа посматраних драма.

Речју, Ивана Игњатов-Поповић је редак пример младих истраживача научника који су се подухватили тако значајне и велике теме и покушали да то ставе у оквире једне књиге, показујући узорну истраживачку посвећеност и изузетно познавање стране и домаће литературе, о чему сведочи импресиван попис дела у *Библиографији*.

Стил Иване Игњатов-Поповић се одликује прецизношћу, без непотребних китњастих дигресија, јер она трага за суштином проблема који посматра. После темељног теоретског разматрања драмског текста, конкретне анализе ликова, драматуршких одлика и других литерарно-стилских карактеристика дела, Иване не инсистира на коначним оценама драмског остварења, остављајући отворен простор за даља истраживања.

Праћећи процес позоришног рада, рекла бих „изнутра”, преко дугог припремног рада на листу *Позоришће*, на разним богатим и значајним издањима Српског народног позоришта, живећи живот позоришта свакодневни преко представа и прича о њему, Ивана Игњатов-Поповић је стасала у једног од активних,

да не кажем најмлађих, сарадника *Зборника Мајнице српске за сценске уметности и музику*, објављујући запажене студије. Занимљив је њен начин да од конкретне представе *Тако је морало бити* Бранислава Нушића, у режији Егона Савина, крене дијахроно, да нам да студију досадашњих извођења.

Из тако дубинског приступа проблематици експресионистичке драме саввим природно је ишао тај велики и широки, свеобухватан поглед на стваралаштво Ранка Младеновића, што је резултирало докторском тезом посвећеном његовом стваралаштву.

И на крају — књига *Ликови у српској експресионистичкој драми (У трагању за идентитетом)* Иване Игњатов-Поповић значајан је допринос проучавању наше недовољно познате међуратне драмске књижевности.

Весна Крчмар

UDC 398(497.11)

Димитрије О. Големовић, *Крстивоје*, Друштво за очување српског фолклора „Градац”, Ваљево 2008.

О истакнутим, даровитим носиоцима српске сеоске музичке традиције изузетно ретко се објављују радови монографског типа, иако је њихово умеће основа за многе етномузиколошке радове. Док стручњаци у земљама у нашем окружењу своје казиваче на терену — музичаре (певаче, свираче, градитеље инструмената) и играче — прате током више деценија и дијахроно бележе константе и промене у њиховом репертоару и стилским карактеристикама њихових извођења, код нас су они најчешће само поменути именом у стручним радовима, а да се о њима самима, њиховом животу и умећу не зна готово ништа. Монографија о којој је овде реч настала је као плод вишедеценијске сарадње етномузиколога Димитрија Големовића са једним од његових казивача, и у том погледу представља велики и значајан изузетак.

Име самоуког музичара Крстивоја Суботића (1924—2004) из села Осеченице код Мионице веома је добро познато нашим етномузиколозима више различитих генерација, па и многобројним љубитељима традиционалног свирања на Балкану. Његово умеће је етномузиколошки и етнокореловски обрађено у засебној монографији пре више од две деценије,¹ а снимци његовог свирања и певања објављени су у оквиру звучних антологија српске традиционалне музике.² Суботић је био изванредан музичар, мултиинструменталиста — свирао је на свирали, двојницама, диплома, листу, окарини, кларинету, кланету, труби, баритон-труби и кавалу. Познавао је различите технологије градње и одржавања народних инструмената и био је успешан педагог у области традиционалног музичког стваралаштва. Уз то, познавао је већи број народних орских игара и био одличан играч. Вишеструки је победник домаћих такмичења свирача, учесник најважни-

¹ Димитрије О. Големовић, „Народни музичар Крстивоје Суботић”, у: *Испраживања I. Ваљевска Колубара*, Народни музеј Ваљево, Ваљево 1984, 9—153; Оливера Васић, „Коло у три Крстивоја Суботића”, нав. дело, 154—182.

² Dimitrije O. Golemović i Dragoslav Dević, *Srpska narodna muzika*, The Balkan's & Its Musical Roots, Melomarket, Beograd 1994 / CD praćen etnomuzikološkom studijom; Dimitrije O. Golemović i Katarina Knežević, *SRBIJA, Antologija srpske narodne muzike*, Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie, Geneve 1999/ CD praćen etnomuzikološkom studijom.

јих смотри народног стваралаштва у земљи и ван ње и демонстратор на стручним семинарима за традиционалну музику Југославије и Србије. За многе поштоваоце, не само у Србији већ и у иностранству, његово име је представљало, а и данас је, синоним за правог носиоца традиционалних знања о народном свирању, па и за представника српске сеоске патријархалне културе у њеном најплеменитијем виду.

Публикација о којој је овде реч плод је мултимедијалног, интердисциплинарног приступа сагледавању свих аспеката Суботићевог знања и искуства. Књига, са два приложена носача звука и слике (CD и DVD), пружа свеобухватан увид у знања која је овај вишеструко талентовани човек поседовао и од велике је вредности као извор непосредних информација за истраживаче не само из области етномузикологије и етнокореологије, већ и етнологије, антропологије и филологије. Приложени CD са звучним снимцима садржи 35 нумера, већином до сада необјављених снимака Суботићевог свирања, певања и казивања. Носач слике и звука (DVD) садржи три видео записа — један из 1988, и два из 2004. године; прва два су начињена у селима, а последњи на концерту народног стваралаштва одржаном у оквиру Београдских музичких свечаности (2004).

Поглавља књиге су посвећена различитим знањима и искуствима казивача, а информације у њима поткрепљене су садржајем нумера на приложеним снимцима. На тај начин, садржај првог поглавља, *Крстивоје о...* доноси казивања о различитим народним обичајима, знањима и искуству везаним за природу и атмосферске појаве, о натприродним бићима и појавама. У другом поглављу говори се о народном стваралаштву и музици, свирању и игрању. Ту су и Суботићева лична виђења појединих инструмената и појединих игара. Референцама на ове податке могу се сматрати изузетно занимљиве нумере на аудио CD-у, о којима ће у наставку бити више речи.

У поглављу *Други о Крстивоју* наведено је на који начин су се о овом „народном уметнику” изражавали познаваоци и поштоваоци његовог умећа: од сродника и земљака до знаменитих етномузиколога и етнокореолога који су са њиме сарађивали.

Поглавље *Човек је човјеку коријен* доноси преко две стотине изрека и пословица и неколико народних здравица, како их је казивао Суботић, а поглавље *Крајке ђриче и леџенде* садржи, између осталог, и веровање о постанку музичких инструмената.

Посебну занимљивост и вредност публикације чине нотно (визуелно) и звучно (аудитивно) представљени подаци о људском доживљавању звукова из непосредног окружења и из природе, забележени захваљујући казивачевој природној радозналости, изузетној надарености, умешности и креативности. У поглављу *Звуци колубарских воденица*³ налазе се нотни записи Крстивојеве вокалне интерпретације седам различитих звукова који се могу чути у воденицама у одређеним фазама млевења жита. Записи ове врсте су у целокупној нашој етномузиколошкој литератури изузетно ретки; с друге стране, они су од немерљивог значаја за сагледавање укупног звучног знаковног система наше патријархалне средине. На ову малу збирку људских интерпретација звукова из окружења надовезују се и аудио снимци његових имитација оглашавања животиња — дивљих (срне, ланета, срдњаћа; дивљих свиња; вука, вучице и њиховог подмлатка; сове, орла, ћука и других птица), у контексту одређених ситуација које казивач описује, неретко повезаних са одређеним добом године, и оглашавањем домаћих животи-

³ Чланак под идентичним насловом, у којем је подробно описано Крстивојево казивање на ову тему и нотни записи, објављен је у књизи: Dimitrije O. Golemović, *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd 2006, 193—199.

ња. Ту је описано и звучно општење човека / пчелара са пчелом матицом. Овој групи снимака тематски се придружује и бајање од уједа различитих врста змија. Нумере о којима је реч налазе се на аудио CD-у, бројеви 12, 16, 20 и 24.

Два кратка поглавља, *Што нема, ни цар не вечера* и *Црпцице из дружења са Крстивојем*, представљају сведочанство о личном односу казивача са терена и стручњака који са њим сарађују. Ту се налазе одломци њихових разговора и ауторова полемички интонирана размишљања о (не)могућностима достојнијег третмана традиционалне музике и њених носилаца у нашој средини. Посебно су изложени занимљиви примери из теренског искуства аутора и згоде са заједничких путовања и снимања. Значај оваквих бележака етномузиколога у томе је што оне, иако најчешће остају необјављене, саме за себе представљају важан и упечатљив извор непосредних искустава која обликују целокупан однос истраживача према терену који обрађује, људима које тамо среће и, коначно, одређују меру његове моралне одговорности у аналитичком и научном приступу прикупљеној грађи.

Централно поглавље *Народни музичар Крстивоје* садржи сажете податке о казивачевом умећу, и то не само као свирачу, него као комплетном самоуком народном музичару; феномен овако свестране стваралачке личности до сада никада није био обрађен на овај начин у домаћој етномузиколошкој литератури. Следе нотне транскрипције преко седамдесет кола у Суботићевом извођењу на свирали, двојницама, баритон-труби и листу. Информације које овим транскрипцијама добијамо допуњене су звучним записима песама и близу тридесет кола на разним инструментима. Посебну тежину свему дају видео записи на DVD-ју, где се, између осталог, уз бројне информације о локалном говору, животном амбијенту и ликовима, може видети свирачева апликатура — начин добијања одређених тонова на разним инструментима (комбинацијама отворених и затворених рупа за свирање), што је често, и поред постојећег нотног и звучног записа, немогуће реконструисати без графичке представе или видео снимка.

На крају књиге налази се поглавље *Крстивоје — крајка биографија*, а за њим следе документарне фотографије.

Ова монографија занимљива је не само за стручњаке различитих профила, већ и за широк круг читалаца. Писани, звучни и визуелни документи употпуњују портрет једног свестраног самоуког сеоског музичара, али представљају и вредно сведочанство о одабраним сегментима традиционалног сеоског начина живота, мишљења, говора и музицирања у ваљевском крају.

Јелена Јовановић

UDC 784.031.4(497.113)

КОЛЕДА У ГОРЊЕМ БАНАТУ И ПОМОРИШЈУ

Душан Дејанац, *Лицем за сунцем*, Борац, Кикинда 2009.

У многим историјским, етнолошким и етномузиколошким текстовима у којима је разматрана обичајна пракса горњег Баната и Поморишја, као и у бројним монографијама градова и села са ових територија, забележено је мноштво података о празновању божићних обичаја Срба током друге половине XIX и прве половине XX века. Међутим, подаци о извођењу коледарског опхода, односно, како су то поморишки Срби почетком XX века говорили, извођењу коледа, веома

су ретки и непотпуни. Због тога је у фолклористичкој литератури забележено свега неколико коледарских песама које су на овом подручју извођене,¹ док су плесни и играчки елементи, који су били саставни део коледарског опхода, до данас остали готово непознати, чак и стручној јавности.² Један од разлога за појаву овог големог недостатка у сазнањима о нашој некадашњој обичајној пракси јесте тај што су фолклористичка истраживања бивала базирана првенствено на обради података, углавном сведочанстава, која су методом интервјуа бележена на „терену” у разговорима са најстаријим мештанима. Архивски рад је због тога готово по правилу занемариван. Историографско-архивска истраживања традиционалне културе, међутим, могу открити много непознатих чињеница, осветлити прошлост на другачији начин, али, са друге стране, и отворити ново поглавље у методолошко-теоријским оријентацијама наше фолклористике.

Током вишегодишњег посвећеног трагања по архивским ризницама Новог Сада, Арада, Сегедина, Кикинде и других места, Кикинђанин Душан Дејанац сакупио је изненађујуће богату грађу о коледарском опходу који се изводио на простору горњег Баната и Поморишја. С обзиром на специфичности културно-историјских прилика овог граничног подручја, чија је историјска судбина метафорично исказана синтагмом да оно представља „мртву стражу српства”, а о чему аутор пише на самом почетку књиге, у горњем Банату и Поморишју су, све до првих деценија XX века, очувана жива сећања на извођење коледарског опхода током Божићних празника. У складу са разбукталим национално-родољубивим тежњама, чији је циљ био усмерен на очување и промовисање „исконских, традиционалних вредности српске културе”, поједини српски новински листови тог времена објављивали су текстове о извођењу коледарских обичаја на овом подручју и извештаје о њиховим сценским презентацијама, а штампане су и многе песмарице у чији садржај су увршћени текстови коледарских песама. Иако представља богат материјал за све врсте фолклористичких истраживања, ова грађа је годинама измицала пажњи стручњака, те остајала сакривена у архивским депоима.

Захваљујући првенствено упорном архивском раду, током којег је наишао на бројне податке о горњобанатским и поморишким коледама, Душан Дејанац је одлучио да сакупљени материјал обједини и обелодани. Књига *Лицем за сунцем* представља, стога, покушај идеал-типске реконструкције коледарског опхода у горњем Банату и Поморишју, која укључује и сакупљене текстове песама, као и анализу описа коледарских плесова. Ова књига је настала, поновимо то, првенствено на основу архивске грађе, односно новинских чланака и песмарица, које одражавају јаке идеолошко-националне аспирације српске културне јавности с почетка XX века. Отуда идеја да поједини елементи коледарског опхода, нарочито они плесни и играчки, представљају одблеске ритуалне праксе из времена пре примања хришћанства, односно из доба „из давних давнина”, како је то у листу

¹ Најзначајнији извори у којима су забележене коледарске песме са овог подручја су: Тихомир Остојић, „Обредне песме у Потисју”, *Караџић*, бр. 6—7, Алексинац 1900; Мила Босић, *Годишњи обичаји Срба у Војводини*, Музеј Војводине, Војвођанска банка, Прометеј и ИКП „Монада”, Нови Сад 1996, 106—108; Младен Марковић, *Карактеристичне обредне и обичајне песме и игре зимског циклуса код Срба у Војводини*, магистарски рад, рукопис, ФМУ, Катедра за музикологију и етномузикологију, Београд 1988, 50; Јелена Јовановић, *Певачко наслеђе Срба у горњем Банату у Румунији у свейлу аутохтоне и преузете музичке праксе*, магистарски рад, рукопис, ФМУ, Катедра за музикологију и етномузикологију, Београд 2001, 69—73, пример 3.

² Описне податке о извођењу коледарских плесова у Араду, преузете из текста Иштвана Коларова, који је објављен 1912. године, наводи и мађарски етнокореолог Ласло Фелфолди (László Felföldi). Ласло Фелфолди, *Плесне традиције Срба у Поморишју*, Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 37—38.

Застава надахнуто формулисано. Мада би је, ипак, требало сагледавати у оквиру специфичног друштвено-историјског и културног контекста обичајне праксе Срба током последњих деценија некада моћне Аустроугарске монархије, ова грађа због тога није мање вредна. Напротив, изненађује број и разноврсност текстова песама које су готово све објављене у целини, што, свакако, представља велики изазов за будућа компаративна истраживања српске народне књижевности. Куриозитет представља и чињеница да су објављена и два нотна записа коледарских песама, што отвара могућност етномузиколошких тумачења ове грађе. Напослетку, али не и на последњем месту, у домену етнокореологије, па и опште фолклористике, готово епохално откриће представљају подаци о извођењу специфичних плесова у оквиру коледарског опхода на овој територији, а који нису регистровани у верзијама извођења коледарског опхода на другим, чак и много забитијим подручјима. Поред плесова који су извођени уз певање наративних песама, а могуће је и уз гајде (гајдаш је обавезно био у саставу коледарске поворке), током опхода су извођене и многе, како је то називано, „фигуре”, односно имитативни плесни гестови. Они су извођени на заповест „коловође”, а њихови мотиви су могли бити разноврсни: „како се гради кућа на четири стуба”, „како се пећ прави у кући”, „како изгледа астал”, „како се љуба преко плота љуби”, „како оно Турци пред Београд стигоше” итд.

Осим грађе која је преузета из појединих новинских листова и песмарица, књига садржи и уводне сегменте у којима Душан Дејанац читаоца обавештава о историји насељавања Срба у горњем Банату и Поморишју, а потом и о општим одликама празновања колада у јужнословенској обредној пракси. У виду двоструког поговора, објављени су значајни коментари о текстовима песама које је начинио Миленко Михаљчић, као и етнокореолошке аналитичке напомене о коледарским плесовима и имитативним играма, из пера Селене Ракочевић.

Иако обојени идеолошко-естетским назорима српског романтизма, описи коледарског обреда обједињени у књизи Душана Дејанца *Лицем за сунцем*, представљају значајну грађу за све проучаваоце српске традиционалне културе. Приликом реконструкције некадашње обредно-обичајне праксе горњег Баната и Поморишја, треба их, ипак, узимати са опрезом, јер упркос прилично прецизним кореолошким знацима и богатству скупљених стихова песама, читалац остаје ускраћен за многе етнолошке појединости, те тако многа питања везана за одређење ширих контекстуалних оквира коледарских обичаја остају без одговора. На пример: Када се тачно практиковао коледарски опход у горњем Банату и Поморишју: на Бадњи дан или првог дана Божића? Да ли се изводио само један или више дана? Да ли су обилажене све куће у селу? Да ли је постојао утврђен редослед обиласка појединих домаћинстава? Да ли су се коледари најпре окупљали у кући једног од учесника или, на пример, у црквеној порти? Да ли се у појединим имитативним гестовима може уочити одређен утицај централноевропске, мађарске и/или румунске обичајне праксе? итд.

Мада наведена контекстуална питања остају без одговора, грађа о извођењу колада у горњем Банату и Поморишју објављена у књизи Душана Дејанца под називом *Лицем за сунцем*, непосредно одсликава неоспорну историјску чињеницу колико је обредно-обичајни, а самим тим културни живот Срба на овом подручју био самосвојан, богат и разноврстан током претходних столећа.

Селена Ракочевић

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Авировић, Милица 41
 Агаву, Кофи (Agawu, Kofi) 156
 Адамс, Џон (Adams, John) 10
 Адорно, Теодор Визенгрунд (Adorno, Theodor Wiesengrund) 157, 160
 Ајслер (Eisler), Х. 160
 Алексеј, руски патријарх 10
 Алфејев, Иларион (Алфеев, Иларион) 10
 Анатолије Ватопедски 55, 57
 Андрић, Иво 149
 Антонијевић, Душан 144
 Апија, Адолф (Appia, Adolphe) 44
 Аранђеловић, Мирољуб 38
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 164
 Армер, Елинор (Ermer, Elinor) 7
 Арто, Антонен (Artaud, Antonin) 82, 112
 Асиел, Исак 161
 Атанацковић, Слободан 12
- Бабић, Милица 37, 38, 43, 44, 46, 49
 Баласије, јереј (ιερέως Βαλάσιος) 54, 55, 57, 60
 Балканска, Мими 41
 Бальмонт, Константин Дмитријевич (Бальмонт, Константин Дмитриевич) 69
 Бандић, Душан 87, 103, 105, 112
 Батјушков, Ф. (Батюшков, Ф.) 62
 Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian) 10
 Бахтин, Михаил Михајлович (Бахтин, Михаил Михайлович) 108, 112
 Бела Барток (Béla Bartók) 161
 Бели, Андреј (Белый, Андрей) 69
 Беложански, Станислав 37, 38, 43, 44, 46, 49, 144
 Бергман, Ингмар (Bergman, Ingmar) 81
 Бергсон, Анри (Bergson, Henri) 97
 Берекетис, Петар Гликис 55
 Бернштајн, Леонард (Bernstein, Leonard) 10
 Бетовен Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van) 61
 Бизе Жорж-Александр-Сесар-Леополд (Bizet, Georges-Alexandre-César-Léopold) 39, 42, 46
- Бијелић, Душан И. 120, 121
 — Јован 37, 38, 43, 49
 Бинички, Станислав 41, 46
 Блок, Александар Александрович (Блок, Александр Александрович) 71, 72
 Бобић, Љубинка 148
 Богавац, Милена 116, 127
 Босић, Мила 169
 Бранковић, Вук 84
 — Гргур 84
 — Ђурађ 84, 87
 — Мара 84
 — Стефан 84
 Братић, Добрила 92, 104, 112
 Бреле, Жизела (Brelet, Giselle) 159
 Брехт, Бертолд (Brecht, Bertolt) 80
 Бринкман, Рајнхолд (Brinkmann, Reinhold) 157
 Бритн, Бенцамин (Britten, Benjamin) 11
 Бриш, Барбара Давид 123, 124
 Брусов, Валериј Јаковљевич (Брюсов, Валерий Яковлевич) 69
 Бузони, Феручо Бенвенуто (Busoni, Ferruccio Benvenuto) 157, 158, 159
 Булез, Пјер (Boulez, Pierre) 157, 158, 159, 160
 Буњуел, Луис (Buñuel, Luis) 81, 82, 112
 Бурсаћ, Андреј 8
 Буцко, Јуриј (Буцко, Юрий) 10
- Вагнер, Рихард (Wagner, Richard) 46
 Вајл, Курт (Weil, Kurt) 160
 Вајнингер, Ото (Weininger, Otto) 102, 112
 Вајс, Хеди (Weiss, Hedy) 125
 Васиљев, Душан 164
 Васић, Оливера 166
 Вебер, Карл Марија фон (Weber, Karl-Maria von) 46
 Веберн, Антон фон (Webern, Anton von) 157, 158
 Ведринска, Марија Андрејевна (Ведринская, Мария Андреевна) 63
 Велш, Ирвин (Welsh, Irvine) 125
 Верди, Ђузепе (Verdi, Giuseppe) 41, 46

- Верешчагин, Александар Александрович Цуков (Верешчагин, Александр Александрович Цуков) 38
- Веселиновић-Хофман, Мирјана 155—160
- Веснић, Радослав 38
- Викентије, јеромонах 56, 60
- Виле, Франц (Wille, Franz) 122
- Винавер, Станислав 84, 85, 100, 109, 112
- Витал, Арнолд (Whittall, Arnold) 156
- Волк, Петар 38
- Вребалов, Александра 7—36
- Вујановић, Слободан 116, 127
- Вујић, Јоаким 145, 146
- Вујошевић, Филип 116, 127
- Вукадиновић, Живојин 164
- Вучковић, В. 160
- Радован 93, 112
- Тихомир 112
- Гавриловић, Милорад 147
- Галанина, Ю. 71
- Гарсес, Мајкл Џон (Garces, Michael John) 7, 8, 12, 13, 15, 16, 18, 21, 28, 36
- Гер, Лидија (Goehr, Lydia) 156
- Герасим, јеромонах 54
- Гербран, Ален (Gheerbrant, Alain) 72, 89, 96, 106, 112
- Герман, епископ Нове Патре / Герман Неон Патрон 54, 55, 56, 57, 60
- Гинић, Димитрије 38, 147
- Глук, Кристоф Вилибалд (Gluck, Christoph Wilibald) 46
- Големовић, Димитрије О. 166—168
- Головачева, А. Г. 69, 73
- Головин, Александар Јаковљевич (Головин, Александр Яковлевич) 74
- Гордић, Исидора 96, 112
- Горки, Максим — Алексеј Максимович Пјешков (Горкий, Максим — Алексей Максимович Пешков) 69
- Готовац, Јаков 46
- Гошић, Драгољуб 38
- Никола 148
- Грабнер, Херман (Grabner, Hermann) 161
- Гргурова, Милка 147, 148
- Грибоједов, Александар Сергејевич (Грибоедов, Александр Сергеевич) 66
- Григорије 56
- Грол, Милан 148
- Грујић, Радослав 57
- Губајдулина, Софија Асгатовна (Губайдулина, София Асгатовна) 10
- Гуљаницка, Наталија Сергејевна (Гуляницкая, Наталия Сергеевна) 8, 9
- Гуно, Шарл Франсоа (Gounod, Charles-François) 46
- Д'Енди, Венсан (D'Enndue, Vincent) 161
- Далхаус, Карл (Dahlhaus, Carl) 9, 158, 159
- Дамјан Ватопедски 55, 56, 60
- Данкан, Исидора (Duncan, Isadora) 61, 74, 75, 76, 78
- Дворжак, Антоњин (Dvořák, Antonín) 46
- Девеић, Драгослав 166
- Дејанац, Душан 168—170
- Дејвис (Davis), К. 159
- Декановић, Иво 82, 112
- Делиб, Лео (Delibes, Leo) 46
- Денисов, Едисон Васиљевич (Денисов, Эдисон Васиљевич) 10
- Денић, Миомир 37, 43, 46, 47, 49
- ДеНора (DeNora), Т. 156
- Деретић, Јован 80, 112
- Деспић, Дејан 160—163
- Динић, Никола 38
- Динуловић, Предраг 144
- Дионисије, јеромонах 55, 56, 58, 60
- Дјагиљев, Сергеј Павлович (Дягилев, Сергей Павлович) 43
- Добриновић, Пера 148
- Доерти, Мајкл (Daugherty, Michael) 7
- Доницети, Геатано (Donizetti, Gaetano) 46
- Доситеј, митрополит Јањине 54
- Дугалић, Деса 148
- Дузе, Елеонора (Duse, Eleonora) 63
- Ђаковић, Богдан 7—36
- Ђоковић, Милан 143, 148
- Ђорђевић, Милентије 82, 112
- Ђурић, Милош 96, 112
- Ђурковић, Димитрије 136
- Никола 146
- Егебрехт, Ханс Хајнрих (Eggebrecht, Hans Heinrich) 159
- Ејзенштејн, Сергеј Михајлович (Эйзенштейн, Сергей Михайлович) 80
- Елијаде, Мирча (Eliade, Mircea) 90, 112
- Еустратиадес, С. 57
- Жедрински, Владимир Иванович (Жедринский, Владимир Иванович) 37, 44, 49
- Живановић, Миљивоје 148
- Живковић, Иван 124
- Миленко 161, 162, 163
- Жигон, Ивана 48
- Жижек, Славој 121
- Жикић, Синиша 160
- Зајц, Иван 46
- Зарић, Герослав 37, 48, 49
- Златковић, Александар 148
- Ибзен, Хенрик (Ibsen, Henrik) 64, 81
- Ивашкин, Александер (Ivashkin, Alexander) 15
- Игњатов-Поповић, Ивана 79—114, 163—166

- Илић, Александар 164
— Анета 8
Ингарден, Роман (Ingarden, Roman) 158, 159
Итикос, Никифор 54
- Јаковљевић, Андрија 55
Јакшић, Цвијета 111
Јаначек, Леош (Janáček, Leoš) 43, 44, 46
Јанићијевић, Јован 91, 108, 109, 113
Јанкелевич, Владимир (Jankélévitch, Vladimir) 159
Јеврејинов, Николај Николајевич (Евреинов, Николай Николаевич) 74
Јевтић, Јања 41
Јермић, Јован 38
Јефтић, Иван 12
Јовановић, Бојан 92, 112
— Вићентије, митрополит 57
— Драгољуб 144
— Зоран Т. 44, 46, 143—154
— Ивко 80
— Јелена 166—168, 169
— Љубиша 147, 148
— Миодраг 8
— Рашко 40, 43, 44, 46
Јосиф, Енрико 158, 160—163
Јунг, Карл Густав (Jung, Carl Gustav) 107, 113
- Кагел, Маурицио (Kagel, Mauricio) 160
Кајзер, Волфганг (Kayser, Wolfgang) 81, 113
Кандић, Драгослав 38
Карађорђевић, Петар I 38
Караклајић, Ђорђе 38
Караманов, Алемдар Сабитович (Караманов, Алемдар Сабитович) 10
Караџић, Вук Стефановић 79
Каретников, Николај Николајевич (Каретников, Николай Николаевич) 10
Карпов, Е. П. 69
Кауцки, Јохан (Kautzky, Johannes) 41
Кејн, Сара (Kane, Sarah) 115, 116
Кејц, Џон (Cage, John) 157, 158
Керман, Џозеф (Kerman, Joseph) 156
Кирианидис, Димитрије 52
Киц, Јануш 123
Киш, Егон Ервин 132
Кладас, Јован 54
Климент, јеромонах 54
Кнежевић, Катарина 166
— Никола 146
Ковачевић, Божидар 147
Козак, Роман (Kozak, Roman) 123
Козма Ивиронски 56
Козма Македонац 54, 55
Коларов, Иштван 169
Комисаржевска (Комиссаржевская), Вера Фјодоровна 63, 69
Кон, Едвард (Cone, Edward) 39
- Кони, Анатолиј Федорович 69
Константиновић, Зоран 45, 80, 81, 113
Коњовић, Петар 37, 38, 43, 44, 46, 49
Копрившек, Кристина 96, 112
Коронис, Ксенос Јован (Κορώνης, Ξένος Ιωάννης) 54
Костић, Војислав 38
— Лаза 146
Коцебу, Аугуст (Kotzebue, August von) 39
Коштуница, Војислав 119
Крам, Џорџ (Crumb, George) 10
Крамер, Џ. 159
Крањчевић, Адријан 8
Крејг, Гордон (Craig, Gordon) 43, 44
Кречмер (Kretschmar), Х. 159
Кримп, Мартин (Crimp, Martin) 117
Крстић, Петар 38, 41, 43, 46
Крстић-Јосиф, Вера 161
Крчмар, Весна 163—166
Кук, Николас (Cook, Nicholas) 156
Кукузель, Јован 54
Кулунџић, Јосип 44
- Лазаревић, Стефан 84
Лазин, Милош 116, 117, 122
Лалички, Владислав 38
Лангер, С. 160
Лиса, Зофија (Lissa, Zofia) 160
Ларин, Алексеј (Ларин, Алексей) 10
Лауриотес, С. 57
Леонкавало, Руђеро (Leoncavallo, Ruggero) 46
Лоер, Деа (Loher, Dea) 115
Лонерган, Кенет (Lonergan, Kenneth) 125
Лотман, Јуриј Михайлович (Лотман, Юрий Михайлович) 14, 45
Лунагорска, Љиља 61
Лутер, Мартин (Luther, Martin) 11
- Мајенбург, Маријус фон (Mayenburg, Marius von) 115, 116
Мајер, Љубосав 163
Максимовић, Рајко 12
Маларме, Стефан (Mallarmé, Stéphane) 75, 76, 77, 78
Манојловић, Тодор 164
Манулкина, Олга Борисовна (Манулкина, Ольга Борисовна) 10
Маринковић, Соња 43
Марић, Љубица 158, 162
Маричић, Миленко 38
Марковац, Злата 148
Марковић, Бранко 38
— Горан 115
— Јагош 115
— Милан 116
— Милена 115, 127
— Младен 169
— Оливера 47, 48

- Татјана 37—49
- Мармонтел, Жан-Франсоа (Marmontel, Jean-François) 39
- Мартинов, Владимир 10
- Маскањи, Пјетро (Mascagni, Pietro) 46
- Масне, Жил (Massenet, Jules) 46
- Мате, Габор 123
- Матејић, Даница 41
- Матис, Анри (Matisse, Henri) 65
- Матић, Светозар 52
- Маузер (Mauser) 157
- Медаковић, Дејан 41, 52
- Меденица, Иван 123
- Мејер, Леонард Б. (Meyer, Leonard B.) 159
- Мејерхољд, Всеволод Емиљевич (Мейерхољд, Всеволод Эмильевич) 61, 68, 80
- Мекмилан, Џејмс (MacMillan, James) 11
- Мелетински, Елеазар (Мелетинский, Елеазар Моисеевич) 91, 108, 113
- Мервин, Вилијам Стенли 132
- Мерешковски, Дмитриј Сергејевич (Мережковский, Дмитрий Сергеевич) 69
- Мериме, Проспер (Merimée, Prosper) 42
- Мијач, Дејан 117
- Милановић, Олга 41, 44, 46
- Милачић, Душан 147
- Милер, Едуард 123
- Милићевић, Јован 47
- Милојевић, Коста 158
- Милошевић, Александра 38
- Слободан 118, 125
- Милтон, Џон (Milton, John) 111
- Милутиновић, Добрица 148
- Миљковић, Маша 41
- Мисаиловић, Миленко 47
- Михаиловић, Душан 147
- Михалцик, Петер 118, 119, 121, 123, 125, 126
- Михаљчић, Миленко 170
- Мишић, Љубомир 164
- Младеновић, Ранко 79—114, 144, 164, 165, 166
- Мокрањац, Стеван Стојановић 44, 161, 162
- Мосусова, Надежда 43
- Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus) 39, 46
- Муди, Иван (Moody, Ivan) 20, 21
- Мунуило Гута 57
- Мусоргски, Модест Петровић (Мусоргский, Модест Петрович) 43, 44, 46
- Набоков, Владимир Владимирович (Набоков, Владимир Владимирович Сырин) 133
- Настасијевић, Момчило 164
- Светомир 46
- Натанаило, митрополит Никеје 54
- Нектарије, јеромонах 54
- Немирович-Данченко, Владимир Иванович (Немирович-Данченко, Владимир Иванович) 69
- Нетл, Бруно (Nettl, Bruno) 156
- Нигринова, Вела 147
- Никачевић, Светолик 144
- Никитовић, Бојана 37, 48, 49
- Николић, Атанасије 146
- Божа 148
- Нилсон, Ентони (Nielson, Anthony) 117
- Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich) 76, 77
- Новак, Вјачеслав (Novák, Vítězslav) 43
- Новаковић, Јелена 81, 113
- Фран 148
- Новковић, Милица 129—142
- Ноно, Луиђи (Nono, Luigi) 160
- Нурије, Андреа 72
- Нушић, Бранислав 166
- Њуман, Барнет (Newman, Barnett) 7, 13, 36
- Овен, Вилфред (Owen, Wilfred) 11
- Одак, Крста 46
- Оливијери, Мищика 41
- Остермајер, Томас (Ostermeier, Thomas) 122, 123, 124
- Остојић, Тихомир 169
- Островски, Хенри 94, 113
- Оташевић, Ана 119
- Оцаклијевска, Маја 48
- Павис, Патрис (Pavis, Patrice) 71
- Павле, јереј 55
- Павловић, Миодраг 95, 96, 109, 112
- Перса 147
- Пауновић, Миленко 161
- Пејовић, Роксанда 46
- Пелевић, Маја 116, 127
- Пено, Весна 51—60
- Перковић, Ивана 51
- Перт, Арво (Pärt, Arvo) 10, 15
- Петар Пелопонески 56
- Петричић, Бранко 144
- Петровић, Даница 52, 53, 57
- Ђорђе Карађорђе 43
- Живојин 38
- Мојсије, митрополит 52
- Растко 90, 113
- Питерс, Френк (Peters, Frank) 49
- Питоаз, Доминик 119, 121, 123, 125, 126
- Плаовић, Раша 148
- Покорни, Драгутин 38, 41
- Поповић, Б. 158, 159
- Поповић, Богдан 143, 144
- Дионисије, епископ 52
- Зоран Р. 129—142
- Павле 143, 144
- Правдић, Иван 116, 127
- Прац, Марио (Praz, Mario) 82, 111, 113

- Пристли, Н. 68
 Проданов-Крајишник, Ира 12, 155—160
 Пучини, Ђакомо (Puccini, Giacomo) 46
- Равел, Морис (Ravel, Maurice) 161
 Раденковић, Душан 148
 Радић-Ђоковић, Дивна 45
 Радовановић, Александар 144
 — В. 158, 159
 Рајичић, Станојло 40
 Рајнхарт, Макс (Reinhardt, Max) 43
 Рајх, Стив (Reich, Steve) 10
 Рак, П. 78
 Ракочевић, Селена 168—170
 Рашковић, Александар 144
 Редестинос, Георги (Ραιδεστινός, Γεώργιος) 54
 Рејвенхил, Марк (Ravenhill, Mark) 115, 117, 125
 Редепова, Уснија 48
 Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (Римский-Корсаков, Николай Андреевич) 46
 Ристић, Марко 80, 113
 Розанов, Василиј Васиљевич (Розанов, Василий Васильевич) 75, 76
 Розенгард Суботник, Роуз (Rosengard Subotnik, Rose) 155, 156
 Россини, Ђоакино (Rossini, Gioacchino) 46
 Роше, Жак (Rouché, Jacques) 43
- Саваитски, Григорије 54
 Савин, Егон 166
 Савић, Обрад 120, 121
 — Слободан 119, 123
 Салај, Наташа 160—163
 Самсон (Samson), Џ. 156
 Сарјан 65
 Сатрова, Ирена 41
 Сахаров, Е. 68
 Себић, Мирко 8
 Секеруш, Павле 96, 112
 Сен-Санс, Камил (Saint-Saëns, Camille) 46
 Сигарев, Васили (Sigarev, Vasily) 115
 Симон 56, 60
 Скрутон, Роџер (Scruton, Roger) 158, 159
 Славенски, Јосип Штолцер 11, 161
 Слоњимски, Николас (Slonimsky, Nicolas) 61
 Сметана, Беџих (Smetana, Bedřich) 46
 Собеников, Анатолиј Самуилович (Собенников, Анатолий Самуилович) 9
 Соловјов, Владимир Сергејевич (Соловьёв, Владимир Сергеевич) 69, 77
 Сологуб, Фјодор Кузмич (Сологуб, Фёдор Кузьмич) 61—78
 Софокле (Σοφοκλῆς) 81
 Спасић, Димитрије 38
 — Драга 37, 40
 Србљановић, Биљана 115, 116, 117, 118, 119, 122, 124, 127
- Срдановић, Јосиф 38
 Сремац, Стеван 49
 Станиславски, Константин Сергејевич (Станиславский, Константин Сергеевич) 65
 Станковић, Борисав 37, 38, 39, 42, 44, 46, 48, 49
 — Живојин 52, 57
 — Корнелије 162
 Станојевић, Илија 38, 41, 147
 Стате, Грегориу Т. 54, 57
 Стефановић, Димитрије 52
 — Иван 12
 — П. 160
 — Светислав 94, 113
 Стојановић, Алиса 115
 — Зоран 90, 112
 — Светлана 82, 112
 Стојановић-Пантовић, Бојана 79, 81, 85, 113
 Стојковић, Боровоје С. 143—154
 Стокић, Жанка 148
 Стравински, Игор Фјодорович (Стравинский, Игорь Фёдорович) 157, 158, 159, 161
 Суботић, Крстивоје 166, 167, 168
 Суворин, Алексеј Сергејевич (Суворин, Алексей Сергеевич) 63
 Сур, Патрик 119, 121, 123, 125, 126
- Тавенер, Сер Џон (Tavener, Sir John) 11
 Таиров, Александар Јаковљевич (Таиров, Александр Яковлевич) 63
 Тарнер, Брајан (Turner, Bryan) 123
 Тасић, Ана 115—127
 Тоборска, Мара 147
 Тодорова, Марија 120, 126, 127
 Тодоровић, Сава 147
 — Стеван 41
 Тодосић, Зорка 40
 Томандл, Миховил 146
 Томлинсон (Tomlinson), Г. 156
 Трајтлер, Лео (Treitler, Leo) 156, 160
 Трапезундиос, Јован 56
 Тројановић, Сима 103
 Турлаков, Слободан 147
- Угрешић, Дубравка 80, 113
 Уљанич, Виктор (Улянич, Виктор) 10
 Успенски, Ениса 61—78
- Федотов, Г. 77, 78
 Фелфолди Ласло (Felföldi László) 169
 Фихнер, Рут 122
 Флакер, Александар 80, 113
 Форт, Пол (Fort, Paul) 43
 Фохт, Иван 159
 Фрејзер, Џејмс Џорџ (Frazer, James George) 103, 113
 Фридман, Џон (Freedman, John) 124

- Халадзоглу, Панајотис 55, 56
Харитонових, Димитрије 38
— Хијацинта 41
Хауптман, Герхарт (Hauptmann, Gerhart) 69
Хаце, Јосип 46
Хацегијакумес, Манолес К. 54, 55, 57
Хади Христу, Јован 52
Хади-Динић, Милош 38
Хиклинг, Алфред (Hickling, Alfred) 125
Хиндемит, Пол (Hindemith, Paul) 157, 158
Хофман, Срђан 158
Хрисант 56
Хрисафис Нови 54, 55, 57
Хрисафис, Мануил 54
Христић, Јован 143, 147, 148
— Стеван 41, 46
Хурмузије 56
Хусерл, Едмунд (Husserl, Edmund) 159
- Цветковић, Каја 41
Црњански, Милош 80, 113, 164
- Чајкановић, Веселин 85, 113
Чајковски, Петар Ильич (Чайковский, Пётр Ильич) 46
Чеботаревска, Анастасија 62
Чејмберс, Еван (Chaimbers, Evan) 7
Чекић, Милутин 145, 146
Чехов, Антон Павлович (Чехов, Антон Павлович) 61—78, 163
Чизам, Алекс (Chisholm, Alex) 124
- Џонс, Крис (Jones, Chris) 124, 125
- Шајтинац, Угљеша 115, 124, 125, 127
Шауман, Герхард (Schaumann, Gerhard) 80
Шевалије, Жан (Chevalier, Jean) 72, 89, 96, 106, 112
Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William) 62, 70
Шенберг, Арнолд (Schoenberg, Arnold) 157, 159
Шенкер (Schenker) 157, 158
Шерард, Филип (Sherrard, Philip) 20
Шербан, Миленко 38
Шеринг, Арнолд фон (Schering Arnold von), 159
Шнајдер-Трнавски, Микулаш (Schneider-Trnavsky, Mikuláš) 43
Шнебел, Дитер (Schnebel, Duter) 160
Шнитке, Алфред Гарјевич (Шнитке, Альфред Гарриевич) 10, 15
Шоп, Иван 112
Шосбергер, Ирма 102, 112
Штакић, Мирослав 7
Штокхаузен, Карлхајнц (Stockhausen, Karlheinz) 157, 158, 159, 160
Штраус, Јохан (Strauss, Johann) 46
Шумаревић, Светислав 145
Щедрин, Родион Константинович (Щедрин, Родион Константинович) 10

Регистар сачинила
Тађјана Пивнички-Дринић