



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА
DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

46

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
2012

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Мр ЗОРАН МАКСИМОВИЋ	
Васкрсење Српског народног позоришта	
Обнова рада Српског народног позоришта после Првог светског рата	7
ZORAN MAKSIMOVIĆ, MA	
Resurrection of the Serbian National Theater	
Renewal of work of the Serbian National Theater after the First World War	35
КАТЕРИНА ТОМАНЕК	
Музика на репертоару Српског народног позоришта у Новом Саду (1861–1914) .	37
KATERINA TOMANEK	
Die Musik im Repertoire des Serbischen Nationaltheaters in Novi Sad (1861–1914) .	51
Др МАЈА РИСТИЋ	
Музичко позориште: од површне забаве, екстраваганце, мелодраме, до то- талног спектакла	53
MAJA RISTIĆ, PhD	
Musical theater: from superficial entertainment, extravagance, melodrama to total spectacle	68
Др ВЕСНА ПЕНО	
Два неумска рукописа из фонда раритетне књиге Музиколошког института САНУ	71
VESNA PENO, PhD	
Two Neum manuscripts from the fund of rare books of the Musicological Institute of the SASA	80
Др ТИЈАНА ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ	
Консеквенце Вагнерове музичке драме у француској књижевности и <i>Пелеасу</i> и <i>Мелисанди</i> Клода Дебисија – где, зашто, како и куда?	81
TIJANA POPOVIĆ MLAĐENOVIĆ, PhD	
Consequences of Wagner's musical drama in French literature and <i>Pelléas and</i> <i>Mélisande</i> by Claude Debussy – where, why, how and where to?	100
Др ДРАГАНА ЈЕРЕМИЋ МОЛНАР и др АЛЕКСАНДАР МОЛНАР	
Адорново схватање лутања по Шубертовим музичким пејсажима	101
DRAGANA JEREMIĆ MOLNAR, PhD and ALEKSANDAR MOLNAR, PhD	
Adorno's Comprehension of the Wandering through Schubert's Musical Land- scapes	116
Мр ВЛАДИМИР КОЛАРИЋ	
Аристотеловско заснивање критике и позоришне критике у делима Пола Ва- лерија и Оскара Вајлда	117
VLADIMIR KOLARIĆ, MA	
Aristotelian basis of criticism and theatrical criticism in the pieces of Paul Valery and Oscar Wilde	130

Др МАРИЈАНА ПРПА ФИНК	
Биомеханика Мејерхолда, анализа кроз принцип равнотеже глумца на сцени .	131
MARIJANA PRPA FINK, PhD	
Biomechanics of Meyerhold. Analysis through the principle of the actor's balance on stage	148
Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР	
Ресемантизација актуелних теоријских појмова у светлу комунологије и семиотике уметности	149
SOFIJA M. KOŠNIČAR, PhD	
Resemantization of current theoretical concepts in the light of communicology and semiotics of art	157

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

РОМАНА РИБИЋ	
Сећање на Војислава Ј. Илића (1912–1999)	159
ROMANA RIBIĆ	
In Memory of Vojislav J. Ilić (1912–1999)	165
Др ИРА ПРОДАНОВ	
Национални репертоар Опере Српског народног позоришта од 1990. до данас .	167
IRA PRODANOV, PhD	
National Repertoire of the Opera of the Serbian National Theater since 1990	175
Др ВЕСНА КРЧМАР	
Тајанствена уметност позоришне фотографије или реч-две о Браниславу Лу- чићу	177

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др ЖИВКО ПОПОВИЋ	
Добриновићева глума сагледана кроз призму естетике Станиславског (осврт на књигу: Весна Крчмар (прир.), <i>Пера Добриновић</i> , Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2011)	181
Др МИРА РАДОЈЕВИЋ	
Зоран Т. Јовановић, <i>Позоришно дело Милана Грола</i> , Матица српска, Нови Сад 2011.	189
Др ЉИЉАНА ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ	
Истраживачки нерв и читалачка страст (Ивана Игњатов Поповић, <i>Инијуиивни свети Ранка Младеновића</i> , Матица српска, Нови Сад 2011)	191
Др ВЕСНА КРЧМАР	
Лица Мира Бањац (<i>Мира Бањац</i> , Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2011)	195
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	199

Зоран Максимовић

ВАСКРСЕЊЕ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

Обнова рада Српског народног позоришта после Првог светског рата

САЖЕТАК: Рад говори о обнови рада Српског народног позоришта након Првог светског рата – о његовом „васкрсењу“ и о његовој првој сезони у том тзв. међуратном периоду. На основу доступних примарних извора и написа у штампи, покушана је реконструкција делања Позоришта и позоришника у њему и око њега у првим данима након ратне катастрофе. Акцент рада је на припреми за обнављање позоришног ансамбла и стварању физичких и материјалних предуслова за рад СНП-а, као и на самој свечаној представи – заправо, на првом позоришном догађају у „новој, уједињеној земљи“, у „новом добу“. Рад у прилогу садржи и најмаркантније текстове и изворе који сведоче о свечаном програму и о свечарској атмосфери тог 12 (25) јануара 1919. године када је СНП обновио и наставио свој уметнички (и национално-просветни) задатак.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Српско народно позориште, СНП, ДСНП, Нови Сад, обнова рада, васкрсење, ново доба, Дунђерсково позориште, представа, глумци, Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, *мезимче*, Ђура Трифковић, Каменко Суботић, Срби у Војводини.

Видовдански атентат 1914. затекао је Српско народно позориште (у даљем тексту и: СНП) на турнеји у Старој Пазови. Представа *Шумарева Кристина* Георга Јарноа је отказана, јер су власти одмах прекинуле гостовање и забраниле Позоришту рад. Тако су даљи планови управе СНП-а остали неостварени. Позориште престаје с радом, а већина глумаца је мобилисана или интернирана (тамновали су по логорима Аустрије и Мађарске). Део покретне позоришне имовине је заплена, док је део предат на чување велепоседнику из Старе Пазове Николи Петровићу, добротвору СНП-а, а гардероба и архива Народном казалишту у Осијеку. За време рата (1914–1918) неки чланови ове славне трупе су избегли у Србију.

Победоносно завршеним националним ратом и присаједињењем Војводине народној матици (Одлуком Народне скупштине Срба, Буњеваца и осталих Словена у Бачкој, Банату и Барањи 12 (25) новембра 1918), Друштво за Српско народно позориште (надаље и: ДСНП) је одмах отпочело с радом.

У најбурнијим политичким данима врло је живо занимање за позориште. Културни токови у нашем народу почели су избијати. (...) Неколико чланова позоришне управе јуче се састало и посаветоваше се о позоришту. Изабраше одбор од четири лица, који ће спремити основу за рад позоришни. У одбор су изабрани др. Тихомир Остојић, др. Лаза Марковић, др. Ђура Трифковић и Петар Коњевић.¹

Аутор наведеног текста сматра да су изабрани „најјачи наши позоришни људи у овој области“, такође је уверен да су свесни нужних промена у организацији и раду СНП-а сходно „новом добу“ које је наступило, те да њихов рад треба „и поздравити, и морално помоћи“. У том циљу, Ђура Трифковић се оглашава путем штампе: „Позивам све досадашње чланове и чланице С. Н. П. и остале глумце и глумице, који су вољни ступити у С. Н. П. да ми се одмах писмено јаве“.²

У даљем процесу обнове рада СНП-а, 23. децембра 1918. одржана је и прва седница Управног одбора (УО) Друштва за Српско народно позориште:

Начелник друштва отварајући седницу поздравља чланове Управног Одбора, који се... први пут искупише у В. Србији, да одпочну рад око воскрес нашег друштва. Позива чланове да орно и вољно приступе послу у коме им одсад неће бити сметње ни од које стране.³

Она је сазвана иницијативом др Ђуре Трифковића (син Косте Трифковића), председника Позоришног одсека, који је отпочео и акцију окупљања позоришне трупе СНП-а, и коме, несумњиво, припада највећа заслуга за обнављање рада Позоришта. За веома кратко време извршени су најелементарнији организациони и технички послови како би Позориште обновило рад (управа, трупа, зграда, гардероба...).

У децембру 1918. неколико старих чланова Српског народног позоришта вратило се из логора у Нови Сад. Друштво за Српско народно позориште прихватило је уметнике и одмах су почела саветовања под претседништвом др Ђуре Трифковића, новосадског лекара и писца, кад и како обновити рад позоришта.⁴

Настављајући праксу већ потврђену у прошлости, организују се нови и обнављају стари месни позоришни одбори у Војводини.

¹ др. К.[аменко] Суботић, *Ново доба Српског Народног Позоришта*. – Српски лист, бр. 21, 18. новембра 1918, 3а и 3б.

² Др. Ђура Трифковић, *Позив чланова С. Н. П.* – Српски лист, бр. 24, 23. новембра 1918, 3в.

³ *Закључак I седнице Управног одбора ДСНП*, 23. XII 1918, Фонд бр. 35, Архив Војводине (надаље: АВ). Присутни су чланови УО ДСНП-а: председавајући Милан А. Јовановић, начелник, записничар Марко Вилић, секретар; др Ђура Трифковић, др Паја Јанковић, Влада Стратимировић, др Бранко Николић, Андрија М. Матић, Владислав Ненадовић, Ђорђе Шилић, књиговођа, и Душан Стакић, благајник.

⁴ Радослав Веснић, *Грађа за историју СНП-а од 1919. до 1931*, инв. бр. 7058, Позоришни музеј Војводине (надаље: ПМВ), 1.

У међувремену, у Новом Саду је већ заживела једна приватна иницијатива, наиме, основано је Позориште „Орфеум“. „У сали ’Гранд Хотела’ почиње за дан-два рад позориште ’Орфеум’ под вођством г. Христилића, глумца.“⁵ Међутим, репертоар позоришта Петра Христилића, на основу до сада познатих чињеница, није, чини се, имао уметничких претензија, већ је био забавног карактера („леп, весело и лак репертоар“⁶), те „Орфеум“ није ниједног тренутка доводио у питање обнову рада СНП-а. Како је акција око обнове рада најстаријег националног театра узимала све више маха и бивала утемељенија у јавности, Христилић је почео да планира гостовања по градовима Војводине (Србобран, Бечеј и Бечке-рек, данас Зрењанин).

Подстицај и подршку „васкрсењу“ СНП-а дала је и штампа, а они се огледају у серији разнородних написа тих дана. Најпре излази проглас „варошке капетаније“ у Новом Саду, којим се позивају просветне установе (Матица српска, ДСНП, Српска новосадска читаоница и др.) „да свој просветни и друштвени рад наставе“⁷, затим чланак о задацима власти и народа у ослобођеном „завичају“ (Банат, Бачка и Барања), од којих је најважнији „морално и културно освојење“⁸, као и неколико текстова који позивају грађанство на материјалну помоћ Позоришту.⁹

Све је то допринело да је у народу, на почетку овог новог доба, и даље живео култ СНП-а, као и легендарне крилатице о његовој националној мисији а то, у атмосфери одушевљења и заноса непосредно по

⁵ *Позориште „Орфеум“*. – Српски лист, бр. 12, 7. новембра 1918, 3в. [Аноним није било могуће разрешити.] Из овог написа, у наставку, сазнајемо ко је чинио труп: „Поред гђа: Ранковићке, чланице новосадског позоришта, Живановићке, путујуће глумице и Марићке, чланице новосадског дилетантског позоришта учествоваће још и професионални глумци г. г. Вукашин Пешић и Милорад Јосиповић, који су заједно са г. Христилићем били чланови заробљеничког позоришта у Неђмеђеру, а осим тога чланови заробљеничког позоришта у Болдогоасону: г. г. М. Тоскић и Д. Јевђеновић и чланови заробљеничког позоришта у Неђмеђеру г. г. В. Стојановић и Р. Јосиповић, декоративни сликар“.

Из истог листа (новосадски листови *Застава* и *Јединство* тада још нису излазили), од 16. новембра, сазнајемо за нове чланове: „београдске глумице гђа Христилић и гђа Динић... Даље долазе гђе: Пава Слука и Љубица Јовановић... Г. Г. Ромоло Ауденино, Антонио Крестини, италијански оперски глумци завршили су јуче у четвртак своје гостовање... Ових дана ће спремати и неколико већих позоришних комада као ’Мадам Монгоден’, ’Живот за динар’, ’На силу лекар’, ’Ивкова слава’, ’Сеоска лапа’, ’Девојачка клетва’, ’Бој код Битоља’ и т. д.“. (*Из српског џозоришћа у Новом Саду*. – Српски лист, бр. 19, 4б. [Аноним није било могуће разрешити.]

⁶ *Г. Пећар Христилић*. – Српски лист, бр. 39, 12 (25) децембра 1918, 3б. [Аноним није било могуће разрешити.]

⁷ *Обнова српског културног рада у Новом Саду*. – Српски лист, бр. 24, 23. новембра 1918, 4б. [Аноним није било могуће разрешити.]

⁸ Тих. [омир] Остојић, *Културно освојење*. – Српски лист, бр. 30, 30. новембра (13. децембра) 1918, 1а, 1б и 1в.

⁹ Сви текстови су из *Српског листа: Српском народу*, бр. 36, 8 (21) децембра 1918, 3в, позив за помоћ СНП-у потписали Каменко Суботић и Ђура Трифковић; *Из канцеларије српског нар. џозоришћа*, бр. 38, 11 (24) децембра 1918, 4а, [Аноним није било могуће разрешити.]; *Из канцеларије Срп. Нар. Позоришћа*, бр. 52, 29. децембра 1918 (11. јануара 1919), 3а, [Аноним није било могуће разрешити.]; *За Српско Народно Позориште*, бр. 9, 12 (25) јануара 1919, 1а, 1б и 1в, чланак није потписан, али је на примерку у Библиотеци Матице српске (сигнатура: П фол 483) накнадно дописано „К. [аменко] Суботић“.

уједињењу, многе окупљене око СНП-а додатно подстиче и даје им полет. Стога су Срби у Војводини обновили своје *мезимче* и оживели позоришну традицију, а тиме су и сами ушли у историју, јер су 1918. безмало поновили подвиг својих претходника из 1861. године.

Агилност и способност ДСНП-а резултирале су обновом своје уметничке трупе, тј. СНП-а, готово истовремено с настанком и нове државе, Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Формирана је трупа којом руководи управник др Ђура Трифковић, а за секретара и драматурга постављен је др Каменко Суботић.

Приликом састављања прве глумачке трупе запажене су исте појаве као и у Београду: славна предратна дружина била је проређена ратом, заробљеништвом или болестима... понеки ангажовани у друга позоришта. Прву трупу сачињавале су глумачке снаге способне за врло сложене уметничке задатке.¹⁰

Глумачки ансамбл су чинили, од ветерана: Димитрије Спасић, Љубица и Милош Хаџи-Динић, Даница и Коста – Коча Васиљевић, Катица и Војислав Виловац, Даница и Милан Матејић, Марта Тодосић, Добрица Милутиновић, Савета и Јован – Јоца Стојчевић; из млађе генерације: Ружа и Драгомир Кранчевић, Пава Рајичић, Милица Хаџић, Стефанија Ленска, Раденко Алмажановић и Васа Ивановић; а из најмлађе: Милица/Милева Бошњаковић и Милорад Душановић. Паралелно с окупљањем глумаца, у згради Дунђерсковог позоришта:

Врило је као у кошници. Уређивало се, чистило, прикупљала гардероба, коју су поклањали грађани, припреман декор, одржавале пробе, дању и ноћу... Секретар др Каменко Суботић прикупљао је драмска дела, организовао пробе и уметнички рад... Новосадска публика... очекивала је са великим интересовањем поновно дизање завесе на обновљеној сцени у слободној Домовини.¹¹

Интересовање публике било је велико и представљало је израз љубави и привржености према традиционалном позоришту и свему ономе што је оно представљало.

Одзив на претплату је врло леп, и то такав, да ће бити А и Б – претплата. Буде ли пак одзив ове недеље као и прошле, није искључено, да буде и В – претплата. – Улазнице за свечану представу продаваће се од четвртка у књижари Св. Ф. Огњановића. Управа, у интересу општег задовољства, моли да нико не тражи протекције...¹²

¹⁰ В. Стојковић, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Beograd 1979, 831.

¹¹ Р. Веснић, *Грађа за историју...*, 2.

¹² *Из канцеларије српског нар. позоришта*. – Српски лист, бр. 6, 9 (22) јануара 1919, 36. [Аноним није било могуће раз решити.]

Обнова СНП-а за Србе у Војводини представља један од највећих културноисторијских и националних догађаја.

У историји нашег Позоришта остаће за свагда златним словима забележен дан 12. (25) јануара 1919. Тога се дана, после страшних, очајних искушења, поново отворила врата Дунђерсковог позоришта и то баш за представе нашег Српског Народног Позоришта. Било нам је, као да је по други пут основано, кад се после опела, које му овде опојаше многи затучани наши душмани, обновљеном снагом из гробнице диже.¹³

На дан отварања атмосфери слава допринели су и телеграми регента Александра и министра просвете Љубе Давидовића, који су бодрили и давали наду у нову државу и њену помоћ СНП-у.

Од Његовог Краљевског Височанства, наследника и регента: 'Господину дру Тури Трифковићу, управитељу Српског Народног Позоришта у Нови Сад: Веома ме весели агилност Новосађана који се пожуре, да наш паћеник мезимац Српско Народно Позориште, после застоја од четири и по године опет отпочиње свој просветни рад. На његовој националној мисији захвалан сам у име целог нашег народа а оним члановима позоришним који страдаше за време туђинског прогањања нека је вечита слава. Александар'.¹⁴

Телеграме подршке послали су и чешко Народно позориште из Прага и Хрватско народно казалиште из Загреба.¹⁵

„Публике препуно. На претстави претставници свих звања и власти, међу њима и први командант I армије војвода Петар Бојовић“. ¹⁶ У студији *Новосадска позоришња између два рата* Веснић још детаљније описује свечану атмосферу вечери:

Међу изношеним реденготима и предратним вечерњим тоалетама виделе су се и похабане војне униформе и сељачка одела. А некада је новосадска публика долазила на премијере у свечаним одећама по последњој бечко-пештанској моди. Али је расположење било свечано. Пред дизање старе плишане завесе заорило се клицање и проломили спонтани аплаузи. Из оркестра војна музика је интонирала српску, хрватску и словеначку химну. И завеса се подигла.¹⁷

¹³ *Сјоменица 1861–1921*, Нови Сад 1981, 55.

¹⁴ Исто, 56.

¹⁵ Оригинални телеграми, ни један од четири наведена, нису пронађени, већ су њихови преписи у *Сјоменици 1861–1921*, 56, а регентов и министров пренела је и штампа (*Српски лист*, бр. 12, 30. јануара 1919, 26). У прилогу овога рада дата су три нецитирана телеграма.

¹⁶ Станоје Душановић, *Хроника 1861–1941*, инв. бр. 7599-7600, ПМВ.

¹⁷ Радослав Веснић, *Новосадска позоришња између два рата*, у: *Сјоменица 1861–1961*, Нови Сад 1961, 280.

Прославу је отворила Аница Савић (касније Ребац) својом песмом *Пролоџ*.¹⁸ Војни оркестар је свирао између тачака програма. После алегоријске песме, секретар Матице српске др Тихомир Остојић одржао је надахнути говор *Васкрсење Српског народног позоришта* у коме је истакао историјски значај СНП-а, његову културну и политичку улогу и с пијететом нагласио допринос великих посленика окупљених око и унутар Позоришта. Из те оде *нашој јуначкој Талији* издвајамо:

Више од четири године смо посртали и клецали кроз мрачно царство смрти. Мишљасмо да нигда више нећемо видети белог дана... И гле, ипак нас је огрејало врело сунце. Изиђосмо у сјај живота. Окупани у огњу изиђосмо снажнији, свежији него што бесмо пре. (...) Десило се чудо... Ми бесмо мртви и – оживесмо... Десило се још и друго чудо: смрт је *смрћу* побеђена, као што каже позната ускршња песма: „смертију смрт поправ“. (...) Кад поново отварамо замандаљена врата нашега Народног Позоришта, морамо се сећати победе смрти *смрћу* коју је Српски Народ задобио год. 1918... И наше Народно Позориште је делило судбину својега народа... Једни су командовани под оружје, други послати у заточење. Страшни рат није никога штеео, па ни њих. Некоји су и главом платили. Нека је слава тим нашим мученицима! Да је непријатељ победио свршило би било и наше Народно Позориште. (...) Али ово мало гнездо глумачке игре има велики историјски и културни значај... У културној историји нашег краја има ово позориште свој нарочити значај. Уз православну цркву, уз школу и књигу, оно је било четврти стуб наше гњечене, тлачене и поколебане народности. И српски глумац је, својом игром и песмом био апостол национализма. (...) Српско Народно Позориште стоји сад на прагу новог доба. Одсада оно неће морати служити народној одбрани него народном Генију. Народ ће бранити јача мишица: Краљевство Срба, Хрвата и Словенаца. А оно ће моћи да се посвети уметности народној. Неће се оно морати потуцати од немила до недрага, гоњено туђинском обешћу, неће се морати у својој кући, у Новом Саду, снебивати као сироче, док се туђинци и дошљаци овде шире и размеђу. Не! Сад ће оно моћи слободно ходати широм наше лепе отаџбине, радосно дочекивано од својих. Једва једном, после више од пола века борбе, свануће и њему лепши дани...

Кад наше позориште прелази овај час преко прага у ново доба, сетимо се да је ово лепше доба могло настати само тако што је смрт побеђена *смрћу*, и што је, као што ускршња песма ликује, онима који су у гробу дарован живот.

Слава његову васкрсењу! Нека је сретан улазак у ново доба!¹⁹

¹⁸ За свечано отварање Позоришта Иво Војновић је позван да напише *Пролоџ*, али због лошег здравственог стања није био у могућности да то учини (Р. Веснић, *Грађа за историју...*, ПМВ, 2). Прилог овога рада садржи песму *Пролоџ* Анице Савић у целини.

¹⁹ *Сјоменица 1861–1921*, 59–63. У прилогу рада доносимо говор др Тихомира Остојића у целини.

Као завршна тачка свечаног програма изведена је драмска епизода Ристе Ј. Одавића *Хеј, Словени* у режији Димитрија Спасића. Критичар у *Застави* најпре преноси атмосферу вечери:

У препуној кући, пред бираном публиком, у суботу 12. (25) јануара отпочело је Српско Народно Позориште поново свој рад. На лицима радост, весело ишчекивање... Да се та стара, лака завеса дигне, да нам се отвори тај чаробни свет дасака, свет снова, маштања, измишљотина, то огледало нашег друштва и наше душе – колико ли је тешких година морало проћи! У Кући као да се и осетио неки пригушен уздицај...

Даље, говорећи о програму, благо замера Аници Савић на избору песме за ову прилику: „Можда би госпођици једну замерку могли учинити: што није изабрала једну тему ближу нашем данашњем расположењу, што се није трудила да изрази бар један моменат наше гигантске душе.“, а након дискретне похвале Тихомиру Остојићу за „кратак, али језгровит говор“, осврнуо се и на саму представу:

Сам комад нема иначе никакве вредности, једино је вредно споменути да су га српски војници у рововима гледали. Ни глумцима не даје прилике да створе какву добру улогу. Најбољи је био, природан и веран, Васиљевић у улози аустријског пуковника.

Поједине глумце могли би упозорити да и сувише декламују; ту слабу страну нашег позоришта, чини нам се, мораћемо чешће спомињати. Више природности, реалности треба унети у улогу, а нарочито се чувати декламовања и дрвених гестова.

За осуду је и то, што се шаптало – и сувише добро чује. То квари сваку илузију.²⁰

И *Српски лист* доноси приказ ове вечери и у уводном делу текста показује разумевање за ситуацију, јер Позориште није радило четири године:

Наравно је, дакле, што је прва представа била више народна него уметничка слава. (...) Што се тиче самих комада, ни први, који се давао у суботу („Хеј Словени“ од Р. Ј. Одавића), ни други, који се играо у недељу (Нушићев „Обичан Човек“) нису толико уметнички колико ефектни. Они се, зато, могу гледати, али би било штета кад би се управа задржала само на овакој врсти „драме“ и комедије.²¹

У наставку чланка, пишући о свечаној представи, издваја добру глумачку игру Динића, Спасића и Васиљевића и закључује: „Иначе, диле-

²⁰ *Свечана њредсјава*. – Застава, бр. 12, 29. јануара 1919, 4а. [Аноним није било могуће разрешити.]

²¹ М. К., *Свечано оћварање Српског Народног Позоришта*. – Српски лист, бр. 11, 29. јануара 1919, 1в и 2а. [Претпостављамо да је аутор приказа Мита Клицин, главни и одговорни уредник *Српског листа*.]

таната у дружини има доста“. Оптимистично, нажалост, погрешно је ауторово уверење о проблему ликовности представе: „О нашој сцени се не може говорити, јер је она још сасвим примитивна: ни завесе, ни кулисе, ни намештаји немају ничег уметничког. Али, пошто је то питање новца, надамо се да ће се оно најлакше и – верујемо – брзо решити.“ Текст се завршава пригодним жељама и саветом: „али више свега желимо критичности и солидности у раду“.

Но, без обзира на уметнички квалитет, одушевљење публике било је велико. „Ова прва свечана представа и с њом обнова СНП у Војводини дочекани су френетичним одушевљењем и овацијама као један од највећих културноисторијских и чак националних догађаја после ослобођења“.²²

Тако је СНП закорачило у „ново доба“. Низале су се представе: *Кнез Иво од Семберије*, *Под облацима*, *Обичан човек* и *Свети* Нушића, *Шоља њеја* Натера и Дерлеја, *Поврајак* Срђана Туцића, *Француско-југословенски рат* Косте Трифковића, *Тоска* и *Присни пријатељи* Сардуа, *Зећ* Мјасницког... У тим првим данима Позориште је давало представу за представом и публика је била задовољна, те се у први мах чинило да су се вратила стара славна времена СНП-а. Међутим, посета публике је временом све слабија, вероватно због недовољног броја премијера, тако да приходи са представа нису могли да покрију издатке.

Занимљиво је како рецензенти *Заставе* и *Јединства* оцењују представе из тих првих месеци обновљеног рада СНП-а. Чини се да је Озрен Суботић, критичар *Заставе*, благонаклонији и толерантнији (а и да има више духа).

Какви „Хамлети“, какви „Отело“, какве „Норе“ и т. д. – какви бакрачи! Откако је наше Народно Позориште онако несретно угануло ногу на представи „Тоске“, било је јасно, да такве комаде треба, засада, метнути у фијоку и причекати док нога оздрави и достигне ону еластичност, коју је имала – пре рата. Зато је репертоар и постао скромнији те се ограничио на разне „Присне пријатеље“, „Зечеве“ и т. д. Да је то веома мудро урађено, доказала је и јучерашња представа француске комедије „Управитељ Министарства“. То је већ доста застарела али духовита пародија, која је дала нашим глумцима прилику да се покажу са најбоље стране – за сада.

О игри глумаца у наставку додаје:

Матејићка је у улози чиновничке пунице била изврсна; природна, комична и с глумачким тактом мере. Г-ца Кучера је овај пут била права „салонска“ веверица. Њена игра је била пуна темперамента али уједно отмено-дискретна и фино нијансирана а у љубавним моментима просто

²² В. Stojković, Нав. дело, 832.

дражесна. Али г-ца није играла сама, са њоме су играле донекле и њене тоалете: у сваком чину друга! (...) Г. Спасић (управитељ) је играо, као увек, одлично. (...) Провизорни чиновник-кувар (г. Динић) је био ненадмашан. Забадава, Динић остаје Динић – шта би ми без њега? И остали глумци су играли, мање-више, добро, особито је пак „служавка“ (г-ца Бошњак-овићева) показала да она и из своје мале улоге уме да створи „нешто“. Што се пак тиче декорације и т. д. уверили смо се да немамо права да будемо сувише строги; готово немогуће је, за сада, чак и по скупе новце набавити материјала и радне снаге за тај посао. Зато ћемо се наоружати стрпљењем и сачекати то време када ће и глумци и декорације бити у потпуној „хармонији“. А донде: храбро напред.²³

Рецензент *Јединствена* неумољиво од театра такве репутације очекује искључиво уметничка остварења:

Јуче сам гледао у нашем Народном Позоришту представу која је била, без устручавања ћу рећи, скандалозна. Приказивао се „Сеоска Лола“. Гледао сам само пола чина, јер сам толико могао... Ако је наше Позориште зато обновило свој рад, да даје оваке приказе, онда је штета за сав тај посао и новац.

Потребно је нарочито подвући да је скроз недемократски и несавесно и неукусно, најгоре и најбаналније приказа давати „за народ“, јер је и народу потребно износити само ваљану и поштену уметност.²⁴

Још у фебруару одржана је седница Управног одбора ДСНП-а на којој је између осталог наглашен уметнички задатак СНП-а и изражена резерва према квалитету представа на репертоару прве поратне сезоне због тих прелазних и несређених околности у новој држави, а самим тим и у Позоришту.

Позориште је при свему том отпочело свој рад, а приказује се оно, што је најбоље од оног, што се приказати може. Разуме се, да се под оваким приликама не може тражити права уметност у строжијем смислу речи, но у сређенијим приликама – а те ће ако бог да скоро наступити – а

²³ О.[зрен] С-ћ[Суботић], *Театралне ситнице*. – Застава, бр. 49, 14. марта 1919, 2в и 3а (Након анализе улоге Јулије Кучере, критичар се мало поиграо и на свој рачун: „Гледајући те тоалете моја је жена позеленела од зависти, а моја пуница срдито прогунђала: 'е више ти само тог измотавања! Керефека једна!' Али мој таст је ћутао, непрестано вртио очима и тако слатко 'пуцкао' језиком да се ни најмање не зачудисмо када, сутрадан, опазимо да су му кике на неколико места биле доста проређене. Г-ца Кучера ће свакако бити лепа атракција за нашу публику“. Игру Димитрија Спасића користи да би изразио алузију на ондашњу друштвену елиту: „Ако то и није баш био онај прави паришки 'управитељ Мини-старства' то није кривица до њега, јер ми видимо и на нашој 'позорници живота' да неки наши новопечени достојанственици никако не могу да се уживе у своју улогу – зато би требало дуже времена проживети у Паризу, Бечу, Лондону и т. д. те тамо штудирати како 'прави' управитељи и достојанственици 'шмркају' и 'бришу носеве'“).

²⁴ П. К., *Позориште*. – Јединство, бр. 4, 25. априла 1919, 2г. [Претпостављамо да је аутор приказа Петар Коњовић.]

у данашњим нашим једва дочеканим светлим и слободним данима, императивно тражимо на српској позорници уметност.²⁵

СНП се сâмо издржавало, стога већ на самом почетку новчани проблеми изазивају кризу у његовом Друштву. Ситуација у којој су се ови предани позоришни радници нашли није била нимало једноставна ни лака. Материјална добра СНП-а су током рата готово потпуно уништена. Већина рукописа и део реквизите, које је за време рата чувао председник Месног позоришног одбора у Старој Пазови Никола Петровић, нестали су. Готовина фонда ДСНП-а је трошена за време рата (на пензије и помоћ члановима СНП-а), а оно што је преостало није било довољно да покрије расходе. И зграда Дунђерсковог позоришта (у дворишту Хотела „Краљица Јелисавета“, каснији Хотел „Краљица Марија“, данас Хотел „Војводина“) била је запуштена и оштећена, тако да су издвојена средства за неопходне радове на згради и за тамошњи декор и реквизите, а обновљена је и позоришна библиотека. Једино је у потпуности била сачувана гардероба (1914. позајмљена Осијечком народном казалишту, а након рата враћена).

Министарство просвете се оглушивало о молбе за помоћ и СНП-у није давало субвенцију. Чини се да нису били у питању само финансијски него и политички разлози, и да су већ тада државне власти намераваале да га затворе као приватну, али и као српску иницијативу, фаворизујући курс југословенства. Ни градска управа није могла да подмири потребе Позоришта, јер ни сам град није имао прихода. И власт и позоришници и публика су желели, бар већина њих, да СНП, институција са веома значајним доприносом на национално-просветном и културно-уметничком плану, настави са радом. Сви они били су свесни да се без сталне материјалне потпоре, са повременим и оскудном помоћи државних и градских власти, СНП тешко може одржати. На седници Управног одбора Друштва тражио се излаз. Револтирани таквим стањем, најпре управник др Ђура Трифковић (4. фебруара 1919) у знак протеста подноси оставку, а затим је на општи захтев чланства повлачи, да би на Скупштини Друштва 28. јуна 1919. поред њега демонстративно оставку поднео и секретар Друштва др Каменко Суботић.

Но и поред свих историјских заслуга и чињеница, апела Друштва и јавности, оставки, СНП је тонуло у веће финансијске тешкоће које су довеле у питање и сам опстанак Позоришта. Приходи од улазница не подмирују основне потребе (издржавање трупе и опрема представа) тако да су коришћена средства Фонда ДСНП-а. И даље се Фонд Друштва попуњавао од закупнине и прилога појединаца своме *мезимчећу*, који су сада били много скромнији. Економски одсек Друштва је од 21. децембра

²⁵ *Позоришће*. – Застава, бр. 41, 5. марта 1919, 36. [Аноним није било могуће разрешити.] Чланак је настао на основу извештаја Марка Вилића, секретара, са седнице УО ДСНП-а од 8. фебруара 1919.

1918. до 30. априла 1919. располагао прилозима у вредности од 14.990 круна.²⁶

Плате глумаца су биле веома мале и нису могле да подмире ни нај-основније животне потребе, стога деветоро глумаца (В. Кустудић, В. Ивановић, Р. Алмажановић, П. Кокотовић, П. Јовановић, М. Душановић, М. Хаџићева, Ј. Силајџић и С. Ленска) 20. маја²⁷ подноси молбу Управном одбору ДСНП-а за њену повишицу. Но и поред малих прихода, они су предани глумачкој уметности, што и критика примећује, те углавном похвално пише о њиховим остварењима.

У игри госпођице Ленске примећујемо врло леп напредак. У улози Веверице, наивног, искреног, отвореног девојчета дала је креацију првог реда. Из свега се види да је потпуно продрла у душу улоге. Игра са студијом – али тако природно као да је она сама та шипарица несталног духа. Цела њена појава, мимика, тон гласа, гестови, све то одаје глумицу првог реда. Први њен партнер, не само у комаду, већ и у вештини глумљења је Васиљевић; Кастела, мало остарелог, доста искреног „младића“ одиграо је сјајно, са пуно елеганције. Добри су били још и Динић (калуђер Рајмон), који нам је изнео праву слику језуита, Спасић (у мањој улози грофа Бреоа) и гђа Васиљевићка (као Шарлота, мати).²⁸

И када комади и представе нису по укусу критичара, игра глумаца, ако је добра, не пролази неопажено:

Са Шумахеровом и Липшинцовом веселом игром „Мој деран“ репертоар није добио ништа. Један комад без икакве литерарно уметничке вредности, који једино спасава на позорници добра игра. (...) Празних комада је већ било доста. (...) Гђа Ленска у улози Лите (деран) била је врло добра. Њена игра је природна, лака, кретње доста одмерене и сигурне, и

²⁶ „Приложили су ови: Бачко-Потиска Штедионица, Ст. Бечеј К 200. Емил Контировић, Загреб К 100. Др. Иван Влаховић, адвокат Ст. Бечеј К 100. Срп. Прав. Цркв. Школска Општина, Мол К 5000. Стева Ковјанић, велетржац Осек К 1000. Српско Народно Веће у Ст. Сивцу К 2000. Др. Тоша Николић, лекар у Сентомашу К 20. Потпоручник Мил. Ј. Николић у Сентомашу К 20. Сава Раковић у Сентомашу К 20. Д. Гавански, Сентомаш К 500 – Нови Сад: Ђорђе Зурковић, гостионичар К 500. Панта Спаић, трговац К 500. Виљем Виг, банкар К 1000. Др. Коста Хаџи, адвокат К 1000. Стеван Сремчевић, трговац К 500. – С. Машић. Кројач К 100. С. Ковач, трговац К 100. Матија Леви, трговац у Н. Саду К 100. Евг. Јеленик, трговац К 20. Сава Тотовић, трговац К 50. Филип Михајловић, месар К 20. Никола Петровић, кројач К 100. К. Панаотовић, трговкиња К 200. Ђорђе Ивковић, књијар К 100. Араницки, чиновник К 100. Илија Вучерић, трговац К 100. Имре Дицген, трговац К 25. Дунђеров и Ралетић, трговци К 100. Веселин Коларски, трговац К 400. Душан С. Монашевић, трговац К 900. Ђока Пушић, ћурчија К 100.

Свима овим приложницима изриче Економски Одсек најсрдачније хвала. Овом приликом се не може пропустити а да се пред наш свет не изнесе; да је С. Н. П. упућено на народне прилоге. Новчани заводи, политичке и црквено-школске општине треба свагда да се сећају на наше културне установе.“ (*Прилози С. Н. Позоришту*. – Јединство, бр. 24, 21. маја 1919, стр. 26. [Аноним није било могуће разрешити].)

²⁷ С. Душановић, Исто.

²⁸ *Веверица*. – Застава, бр. 65, 2. априла 1919, 36. [Аноним није било могуће разрешити.]

са улогама своје врсте она заузима на нашој позорници лепо место. Публика ју је радо гледала и наградила аплаузом. (...) Г. Динић (Рокус) био је у своме елементу и својом игром држао весело расположење публике. Гђа Хаџићка, у улози Уле, појавом и лепом игром била је симпатична и добра. Г. Кранчевић је, такођер, играо добро.²⁹

Готово идентичан суд је и другог критичара:

Овај комад код нас је спасло само то, што су наши глумци идеализирали своје креације, особито носиоци главних улога, госп. Динић и гђца Ленска. Својом старом виртуозношћу створио је г. Динић од препотентне немачке будале тип старог, мало настраног, а у суштини доброг господина, који све што се у суштини догађа проматра кроз стакло неколико својих фиксних идеја. Одмереност и продорност његове игре савршене су, па је право чудо, зашто позвани не пораде, да он и г. г. Васиљевић и Спасић оду ма на најкраће време у Загреб, где би позитивно далеко надмашили рекламску проширену, а у суштини локалну славу тамошњих уметника.

Цело синоћње вече било је поред њега заузето одличном игром госпођице Ленске. После завршетка представе било је у души свих, који воле уметност, напослава утврђено уверење, да је то наша најбоља женска сила. Грација наступа, пријатност органа, лежерно савлађивање најкомпликованијих ситуација деловали су мило и угодно. Диалози са г. Динићем били су право уживање.³⁰

С мање жара, али похвално, помиње и игру Стојчевића, Кустудића, Хаџићеве и Кокотовића.

Временом, атмосфера у Позоришту постаје све неспокојнија. Материјална оскудица наметала је сиромашну опрему представа. Због недостатка огрева гледалиште најчешће није било довољно загрејано. Проблеми се огледају и у погледу репертоара, јер су играна углавном дела која је, како му замерају критичари, драматург налазио „случајно“. Најчешће су играни комади из предратног репертоара и дела без већих уметничких претензија, јер их је било лакше и брже припремити, неке чак само обновити са члановима старе трупе. Долази и до сукоба унутар ансамбла јер стари чланови нису радо прихватили нове. Тако је, на пример, Милица Бошњакковић, која је дошла из Београда, дала отказ и поред успеха који је постигла.³¹

²⁹ *Позориште*. – Јединство, бр. 39, 8. јуна 1919, 3г. [Аноним није било могуће разрешити.]

³⁰ Добр.[ослав] Јевђевић, *Мој деран*. – Застава, бр. 118, 11. јуна 1919, 2в и 3а.

³¹ „Жао нас је, што се ова у истини јако даровита глумица, која много обећава удаљује из нашег Позоришта, и тиме ова и онако доста слаба дружина, још јаче слаби.“ – коментарише непотписани аутор чланка и у закључку саветује управи: „На младе би требало већу важност полагати и давати им добре и згодне улоге да се истакну.“ (*Осйавка гђице Бошњакковићеве*. – Застава, бр. 86, 30. априла 1919, 3б. [Аноним није било могуће разрешити.]

По избијању рата, престали су да раде одсеци Управног одбора ДСНП-а, али су већ у првој половини 1919, у циљу организованијег и квалитетнијег рада обновљени: „прошле недеље се конституисао Екон. Одсек избравши за председника г. Дра Милоша Бокшана. Јуче је одржана седница Позоришног Одсека, на којој је поново изабран досадањи председник тога одсека г. др. Ђура Трифковић“. У наставку, аутор чланка нас обавештава:

На седници су референти поднели критике о новим поднесеним делима. Примљени су за репертоар: *Мртваци за све*, *Зайадна реч*, *Кад човек истражи другом дају*, *Рајина жена*, *Развод брака* и *Гаван*. На оцену су дати: *Ultimatum* и *Богови без васионе*.

Под сунцем се примила, али га П. О. није могао примити под оним условима, како је писац захтевао.³²

У таквим околностима управа СНП-а је колико-толико добро балансирао и покушавала да продатим улазницама стекне значајан део преко потребних материјалних средстава. Тако поставља стара, код публике добро котирана дела.

У недељу је пред пуном кућом даван Драгашевићев историјски комад *Хајдук Вељко*. Иако овај комад за данашње доба већ губи своју актуелност, наш народ га радо гледа и прати са уживањем. Хајдук Вељка је играо Г. Васиљевић као своју стару добру улогу, у којој се и данас добро одржао. Г. Спасић (Мула паша) је такођер играо добро... Комад је иначе доста добро ишао. Један аргуменат више да се, поред народне симпатије, може још држати на позорници.³³

Управа у жељи да привуче публику иде и даље, поставља дело савременика, тада (што не рећи и сада) најомиљенијег нашег комедиографа, кога подједнако цене и публика и критика:

Наш велики мајстор Нушић, имао је са својом „Протекцијом“ у Новом Саду великог успеха. Он је код нас ненадмашив у засмејавању публике. Хумор је добар; комика, истина, није она највиша, али – почивајући на контрастима и смешним странама наших сада донекле већ „предратних“ прилика – здрава је и свежа.

Тако пише критичар *Засијаве* и додаје да и глумачком игром „можемо бити задовољни“, а издваја глуму Васиљевића, Васиљевићке, Спасића, Стојчевића, Савића, Милорада Душановића, те посебно наглашава како „увек на свом месту и на висини је била гђа Тодосићка“, и приказ у

³² *Перчин*. – Застава, бр. 89, 4. маја 1919, 3в и 4а. [Аноним није било могуће разрешити.]

³³ *Позоришће*. – Јединство, бр. 8, 30. априла 1919, 2а и 2б. [Аноним није било могуће разрешити.]

оптимистичком тону приводи крају како: „Са радошћу приметисмо на том вечери прилично нову позоришну публику“.³⁴ И критичар *Јединства* свој приказ два дана касније почиње у препознатљивом тону: „Нушићев свет на даскама, и у збиљи и у шали, никада није досадан, и зато ће код нас имати још дуго захвалну публику. Игра је, са малим изузетцима, била добра“. Завршава не без ироније: „Примећујемо још да је министарска соба могла изгледати мало лепше и укусније. Или је, ваљда, то последица германске инвазије“.³⁵

У првој сезони после рата, први пут гостује у СНП-у и Радослав Веснић (Марио у *Тоски* Сардуа и Морис у *Присним пријатељима* Сардуа) који сведочи:

Нушић пуни кућу и глумци га добро играју. Али остали комади играју се пред празним гледалиштем и штампа после непосећене премијере „Алилује“, у којој је главну улогу са успехом играо Коча Васиљевић, пледира да се задовољи укусу публике, која тражи музику, оперету, разноврстан забаван репертоар. Позивају се гости да би се привукла публика и Пера Добриновић, првак београдског позоришта, гостује крајем маја као Аћим Кукић у 'Протекцији' и као Мита Крадић у „Сеоском Лоли“, двема својим бриљантним улогама.³⁶

И заиста, после премијере *Алилује*, *Застава* тражи од управе Позоришта да репертоар „обогати“ лаким и музичким комадима:

Овај талијански комад донео нам је једно тешко, утучено вече. (...) Кућа, овога вечера није била пуна. *Једна* публика не може да издржи толики низ драма, позоришних комађа.

Свет тражи музику. Дајте оркестар, дајте оперу! Дајте, неминовно, разноврстан репертоар! То је дужност управе да се – пошто – пото – за све то постара. И то што пре, одмах.³⁷

³⁴ *Проекција*. – Застава, бр. 100, 18. маја 1919, 26. [Аноним није било могуће разрешити.]

³⁵ *Позориште*. – Јединство, бр. 19, 20. маја 1919, 26 и 27. [Аноним није било могуће разрешити.]

³⁶ Р. Веснић, *Грађа за историју...*, ПМВ, 5.

³⁷ *Алилуја*. – Застава, бр. 104, 23. маја 1919, 3в. [Аноним није било могуће разрешити.] (Због исцрпне анализе улога, доносимо и тај део из критике: „Те душевне патње, то очајно стање приказао нам је Васиљевић /Фара/ савршено добро. Бол је страхан, али са задовољством смо гледали промишљену игру Васиљевићеву, који није претерао у гласу, у покретима, као што би то млађи учинили, да изразе велике болове. Сваки покрет Васиљевићев, и онај у најтежим тренуцима очева очаја, био је леп, на свом месту. Сасвим одговарајућа партнерка му је била госпођа Васиљевићка /Елиза, његова жена/, мученица која се каје због свог греха, али и ћерку хоће да одбрани. Гђа Васиљевићка, која је врло вредна и од глумица се најчешће виђа на позорници у већим улогама, играла је добро. Она и Васиљевић добили су тога вечера много тапша.

Остале улоге беху све мање и незначајне. Ћерку /Ева/ играла је с пуно такта гђца Хацићева. Лепо се истакао и ако у малој улози /Роко/ и Алмажановић“).

Заправо, иако хвали игру глумаца, а нарочито Васиљевића, „бол“ превареног мужа и изневереног оца, његове „душевне патње“ и „очајно стање“, чини се „тешко“ падају новосадској публици, или можда садржај драме не одговара патријархалном укусу, јер други рецензент поред похвала посебно Васиљевићу наглашава: „Режија је била добра, укусно намештена позорница имала је много лепши и отменији изглед од убицајеног“.³⁸ Како се чини, ванредна игра глумаца, добра режија и опрема представе нису довољни аргументи да сала буде пуна. Али, било је добрих драмских представа које је публика, по мишљењу критичара, радо гледала:

Можемо одмах рећи да је ово био један од најуспелих комада ове сезоне. Ова добра социјална драма, у којој се износи тешки, патнички живот Примораца, који, упркос животној несигурности којој их излаже море, одлазе на морску пучину и ради коре хлеба, много је занимала нашу публику. (...) Комад је, у целини, добро игран. Поједине сцене, нарочито у последњем чину, биле су од јаког ефекта. Спомињемо г-ђу Динићку (у нај јачој улози), Г-ђе Рајачићку, Хацићеву (нарочито у последњој сцени), Васиљевићку, Г-ђу Ленску, Г.Г. Васиљевића, Спасића, Динића, од младих Кустудића (у почетку мало претерује), Јовановића.

Понели смо утисак да се у нашем Позоришту могу играти и добре ствари, и добро.³⁹

На велику радост и уз „велику“ медијску пажњу, какву је у ово време имао од позоришника једино Бранислав Нушић, пропраћено је гостовање Пере Добриновића.

И г. Добриновић, умировљени управитељ нашег позоришта, после мучног и тешког живота у иностранству вратио се у нашу средину. Његовом повратку сви смо се обрадовали... Публика ће се дакле видети са својим омиљеним уметником, коме ће тешко успомене на претурене патње олакшати срдачан пријем публике, која га воли.⁴⁰

И приказ са представе је у сличном тону (који се ретко испољавао у текстовима о позоришту те сезоне у листу *Јединство*):

Прво гостовање Г. Пере Добриновића успело је изнад сваког очекивања... Ванредно расположење дупком пуне куће, френетичан плесак који се сваки час понављао, раскошно мајско цвеће којим обасуше скромну собу „Кир-Јањину“, беху речити знаци искрене добродошлице, која му је јасно говорила да је међу својима.

³⁸ *Позоришће*. – Јединство, бр. 26, 23. маја 1919, 26. [Аноним није било могуће разрешити.]

³⁹ *Позоришће*. – Јединство, бр. 16, 11. маја 1919, 3а и 3б. Реч је о комаду Хејерманса *Нада* (*Холандски рибари*). [Аноним није било могуће разрешити.]

⁴⁰ *Из канцеларије Српског Народног Позоришта*. – Јединство, бр. 24, 21. маја 1919, 2а. [Аноним није било могуће разрешити.]

О самој његовој глуми рецензент саопштава у наставку:

овако мајсторски га уме и може играти, ваљда, само он и јер без овакве игре Стеријин „Кир-Јања“ тешко би имао улазнице на данашњој позорници. И гипкост, и мимику и гестикулацију, и тон у говору, и све остале, карактеристичне црте, задржао је стари уметник и донео собом очуване на позорницу.⁴¹

Тон обожавања и одушевљења осети се и у приказу последње Добриновићеве представе на овом гостовању, реч је о *Чикиној кући* Мјасницког.

И овом приликом је могао и чути и осетити да га публика воли, тражи, и да уме ценити његову уметност. Добриновићева креација спахије Бобрикова, старог Дон Хуана, била је одлична. Игра Добриновића је природна, непретерана, чак ни онда када на часак мислимо да би требало нешто и другачије дати, јер се одмах пред нас испољи његово уметничко Ја, које је урођено, уметничко, и од кога он неће и не може да одступи. Својом игром он води и остале, и даје тон целој игри.⁴²

Ни *Засијава*, која је такође извештавала о овом гостовању, није остала „дужна“ великану српске сцене. Најпре је Озрен Суботић написао готово мали есеј:

Добриновић! Доста је изговорити то *име*, па да сваки Србин одмах разуме да се за тим именом крије цео један свет уметности у најлепшем и најплеменитијем смислу те речи! И сада, после четрдесет година, то име блиста оним истим сјајем, којим је блистало и онда, кад смо ми, пре толико година, као деца, инстинктивно осећали да пред нама игра један од *великих* у храму Талије. А сада, после много бура у животу, као потпуно сталожени људи, видимо да су године могле прибавити коју бору више на лицу и коју сребрну длаку више на глави нашег уметника, али да те године нису биле у стању да ни најмање ослабе ону стваралачку снагу и ону несравњену пластичност у извођењу, што се зове *уметношћу Добриновића*. Пред нашим духовним очима пролази цела галерија његових несравњених креација почевши од класичног *Кир Јање* па све до не мање класичног *Мише Крадића*. Не, Добриновић не глуми, он *живи* на позорници.⁴³

⁴¹ *Позоришће*. – Јединство, бр. 28, 25. маја 1919, 3г и 3д. [Аноним није било могуће разрешити.]

⁴² *Позоришће*. – Јединство, бр. 33, 1. јуна 1919, 3в и 3г. [Аноним није било могуће разрешити.]

⁴³ О.[зрен] С-ћ[Суботић], *Добриновић*. – Застава, бр. 106, 25. маја 1919, 4а и 4б. У наставку доносимо Суботићев текст у целини: „Али тај живот није само продукт случајне или моменталне инспирације, не, то је продукт дуге студије и до најмањих ситница промишљене игре. Зато је и игра Добриновићева увек тако савршена, јер код њега као и код искусног борца на мачеве увек ради само онај мишић, који у дани тренутак треба да ради.

У приказу последње представе на гостовању *Застава* доноси:

После представе „Чикине куће“ публика – сва без разлике – разишла се са свечаним расположењем; била је те вечери и свесна и уверена да излази из *храма* уметности. Јер је представа необично добро успела. *Добриновић* (Степан Степановић Бобриков, спахија) играо је сјајно. Не да се речима описати његова уметност. То није био *Добриновић* на позорници, већ прави правцати племић из провинције. Скала нијанса у његовој мимици, гестовима, боји гласа је недогледна. *Добриновић* даје позорници и комаду душу: од њега све оживи. Он озарава позорницу и све око себе: он не заноси само публику, него и глумце, који, поред њега, боље играју. Морамо истаћи нарочито добру, смишљену, успелу игру гђе *Васиљевићке* (*Настасија Ивановна*), па и скоро свих осталих у дужим и краћим улогама. И режија је била добра.

Уверени смо да ћемо наићи на одобравање целе наше публике, ако поново изразимо жељу да Управа позоришта учини све могуће да нам г. *Добриновић* и даље остане у дружини.⁴⁴

Чини се да је ово гостовање дало посебан печат читавој сезони и да је поред прве представе поводом обнове рада СНП-а најзначајнији позоришни догађај сезоне. Догађај који је учинио да се СНП са покрићем и правом поново достојанствено прозове Талијиним храмом.

После ове свечане атмосфере, готово еуфоричне, опет следи „отрежњење“. Наиме, у жељи да публику приволи да и даље посећује представе и: „Да би се задовољио локални интерес даје се комад ’За све мртав’ од др Милана Свињарева и ’Гаван’ од Лазе Мргуда. Први комад је једва прошао, а други доживео потпун дебакл. Исту судбину доживео је и комад др Каменка Суботића ’Богови без васељене’.“⁴⁵ Ова *Веснићева* тврдња о представи *Мртјав за све* Миладина Величковића Свињарева се не слаже са рецензијом, бар не ако се односи на премијеру:

Зато би се готово сви наши млади а и већина наших старијих глумаца могли од *Добриновића* научити, шта значи: уметничка економија у гесту и говору. *Добриновић* је комичар, али увек само у толико, у колико то дух дотичне улоге захтева. За њега је много важнија ствар моменат типичности, него моменат чистог комизма. То се најбоље види у његовој креацији ’Кир Јање’, где комични елеменат често уступа место чисто шекспировском трагикуму. Ако се ми ипак често пута слатко смејемо, то је увек онај здрави смех, који он у нама побуђује као тумач комичних страна самог *живоша*.

Срби Новосађани и Срби Војвођани! Ми имамо у *Добриновићу* уметника, који је достојан да блиста на првим позорницама света и ево *шакав* уметник служи нашој позоришној уметности већ четрдесет година, играјући често пута по *селима* и доприносећи својом несравњеном игром благорођавању укуса наше позоришне публике. Па зар таког уметника да пустимо да нам оде? Не! Треба да учинимо све, да нам остане, он, који се је и онако сродно са нашим позориштем и нашом публиком и који ју љуби, као што само стари глумац може.

Ти, ипак, прослављени уметниче, прими ове редке као топлу молбу, са наше стране да нам останеш, као што си примио и ону целу кишу цвећа и аплауза, којом Те је наша публика дочекала и тиме опет доказала, да си јој за срце прирастао!⁴⁴

⁴⁴ *Чикина кућа*. – Застава, бр. 110, 31. маја 1919, 3в. [Аноним није било могуће разрешити.]

⁴⁵ Р. Веснић, *Грађа за исцјорију...*, 5.

Уз велико интересовање позоришне публике с успехом се давала у суботу 7. о. м. први пут драма у 4 чина „Мртав за све“ од г. др. М. Свињарева. Идеја комада је врло добра и симпатична. Писац са пуним правом заступа „ванбрачно“ дете, и износи бол, трзање и разочарања његовог живота због друштвених тесногрудих схватања... Писац брани своју тезу врло вешто и добро. Замерити се може што техника драме није довољно савршена. Глумци (Спасић, Хацићева, Стојчевић, Кустудић, Рајичићка и остали у краћим улогама) играли су добро. Публика је с интересовањем пратила ову прву нашу изворну драму, и на крају трећег чина дуготрајним тапшањем изазвала је писца, који се и указао у својој ложи.⁴⁶

У међувремену, све је гласнија и чешћа идеја у јавности да се СНП подржави. Присталице подржављења, међу којима су и др Ђура Трифковић, Петар Коњовић и Бранислав Нушић, указују како је једина могућност опстанка СНП-а само под државном субвенцијом и њеним непосредним надзором.

„Традиционалисти“ (аутономисти) замерају држави ускраћивање помоћи и непоколебљиви су у ставу да ће СНП опстати, као и током протеклих пола века под аустроугарском влашћу. Подржављење је имало јаку опозицију и оно је:

изазвало огорчено супротстављање оних позоришних ентузијаста који су мислили да ће се тако угасити велика и славна културно-уметничка и национално-политичка традиција Српског народног позоришта. (...) Подржављење је постало национално-политички, чак и партијско-политички проблем!⁴⁷

У јавности и у самом ДСНП-у води се жестока расправа између радикала и демократа.

Радикали су тражили да Српско народно позориште настави рад са програмом из времена бивше аустро-угарске монархије, а то значи чување и надаље народности помоћу материнског језика. Демократи су тражили ревизију устава Српског народног позоришта и форсирали су југословенску концепцију.⁴⁸

⁴⁶ *Мртав за све*. – Застава, бр. 119, 12. јуна 1919, 3а. [Аноним није било могуће разрешити.] (Интересантна је и најава комада *За све мртав* Свињарева: „Ова је недеља за ову сезону врло значајна, јер се на сцену износи први *домаћи оригинал*. То је драма *За све мртав*, који је написао др. Миладин *Свињарев*. Писац је стари познаник наше позоришне публике, а нови његов комад ће публику врло интересовати, нарочито с тога, што има своју мисао. О једном важном и интересантном друштвеном питању реч је у 'Мртвом за све', и писац се упустио у решавање тог питања. Техника комада није тешкопадна, но лака; стил и језик је такођер лак, пажљиво прочишћен, те композиција целокупне дикције у четири чина готово да чини утисак извесне стилистичке елганције. Карактеристично је, да је драматург у целој комаду само једну реч заменио другом /'борба за живот' место 'борба за опстанак'/. У суботу ћемо дакле имати у позоришту једно симпатично вече.“ Из канцеларије Српског народног позоришта. – Застава, бр. 114, 5. јуна 1919, 3б. [Аноним није било могуће разрешити.]

⁴⁷ B. Stojković, Нав. дело, 832.

⁴⁸ Павле Јефтић, *Дневник позоришних представља од 1919. до 1961*, Архив СНП, 1.

Начелник Министарства просвете и некадашњи управник СНП-а Бранислав Нушић, у јуну 1919, долази у Нови Сад у жељи да убеди „традиционалисте“ у велику предност преласка СНП-а под државни патронат. Његови аргументи за такав чин јесу да Позориште може несметано да настави плодан рад, а да његови чланови имају сигурност и боље услове рада. По његовом одласку, ДСНП је у вези с тим сазвало Скупштину 28. јуна. Разједињено чланство Друштва није донело одлуку због сучељавања различитих погледа на будући рад Позоришта. Кошмарна и неизвесна ситуација се наставила.

У два обимнија текста, др Ђура Трифковић се обраћа јавности и говори о проблемима с којима се сусрело Позориште у првој поратној сезони, о разлозима због којих представе СНП-а нису баш увек биле на правој уметничкој висини и о свом виђењу његовог будућег рада. На самом почетку излаже како: „Глумац-редитељ на позорници без техничких помоћних средстава – то беше режија наша пре рата!“⁴⁹, а пред сам крај тог другог чланка назначавача два важна елемента његовог стремљења када је у питању будућност СНП-а – уметнички рад финансијски обезбеђен државном помоћи, заправо: „Са уметничком драмом мора се почети већ идуће сезоне. Од како постоји наше позориште, оволики материјалан приход није никада имало, као ове сезоне, а осим тога наше позориште може и мора најозбиљније рачунати и са државном субвенцијом“.

Поводом завршетка сезоне, Управа Позоришта је објавила у *Јединству* и *Застави* саопштење за јавност и позив члановима ДСНП-а на Редовну главну скупштину на којој би се расправљало и о будућем статусу СНП-а. И поред овог апела на Скупштину је дошло само пет чланова, што је био повод *Јединству* да поново оптужи Управу Позоришта за нестручан и несавестан рад и за тешке прилике у СНП-у, те да тражи да се оно преда држави на старање. С друге стране, јављају се противници подржављења у ДСНП-у и *Застави*, и ситуација око Позоришта и у Позоришту поново бива uzavрела.

Своју одлучност о предаји СНП-а Министарству просвете Петар Коњовић је исказао у опширном чланку поводом сазивања Главне скупштине Друштва за СНП.

⁴⁹ Између осталог још пише: „Наше позориште је при свим тим тешкоћама отпочело свој рад, наш свет беше жељан српског позоришта, после паузе од четири и по године, а они људи, који су га отворили, знали су да рад за сада не може имати уметнички карактер, но наша публика, сретна да види опет своје позориште и своје љубимце на позорници, беше скромна у својим жељама и благодарна, није тражила оно, што је за сада немогуће, и посећивала је неуморно све представе. Управа јој се одужила на тај начин, што је приказала најбоље од оног, што је могла уопште дати. Са колико је тешкоћа био тај рад везан, може пресудити само овај, који је у том раду учествовао.“

Јасно је, да ова прва новосадска сезона није могла бити уметничка ни у погледу репертоара ни у погледу игре. Наше позориште, колико ми је познато, скорим завршује свој рад и наступа свој летњи одмор, да на јесен започне нову сезону. Тај нови рад мора бити не само потпуно сталожен, него и уметнички. У новој сезони тражимо све оно што сам у првом чланку споменуо: стручну режију, модерну позорницу.“ Др. (Ђура) Трифковић, *Народ себи II*. – Застава, бр. 132, 27. јуна 1919, 1а, 1б и 2а.

Наше културне прилике, међутим, промениле су се из корена, па и наше Народно Позориште улази у једну сасвим нову фазу и у нов живот... До јуче, то Позориште беше институција која је живела сасвим својим посебним животом... Задатак тога уметничког завода тек у другом реду беше уметност а у првом држање везе ових крајева са српском свешћу, књижевним језиком и са српском драмском појезијом. И тај је задатак ово позориште извршило... Међутим, данас и од данас наше Народно позориште не може живети више, него у најтешњој вези са свом уметношћу у нашој обновљеној раси... До јуче национално-васпитно, оно, од сутра, мора да буде уметничко-васпитно позориште.⁵⁰

Захваљујући свима који су у време туђинске власти помагали и учествовали у одржању и раду Позоришта, закључује да у данашњој управи Позоришта места има само за стручњаке и да у њој мора да се заврши „ера дилетантизма“.

Управа Позоришта је, како је већ поменуто, издала саопштење за јавност путем штампе и у помирљивом, помало игнорантском тону, уз захвалност на помоћи и подршци најавила боље сутра.

Наше је позориште завршило прву своју сезону у ослобођеној држави уједињеног народа. Нека је хвала онима, чија имена због њихове скромности нећемо да спомињемо, који обновише позориште! Публика је позориште сјајно помогла. Хвала српској публици у Новом Саду! Управа благодари свима онима фирмама и породицама, које су позајмљивале ствари позоришту, а нарочито угледној фирми Милана Саратлића и комп., која је целе сезоне давала бесплатно нов мебл на употребу. Управа је учинила све, да сезона што боље испадне, а од сезоне, кад се у управи све њезине енергије потпуно развију, све ће боље. Хвала и до скоро виђења!⁵¹

И тако се завршила прва сезона. У њој су, за пет и по месеци, приказане 94 представе (од којих: 39 премијера, 20 комада домаћих аутора и 19 страних; и 55 реприза, 25 од домаћих аутора и 30 страних; условно подељених на: комедије 64, од којих 30 премијерно, и 29 драма, од којих 12 премијерно). Од домаћих драмских писаца, у овој сезони, највише су играни комади Бранислава Нушића (*Свеј* 4 пута, *Кнез Иво од Семберије* 3, *Проекција* 3, *Под облацима* 2 и *Обичан човек* 1), чија су дела три пута више играна него дела Косте Трифковића (*Француско-југословенски рат* 4) и Јована Стерије Поповића (*Покондирена њива* 3, *Кир Јања* 1), а чак четири пута више него драме Риста Одавића (*Хеј, Словени* 3) и Срђана Туцића (*Повраћац* 3). Остали комади су имали и по репризно или само премијерно извођење. Како су Нушићеви комади чинили равно трећину националног репертоара, а када се њима додају комади Стерије, Трифковића,

⁵⁰ Петар Коњовић, *Наше Народно Позориште*. – Јединство, бр. 55, 28. јуна 1919, 5а и 5б.

⁵¹ *Из канцеларије Српског народног позоришта*. – Јединство, бр. 58, 3. јула 1919, 2а. [Аноним није било могуће разрешити.]

Кочића и Јована Суботића, може се рећи да су наши драмски класици представљали његов темељ.

Међу страним ауторима по броју изведених комада предњачио је својом драмом Хејерманс (*Нада* 6 извођења), затим Сарду (*Присни њри-јашељи* 4, *Тоска* 2), Мјасницки (*Зеџ* 3, *Чикина кућа* 1), Гаво (*Мала чокола-дарка* 4), и са по три извођења следе: Шумахер и Липшиц (*Мој деран*), Мирже и Баријер (*Черџашки живој*), Ленц (*Веверица*), Тот (*Сеоска лола*), Бисон (*Уйравийељ министарсйва*) и Нитер и Дезарбр (*Шоља њеја*).

Већ од прве сезоне по завршетку Првог светског рата, СНП је показало својим репертоаром како негује домаћи драмски текст. Заступљени су и старији и савремени аутори, а дата је „шанса“ и локалним савременим писцима (Миладин Величковић Свињарев, Лазар Марковић и Каменко Суботић). Од страних, најзаступљенија је француска драматургија (9 премијера и њихових 14 реприза), следе немачка (4, 10) и руска (3, 3), док су чешка, италијанска и мађарска заступљене с по једним комадом.

Нушићева дела, комедије уопште и представе на којима је гостовао Пера Добриновић, била су увек добро посећена. Поред Добриновића, публика је волела да гледа глумце предратне генерације, који су и носили репертоар, а нарочито Милоша (16/4)⁵² и Љубицу (3) Хаџи-Динић, Кочу (14/10) и Даницу (12) Васиљевић, Димитрија Спасића (14/3), Војислава (15) и Катицу (7) Виловац, Даницу (6) и Милана (1) Матејића и Марту Тодосић (3). Из млађе генерације издвајали су се: Ружа (15) и Драгомир (7/1) Кранчевић, Пава Рајичић (11), Милица Хаџић (10) и Стефанија Ленска (4). Публика и критика је од најмлађих ценила таленат Милеве Бошњаковић (2) и Милорада Душановића (17), који је према постојећим подацима био и најангажованији глумац.

Сезона је протекла у слављу, првим разочарањима, сиромаштву, кризи и разматрању идеје о подржављењу. У недељу 29. јуна формално је завршена комадом *Бој на Косову* Јована Суботића у режији Коче Васиљевића, док је 1. јула обележен први јубилеј после Првог светског рата: Војислав Виловац је прославио 25-годишњицу уметничког рада играјући омиљену улогу Здравка у *Биду*. „Прослава је била свечана. Позориште пуно дупке. Начелник Друштва за С.н.п. проф. Милан Јовановић поздравео је слављеника, а Миша Хаџи-Динић предао је јубиларцу у име колегиница и колега сребрн ловоров венац“.⁵³

⁵² На основу доступних плаката и репертоара премијера у делу *Позоришни живој* у Србији П. Волка у загради код глумца исказан је број премијера у којима су играли, и други број ако су и режирали. По коришћеним изворима и литератури, нажалост, за 8 представа не зна се ниједан глумац, за 10 представа имамо само делимично наведене податке о њима, за 8 се не зна у којим улогама су играли наведени глумци, а за чак 19 премијера немамо увид ко их је режирео.

⁵³ Р. Веснић, *Грађа за историју...*, 6 (Веснић даје и краћу биографију првог поратног носиоца ловоровог венца: „Војислав Виловац је почео каријеру као глумац у Крагујевцу у дружини Николе Симића – Бате, одакле прелази 1895. код Петра Ћирића, који води своје позориште по нашим крајевима под Аустријом, а 1901. ступа у Српско народно позориште, у коме већ две деценије игра са успехом драмске улоге у комадима из народног живота и у

Управа је успела да дâ плате глумцима само до краја сезоне, и то једва. Оставши без прихода током ферија, јер су им плате биле мале а феријалне гаже им нису биле исплаћене, глумци су морали да раде како би преживели до почетка наредне сезоне (играли су комаде: *Диран и Диран*, *Зулумћар*, *Улџимайџум* и *Бидо*).

историским српским комадима благодарећи својој марцијалној појави и органу. За време рата био је интерниран у Јасберену, у Мађарској“).

ПРИЛОЗИ

1.

Аница Савић (касније Ребац) својом песмом учествовала на свечаном отварању прве поратне сезоне СНП-а, 25. јануара 1919. године (*Споменица 1861–1921*, 57–59)

Пролоџ

Поноћни шешки шаласи йрейлављују йоља далека,
Видици се даве у йлимама црним,
И само се назире, ничући из шаме
К'о йламен усамљен, усйраван и бео,
Он. Младо, мрцаво шело се диже као лук зайегнуй,
Чисто се чини да му већ дуца дойире донде где чудесни модри
Пошоци нове свейлости шеку над звезданом шамом.

И док сйавају браћа и војске у шабору Израйља
Сам збори Давид са Божом:
„Ја дижем дуцу у йвоју шицину,
Боже, док йраже најсйрацније буре
Само мене најмлађеж најслабијеж. Но јаче нежо челични бедеми
Шиите ме благи шаласи йвог мира око моје дуце.
Једну једину си сйстио кай, један једини расвейлио йрен,
Но више ми никад не ће йойонуйи дуца у шаму.
Ја ше не йознајем боље од оних цито нису изацили из мрака:
Ја не знам да л живиц, Боже, у молийви йрадедова,
Ил у расвиту будућности даљне,
Да л хоћеш на жртиву мис'о обезоружано, ил веру цито сйава,
Да л шаљеш зрак свога бића у храбрости ил у болећивости, –
Но знам да и Победу желим једино из йвойих руку.
Осећам да си даљи од свейа,
Боже, но цито су небеса од земље,
Ал йомоћ йвоју, Госйоде Чеша,
Осећам ближју од рођене дуце.
И зайо ше молим, Незнанож:
Боже, ако си сад јоц далеко,
Ако ше слушимо само к'о вечно Подне кроз йоноћне звезде,
К'о Небо кроз слојеве йисућ небеса;
Боже, ако си реч цито жрми за масом будућних еона,
Нема за нас јоц; ако си чудо које шек самож себе сйвара:
Пошљи сад йрве зраке своје зоре
Онамо где највише јада се жрчи,
Онамо где најирња ноћ ше зове:

Пошљи ми знак, поглед или звук,
 јер јадне моје очи уморне
 Траже у поноћном небу без престајанка одсев мачева
 Сјајних о бедрима Херувима: истраже очајно у Богу Проглосији
 Бога Будућности.

Где да га нађу?

Ево: У Вери, у Борби, у Победи чујем где брује
Крила Вечности у вејру Будућности; ево ме цела
У моћни увијају шум, ја растћем бескрајно,
ја нисам више ја...

И докле сахну сїѣрује ноћи у бледилу дана,
У часу без звезда и сунца он сїѣји усамљен, оѣроман,
Виши но ѣлаве јуѣарњих облака;

и ево се најзад

Буде поља и браћа и војске у табору Израиља.

Но мисле у нови да њадају сан,

јер сѣоји херој у месѣо дечака.

Визија смела и сјајна се диже ђред источним небом,

Док јој над главом у безброј колуџа

Звезде, у сунчани ореол сїюйїене, йламїе.

И тешки кораци Борбе одјекнуше йољима йучним.

Но као шт^ио се с^иуб ноћ^и ру^ши

Пред ѿламеним оком јуѿарњеѡ гњева,

Лежи већ душман у њраћу – маса њрома и мрачна, –

Срушен ѿкрешом, ѿгледом, снагом душе иио сја кроз

Удове Давидова йшла.

И он се ꙗѡда ꙗѡхо саже,

Прејун сунчане милосѣи за ѿноре ноѣне, – и оѣей усамљен,

Док уокруѣ бруји клицање и ѿпобедно славље расѣламѣлих чейѣ.

А када њодидже очи, на душу му њада венац

Беле йодневно свейлосїи, и харфа му засја у руци,

И Давид зайєва Бо̄гу:

С ілавих йуїшања Бескраја, с колуїа невидљивих сфера,

Ти си ми њослао Веру; њошаљи ми, Боже, и Песму.

Нека обасја, ѓрејороди њоља шїџо сносише Борбу, нек оїџкрије їајну

Живоїти и смртіи, свейлостіи и сенке; у једној нека сузи сунчаној

Искаже све болове ноћи, вайаје угашених душа.

И као шћо блесак йодневних небеса

Сїишава мора, їробуђена їрераним зорама бурним,

Сѣи́щај ме свирком своѣ сјаја:

*О Боже шию дајеш благослов Борбе,
Дај сад и благослов Песме!“*

Говор др Тихомира Остојића на отварању Српског народног позоришта 25. јануара 1919. године (*Сјоменица 1861–1921*, 59–63)

Васкрсење Српског Народног Позоришта

„Више од четири године смо посртали и клећали кроз мрачно царство смрти. Мишљасмо да нигда више нећемо видети белог дана...

И гле, ипак нас је огрејало врело сунце. Изиђосмо у сјај живота. Окупани у огњу изиђосмо снажнији, свежији него што бесмо пре.

Стојимо још непрестано под поразним утиском овога догађаја. Шта се то збило с нама?... Разум је немоћан да схвати. Узалуд напреже сву своју снагу. Одвећ су големе ствари, да би их могла трезна мисао обухватити.

Шта се то збило с нама?... Само чувство може да се хвата у коштац са стварима које су нас неодољиво понеле. И то, само чувство које *може* да се хвата највећих висина, најпровалнијих дубина, бескрајних ширина и најогромнијих величина: – религиозно чувство. Само религиозно чувство!... Јер догађаји који се од летос с језовитом брзином, руше над нама слични су онима у Апокалипси.

Узалуд се напреже разум да схвати замашност дана које преживљујемо... Десило се чудо... Ми бесмо мртви и – оживесмо... Десило се још и друго чудо: смрт је *смрћу* побеђена, као што каже позната ускршња песма: 'смртију смрт поправ'.

'Смртију смрт поправ!'... Шта значи овај загонетан израз?... Смрћу победив смрти!... *Credo quia absurdum*, вели Св. Августин. Верујем, јер је без смисла...

Али ми смо овом загонетном изразу нашли смисао. На крају страшне Голготе Српскога Племена, ове јесени, ми смо нашли *свој* смисао. Наши војници су на Кајмакчалану и Добром Пољу својом црвеном крвљу написали коментар овим речима. Јунаци су показали шта значи смрћу смрт победити. Њихово ће тумачење за вечита времена ући у књигу судбине света.

То значи ово. У лето 1914 било је Српско Племѐ осуђено на смрт. Непријатељи су му огласили рат, да би га уништили. Али се страсне жеље нису испуниле. Један део племена се жртвовао, примио је смрт, да би спасао целину од смрти... Тако је смрћу уништена смрт!...

Кад поново отварамо замандаљена врата нашега Народног Позоришта, морамо се сећати победе смрти смрћу коју је Српски Народ задобио год. 1918. Од ове године ће се још много, много векова све почињати. Овај рат ће 'Ера бити страшна људскијема кољенима.' И наше Народно Позориште је делило судбину својега народа. И оно је било осуђено на смрт.

Кад је оглашен рат Србији, наше позориште је баш спремало нову сезону. Али, место веселе игре на даскама, започела је крвава игра на

бојном пољу. Окупљени чланови дружине су се за неколико дана растурили. Једни су командовани под оружје, други послати у заточење. Страшни рат није никога штедео, па ни њих. Некоји су и главом платили. Нека је слава тим нашим мученицима! Да је непријатељ победио свршило би било и наше Народно Позориште. Али је наше племе смрћу уништило смрт. Тако је с њим васкрсло и његово позориште.

Наше позориште је вазда делило судбину народа. Оно је одиста оно чиме се зове: *народно* позориште. Њега није основао ни спекулативан дух предузимача, ни податљива рука државе. Оно је подигнуто од народних новчића, као кула за одбрану народа; од новчића једног малог народа који је био остављен сам себи. Оно се морало потпуно прилагодити животу и судбини народа.

Али ово мало гнездо глумачке игре има велики историјски и културни значај. Наш завичај овде на Тиси, Дунаву, Моришу и Тамишу је матица српског и хрватског позоришта. Претходници Новосадског Народног Позоришта су оснивачи позоришних представа у Србији и у Хрватској. Год. 1834 је наш Јоаким Вујић дао прве позоришне представе у Крагујевцу. А год. 1840 је новосадска дружина одиграла у Загребу, пред усхићеним Илирцима, прву представу на српскохрватском језику. И оснивање сталног позоришта у Београду стоји у најтешњој идејној и културној вези с Новосадским Народним Позориштем.

У културној историји нашег краја има ово позориште свој нарочити значај. Уз православну цркву, уз школу и књигу, оно је било четврти стуб наше гњечене, тлачене и поколебане народности. И српски глумац је, својом игром и песмом био апостол национализма.

Па још једна важна услуга. Православни део народа имао је у народној цркви и школи, и у својој Матици, какве таке ослонце своје културе. Али, из лако појмљивих узрока, ми смо слабо могли утицати на наше католике, на Буњевце и Шокце... Да кобних прилика! Два брата су седела један уз другог, мучили су једну муку, а нису могли да пруже један другом руку... Само је глумац сломио преграде власника. Позорница је била једина наша културна веза с Буњевцима. У исти мах, Народно Позориште је било једина народна установа наше католичке браће. Кад се у Суботици давао Краљевић Марко и Арапин или Бој на Косову, под додиром чаробне палице Талијине, срушиле су се у прах, за час, све куле насилничке туђе власти, и душа заробљеног човека, слободна од земаљских окова, прхнула је у ведре висине идеја и уметности. То је била једина прилика да се Буњевац осетио и да је живео као народ. Ову услугу Српског Народног Позоришта треба крупним словима забележити у културној историји Срба и Буњеваца.

Српско Народно Позориште, као установа једног политички угњетеног народа, морало се потпуно прилагодити потребама и животу тога народа. Оно се дичило почасним називом мезимчета народног, али је морало да сноси све лоше стране свога положаја. Иако је оно уметнички завод, оно није могло да служи чистој уметности. Оно је било и основа-

но и по свом положају логички позвано на то да служи, у првом реду, народности. И оно је тај свој задатак часно извршивало. У службу народности морала је, силом прилика, да ступи и уметност.

Али можемо с обзиром тврдити да уметност није била заборављена. Захваљујући великим глумачким талентима једнога Телечког, једног Тоше Јовановића, једног Ружића, једног Добриновића, једне Милке Марковићке, и многих других врских глумаца, на позорници нашег позоришта могла се видети и права и велика уметност. С поносом можемо истакнути да је код колевке нашег позоришта стајао нико мањи него Шекспир. Год. 1864 је прослављена у Новом Саду 300-годишњица великог Британца. Одушевљење које је ова свечаност изазвала много је допринело да се коначно одлучи оснивање сталног позоришта у Новом Саду. Шекспиров дух је инспирисао осниваче. У репертоару, пак, заузимао је знатан део и Шекспир и други класици. Дабогме, колика је једна путничка дружина, која је морала сваки час да мења место, која је често играла на бурадима од пива, могла да доспе да нешто крупније учи и вежба. Стаза није била посута цвећем. Није се доспевало да се решавају проблеми уметности. Наша јуначка Талија морала је да хита на сва угрожена места и да се хвата у коштац с проблемима народне одбране.

Српско Народно Позориште стоји сад на прагу новог доба. Одсада оно неће морати служити народној одбрани него народном Генију. Народ ће бранити јача мишица: Краљевство Срба, Хрвата и Словенаца. А оно ће моћи да се посвети уметности народној. Неће се оно морати потуцати од немила до недрага, гоњено туђинском обешћу, неће се морати у својој кући, у Новом Саду, снебивати као сироче, док се туђинци и дошљаци овде шире и размећу. Не! Сад ће оно моћи слободно ходати широм наше лепе отаџбине, радосно дочекивано од својих. Једва једном, после више од пола века борбе, свануће и њему лепши дани...

Кад наше позориште прелази овај час преко прага у ново доба, сетимо се да је ово лепше доба могло настати само тако што је смрт побеђена смрћу, и што је, као што ускршња песма ликује, онима који су у гробу дарован живот.

Слава његову васкрсењу! Нека је сретан улазак у ново доба!“

3.

*Поздравни телеграми поводом обнове рада Српског
народног позоришта (Сјоменица 1861–1921, 56)*

– Из Министарства просвете КСХС у Београду: „Управи Српског Народног Позоришта Нови Сад. Честитајући отварање Српског Народног Позоришта поздрављам у старој нашој Атини нову епоху наше позоришне уметности. Министар Давидовић“.

– Од Хрвайскоѡ Казалищїа у Заѡребу: „Српско Народно Позориште Нови Сад. Хрватско Казалиште поздравља братско српско позориште у најсвечанијем његовом часу, кад је угледало остварење не само свога културнога него и националнога рада, ослобођење Бачке и Баната. Запречени неодгодивим послом присуствовати свечаној прослави, долазе наредног тједња интендант и равнатељ драме да поздраве браћу Новосађане“.

– Од Чешкоѡ Народноѡ Позорищїа у Праѡу: „České národní divadlo šťastno novou svobodu vašeho i našeho národa pozdravuje bratsky vaši další činnost s vernou odaností. Gustav Schmoranz, Jaroslav Kvapil“.

ИЗВОРИ

- АРХИВ ВОЈВОДИНЕ – Фонд бр. 35, ДСНП записници седница Скупштине и Управног одбора ДСНП, акта, преписка.
- АРХИВ ЈУГОСЛАВИЈЕ – Фонд Министарства просвете КСХС, Уметничко одељење, сигнатура Фонда: АЈ, 66/У – 11 одлуке и акта Министарства просвете Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, документи и преписка.
- АРХИВ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА – разна документа из делатности ДСНП и СНП, записници, преписка, реферати, фотографије...
- ПОЗОРИШНИ МУЗЕЈ ВОЈВОДИНЕ – записници (са седница скупштина ДСНП, Управног и Надзорног одбора), разна акта ДСНП и СНП, преписка, програми прослава, плакати, фото-документација...
- РУКОПИСНО ОДЕЉЕЊЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ – записници и документа о раду ДСНП и СНП у међуратном периоду.

ЛИТЕРАТУРА

- Драгољуб Влатковић, *Нушић и Српско народно позориште 1890–1980*, Нови Сад 1982.
Petar Volk, *Pozorišni život u Srbiji, 1835–1944*, Beograd 1992.
Г-а, *Зборник прилога историји југословенских позоришта*, Нови Сад 1961.
Г-а, *Сјоменица 1861–1961*, Нови Сад 1981.
Г-а, *Српско народно позориште 1861–1981*, Нови Сад 1981.
Г-а, *Српском народном позоришту 1861–1986*, Нови Сад 1986.
Јован Грчић, *Српско народно позориште*, Загреб 1922.
Димитрије Кириловић, *Српско народно позориште*, Сремски Карловци 1931.
Borivoje Stojković, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Beograd 1979.
Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини 1868–1919*, II, Нови Сад 1954.

ПЕРИОДИКА И ШТАМПА

Засјава, Јединство, Лейопис Майице српске, Позориште, Српски лист...

RESURRECTION OF THE SERBIAN NATIONAL THEATER

Renewal of work of the Serbian National Theater after the First World War

Summary

After the victorious national war and adjoining of Vojvodina to the mother land, the Society of the Serbian National Theater began working immediately. The agility and ability of the members of the society resulted in the renewal of the artistic company almost simultaneously with the establishment of the new state, the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. The company was led by the manager doctor Đura Trifković, while doctor Kamenko Subotić was appointed as a secretary and dramaturge.

The renewal of the Serbian National Theater represented for Serbs in Vojvodina one of the biggest cultural, historical and national events. The interest of the audience for the traditional theater and everything the Serbian National Theater stood for was great. All of that contributed to the fact that for the people the cult of the Serbian National Theater was still alive. Hence the legendary slogan about its national mission, which additionally inspired many in the atmosphere of enthusiasm and inspiration.

However, after the first performance on 12/25 January 1919 and the initial euphoria, in time the atmosphere in the Theater gradually became restless. Lack of material assets conditioned poor equipment in shows. Due to the lack of heating the audience area in most cases was not warm enough. Problems occurred in the repertoire as well, because mostly plays from the pre-war era were performed, as well as pieces without greater artistic aspirations since they were easier and quicker to prepare, while others were just renewed with the members of the old company. In addition, there were conflicts inside the ensemble because old members did not accept the new ones.

Besides all historical merits and facts, the appeals of the Society and the public, resignations, etc. the Serbian National Theater sank deeper and deeper in financial difficulties which questioned the survival of the very Theater. The tickets income did not meet the basic needs (supporting the company and equipping the theater) so the assets of the Fund of the Society of the Serbian National Theater were used. The Fund of the Society was still filled with rents and individual, increasingly smaller, contributions to their pet.

The Ministry of Education ignored the pleads for help and did not aid financially the Serbian National Theater. The town administration also could not meet the needs of the Theater because the town itself had no income. Both the authorities, theater members and the audience wanted for the Serbian National Theater to continue working because it was an institution with a significant contribution in the national, educational, cultural and artistic domain.

So the first season of the resurrected Serbian National Theater in the new age passed with celebrations, disappointments, poverty, crisis and ponderings of the idea of nationalization.

Кашерина Томанек

МУЗИКА НА РЕПЕРТОАРУ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У НОВОМ САДУ (1861–1914)*

САЖЕТАК: Национална улога Српског народног позоришта у време Хабзбуршке монархије осведочена је у многим радовима о овој важној културној институцији. У „борби за (културни) опстанак“ српског народа изузетан значај припада свакако националном делу репертоара – новим делима српске драме. Због рестриктивне културне политике хабзбуршке, а касније угарске власти, репертоар није могао да се ограничи на домаће драме, већ је обухватао и комаде са бечких и пештанских позорница. Ипак, како би спроводила своју националну мисију, управа Позоришта послужила се музиком у домаћим комадима како би привукла публику овом делу репертоара. Комад с певањем националног карактера већ у првим годинама постаје омиљена форма на сцени СНП-а, те опстаје све до коначне превласти једне друге музичко-драмске форме: оперете и опере.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Српско народно позориште, „комад с певањем“, репертоар, репертоарска политика, оперета, опера.

Репертоарска политика Српског народног позоришта до 1914. године

Српско народно позориште у Новом Саду основано 28. јула 1861. године – као и тадашње Загребачко казалиште (1860) и Народно позориште у Београду (1868) – имало је улогу која је далеко превазилазила културне оквире средине. У првом периоду рада, до избијања Првог светског рата, Српско народно позориште било је у великој мери инструмент за очување националног идентитета Срба у Хабзбуршкој монархији и као такво у потпуности је усмеравало своје деловање на постизање националних циљева. У том смислу најважнију улогу имао је избор репертоара, којим је управа Позоришта спроводила своје различите задатке.

Формирање репертоара је нарочито у првим годинама, али и касније, представљало врло сложен задатак, који је требало да задовољи неколико критеријума.

* Овај рад настао је на основу дипломског рада одбрањеног у јануару 2010. године на Катедри за музикологију и етномузикологију Академије уметности у Новом Саду, ментор: проф. др Даница Петровић.

С једне стране, репертоар је морао бити одобрен од стране власти, а с друге стране је требало да спроводи национални задатак, својствен овој, пре свега, народној институцији. У почетку се морало пазити и на могућности глумаца, који су у тој професији били тек почетници, а од изузетне важности било је и задовољавање укуса публике од које је позориште финансијски зависило.

Избор репертоара била је дужност управника, али и Артистичког одсека Друштва за Српско народно позориште.¹ О томе колико је Позориште било апарат за очување националне свести говори његова управа, јер су се на челу ове институције налазили активни српски политичари тога времена: Јован Ђорђевић, Светозар Милетић, Стеван Брановачки, Антоније Хацић и Михајло Полит-Десанчић. Стога је сасвим логично претпоставити да су тежње са Угарског и Српског народног црквеног сабора пренете и на позоришну политику, те да је позориште коришћено у сврху подизања националне свести. Позориште је из тог разлога било „трн у оку“ угарским властима, које су се на разне начине трудиле да ометају његов рад. Утицали су и на избор репертоара, а немилосрдна цензура контролисала је све извођене комаде. Подозриво се гледало и на стране комаде либералнијег и више демократског духа са јаче израженим социјалним тенденцијама, а нарочито на домаће комаде са више или мање наглашеним родољубивим порукама.² Управа је зато, да би осигура-ла живот Позоришту, добар део репертоара „копирала“ из позоришних кућа Пеште и Беча. Тамо извођене комаде власти су аутоматски прихватале, а најзаступљенија су била дела Родериха Бенедикса (Roderich Benedix, 10), Едеа Сиглигетија (Ede Szigligeti, 8), Викторијена Кардуа (Victorien Sardou, 10), Ежена Скриба (Eugène Scribe, 9) и Шарлоте Бирх-Пфајфер (Charlotte Birch-Pfeiffer, 10).³

У циљу очувања „народности“, у Позоришту су често извођени српски комади. Како је српска драма у то време била тек „у повоју“, управа СНП-а је позивала књижевнике да пишу позоришне комаде, а постојале су и награде за овакве доприносе. Готово свако дело нашег писца приложено Позоришту било је извођено. Најплоднији од домаћих аутора били су Милан Савић (13), Јован Стерија Поповић (11), Коста Трифковић (10), Бранислав Нушић (10), Јован Суботић (8), али и низ других. Ипак, страних комада је било далеко више на репертоару. До 1914. године изведена су 423 различита комада страних аутора, што у преводу, што у преради,⁴ и 181 домаће дело, односно готово два и по пута мање.

¹ Од свих управника једино су Јован Ђорђевић и Антоније Хацић имали потпуно „одрешене руке“ у доношењу одлука. Остали управници Позоришта били су умногоме, па и у избору репертоара, подређени управи Друштва.

² Borivoje Stojković, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Beograd 1979, 326.

³ Бројеви у заградама означавају колико је различитих дела наведених аутора изведено у периоду између 1861. и 1914. године.

⁴ Прераде, односно *џосрбе*, страних комада биле су нарочито заступљене у првим годинама рада Позоришта. Оне су, у односу на оригинале из којих су настале, претрпеле веће

Комади с певањем и афирмација националног репертоара

Чињеница да су од самог почетка у дружину примани само они глумци који су осим обавезног глумачког талента имали добар глас и слух сведочи да се у Српском народном позоришту одмах размишљало о извођењу позоришних комада с музиком. Глумци који нису могли да певају нису имали готово никакве шансе да буду ангажовани. Једна од обавеза чланова позоришта било је и редовно похађање часова певања, које су глумци понекад избегавали, а што је изазивало озбиљне последице – смањење плате, одузимање улоге, па и суспензије. Јован Грчић романтичарски примећује: „Не ћу рећи ништа ново, ако напоменем, да Србин, где год да је, воли песму, била весела, била тужна, те да с њом, што кажу, и леже и устаје“.⁵ Како је позориште умногоме зависило од народа и често било принуђено да му угађа, није нимало зачуђујуће да су комади с певањем били значајан део репертоара. Музичке „нумере“ компоноване су и наменски за одређене комаде, али је честа пракса била увођење музике у комаде који је претходно нису имали. Најомиљеније песме биле су редовно преношене из једног комада у други, без обзирања на ток радње и драмски контекст. Музика са сцене је врло брзо прихватана од стране слушаца, па је певана и изван позоришта. Зато су ове нумере увек биле захтеване и жељно ишчекиване на представама Српског народног позоришта, а омиљени глумци били су они који су лепо певали.

Од музичких „нумера“ у комадима с певањем постојале су оркестарске увертире и игре у међучиновима, арије,⁶ дуети и други вокални састави, као и хорови.

Из сачуваних осврта критичара поуздано сазнајемо да су постојале оркестарске увертире, односно предигре, за четири комада с певањем: *Светислав и Милева* Јована Стерије Поповића с музиком Николе Ђурковића, затим *Грабаница* Илије Округића Сремца с музиком Фрање Петрика, *Мена* Љубена Грујића и Милоша Хаци-Динића с музиком Исидора Бајића, *Девојачка клејва* Љубомира Петровића Љубинка и *Ђидо* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака, оба с музиком Даворина Јенка, а увертира за *Ђиду* је чак штампана и сачувана, али само у клавирском изводу. Иако се увертире других комада с певањем не спомињу, може се претпоставити да су оне ипак најчешће извођене. Од чисто инструменталних тачака помиње се и „оркестарско свирање у међучиновима“, у виду игара, кола и маршева. Публика је уживала у овим нумерама, и неретко

или мање измене: страна имена замењивана су српским, радња је пребацивана у српске градове и села, а често су неки делови комада, сматрани неадекватним, избацивани.

⁵ Јован Грчић, *Српско народно позориште, летимичан осврт на рад му за преко педесет година*, Загреб 1922, 24.

⁶ Под појмом арије подразумевамо солистичку вокалну нумеру, с пратњом или без ње. Појам песме се користи у ширем значењу, за било који напев који изводи било који извођачки састав.

је захтевано понављање неких од њих, чак и на местима где нису биле предвиђене. У постојећим изворима се, међутим, не спомиње како су ове оркестарске тачке звучале, који је био састав оркестра и које су мелодије коришћене.

„Арије“ су представљале највећу атракцију за слушаоце. То је музика коју је народ преузимао из позоришта и преносио је у свакодневни живот. Песме су се везивале за одређене глумце-певаче прослављајући их. Стилски су увек најбоље биле прихваћене песме засноване на народним мелодијама, мада је након 1886. године, када је изведена прва опера, *Лејла Галаџеа*, публика заволела и сентименталне песме салонског типа. Критика је била нешто конзервативнија, те се често оштро односила према „новотаријама“ појединих композитора. Тако је Јован Грчић негативно оценио нови стил Исидора Бајића речима: „Као куријозум ове сезоне [1909/1910 – прим. К. Т.] ваља истаћи манију Исидора Бајића, да традицијом тако рећи освештате и само тако замисливе работе ’заодене новим музичким рухом’. Тој његовој – ни данас не знам чим изазваној – сујети пали су на жртву *Пркос*, *Шаран* и *Сеоски лола*“.⁷ Очигледно је да критика није била спремна да прихвати „ново музичко рухо“ устаљених комада, на чију се музику већ била навикла. Међутим, песме у коадима су се често мењале, на шта су утицали како укус публике тако и могућности извођача – глумаца. Тако се, на пример, у вези са Сиглигетијевим *Војничким беђунцем* претпоставља да се мењао избор песама, пошто је овај комад био на сцени преко 40 година. За то време смењивали су се глумци са различитим певачким могућностима, што је приморавало тадашње капелнике да „удешавају“ постојећу музику према тренутним могућностима.

Слично је било и са хоровима, који су увек прилагођавани условима. Роксанда Пејовић наводи да су, у складу с тренутно расположивим ансамблом, хорске деонице додаване или изостављане, те да се дешавало и да се хорски став сведе на једну унисоно деоницу.⁸ Ипак, немогуће је замислити комад с певањем без хорских нумера. Оне се спомињу готово код свих комада и то најчешће похвално: Сигетијев (Szigeti) *Вамџир и чизмар* са Јенковом музиком изведен је у Араду 1865. године, и том приликом је „похваљено певање, нарочито завршни хор који је на вишеструко бурно изазивање морао бити поновљен“.⁹ Једна од свакако најпопуларнијих хорских нумера била је песма „Боже правде“ Даворина Јенка из комада *Маркова сабља*.¹⁰ У ову групу спадају и такозване националне „буднице“ које су биле обележје српских комада са историјском тематиком. Оне су опстајале и као самосталне песме и као такве дуже су

⁷ Јован Грчић, Нав. дело, 46–47.

⁸ Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођачиство романтичарског доба*, Београд 1991, 155.

⁹ Исто, 154.

¹⁰ Ова песма постала је химна Кнежевине а потом и Краљевине Србије. Данас је химна Републике Србије.

биле на репертоару него комади из којих су потекле. У музиколошкој литератури спомињу се три хора ове врсте, и то из Малетићевог комада *Миљко Мрконић* или *Преодница српске слободе*, за који је музику писао Корнелије Станковић: „Ево деснице верне“, „У бој, у бој ког слава крепи“ и „Ајд у војну Србине“. Прва два наслова Станковићих дела су заправо делови исте песме „Ево деснице верне“, а верзије за мешовити и мушки хор објављене су у другој књизи Станковићевих народних песама посвећених руском посланику В. П. Балабину (Беч, 1863). Трећа песма постоји само у верзији за мушки хор и сачувана је у непотпуној рукописној свесци.¹¹

Број музичких нумера у комадима с певањем варирао је од комада до комада. Музичке нумере често нису уписиване у текст комада, али се, упркос томе, поуздано може рећи које представе су биле извођене уз музику. За првих педесетак година рада СНП-а, од укупно 629 изведених комада, 174 су садржала музику. Нама је данас посебно занимљив однос домаћих и иностраних комада с музиком: иако укупан број иностраних комада (423) далеко превазилази укупан број националних (181), када су у питању комади с музиком та разлика је знатно мања, готово незнатна. Комади с певањем чине готово половину националног репертоара (81/181), а тек нешто више од четвртине иностраног (93/423). Намеће се зато питање: шта је условило такав однос према овом жанру? Зашто је извођено толико домаћих комада с певањем, али не и страних?

Овде се могу дати различити одговори: можда је музика требало да заклони лошији квалитет домаћих позоришних комада; или су страни комади остајали без музике јер су у оригиналу били чисто драмски. Међутим, многи комади изузетно доброг квалитета такође су понекад извођени с музиком, што значи да певање на сцени није било коришћено да би се скренула пажња са радње незадовољавајућег квалитета. Такође је познато да је музика често накнадно уношена у комаде који су претходно извођени без ње. Спомињали смо праксу преношења појединих певачких нумера из једног комада у други.

Циљ Српског народног позоришта да развија националну свест својих гледалаца и чињеница да је требало привући што више публике, која је највише волела комаде с певањем и музиком, указују на то да је музика коришћена као извесно манипулативно средство којим би се публика привукла у позориште, а потом и усмеравала на теме из националне историје. Уколико је песма с позорнице осигуравала добру посећеност, логично је било да се музика уноси у оне представе које је управа Позоришта желела да буду посећене. Како је редовна посећеност националних комада одговарала спровођењу националне мисије позоришта, висок проценат националних комада с певањем не делује као случајност. Ово примећују и оновремени критичари: „Није, дакле, могао [Србин – прим.

¹¹ Вид.: Корнелије Станковић, *Песме за глас и клавир, мушки и мешовити хор*, у: *Корнелије Станковић – Сабрана дела*, књ. 2, Београд, Нови Сад 2007, 154–157, 160–161, 202.

К. Т.] ни позориште замислити без песме, па је песма, уз веште прераде, и била крива највише, што се 'Војнички бегунац', 'Вампир и чизмар', 'Стари бака и његов син хусар', 'Сеоска лола' и tutti quanti, што нам дођоше од Мађара, учврстили у нас тако, да их се десетинама и десетинама година нисмо могли отрести и да нам је Шлезингер требао право да омили 'Зидање Раванице'".¹²

Када већ нису смели да ограниче репертоар на комаде српских аутора, прво зато што не би добили дозволу за рад, а и због малог броја расположивих комада домаће продукције, управа Позоришта је на овај начин желела да осигура добру посету. О овоме сведочи и број комада извођењих током године. У Архиву Војводине у Новом Саду налази се детаљан попис дела које је Српско народно позориште извело током одређених година. На пописима су наведени датум и место извођења и назив дела, тако да се слика репертоара може једноставно реконструисати, не само на основу премијера него и дела која су понављана. Као какав „случајни узорак“ навешћемо овде статистику током три године чији су подаци сачувани у целисти.

Година	Национални комади		Инострани комади	
	укупан број	комади с музиком	укупан број	комади с музиком
1869.	70	65	184	40
1870.	59	50	162	36
1871.	67	59	127	34

Табела бр. 1: *Национални и инострани комади изведени током 1869, 1870. и 1871. године*

Као што је речено, инострани комади чине највећи део репертоара, што потврђује и пример у табели. Примећује се, међутим, да су готово сви национални комади изведени у ове три године били с певањем, док је код иностраних тај број знатно мањи. Може се претпоставити да ове три године нису представљале изузетак у формирању репертоара, већ да је овакав однос био уобичајен.¹³

У комадима с певањем не треба се посебно бавити квалитетом музике и тиме јој умањивати значај, јер је музика на сцени служила претежно вануметничкој сврси. Комад с певањем се често доживљава као „нижа позоришна врста“ због своје најчешће „лаке“ тематике, неустаљеног облика, недовољне дефинисаности музичких нумера и, на крају, извођења музичких нумера од стране музичких аматера. Заиста, у овим комадима се не може расправљати о неким уметничким дометима. Чак и када су сви услови били испуњени – када је формиран оркестар, глу-

¹² Јован Грчић, Нав. дело, 24.

¹³ Нажалост, у Архиву Војводине и Архиву Српског народног позоришта не постоје комплетни подаци за све године представљања СНП-а.

мачки састав био музички описмењен и увежбан, па је могао да одговори на захтеве композитора – квалитет ових комада могао је да досегне само ограничен ниво.

Сигурно је да се није тежило „уметничким висинама“ приликом компоновања музике за комаде, што потврђује мали број сачуваних штампаних песама из популарних комада с певањем. Међутим, управо чињеница да су песме из неких комада биле штампане и продаване (што значи и тражене!) у књижарницама браће Поповић или Светозара Огњановића говори о томе колико су оне биле популарне. Песма је била најједноставнији начин да се дух народа одржи у самом народу и да се национално осећање на тај начин у њему поткрепљује. Зато приликом истицања значаја комада с певањем на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду, као и других српских позоришта, акценат не треба ставити на њихово уметничко остварење као такво, већ га треба посматрати у контексту тадашњих друштвених и историјских прилика.

Оперета и опера и пробој иностраног репертоара

Иако је новосадска публика одушевљено прихватала комаде с певањем, већ прво извођење оперете *Врачара* (1891), с музиком Емануела Пихерта¹⁴, задобило је симпатије позоришне публике¹⁵.

Оперета је у то време (деведесете године XIX века) у Бечу била у фази затишја након свог „златног доба“ са остварењима Јохана Штрауса (Johann Strauss), Франца Супеа (Franz Suppé) и Карла Милекера (Karl Millöcker).¹⁶ Поновни пробој оперете на бечку сцену почиње 1901. године и траје све до 1920, чиме се ово „сребрно доба“ бечке оперете подудара са њеном популарношћу на новосадској сцени. Тиме је на неки начин покренута „европеизација“ српске музичке сцене и отворен пут према опери.

Управа новосадског Позоришта, међутим, није у оперети увиђала прогрес. Окренута свом националном циљу, годинама је одолевала овом жанру, свесно га избегавајући. Ђорђевић ју је још 1865. године назвао „отровом“, од којег српску публику треба сачувати. Одбојност управе према оперети настављена је, али је наклоност публике према овом жанру довела до тога да се она ипак нађе на репертоару. За разлику од Народног позоришта у Београду, у коме је оперета почетком XX века једноставно потпуно избачена с репертоара, у Новом Саду је брига због

¹⁴ Emanuel Pichert (Праг, 1860 – Вршац, 1902), хоровођа вршачког Српског црквеног певачког друштва.

¹⁵ У Београду је 1882. године изведена истоимена оперета с музиком Даворина Јенка, која се сматра првом српском оперетом. Према подацима из СНП-а, *Врачара* је у Новом Саду извођена искључиво с Пихертовом музиком.

¹⁶ Вера Тифенталер, *Премијере оперета Пејтра Симојановића у огледалу аустријске музичке кришке*. – Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 32–33, Нови Сад 2005, 142.

све већег броја људи који одлазе у мађарска путујућа позоришта због тога што је у овима извођена оперета присилила управнике да попусте. Упркос противљењима критике и појединих управника и чланова Артистичког одсека Друштва за СНП, оперета је убрзо постала значајан део репертоара.

Писмо које је др Давид Коњовић, председник Позоришног одбора у Сомбору, упутио управи Позоришта, сведочи о популарности оперете. У том писму предложено је да се оперета и даље одржава на репертоару, јер доноси највише суфицита у позоришну касу, али аутор упозорава и на чињеницу да музика не сме да потисне драму, „чак ни одабрану драму из модерне стране литературе, а још мање српску изворну драму“.¹⁷ То се, међутим, управо догодило. Временом се оперета толико „одоматила“ на сцени да је на скупштини Управног одбора Друштва за Српско народно позориште 1905. године донета одлука да се укида сва музика, осим комада с певањем. Опера и оперета се према тој одлуци дефинитивно искључују из репертоара, а акценат се ставља на национални репертоар. Очигледно је да је ова одлука била чисто политичке и идеолошке природе, а да су уметнички и културни развој позоришта, жеље глумаца и најзад публике сасвим занемарени. Та идеја је у почетку чини се заживела, па се тако међу новим комадима много чешће срећу комади с певањем него оперете. Међутим, жеље публике су биле одлучујуће за потезе позоришне управе, тако да није било могуће да се оперета сасвим потисне. Врхунац је вероватно наступио када је на место управника Српског народног позоришта дошао Жарко Савић, оперски певач из Београда. За кратко време његовог управљања (1911–1913) на програм је стављено седам нових оперета, које су са већ постојећима чиниле највећи део репертоара. У сезони 1911/12, као и током 1913. године, изведен је велик број оперета, што је довело до потпуне „превласти“ иностраног репертоара над националним.

Година	Национални комади				Инострани комади			
	без музике	с музиком	опере	оперете	без музике	с музиком	опере	оперете
1911/12.	74	43	17	--	121	12	21	81
1913.	40	27	4	2	58	30	6	87

Табела бр. 2: *Различити жанрови националног и иностраног репертоара*

Број изведених (иностраних) оперета био је већи од укупног броја националних комада с музиком: у сезони 1911/12. изведено је укупно 60 националних комада с музиком, а 81 оперета. Следеће године тај однос је био 33:87. Оперета је тако у последњим годинама пред Први светски рат сасвим потиснула комаде с певањем, а на сцени су се низале оперете:

¹⁷ Писмо у Архиву Војводине у Новом Саду.

Мадмазел Нийџуш Флоримона Роже-Ервеа (Florimond Ronger Hervé), *Доларска принцеза* Леа Фала (Leo Fall), *Барон Тренк* Срећка Албинија, *Слеји миш* Јохана Штрауса¹⁸, *Луксембуршки гроф* Франца Лехара (Franz Lehár), *Чар валцера* Оскара Штрауса (Oscar Straus), и друге.

Можда је управо одбојност управе позоришта, као и критике, према оперети довела до тога да се на домаћем музичком репертоару негују само комади с певањем, а не и оперете. Оперета *Јабука* (1892) у три чина на текст Веље Миљковића, а с музиком Хуга Доубека, остала је усамљени примерак српске оперете на новосадској сцени. Чини се да је музички укус публике био прогресивнији од укуса ондашње критике. Ипак, како је углавном публика „диктирала“ репертоар, крајем XIX и почетком XX века дошло је до природног напуштања комада с певањем, да би се преко оперете дошло до опере.

Прве опере на сцени СНП-а, *Леја Галаџеа* Франца Супеа и *Јованчини сватови* Виктора Масае (Victor Massé), изведене су готово „случајно“ (обе 1896) и опет захваљујући жељама публике. У часопису *Позоришће* дат је занимљив приказ везан за ове оперске премијере: „[...] Да би се интерес наше публике према позоришту што већма пробудио и да би се могло одговорити општој жељи, која је тражила, да чује г. Султану Цијукову, оперску певачицу, која се у то време налазила у Вршцу, у свом завичају: огледала се наша позоришна дружина и на пољу оперског певања, па је научила две мање шалјиве опере: 'Лепу Галатеју' и 'Јованчине сватове'. Оглед је добро испао, а то се може захвалити у првом реду г. Султани Цијуковој, која је и у једној и у другој опери отпевала насловне улоге и изазвала опште допадање својом лепом појавом, својом љубазношћу и умиљатошћу, својим миловучним меким и милим гласом, и својим лепим уметничким певањем. У томе, што је приказ споменутих опера лепо успео, има много заслуге и г. Емил Пихерт, коровођа српског певачког друштва у Вршцу, који је свирачким збором управљао и није жалио ни труда ни времена, да та музичка дела буду приказана на нашој позорници као што треба“.¹⁹

Наредних година уследили су нови подухвати на пољу опере, те је до 1914. године изведено још десет дела. Од познатих дела западноевропских композитора истичу се: Веберов *Чаробни сјрелац* (односно *Вилењак*; 1900), Маскањијева *Кавалерија Русџикана* (1910), Сметанина *Продана невеста* (1911) и Леонкавалови *Пајаци* (1912). Године 1911. оперски репертоар је први пут обогашен делима двојице српских композитора, када су изведене опере *На уранку* Станислава Биничког и *Кнез Иво од Семберије* Исидора Бајића.

О вишим уметничким дометима овде се не може говорити. Опере су изводили сами глумци који упркос добрим гласовима и искуству пе-

¹⁸ Оперета *Слеји миш* Јохана Штрауса се и данас налази на репертоару Српског народног позоришта у Новом Саду.

¹⁹ *Позоришће*, Година XXII, број 15 (21. 12. 1897). Из Архива Војводине.

вања на сцени, ипак нису могли да одговоре на озбиљније захтеве које су ова дела постављала. Стога се појава опере пре свега мора посматрати као важан корак ка утемељењу ове музичке форме, која ће своју самосталност у Српском народном позоришту добити тек након Првог светског рата.

* * *

Музика се у литератури неизоставно спомиње као једна од константи везаних за деловање Српског народног позоришта. Аутори музиколошких текстова јој не оспоравају популарност коју је стекла међу позоришном публиком, што потврђују и оновремени критичари. Много је претпоставки да су се неки другоразредни комади деценијама задржавали на сцени управо захваљујући атрактивним музичким нумерама. У прегледу рада позоришта у сезони 1896/97. године наводе се комади који су у тој сезони донели највише суфицита, а међу првих седам су: *Балканска царица*, *Лејла Галаијеја*, *Лажни цар Димитрије*, *Бидо*, *Мајчин благослов*, *Јованчини свайнови* и *Задужбина цара Лазара*, сви с музиком. Међутим, иако се аутори слажу с тим да је музика била значајан део позоришне уметности у то време, они њену улогу ограничавају на чисто „декоративном“ нивоу, а њену функцију изједначавају са забавом. Надежда Мосусова чак наводи да је „музика била споредни фактор на сценама Новог Сада, Београда или Софије и толерисана је од стране управе као неизбежни забављачки додатак или уступак публици која је волела песме на сцени са понеком инструменталном тачком између чинова“.²⁰

Резултати наведени у овом раду указују на то да музика до средине деведесетих година XIX века ипак није била коришћена непромишљено. Она није била случајни „састојак“ неких комада, већ фактор који осигурава њихов успех. Када је примећено дејство музике на публику, она је постала средство за постизање једног од изузетно важних циљева позоришта: ширења националне мисли. Како је публика показала наклоност према комадима с певањем, ова позоришна врста је директно постала средство за очување како позоришта тако и националне идеје коју је позориште спроводило. Стање у Загребачком казалишту и у Народном позоришту у Београду такође сведочи о овој националној тенденцији када је у питању репертоар позоришта. У Београду, главном граду Кнежевине, а потом Краљевине Србије, поред обиља иностраних комада акценат се ставља на националну драму. Београдска публика, слично новосадској, „нагрће у позориште кад се приказују фолклорни комади с певањем“.²¹ Пошто је Загреб врло рано добио своју Оперу (1870), утицај музике који се у новосадском и београдском позоришту пре све-

²⁰ Надежда Мосусова, *Српска музичка сцена. 125 година Народног позоришта*, у: *Српска музичка сцена, Зборник радова*, Београд 1995, 9.

²¹ Живојин Петровић, *Домаћи драмски репертоар (1868–1968)*, у: *Један век Народног позоришта у Београду, 1868–1968*, Београд 1968, 215.

га односи на комаде с певањем, овде је пренесен на поље опере. Говорећи о вези политике и хрватске опере друге половине XIX века, Здравко Блаженковић наводи да је тематика везана за националну историју, која карактерише и европски романтизам, у специфичним политичким околностима у Хрватској добила једну додатну димензију, „будући да је публика у њима могла препознавати паралелност између ситуација на позорници и савремених политичких прилика, поготово у раздобљима наглашене германизације или маџаризације, када су такви садржаји добивали задаћу стимулирања домовинске свијести“.²²

Продирање оперете и опере на сцену Српског народног позоришта означило је нову епоху, у којој се, у недостатку домаћих дела, губи политичко-друштвени контекст извођених комада, а акценат се ставља на уметност. Деценијска борба позоришне управе против оперете напоскон је била окончана, а истрајност љубитеља позоришта допринела је даљем уметничком развоју: „Био је то почетак дефинитивне европеизације српске музичке сцене и крај националног романтизма, са којим је и комад с певањем полако али сигурно одлазио у прошлост“.²³

²² Здравко Блаженковић, *Glazba osijenjena politikom*, Zagreb 2002, 248.

²³ Гордан Драговић, *Комад с певањем и зингшпил (Singspiel)*, у: *Српска музичка сцена*,

ШЕСНАЕСТ СРПСКИХ ПОЗОРИШНИХ ПЕСАМА

== ЗА ПЕВАЊЕ ==
УЗ ГЛАСОВИРСКУ ПРАТЊУ.

- | | |
|--|---------------------------------------|
| I. Ајте љаја врући! | IX. Хајдемо, браћо, храбрено — |
| II. Сав би празан био свет — | X. Спавај ми, чедо — |
| III. Сјајна звезда сијала — | XI. Игра коло на двадесет и два — |
| IV. Идем шором, зелени се трава — | XII. Дон је нама Милоша јунака — |
| V. Гине, вене срце у менина — | XIII. Велх ајн разен, страшно то је — |
| VI. Лепо ти је у нашему Срему — | XIV. Берберин сам, мајстор прави — |
| VII. Да си хваљен, да си слављен — | XV. Ходи, душо — |
| VIII. Еј, паде иње на воће, на цвеће — | XVI. Жито носи младо момче Станно — |

Цена 3 ируне.

ИЗДАЊЕ СРПСКЕ КЊИЖАРЕ

БРАЋЕ М. ПОПОВИЋА

у Новом Саду. 1903.

Дат. Клода 8 1907, Wien, VII. Aufbegriffe 2-3.



Српска Краљевска Академија.

Увертира Бидо

за
ГЛАСОВИР

СЛОЖИО

 ДАВОРИН ЈЕНКО.

AKADÉMIE ROYALE
SERBE

Ouverture Bido

pour
PIANO

par

DAVORIN JENKO.

ЦЕНА ЛИЛ 250 **№ 5**

својина композитора

УВЕРТИРА "БИДО".

Мус. 665

Adagio.

Даворин Јенко.

Allegro.



DIE MUSIK IM REPERTOIRE DES SERBISCHEN NATIONALTHEATERS
IN NOVI SAD (1861–1914)

Zusammenfassung

Die Gründung des Serbischen Nationaltheaters in Novi Sad im Jahr 1861 war nicht nur ein kulturelles Ereignis. Als ein Teil der damaligen Habsburgischen Monarchie musste die serbische Vojvodina die repressive Politik der habsburgischen und später ungarischen Regierung überwinden und trotz aller Hindernisse das Nationalbewusstsein ihres Volkes bewahren. Außer der Kirche, dem Serbischen Gymnasium, sowie der *Matica srpska*, übernahm auch das Serbische Nationaltheater diese wichtige Rolle. Damit ist die künstlerische Tätigkeit des neuen Theaters in den Hintergrund gerückt, was selbstverständlich Auswirkungen auf die Repertoirepolitik hatte.

Obwohl sich die Führung des Theaters nicht komplett von ausländischen Werken lossagen konnte – einerseits weil sie dann ihre Arbeitserlaubnis verloren hätte, andererseits weil das serbische Repertoire sehr bezrenzt war – wird im Serbischen Nationaltheater vom ersten Tag an das serbische Drama in den Vordergrund gestellt. Um die Popularität dieser Werke, die das Nationalbewusstsein stärken sollten, zu fördern, nutzten die Verantwortlichen des Theaters ein nichtpolitisches Mittel: Die Musik.

Die erhaltenen Zeugnisse aus der ersten Etappe (bis 1914) zeigen, dass die Werke der serbischen Autoren fast ausschließlich mit Musik aufgeführt wurden (eine Form, die Ähnlichkeiten mit dem Singspiel hat), und diese jahrzehnte lang die beliebteste Form beim Publikum darstellten. Sobald ein Theaterstück mit Musik aufgeführt wurde, konnte man mit einem ausverkauften Haus rechnen. Daher ist es kein Zufall, dass fast die Hälfte aller serbischen Stücke über Musik verfügte (81/181), „fremde“ Werke hingegen nur zu einem Viertel (93/423). Es ist unbestritten, dass die Musik hier keine dekorative, sondern eine politische Rolle übernommen hat und dafür verantwortlich war, dass das Publikum durch die serbischen Theaterstücke in Verbindung mit seiner Geschichte und Werten bleiben konnte.

Erst die Einführung von Operette und Oper in das Repertoire des Serbischen Nationaltheaters löst diese Tendenz ab. Gleichzeitig aber führt sie zur einen logischen Weiterentwicklung der Theaterstücke mit Musik hin zur Oper.

Маја Ристић

МУЗИЧКО ПОЗОРИШТЕ: ОД ПОВРШНЕ ЗАБАВЕ, ЕКСТРАВАГАНЦЕ, МЕЛОДРАМЕ, ДО ТОТАЛНОГ СПЕКТАКЛА¹

Музичка драма треба да се изводи тако да слушаца-гледалаца ни у једном тренутку не постави питање зашто ту драму глумци певају, а не говоре.

(В. Е. Мејерхолд)

У раду се истражују историјске фазе настанка мјузикла на Бродвеју, али и околности у којима се развијао мјузикл у нашој средини. Мјузикл данас постаје све популарнија позоришна форма код публике управо због синкретичности и спектакуларности овог жанра. Живо извођење музике, игра плесача и бројни сценски елементи перцепцију мјузикла чине „једноставнијом“ и пријемчивијом за публику. Мјузикл у себи сједињује елементе популарне и елитне културе. Историја овог жанра показује да се он бави озбиљним, социјално-психолошким темама. Мјузикл није само лака и површна забава намењена „необразованој публици“.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мјузикл, спектакл, публика, жанрови, емоције, певање

Данас, када се бришу границе између уметничких жанрова, када култура постаје хибридни спој елитне и популарне културе, када балет преузима елементе филмске уметности², када је битније начинити добру „слику“ и позоришни спектакл³ него „испричати причу“. Данас, када је доминација драмског текста и слава драмског писца прошлост. Данас,

¹ Утемељење за термин „тотално позориште“ или „тотални спектакл“ налазимо у теорији позоришта Антонена Артоа, који је сматрао да позориште треба да буде синкретичка уметност, која спаја сценске ефекте, ритуално извођење, музику, јаке боје, глумце са маскама. Арто је био велики противник психолошког натуралистичког позоришта залажући се за метафизичко позориште.

² Кореограф Роналд Савкович у својој најновијој плесној поставци у Народном позоришту у Београду, балету *Александар*, користи језик филма, иконографију светских хитова, као што је *Аватар*. Он ствара неуобичајену покретно-звучну слику, у којој се играчи брзо смењују, а цела прича о личности Александра Великог смештена је у сат и по времена.

³ На основу дефиниције коју изводи Ан Иберсфелд, реч спектакл има два значења. Она означава сваку ситуацију коју изводе људска бића пред другим људским бићима, која у томе уживају. Спектакл је плес, боксерски или фудбалски меч, дефиле, колико и позоришна представа. Реч истовремено означава све што је у позоришној представи визуелно остварење, а у глумачком послу перформанс.

када се појављују теоријска оспоравања⁴ Аристотелове *Поеџике*, који је о трагедији писао системски, из перспективе своје филозофије, пружајући бројне дефиниције њених делова и ње саме, заборављајући да је она део позоришног механизма, *сћидљиво* напомињући њену представљачку, извођачку особеност, мјузикл представља све популарнију позоришну форму. Многа драмска позоришта опредељују се да играју мјузикле. Публика „воли“ мјузикл зато што им он нуди емоционални доживљај, тренутак заборава и одвајање од тешке свакодневице и великих егзистенцијалних проблема. Ову тезу потврђују резултати истраживања публике Позоришта на Теразијама, које је ауторка текста обавила за потребе докторског рада: „Позоришна публика музичког позоришта у Београду (*Позоришће на Теразијама и Оџера и ѿеаѿар Madlenianum 2000–2009*)“⁵. Највећи проценат испитаника (79%) нагласио је да је задовољство које осећа док гледа музичку представу – емоционално уживљавање у судбину ликова. У другу групу испитаника (15%) спадају они који у мјузиклу проналазе естетски доживљај, док сазнајно задовољство остварује (6%) публике. Београдско драмско позориште своју репертоарску политику усмерило је и на извођење рок мјузикла *Буђење ѿролећа*, који је настао према контроверзном делу Ведекинга⁶, а у режији Небојше Брадића⁶. Истраживање публике драмског позоришта у Србији, које је спровео Завод за проучавање културног развика (2010), показало је да је поред комедије омиљени жанр домаћој позоришној публици управо мјузикл. Публика позоришта у Србији (38,1%) преферира да посећује комедије, драмске представе воли 24,3% публике, а мјузикл посећује 11% публике. Слободан Мрђа, аутор публикације *Позоришна ѿпублика у Србији*, наглашава да интересовање за мјузикл у највећем броју показују жене.

⁴ Француска теоретичарка позоришта Флоранс Дипон посветила је студију *Аристотел или Вампир заједног ѿпозоришћа* деконструкцији Аристотелове *Поеџике*. Она се критички односи према традицији западног позоришта, сматрајући да је европско позориште превише подлегло утицају Аристотелове *Поеџике* и „власти“ драмског текста заборављајући на игру, ритуал, као позоришне елементе.

⁵ Драма Франка Ведекинда о младалачкој спознаји дуго је сматрана шокантном и морално неприхватљивом за јавно извођење, те је стога морала да чека петнаест година до своје немачке премијере.

⁶ *Буђење ѿролећа*, вишеструко награђиван рок мјузикл Стивена Сатера и Данкана Шејка, лоциран у Немачкој крајем XIX века, бави се тинејџерима и њиховим проблемима одрастања, заблудама, предрасудама, емотивним конфликтима. Заснован на истоименој драми Франка Ведекинда (1891), он храбро маневрише кроз ово узбудљиво и збуњујуће доба сексуалног буђења. Сонгови Данкана Шејка и Стивена Сатера осветљавају самоспознају адолесцената, интензитет раног пријатељства и љубави, те бурне „сукобе“ и несугласице са светом одраслих и родитеља. То је „прича“ и о родитељима, који не разумеју и не виде потребе своје деце. Сам мјузикл у композиционом смислу комбинује алтернативни рок са елементима фолк музике, а ликовима сонгови допуштају да разбију „четврти зид“, не би ли успешљивије изразили своје мотиве и жеље, обраћајући се директно публици. Након седмогодишњег рада, низа радионица и прерада, мјузикл *Буђење ѿролећа* премијерно је изведен на Бродвеју у Атлантиј театру 2006. да би децембра исте године био пресељен на Бродвеј, у Театар „Јуџин О’ Нил“. Представа је добила без изузетака повољне критике, те је данас номинација и осам Тони награда (2007), укључујући оне најбоље за мјузикл, либрето, режију.

Али, тему положаја мјузикла у савременом позоришту можемо да посматрамо и на ширем теоретском плану. Нова позоришна естетика нам показује да данас без равноправног односа текста и музике, живог извођења музике на сцени, музике која директно објашњава теме, ситуације и понашање ликова, нема позоришта. Ова теза је можда радикална, али њоме желимо само да истакнемо промене, које су се десиле у позоришном изразу. Музика у позоришту данас није само „украс“, она не треба да појача доживљаје или „описе“ атмосферу и психолошка стања ликова (Leman 2004: 124).

Један од водећих светских редитеља, који је гостовао и на Битефу, Хенри Гебелс, своју редитељску поетику не гради на драмском тексту и радњи, већ на музици, атмосфери, коју употпуњују инсталације, звук механичког клавира и светлосни ефекти. Француска теоретичарка позоришта Флоранс Дипон у студији *Аристотел или Вампир заједно? Позоришта* наглашава да данас треба да начинимо од позоришта празник који може да буде весело и тужан. Потребно је да изађемо из аристотелизма дајући текстовима нужност, која је изван њих самих, прихватајући захтеве жанра, које треба кодификовати стварајући од њих стил. „Можда се изнова треба вратити уметничком позоришту“ (Dipon 2011: 176). Ови емпиријски и теоријски примери треба да нас упуте на тезу да је музика данас есенцијални елемент позоришног приказивања. Музика доприноси схватању позоришта као спектакла у коме се користе сва расположива „богатства“ сцене и „сценске технике“. Музика, као и сценографија, само појачава позоришну „илузију“ доводећи театрализацију до усијања. А зар у позоришту сваки гест, реч, песма није већ део сценске илузије? Мјузикл илузију појачава, независно од тога да ли се бави забавним, политичким, социјалним или психолошким темама.

Стога ће се циљеви рада односити на анализу мјузикла, као позоришне форме, анализу теорија, које су допринеле афирмацији мјузикла у театролошким проучавањима, историјским фазама развоја мјузикла у свету и на нашим просторима. Истраживање ће обухватити и анализу појаве мјузикла на Бродвеју, месту на коме је мјузикл стекао естетско и садржајно достојанство. Рад ће се бавити и настанком и тренуцима напретка музичког позоришта у Београду: „Позоришта на Теразијама“, које на репертоару негује бродвејске представе, залажући се истовремено и за „формирање“ националног мјузикла (*Марайџници ишче њочасни круж* Душана Ковачевића, *Глорија* Ранка Маринковића).

Независно од чињенице да је мјузикл настао из потребе да се публика забави, потребе да продуценти зараде новац, независно од пучког и „карневалског“ карактера ове форме, мјузикл је свеобухватна, сложена и захтевна позоришна форма у експанзији. Поред ове основне хипотезе, желимо да докажемо и посебну хипотезу да мјузикл као сценски жанр користи све елементе позоришта као извођачке, мултидисциплинарне и синкретичке уметности спектакла.

Музичко позориште и његови жанрови кроз историју

After silence, that which comes nearest to
expressing the inexpressible is music
Aldous Huxley

Однос драмске изговорене речи и музике поставља бројна теоретска питања. Чему у савременом позоришту дати предност: музици или драми? Шта је у позоришту старије: написана или „одсвирана“, отпевана реч? Историја позоришта нам показује да је однос драмске литературе и музике био испреплетен и да је било тешко повући границе између „изговореног текста“ и „отпеваног“ и „одсвираног“. Још од античког позоришта, хорска извођења су имала улогу коментарисања радње, представљајући ликове из драме или ставове самог писца (Марковић 2002: 77). Стајаће песме хора, *сѿасиме*, „певане су уз играчке покрете; за живље игре служиле су нарочите живље играчке песме. Ритам тих игара необично је живахан; према врстама драме игра је била тројака: у трагедији *емелија*, која је била умерена и уз најживахније узбуђење, у комедији *кордак*, који је био бестидан, у сатирској драми *сикийида*, која је подражавала озбиљне покрете и окретала их на шалу“ (Ђурић 1982: 258).

Ако су римске комедије биле више ритуалног карактера, засноване на елементима игре (луди) и забаве,⁷ онда су оне далеки „предак“ музичког пучког позоришта. „Позориште игре, за разлику од драмског позоришта, јесте перформанс, чији циљ није да представи причу, већ да слави онај ритуал, који Римљани називају игре (луди). Тако је римски позоришни перформанс укључен у ритуално време игара и нужно се потчињава њиховим вредностима. То значи да ритуални оквир намеће позоришном спектаклу специфичне захтеве повезане са тим вредностима, и да, имајући на уму те захтеве, ми можемо изнова да васпоставимо код, што ће рећи извођачки језик једног космичког перформанса (...). Дакле, римска позоришна представа јесте лудички перформанс. Текст је само једно од средстава за слављење ритуала игре. Комички песник пише за одређене игре“ (Dipon 2011: 110). У римском позоришту ништа није озбиљно, важно је само плесати, збијати шалу, играти се. Зар мјузикл није настао из потребе за егзибиционизмом и хедонизмом? Публика се смејала необичном, људима са манама. Елементи циркуса заменили су на Менхетну смислено и „учено“ позориште.

У елизабетанском позоришту, музика је била саставни део позоришног језика.⁸

⁷ Како наглашава Флоранс Дипон у студији *Арисѿоѿиел или вамѿир зајадноѿ ѿзо-ришѿа*, основна „вредност ових сценских игара (луди), одбацивање озбиљности, изводи се у целокупном позоришном вокабулару из корена *lud*, именице, глагола и придева *ludus* (вербална игра), *ludicrum* (спектакл), *ludius* (ритуални плесач или глумац), *ludere* играти, плесати, збијати шале“.

⁸ Гарик се у *Олуји* и *Сну лећње ноћи* прославио са преко тридесет песама. Били су ретки немужички комади који су имали мање од четири или пет песама и игара. Такође, у

Како наглашава Марина Марковић у студији *Глас ђлумца*: у трагедијама, хроникама и комедијама музика се среће у инструменталном облику: у појединим сценама у комедији (тиха музичка пратња), у интермедијама, у специфичним краћим уметцима, комад у комаду (dumb-show), при церемонијама (нпр. долазак краља). Певање уз пратњу музике уткано је у радњу комада и њен је неодвојив део. У Шекспировим текстовима налазе се индикације музичарима да свирају или прате песму.

Мелодрама, као омиљени позоришни облик барока, такође је допринела развоју музичког позоришта. Сентименталне теме, одвајање од реалности, поетичност, спој игре и позоришних ефеката одликовали су мелодраму у XIV и XVII веку.

„Поуздано се зна када је и где савремена мелодрама настала и каква су јој била почетна обележја. Мелодрама, велика чежња најчистије хуманистичке културе, настала је захваљујући покушају једне групе учених Фирентинаца, окупљених у Фирентинској дружини (Camerate Fiorentina), која се састајала у дому породице Барди, с циљем да у потпуности оживи грчке трагичне облике чији се текстови, по општем тадашњем мишљењу, у древна времена нису казивали, него певали. У представама Бардијеве дружине, мелодрама је добила позоришни облик сличан пасторалној драми, пошто су примери за објашњење њеног смисла узимани из трагичних тема и били само пренешени у пасторалну средину: *Ајолон и Дафне*, *Орфеј и Еуридика*. Ускоро се јавила тежња да се у лирско драмски облик који се заснивао на монодијском певању, унесу и неки позоришни ефекти, који су већ били потврђени у међуиграма“ (Молинари 1978: 146). Међуигре су се у бароку појавиле као тежња и склоност позоришта да се одреди према спектаклу, спектаклу као једном од основних обележја савременог музичког позоришта.

„Спољни и најуочљивији елементи дворске мелодраме су учестале промене сценографије које су, последњих година века, узеле маха, као коришћење машина и проналазака с циљем да се у унутрашњи ток радње унесе разноврсност и да она добије макроскопско обележје, а поред тога, да вештина стварања тих трикова изазове дивљење и запрепашћење (...). Машине су се највише користиле када су јунаци морали да језде на облацима или путују на неким другим реквизитама (кола, коњи, крилаши), али приликом осталих чудних збивања: када се неко лице или читаве палате одједном појаве или ишчезну, када почну да израстају планине, да бесни олуја, да се таласа море. Осим митолошких чуда, у позоришту седамнаестог века могао се видети цео низ природних појава, од рађања до смираја сунца и до избијања пупољака у пролеће (Молинари 1978: 149).

оквиру једне просечне вечери, након целовечерње представе, могло се присуствовати извођењу: пародије, опере комик, акробатских вештина, животињских атракција, а све то је допуњавала оркестарска музика, једноставне песме и плес.

Али, историја позоришта показује да је развој пучке културе такође утицао на стварање мјузикла као хибридне позоришне форме, која у себи обједињава драмску књижевност, глумачку уметност, режију, музику, песму, игру и мноштво сценских ефеката. Музичко позориште формом *подсећа* на „пучко“ позориште, сентименталним темама приближава се мелодрами, док се према облицима извођења приближава карневалу и вашару. Наведена представљања оставила су трага у пренаглашености израза музичког позоришта, неумољивој забави коју је ово позориште требало да шири међу публиком, поготово почетком XX века.

„Далеко од филозофских утопија и званичних позоришта нагризенних аристотелизмом, развило се једно друго позориште, смештено у посебан контекст вашара, и то захваљујући краљевским забранама. *Вашиарско позориште* рађа се крајем XVII века: у време два велика париска вашара, *Сенжерменског*, који се одржавао три месеца у пролеће, и *Сенлоронског*, три месеца у лето. Многобројне приредбе за народ, сличне данашњем циркусу, приказивале су плесаче на жици, акробате, као и свакојаке изложбе наказа и разних занимљивости. Оне су имале чисто комерцијалну сврху и служиле су томе да привуку непосличаре“ (Dipon 2011: 63). Трагови музичког позоришта развијали су се изван институционалног позоришта, тражећи слободу на улици, међу народом, слободу у спектаклу. „Ништа више од тога, јер позоришта су могла постојати само уз краљевску повластицу и глумци Француске комедије, Опере (неко време), италијанске комедије, имали су монопол на то“ (Dipon 2011: 63).

Мјузикл-хол као енглеска варијанта варијетеа и водвиља утицао је на развој мјузикла. Почетком XVIII века у енглеским крчмама појавили су се програми са песмама, плесом и акробатама, којима су били придодати „пецени“ (парада, свечана поворка) и пантомима. У озбиљном делу програма коришћене су теме и ликови из свакодневног живота, а све то је било изведено са доста бруталног и суровог хумора (Romić 1991: 51).

Значај музике у позоришту и трагове музичког позоришта не можемо само пронаћи у историји позоришта, већ и у различитим теоријама. Тако Ниче у чувеном филозофском делу *Рађање трагедије из духа музике* доказује да је музика суштина трагедије. Посматрајући позоришно стваралаштво као спој *дионизијског* и *аполонског* принципа, Ниче сматра да је трагедија настала из духа музике и отуда је према својој најдубљој суштини *дионизијског јорекла*. За Ничеа музика је права идеја света, док је драма само одсјај те идеје, њена упоједначена сенка.

Одвајања музичког позоришта од утицаја драмске књижевности и стицање аутономије синкретичког позоришта десило се уз помоћ Вагнерове теорије „сложене уметничке форме“, која је резултат споја свих уметности.⁹ Вагнер указује на однос људског гласа и оркестра да би показао

⁹ Израз „музичко позориште“ осмишљен је у Немачкој. Тако *Musiktheatre* означава синкретичко позориште у коме су према вагнеровском идеалу све компоненте равноправне

неразвијеност драме (речи) и музике, као изражајног јединства музичке драме. Песник и музичар сада треба да сарађују, док оркестар треба да усклади хармонију са песниковом идејом. Музика нема само лирску улогу описивања осећања, она је у музичком позоришту повезана са радњом и игром извођача на сцени. „Ниједна форма није била неприкладнија и неспособнија за обликовање стварне драме, него што је то била опера са својим једним заувек утврђеним распоредом арија, веома удаљених од драме (...)“ (Vagner 2003: 232).

Да је музика неизоставни део музичког позоришта показао је Бертолд Брехт у комаду *Мајка Храброси* у који убацује сонгове, не као „украс“ радње већ као позив на „бунт“ и критички став публике. Подражавајући модел античког грчког позоришта, Брехт у своје драме уводи и хор, који има функцију коментатора, саучесника, саветника, успостављајући сценско-музичке односе између солиста и хора.

„Једно од најпознатијих Брехтових дела, које је настало под утицајем енглеске балад опере је 'Опера за три гроша' у којој се могу открити велики делови директно преузети из 'Просјачке опере' (1728) Геја и Пепуша“ (Рапајић 2006: 110).

Током XX века, од жанрова, као што су: мелодрама, водвил, минстрал, развија се *музичка комедија*, која у Европи представља американизовану верзију оперете, настале према европским узорима. *Музичку комедију* карактеришу: романтичне теме, које се обавезно завршавају „хепиендом“, експлозија сценске илузије, стереотипно приказивање доброг и злог, где добро увек побеђује. „Музичка комедија донела је нове идеје, жанровски помак, негујући *star sistem* и гламур сваке врсте“ (Romić 1991: 36). Овај жанр условиће појаву новог музичког комада (*musical play*), који тежи да уведе озбиљне теме и приступе, одустајући од површног гламура и комике по сваку цену. Међутим, жанр, који претходи целовитом мјузиклу је *book мјузикл*, који данас означава конвенционални музички шоу, мада се његово изворно значење односило на мјузикл са причом, као супротност тада популарној ревији, сачињеној од скечева и песама“ (Romić 1991: 38).

Либретисти почињу да пишу приче за одређену музику, музичко позориште добија на идејности и садржају, који је сада употпуњен оркестрацијом. Сценски дијалози су „укомпоновани“ у целокупно извођење. Све више се губи фрагментарност и бесмислен хумор. Музика у овом жанру појачава његова изражајна средства и изазива емоционални доживљај код публике. „Мјузикл је синкретичка позоришна форма, коју карактерише равноправност и равномерност три изражајне фактуре: говорне, музичке и играчке. Притом су све три фактуре тесно повезане, оне проистичу једна из друге, допуњују се и стварају јединствену линију радње. Док су у оперети и опери говорни и певани облици најчешће одво-

и комплементарне, и у коме музика произлази из драматургије, а драматургија и режија отеловљују музику.

јени резом, у мјузиклу се најчешће користи претапање. Зато је промену фактуре потребно мотивисати, сценски логично, психолошки уверљиво и стилски јединствено“ (Рапајић 2006: 109).

Свака од наведених теорија дала је свој допринос разумевању позоришта са аспекта извођења, ослобађајући позориште западних конвенција, које су за „добро позориште“ сматрале оно које има репрезентативан драмски текст са снажном поуком. Позориште у данашњем свету добија нове вредности, које је мјузикл као жанр успео да обједини. Мјузикл претежира вредност за естетским доживљајем и представљањем уз слободно исказивање емоција и мишљења.

Развој мјузикла на Бродвеју

Бродвеј можда никада неће бити исти –
Критичар *New York Times*-а након премијере мјузикла *Буђење ђролећа*

Музичко позориште на америчком континенту развијало се упоредо са стварањем идентитета нове нације, која је масовно насељавала нови територијални простор. Велики број емиграната, сиромаштво, потреба за новим пословима, који ће збринуту велики број породица, утицали су на развој и афирмацију позоришних жанрова, пре свега музичких, ревијалних. Настанак америчког музичког позоришта тешко је одвојити од других позоришних облика тог времена, али и од европских „популарних“ жанрова: мелодраме, балад опере, опере буфо и опере комик. Иако је почетком века музичко позориште представљало забаву, егзибиционизам на граници доброг укуса, средином века оно постаје „озбиљна“ позоришна форма која подражава све елементе Вагнерове теорије синкретизма. Мјузикл постаје форма спектакла или „тоталног позоришта“ (Арто). „Бродвеј се простире читавом дужином Менхетна, пресецајући попреко правилан распоред улица и авенија (...). Бродвеј је узбудљив и блештав, суморан и прљав, то су двоструки аспекти разматраза и реализма, који се стичу на Бродвеју, и управо тај сукоб наизглед непомирљивих снага, што се непрестано обнављају у срцу великог града, довео је до једне од великих позоришних експлозија двадесетог века“ (Harvud 1996: 75).

И заиста, из студије Вилијема Морисона *Broadway Theatres, History and Architecture* можемо да сагледамо да су позоришта на Бродвеју намењена приказивању различитих жанрова: мјузикла, филмова, забавних кабареа, али и дела данас већ класичне драматургије: Тенеси Вилијамса, Артура Милера и Јуцина О' Нила. Већи број позоришта отворен је крајем деветнаестог и почетком двадесетог века: „Fifth Avenue Theatre“, „Standard Theatre“, „Broadway Theatre“, „Garden Theatre“, „Harigans Theatre“, „Empire Theatre“, „Hamerstein Olimpia“, „Theatre Republic“, „Liric Theatre“... (Morrison 1999: 2).

Почетке музичког позоришта у Америци проналазимо у првом *мин-сџирел шоуу*, који је извео Томас Дартмур Рајс, белац, певач на дијалекту, који је гаравио лице када је изводио песму и игру, чиме се прославио 1828. године. Тврдио је да је ову вештину научио од једног коњушара, кога је срео на вашару. Након овог експеримента, почела је да се изводи „енгелеска балад опера“, док је праву еуфорију међу публиком изазвала музичка адаптација романа Харијет Бичер Стоу *Чича Томина колиба*. Након приказивања разматраза и реалистичких тема и успеха *Пловеће њозоришће* редитеља Флоренса Зигфелда, мјузикл почиње да се бави егзистенцијалним темама, „обичним“ људским судбинама.¹⁰

Мјузикл се окреће темама које су блиске уморном пословном човеку. Мјузикл постаје популаран облик извођења, јер плес и музика у склопу целовите, осмишљене и озбиљне приче омогућавају лакше разумевање садржаја, појаву личних асоцијација и доживљаја. *Оклахома!*¹¹, мјузикл, који је настао према роману *Зелени су јорџовани* Лина Ригса, представља прекретницу у креирању ове музичке форме, стављајући га раме уз раме са најзначајнијим драматичарима тога времена. Први пут на сцени није било лепих девојака и лажног гламура, већ слике руралне невиности из индијанске и америчке прошлости. Социјални проблеми сада су на сцени, док многи критичари сматрају да се „родео“ нови жанр: народна или фолк опера. „Кореографкиња Агнес де Мил му додаје плес: свежину и емотивност цез плеса, модерне игре снажне експресије, која је проткана традицијом робова“ (Romić 1991: 112).

Тих година бродвејску каријеру почиње и један од најпознатијих композитора и диригената Леонард Бернштајн, који поставкама *Кандид* (1956) и *Прича са западне сцене* (1957) показује да мјузикл може да буде заснован на „великим“ делима, интелектуалним промишљањима моралности, софистицираном прожимању плеса, музике и радње. „Волтеров цинизам и сатира нису нашли потпун израз у овако умекшаној и прочишћеној верзији. Међутим, иако се радило о изузетно сложеној теми за један мјузикл и не баш идеалном материјалу за музичку обраду, Бернштајну све то није сметало да напише музику богату у својој разноликости (дуети, трија, квартет, хорске нумере: мазурка, серенада, валцер, балада, гавота, танго; затим оперетска, мјузикхолска, фолк и цез музика), где сваки тон поткрепљује сценске догађаје“ (Romić 1991: 49). *Прича из западног квартета* или *Прича са западне сцене* (либрето Артур Лоренцо) кроз модерну причу о Ромеу и Јулији, прелама причу два социјална, психолошка и вредносна света: онај англосаксонски и шпански. Трагање и

¹⁰ Представа се играла на броду, на пловећем позоришту које се кретало Мисисипијем пружајући целој поставци егзотичну и помало мистичну атмосферу. *Пловеће њозоришће* прича причу о капетану и његовој супрузи, који имају брод, позориште. Њихова ћерка безнадежно се заљубљује у згодног, неодговорног коцкара, те се њихова романса завршава трагично. Композитор мјузикла био је Цером Керн, а писац либрета Оскар Хамерштајн.

¹¹ *Оклахома!* је извело Позоришно удружење 31. марта 1943. године. Режију потписује Рубен Мамулијан, композитор је Ричард Роџерс, а писац књиге мјузикла Оскар Хамерштајн II.

стварање новог идентитета америчких досељеника основна је тема овог мјузикла, који анализира друштвене предрасуде приказујући стварност: отворено, ангажовано, без страха од критике и потребе да се подилази публици. „Ова модерна трагедија, горка, жестока и аутентична, дефинитивно се одваја од лаког жанра и указује на нови пут. Тако и скраћеница мјузикл престаје да значи *musical comedy*, и од *мад се подразумева као musical play*.“ (Рапајић 2010: 3). И у овом мјузиклу Бернштајн користи елементе цез музике, која догађајима даје атмосферу предвиђања, слутње и опомињања. Чини се да без цез музике и цез плеса нема друштвено ангажованог мјузикла. Цез, схватио је Бернштајн, лишава мјузикл сладуњавости и романтичарских тонова музике и „китњастог“ израза плесача.

Овај мјузикл значајан је и због тога што се на Бродвеју први пут појављује „играчки мјузикл“ у коме плес није само придодат, већ балетска игра заузима равноправни статус са музиком, либретом и говорним садржајем. Мјузикл постаје аутономни жанр, јединствен спој свих позоришних знакова. На усавршавању мјузикла у садржинском погледу радио је и композитор Курт Вајл,¹² чија је основна идеја да структурише музику и драмски текст, без укључивања chorus-girls, извештаченог хумора и скечева. Вајлова европска каријера била је везана за компоновање опера, али је сарадња са Бертолдом Брехтом на стварању комплексног мјузикла. Брехт и Вајл стварају друштвено сатиричну оперу, која треба да полемише, поставља питања, а не само да улепшава стварност. Свакако најзначајнија прекретница у развоју мјузикла на Бродвеју јесте појава „литерарног мјузикла“, који је оживео на сцени класичну литературу, сублимирајући у једну целину сва сценска средства. Тако велики успех остварује мјузикл *My Fair Lady* (*Моја љубика дама*) Фредерика Лоувов и Алана Џеј Лернерова, који је настао на основу чувеног дела Бернарда Шоа *Пигмалион*. Сентиментално и са дозом ироније представљена је љубавна прича, која нам шармантно и непретенциозно показује развој једне припросте девојке, која уз помоћ свог пигмалиона стасавала у даму великих манира.

Les Miserables (*Јадници*), мјузикл настао према роману Виктора Игоа *Звонар Богородичине цркве у Паризу*, показује колико мјузикл представља сложену и репрезентативну позоришну форму. Један од ретких мјузикала, који је своју премијеру доживео пре четрдесет и више година а који се и данас може видети на Бродвеју је: *Fiddler on the Roof* (*Виолиниста на крову*), који је настао према причи Џозефа Стејна. Мјузикл *Кабаре* Харолда Принца (1966) уводи свакодневне, једноставне приче на бродвејску сцену. Радња мјузикла смештена је у нацистички Берлин у коме се

¹² Адаптација романа Алана Патона *Плачи вољена земљо*, која је преточена у остварење *Изгубљен међу звездама* (1949), било је следеће дело овог композитора које је оставило трага у развоју музичког позоришта. Овога пута Вајл обрађује расне сукобе у Јужној Африци. Његово дело више подсећа на оперу, али га је публика волела, јер им је пружало наду да ће боља времена доћи.

приказују проблеми једног љубавног троугла. Тешки тренуци и романтичарске „боје“ сједињују се у овом мјузиклу, који је представљао и прекретницу у погледу сценографског и костимографског решења. „Огледало у дну сцене омогућавало је глумцима и делу публике да се у њему огледају. Незграпне и дречаве костиме са сувише детаља носили су упадљиво нашминкани глумци, а упадљиво осветљење још је више истицало њихов гротескни изглед“ (Romić 1991: 58). Овај преглед бродвејских представа показује колико се брзо мјузикл развијао користећи сва теоријска и практична достигнућа богате позоришне историје. Да бисмо још једном одбранили мјузикл од неправедног нападања строгих и конзервативних критичара, нагласићемо да за разлику од оперетских, фаховских улога, у мјузиклу се јављају врло сложени психолошки изнијансирани ликови. Ликови песмом откривају публици подсвесно, јер је њихова песма „унутрашњи монолог“, оно што их мотивише или спутава, плаши и унесрећује. „Противуречни карактер Џада из 'Оклахоме', сујета и каприциозност главних ликова у 'Пољуби ме, Кејт' (*Пољуби ме, Кејти*), пасивна резистенција млекације Тејвјеа у 'Виолинисти на крову', не могу се замислити без студиозне разраде и детаљног психолошког нијансирања. То важи, наравно и за анализу музичких нумера. Певани исказ у мјузиклу, чак и када је у облику арије, у функцији директног обраћања партнеру, или у облику дуета, у функцији дијалога, има свој логичан ток, али исто тако преузима особине ирационалног унутрашњег монолога. Пева се, не само оно што би се саопштило партнеру, него и оно што у тренутку пролази кроз свест и подсвест“ (Рапајић 2010: 16). Поглавље у достигнућима и развоју мјузикла на Бродвеју завршићемо примером потпуног синкретизма и великог домашаја ове форме на плану визуелног. Мјузикл *Мачке* (1981) Ендруа Лојда Вебера, који је адаптирао *Ситару књижу њирајичких мачака*, један је од најбољих примера мјузикла у коме се претапају музички делови, радња, соло нумера и плес. Глумци у костимима мачака, музичка комбинација симфоније, цеза, рока, попа, спој неокласичног балета, модерног и цез плеса, романтична прича о љубави, стварање потпуне илузије – особености су овог мјузикла, који се и данас изводи широм света. Песма „Memory“ (Сећања) постала је самосталан хит, који се слуша и након двадесет и више година. Али, иза те једноставне приче о животу мачака, судбини „главне маце у друштву“, која када остари и „офуца“ се губи своје привилегије, славу и сјај, крије се много више садржаја о усамљености, потреби за припадањем. *Мачке* поседују људске особине, проблеме, недоумице и емоције. Костими мачака, богата шминка, гаража и ансамбл играча, који виртуозно плешу, чине да овај мјузикл постане славно дело у свету музичког позоришта, које је преплавило планету.

Услови и њадови Позоришта на Теразијама

Хумористичко позориште, или булеварско позориште, које недостаје Београду, мора бити тамо где шетају бескућници и беспријатељници, где људи убијају време, а ми им онда понудимо смешно убијање самоће

Радивоје Лола Ђукић

Позориште на Теразијама се оснива у веома динамичним околностима за нашу културу. Наиме, након Другог светског рата, у новој земљи, која слави „општенародни“ препород, шири се мрежа позоришта, институционалних и градских позоришта, која треба да представљају репрезентативне „куће“ са драмским репертоаром. Позоришта су углавном приказивала комаде писаца класичне драматургије и писаца савремене совјетске драме. Преокрети настају оснивањем Београдског драмског позоришта, које се окреће извођењу америчке драматургије: Тенеси Вилијамса, Артура Милера, Јуџина О’ Нила. Београдска публика се први пут сусреће са дубоко социјално-психолошким темама. Породични односи, лични конфликти, разоткривање малограђанских стереотипа неки су од проблема, који се отварају на сцени позоришта на „Црвеном крсту“. Чини се да је појава једног музичког позоришта дошла логично и са оправданом потребом јавности и публике, поготово када се зна да је музика заузимала значајно место у историји српског позоришта. Сами „комади са певањем“ (*Ђидо* Јанка Веселиновића или *Кошћана* Боре Станковића) имали су „певачке делове“, док је Никола Ђурковић у своје режије у „Театру код Јелена“ убацивао песме набијене патриотским емоцијама. И Народно позориште у Београду је у првим годинама рада имало мали оркестар и хор. А шта је онда са оперетом? „Оперета је своје признато место (не више у статусу сиромашне рођаке сумњивог морала којој стално прети опасност да је избаци напоље) имала у пионирским, али нажалост краткотрајним, покушајима да се приватном иницијативом створе музичка позоришта, у којима би и оперета имала пуни легитимитет. То је прво била Опера на булевару Жарка Савића, 1909–1911, која је праћена невољама и тешкоћама, играла представе у згради данашњег биоскопа ’Балкан’ и поред оперског и драмског репертоара, имала и драмски одсек, који је био посвећен искључиво водвиљу и којим је у почетку руководио Бранислав Нушић.“ (Рапајић 2010: 5). Како наглашава Светозар Рапајић у тексту *Музичко позориште на Теразијама*, постоји још један покушај оснивања оперетског позоришта. Била је то Београдска оперета, у сали „Клериц“ на Теразијама (1927–1930). Последњих година Београдска оперета радила је под именом „Ново позориште, комедија, ревија, оперета“. Репертоар овог позоришта булеварског типа веома је подсећао на програмску концепцију „Хумористичког позоришта“ односно „Београдске комедије“. То говори да модел новог музичког позоришта

није „настао ни из чега, нити зато што се то некеме случајно прохтелo, него је резултат промишљеног приступа, који се свесно или спонтано, наслања и на раније развојне процесе и претходна искуства“ (Рапајић 2010: 5). Како онда настаје будуће позориште, данашње Позориште на Теразијама, које се изборило да мјузикл постане признат жанр у нашој културној јавности, да мјузикл не буде само *лежерно* поигравање са музиком, лепршавим костимима и сладуњавом игром плесачица, већ да ова форма има обележја националне културе, настале на бази домаћег предлошка, са друштвено ангажованом поруком, а са подржавањем свих спектакуларних датости овог жанра?

Мјузикл *Марайџони џирче њочасни круџ* Душана Ковачевића у режији Кокана Младеновића спојио је неспојиво: постдрамско позориште, домаћу комедију, циркус, креативност и рад домаћих композитора (Зоран Христић...) и ангажоване сонгове младе драмске списатељке Маје Пелевић.

А, све је почело извођењем прве представе забавно-музичког типа, коју је 1949. године организовао Исак Амар, касније уметнички директор Београдске комедије и управник Савременог позоришта. Ову прву послератну ревијалну представу режирао је Јозо Лауренчић, истакнути првак Југословенског драмског позоришта, у сарадњи са тада водећим глумцима, певачима, балетским играчима. Ово пробно освајање музичког театра је прошло добро (ревија је изведена 18 пута) доприносећи оснивању Хумористичког позоришта (1950).¹³ Од самих почетака ово позориште било је оријентисано према музичким жанровима, комбинацији музике и драме. Тако је убрзо после прве премијере Нушићеве комедије *Др* (1. март 1951) изведена друга премијера и прва музичка представа (21. март 1951). То је била музичка, сатирично-хумористична колажна ревија, у којој су се први пут представили сви музички, глумачки и плесни ансамбли Хумористичког позоришта. „Ова ревија групе младих људи, под насловом *Дођиће суџра* требало је да буде модел програмског стремљења новог позоришта, онако како га је замислио Лола Ђукић.“ (Рапајић 2010: 7). Развој и конституисање данашњег Позоришта на Теразијама пратиле су многе препреке и турбуленције. Прво, конзервативна позоришна критика образована на драмским текстовима домаћих комедиографа и ставу да је у позоришту најважније имати идејно јак драмски текст, познатог редитеља и глумца снажне појаве и гласа, тешко је прихватала комедију, сатиричне поставке и ревије овог позоришта. До коначног пресељења у нову зграду на Теразијама, ово позориште, које треба да изнесе гламур на сцени, имало је великих проблема са простором. Ансамбл је прво био смештен у сали биоскопа „Београд“. Подстанарски

¹³ За првог управника именован је песник Душан Костић, али је главни креатор целог подухвата и програмски креатор целог позоришта био Радивоје Лола Ђукић, касније културни стваралац првих телевизијских комедијских серија. Првих година Лола је био на функцији уметничког руководиоца.

статус, мрачна сцена и исцепана седишта, затим фузија са Позориштем на Црвеном крсту и стварање Савременог позоришта, пресељење у неадекватан простор за извођење мјузикла, у Дом културе „Вук Караџић“, када позориште мења назив у „Театар Т“, збуњујући публику, биле су непожељне и блокирајуће околности које су успоравале раст овог позоришта: репертоарски, кадровски, сценографско-амбијентални.

Прилагођавање лошим условима, финансијским проблемима и кризним друштвеним тренуцима у нашој земљи обележили су мењање Позоришта на Теразијама, које је од комедиграфског позоришта, преко позоришта које изводи оперетска дела (*Код белог коња* либретисте Оскара Блументала, *Вашир девојака* Виктора Јакобија, *Мамзел Најуш* Флоринона Ервеа), водвиље (*Чарлијева њејка* Брендона Томаса, у режији Лоле Ђукића), комаде са певањем (*Дорћолска њосла* Чиче Илије Станојевића, на музику Петра Крстића, у режији Душана Антонијевића), адаптације дела југословенске класике (*Пућ око свети* на музику Боривоја Симића, у режији Предрага Динуловића), „литерарне мјузикле“ (*Цигани леће у небо*, *Пољуби ме Кејџ*, *Кандид...*), урбане мјузикле (*Солишер*) постало је бродвејски модел позоришта, које негује целовит и сложени мјузикл.

И најзад, након дуго година „чекања“, обнове зграде на Теразијама, решавања бројних архитектонских проблема са старим простором и „борбе“ са подземним водама, великих новчаних улагања, отворена је 15. октобра 2005. нова, гламурозна и репрезентативна зграда Позоришта на Теразијама. Очи јавности почеле су са дивљењем да прате рад овог позоришта, које је освојило нову публику, добијајући нови репертоар, који се ослања на бродвејске представе и искуства. Спектакл, добро уигран ансамбл, стварање националног мјузикла, неке су од програмских смерница модерног позоришта. „Позориште је отворено ревијалном представом, према тексту Миленка Заблаћанског, названог 'Светлости позорнице'. Већ сам назив представе указује на њену тематску окосницу – вечиту причу о условностима позоришта, о контрасту између илузије и гламурозне појавности с једне стране и тривијалне стварности иза тога. Према већ успешно опробаном рецепту 'позоришта у позоришту', прича о лепоти и мукама сопственог позоришта постало је оквир за ревијално низање најуспешнијих нумера из претходног репертоара, својеврсни сентиментално-иронични времеплов који најављује нове могућности“ (Рапајић 2010: 33). Мјузикл *A Chorus Line*, који је стекао славу и захваљујући истоименом филму, према тексту Џемса Керквуда и Николаса Дантеа и на музику Марвина Хамлиша, показује сурови свет једне плесачке аудиције, на којој „побеђују“ психофизички најспремнији играчи, који не лажу, не представљају се као „велике звезде“, већ искрено верују у своје способности и воле плес. И овај мјузикл, настао према бродвејском узор, показује тежак позоришни живот, сложене односе између претенциозног и арогантног кореографа и играча, док музика и песма доприносе карактеризацији и психолошком нијансирању ликова. Али,

највећи заокрет у извођачком и тематском смислу десио се са извођењем мјузикла *Чикаго* (текст Фреда Еба и Боба Фосија, музика Џена Кендера), у режији Кокана Младеновића и у кореографији Мојце Хорват. Све приче и критике на рачун мјузикла као недовољно озбиљне форме и лаког жанра престају када Кокан Младеновић режира мјузикл, који је настао на основу истините приче једне новинарке, која је интервјуисала затворенице које су из љубоморе извршиле најтежи злочин, убиство. Теме као што су корупција, лицемерје, неправда дају овом мјузиклу свевременску вредност, док на естетском плану Кокан Младеновић врло вешто комбинује цез плес, сједињујући све елементе мјузикла са знаковитошћу постдрамског позоришта (елементи циркуса, процесације, постављање визуелног испред приче и текста). Кокан Младеновић прави ангажовани мјузикл, који не треба да забави публику. То је Брехтовско позориште: „Горка пилула упакована у шећерну вуну“, како је редитељ рекао у једном интервјуу. Долазак кореографа Чета Вокера, који је у овом позоришту одржао радионице намењене играчком и глумачком ансамблу, омогућио је усавршавање кадрова, професионалних играча, који су специјализовани за овај жанр. Тако Позориште на Теразијама не жели више да импровизује и прилагођава велика дела забавном жанру, већ мјузикл гради од самих његових основа: плеса, добре глуме и добро увежбаног оркестра. Затим, већ извођене представе у Дому културе „Вук Караџић“ доживљавају своје адаптације: *Бриљантијин*, *Кабаре*, као и највећи хит овог позоришта *Џигани леће у небо*, *Пољуби ме*, *Кејџи*. „Музички жанрови, а посебно мјузикл, имају пуни смисао, само ако су доведени до високог нивоа артизма, инвенције, култивисаности и дисциплине“ (Рапајић 2010: 40).

Томе и тежи ово београдско позориште. Нова зграда, појава значајних кореографских имена (Игор Барберић, Мојца Хорват), подмлађивање ансамбла (у представи *Бриљантијин* игра генерација младих глумаца: Жарко Степановић, Ивана Поповић, Милан Тубић, Лазар Јовано), као и стварање глумаца-звезда (Иван Босиљчић, Јелена Јовчић, Ивана Кнежевић), постављање и реализација високих играчких и глумачких захтева, раскид са прошлошћу и стварање мјузикла на бази домаћег драмског текста (Душан Ковачевић *Марайџонци љрче љочасни круџ* и сада већ антологијског комада *Глорија* Ранка Маринковића (режија Ива Милошевић), допринело је да културна јавност подржи ово позориште, које је културолошки легитимитет и престиж стекло и учешћем на фестивалу Стеријино позорје у Новом Саду и то чак са две продукције, представама: *Чикаго* и *Бриљантијин*.

Тешко је одговорити на питање како ће изгледати будућност мјузикла, поготово када се зна да овај жанр захтева пуно финансијских улагања, а цео свет је захваћен рецесијом и економском кризом. Али, управо у оваквом свету мјузикл може да промовише идеје уједињења и слободе, као што је то учинио светски хит *Notre Dame de Paris* у продукцији Дејвида Зарда, режији Ђилеса Михеа (Gilles Maheu), за који је музику

компоновао Рикардо Кочијанте (Riccardo Cocciantе). Већ десет година публика тражи осавремењену причу о несрећној судбини Циганке Есмералде, патњама Квазимода... Публика у мјузиклу тражи мелодраматичности и емоције, које су нераскидиви део наших живота. Тако Мајер, како преноси Викторија де Александер у студији *Социологија уметности*, разматра како музика ствара и побуђује емоционално значење код слушалаца (Alexander 2007: 398). Музика ствара напетост код слушалаца када они очекују разрешење дисонанце. Осећања која ова напетост побуђује су пријатна, јер знамо да ће доћи до разрешења. То јест, ми познајемо и конвенције које налажу хармоничне звукове. Без скупа симбола и гестова који су заједнички једној друштвеној групи и без заједничке навике одговора на њих, никаква комуникација не би била могућа. Комуникација зависи, претпоставља и проистиче из универзума дискурса који се у естетици музике назива стил. На основу ове тезе, можемо да предвидимо мјузиклу дуг и леп живот, који је условљен његовом универзалношћу и живим извођењем музике, јер „музика стишава немир у души“.

ЛИТЕРАТУРА

- Viktorija D. Aleksander, *Sociologija umetnosti*, Beograd 2007.
 John Belton, *American Cinema – American Culture*, New York 2005.
 Rihard Wagner, *Opera i drama*, Beograd 2003.
 Florans Dipon, *Aristotel ili Vampir zapadnog pozorišta*, Beograd 2011.
 Милош Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Београд 1982.
 An Ibersfeld, *Кључни термини позоришне анализе*, Beograd 2001.
 Н. Т. Леман, *Postdramsko pozorište*, Zagreb 2004.
 William Morrison, *Broadway theatres – History and Architecture*, New York 1999.
 Slobodan Mrđa, *Pozorišna publika u Srbiji (dramska publika)*, Beograd 2010.
 Светозар Рапајић, *Музичко позориште на Теразијама*, зборник радова, Београд 2006.
 Светозар Рапајић, *Музичко позориште на Теразијама*, Београд 2010.
 Маја Ристић, *Позоришна публика музичког позоришта у Београду (Позориште на Теразијама и Опера и театар Мадленанум 2000–2009)*, Београд 2010.
 Dragana Romić, *Američka istorija XIX veka u brodvejskom mjuziklu*, Beograd 1991.
 Ronald Harvud, *Istorija pozorišta*, Beograd 1998.

Maja Ristić

MUSICAL THEATER: FROM SUPERFICIAL ENTERTAINMENT, EXTRAVAGANCE, MELODRAMA TO TOTAL SPECTACLE

Summary

The paper deals with the theoretical and historical study of musical theater which has existed since the Dionysian festivities in the antique Greek theater. Music holds a much more important place in the history of the theater than theory and history have shown so far. Although drama is the basis of a theater play, a song or a musical per-

formance were composite parts of the theater plays in renaissance or baroque. On the basis of the research by a French theater theoretician Florence Dupont, "Aristotle or the Vampire of Western Theater", the aim of the study is to illustrate that contemporary theater is primarily the art of spectacle, performance, games, and not only the dramatic text. Musical theater was the subject of many discussions, criticism, wrong interpretations, which have termed musical theater (operetta, musical) a lower and unworthy genre of the theater. However, when defining the theater as syncretic art and a union of drama, music and singing, Wagner formed a basis for the development of musical theater. On the basis of his theory we can define the musical as one of the most popular theatrical genres in the modern world, which is caught in the economic crisis, recession and popular culture. Today the musical is becoming part of the hybrid culture which permeates different elements of the theater: classical drama (literature), jazz dancing, contents of the postdramatic theater. The musical today is simultaneously part of both popular and elite culture, which the paper illustrates through listing the most significant plays on Broadway (*Oklahoma*, *West Side Story*, *My Fair Lady*, *Cats*) and the review of the development of the Theater in Terazije, as the only theater in the Balkans whose repertoire comprises dominantly syncretic musicals. Over time the musical has become a complex and aesthetically worthy theatrical form which is increasingly more watched by Serbian audience. The musical is the future of the world theater because of the live musical performance, the spectacle, the accomplishment of emotional experience and simple, everyday topics. Time will show if music or drama will prevail.

Весна Пено

ДВА НЕУМСКА РУКОПИСА ИЗ ФОНДА РАРИТЕТНЕ КЊИГЕ МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ*

САЖЕТАК: Два неумска рукописа, која данас припадају фонду раритетне књиге Музиколошког института САНУ, коришћена су у јужној Србији на прелазу из XIX у XX век. У раду су предочени садржај химни, врсте напева, као и особености које употпуњују слику о њиховим корисницима, као и о појачкој пракси у којој су имали своје реално место.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Неумски зборник, библиотека, Музиколошки институт САНУ, јужна Србија, Бугари, грчко, српско.

Примери неговања „грчке“ – неумске псалмодије међу Србима с обе стране Саве и Дунава, забележени су у историографским изворима XIX века,¹ а потврђени су на примерима неумских рукописа који се чувају у нашим фондовима.² На основу два неумска рукописа са сигурношћу се, међутим, може рећи да су се у српским црквама на другом – јужном, крају, у области Старе Србије, појали актуелни једногласни напеви константинопољских музичара, али са словенским текстом у основи. Продор реформе неумског писма³ је овде остварен најпре посредством владика фанариота, а затим и епископа постављених од стране бугарске Егзархије. Наиме, епархије Пећке патријаршије (насилно укинуте 1766), које су се почетком XIX века налазиле на подручју изван Црне Горе и

* Студија је реализована у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

¹ Упор. Д. Петровић, *Грчко-српске културне везе и српско ђојање у 18. веку*. – Сентандрејски зборник, 2, 1992, 149–159.

² Упор. В. Пено, *Двојезични музички рукопис из Одељења синархичке књиге Матице српске (пиролог српско-грчким јојачким везама)*. – Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 42, Нови Сад 2010, 51–60. О неумским рукописима у српским библиотечким фондовима видети: иста, *Неумски зборници из XVIII века у српским фондовима*, у: *Појачки зборници у српским рукописним ризницама од XV до XIX века*, докторска дисертација одбрањена на Катедри за националну историју средњег века на Филозофском факултету у Београду 2008. године (у рукопису), 208–230.

³ О реформи неумског писма са почетка XIX века видети: В. Пено, *Појачка пракса у Грчкој православној цркви данас*. – Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 16–17, Нови Сад 1995, 41–53 (са исцрпном библиографијом).

Београдског пашалука, остале су и даље под управом грчких владика.⁴ Својој словенској пастви они су били национално туђи, јер је ретко који од њих знао словенски језик, тако да су богослужења, скоро искључиво, вршили на грчком.

Од друге половине XIX столећа у области Старе Србије положај српског народа је, као што је познато, услед евидентне бугарске пропаганде постао изузетно тежак. Покрет за добијање самосталности националне бугарске цркве, који је крунисан ферманом Порте из 1870. године, у састав тзв. Егзархије ушло је чак пет епархија које су биле у саставу некадашње Пећке патријаршије. Њихов дефинитиван повратак у крило Српске цркве уследио је тек након балканских ратова,⁵ но, присуство најпре грчких епископа – фанариота, а потом и бугарских великодостојника оставило је трага на богослужбену праксу, самим тим и на црквено појање.

Забележено је да је у време грчких владика у Призрену и околини неговано појање типично за дуговековну источноправославну традицију на Балкану, те да су постојали извесни нотни записи, највероватније неумски, које су појци у пракси користили. О томе да су „грчке владике донеле биле и грчку арију, те су поједини старији ђаци учили и *исалии-хију*, певати по *некаквим ноџама* и за певницом *кањерисали* (канонарховали, прим. В. П.)“, сведоче извештаји о раду богословије у Призрену.⁶ Петар Костић, међутим, наводи податак да је било и таквих грчких владика који нису инсистирали на појачкој традицији својственој Грчкој цркви. Рашко-призренски Мелентије, који је у Призрен дошао 1854. године, није захтевао да се у црквама пева грчки, као што су то чинили његови претходници. Он је правилно читао словенски и у цркви је ретко користио при читању и појању свој матерњи језик.⁷

Велики поклоник древног појања био је и нишки митрополит Виктор, претходно хиландарски архимандрит који је у хиландарском метоху

⁴ Српска црква у Кнежевини Србији добила је аутономију унутар Цариградске патријаршије 1831. године. Упор. Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве*, књ. 2, Београд 1991,² 302–318. Конкретат је остао на снази до 1879. године, када је Цариградска патријаршија прогласила Српску цркву аутокефалном. Упор. Р. Митровић, *Организација Српске цркве у Србији од 1831–1879. године*. – Гласник Српске православне цркве, 1985/1, 40–52. Стварањем Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, децембра 1918. године, унутар граница нове државе нашли су се сви крајеви у којима су живели Срби, и тако су се стекли дуго чекани услови за уједињење епархија негдашње Пећке патријаршије. Регент Александар Карађорђевић је указом од 17. јуна 1920. прогласио уједињење свих црквених области које су у прошлости улазиле у састав Пећке патријаршије. За патријарха православне цркве Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, како је гласила званична титула, изабран је Димитрије Павловић (1846–1930), дотадашњи архиепископ београдски и митрополит Србије. Упор. Д. Страњковић, *Уједињење СПЦ и обнова Пећке патријаршије 1918. до 1922. године*. – Гласник Српске православне цркве, 1962/април, 140.

⁵ Детаљније о периоду Бугарске егзархије у: Ђ. Слијепчевић, Нав. дело, 425–449.

⁶ „Кањерисање се састојало у томе, што је ђак од запете до запете гласно изговарао стихире, а за њим певач певао“. Упор. *Споменица Призренске Богословско-учишћевске школе 1871–1921*, Београд 1925, 33.

⁷ Упор. П. Костић, *Црквени животи православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX веку*, Београд 1928, 19.

у Нишу провео више од три деценије.⁸ Иако Бугарин пореклом, он је за разлику од већине бугарских епископа уживао симпатије српског народа, трудећи се да пастирску службу обавља независно од политичких планова владајуће егзархије која га је и одредила за епископски трон. Непознати писар неумске песмарице, која данас припада фонду раритетне књиге у саставу библиотеке Музиколошког института САНУ,⁹ у тексту возгласа са Литургије уз песму *Мноџаја љеџа* навео је име и титулу поменутог епископа, који му је очигледно био надлежан.¹⁰

И садржај дате песмарице оправдано упућује на претпоставку да је састављач зборника држао певницу у некој већој – градској цркви, највероватније у Нишу где је било средиште епархије. Већ је на почетку свог рукописа унео химне које неминовно прате архијерејска богослужења: *Архијереју мноџа љеџа*, *Владику и свјашчченоначалника* и *Прејојаци меч* (при облачењу архијереја), а затим је у наставку, након *Трисвџе џесме*, у развијеном – свечаном напеву, забележио уметке које на Архијерејској литургији пева управо сам епископ: *Госјоди сјаси блаџочесџи-вија*, као и *И услиџи ни*.

Изнету хипотезу о томе да је рукопис коришћен у саборном храму где се очекивао одређени певачки квалитет потврђује податак да се анонимни састављач у избору мелодија руководио за оним које су биле најпопуларније у то време и које су се редовно певале на литургијама у току седмице и, свакако обавезно, недељом и празником.

По узору на *антиолоџије* сабрани су пре свега главни литургијски напеви: наведена *Трисвџа џесма*, коју је компоновао Григорије Про-

⁸ Бугарска штампа га је, штавише, често лажно оптуживала за нерад и рђаво владање и за акције у вези са одвајањем Нишке епархије од Егзархије. Истина, када су након Берлинског конгреса 1877/78. године у састав Србије поново ушли Нишки, Пиротски, Врањски и Топлички округ, владика Виктор је са свештенством и паством, 18. јануара 1878, најавио присаједињење своје епархије Српској цркви. С обзиром на то да је био на страни збаченог митрополита Михаила и да је одбио да учествује у сабору за избор новог митрополита, Теодосија Мраовића, разрешен је дужности архијереја 1. априла 1883. године. Упокојио се у Београду 1888. године. Упор. Р. Радић, *Хиландар у државној џолиџици краљевине Србије и Јуџославије 1896–1970*, 24. Владика Виктор је у Нишу, при хиландарском метоху, вероватно подучавао младог Вучка Стојановића, потоњег музичког калиграфа Викентија Хиландарца. О томе више у: В. Пено, *Из хиландарске џојачке ризнице – Викенџије Хиландарац*, Нови Сад 2003, 37.

⁹ Књига је под инвентарним бројем 5. Малог је формата (145 x 95 мм), у оштећеном картонском повезу. Судећи по одсуству маргина и, штавише, на појединим страницама пресеченим неумским знаковима, књига је, могуће при повезивању, опсечена. Рукопис нема оригиналну фолијацију. Садржи укупно 150 листова (неисписани листови су: 156, 16–28, а иза неумског текста, на крају и листови 1–26; листови 13 и 14 су међусобно слеђени, као и листови 101 и 102; волантни листови су 149 и 150 и накнадно их је исписала друга рука). Језик у рукопису је рускословенски, писмо је курзивни облик грађанске ћирилице. Драгоцену помоћ у опису овог рукописа, као и другог о коме ће у наставку бити речи, пружиле су ми колеге из Археографског одељења Народне библиотеке Србије мр Миланка Убипарип и Владан Тријић, којима се овом приликом срдечно захваљујем.

¹⁰ Текст гласи: *Викјџору џреосвјашччењеџему и боџџопрџоизведеному миџџроџолиџу свјашџеџеџа миџџроџоли ниџџиџа и лесковачки, џречесњеџему ексарху долном мисирскому нашему Г(осјодин)и Владиџе мноџаја му љеџа*, и налази се на л. 33а–б. Видети прилог бр. 1.

топсалт¹¹ у другом гласу, херувике по гласовима, у силабичнијој верзији Петра Лампадарија¹² и поменутог Григорија,¹³ као и херувике у развијеном – арго мелосу првог гласа Петра Ефеског¹⁴ и Григорија; ту су и различите варијанте, такође по гласовима, Богородичине химне *Досѣјојно јесѣи*, и ирмоси који се уместо ње певају на све важније, Христове и Богородичине, празнике. Причасне песме груписане су у седмичне (по данима у којима се изводе), недељне (по гласовима) и празничне.

Писар није пропустио да нотира ни главне песме за дане Страсне седмице: херувику и причастан за Велики четвртак, херувику за Велику суботу, као и причастан *Тијело Хрисѣово* у мелизматичном напеву Григорија Протопсалта на дан Пасхе. Будући да је највероватније у току Четрдесетнице појао акатист, прибележио је и мелодију рефрена *Радуј-сја неџесѣи* и кондака *Возбраној војеводје*.

Као што је у *анѣолоџијама* уобичајено, и у овом зборнику су се нашле карактеристичне мелодије за Литургију пређеосвећених дарова и Василијеву литургију. Неумама је записана и мелодија првог антифона на Литургији: *Блаѣослови душе моја Госѣода*, док је од другог антифона прибележен само текст химне *Јединородниј Сине*. Занимљиво је да је писар унео и одговор на јектеније *Госѣоди ѣомилиј* у различитим мело-

¹¹ Григорије Левитис (1777–1822), протопсалт Велике цркве у Константинопољу и један од тројице реформатора неумског писма, био је свестрана музичка личност на прелазу из XVIII у XIX век и изузетно плодан композитор. И у рукописним и у штампаним појачким књигама током XIX века, његове мелодије представљају незаобилазни део садржаја. Нарочито су биле популарне његове херувике, причасни, полијелеји и доксологије, уз то и мелизматични напев стихирара. Заслужан је за бројне транскрипције са тзв. старог метода – касновизантијске нотације. Упор. О. Тόλκα, *Επίτομο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό της Βυζαντινής Μουσικής Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα* 1993, 209.

¹² Петар Пелопонески – Лампадарије (1730 – 1777 или 1778), једна је од најзначајнијих личности на музичкој сцени XVIII века. Мало је познато о његовом животу, али је извесно да је у Константинопољу био лампадарије у време када је за десном певницом као протопсалт стајао Данило, те је отуда уз његово име остала лампадаријска титула. Имао је бројне ученике којима је преносио свој начин тумачења касновизантијске нотације. Компонувао је напеве силабичног и развијеног стихирара, ирмологије, кратиматиона, икиматиона, пападики, такође силабични и развијени анастасиматирион, силабични доксастарион, бројне херувике, причасне, полијелеје, славословља, калофоничне ирмосе, кратиме и др. Компонувао је и песме на световне текстове које су у његово време биле омиљене у Константинопољу, али и у другим срединама на Истоку у којима су живели Грци. Упор. О. Τόλκα, Нав. дело, 294; Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Ἡ σύγχυση τῶν τριῶν Πέτρων* (δὴλ. Μπερεκέτη, Πελοποννησίου καὶ Βυζαντίου). – *Βυζαντινά*, 3, 1971, 213–251; исти, Πέτρος λαμπάδαριος ὁ Πελοποννήσιος ὁ ἀπὸ Λακεδαιμόνος· ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του (†1778). – *Λακωνικά Σπουδαί*, 7, 1983, 108–125.

¹³ Од Петра Лампадарија су херувике првог, четвртог, петог, седмог и осмог гласа, док су остале: другог, трећег и шестог – Григоријеве.

¹⁴ Петар Ефески (?–1840) је био добар познавалац како поствизантијске и шире схваћене источне појачке традиције тако и европске музике. Учио је највероватније код познатог Георгија Крићанина у Патријаршијској музичкој школи, заједно са Григоријем Левитом, Хрисантом – потоњим архимандритом, и Хурмузијем Архиваром. И сам је предавао црквено појање у Букурешту, а 1820. године је основао музичку штампарију у Влашкој где је први издао *Анастасиматирион* и *Доксастарион* Петра Пелопонеског. Упор. О. Τόλκα, Нав. дело, 294.

дијама у лествици трећег гласа, што иначе није чест случај у рукописној традицији XIX века.

Изван репертоара за Литургију определио се само за стихире кључних празнике *Једна славни ученици* (на Велики четвртак), *Воскресенија ден* (на Васкрсење) и *Днес Христос во Вийлејемје раждајейсја* (на Рождество Христово). Да је писар редовно користио своју песмарицу потврђују неумски исписи песама са опела, који се не срећу тако често у рукописним зборницима из датог периода. Управо ове мелодије говоре о активној певничкој пракси коју је имао овај, неумској нотацији вичан и за сложеније напеве спреман, појац словенског порекла.

Да је рукопис могуће наследио такође добар познавалац реформисаног неумског писма сведочи и накнадно забележена причасна песма *Тијело Христово* у седмом гласу, у напеву Григорија Протопсалта (л. 149–150). Сасвим је, међутим, извесно да је један од власника ове песмарице живео у време у коме је на владарском трону био краљ Милан Обреновић, а за кормилом Српске цркве стајао митрополит Михаило. О томе сведочи текст многољетствија које се у пракси Српске цркве поје на крају Литургије, а које је непознати писар забележио на последњем слободном листу.¹⁵

У библиотеци Музиколошког института је још једна неумска књига, под ознаком Р 13, из друге половине XIX stoleћа.¹⁶ Састављена је из два дела, рукописа воскресника и штампане антологије, под насловом: *Послѣдование на Божествѣн- тѣ Слѣжѣж*. Састављач рукописног дела био је Јован Митев, који је на уводној страници забележио да је посао окончао 1875. године.¹⁷ Реч је о сажетом зборнику осмогласних мелодија Јована Протопсалта,¹⁸ иако то сам писар не помиње.

¹⁵ Текст многољетствија гласи: „Спаси Христе Боже и помилуј благовјернаго государја и краља нашего Милана, Преосвјашчењейшаго архиепископа и митрополита нашего Михаила, христољубивое воинство, ктитори и приложники свјатаго храма сего и всја православѣија христѣјани и сохрани ... на многаја љета“.

¹⁶ Рукопис је у добром стању, у тврдом повезу, пресвучен кожом, са крстовима утиснутим техником слепог отиска на предњој и задњој корици. И он је цепног формата (135 x 95 мм). Језик забележених химни је рускословенски, с тим да се у делу рукописа који представља скраћену музику теорију уочавају обележја говорног језика пчињског краја. Исписан је полууставом.

¹⁷ У заглављу рукописа је недовољно јасна информација: *Готовъ преведъ 1859. ѿ Іваннѣ митевѣ пображенецѣ Враниѣ написана рѣкописъ ѿ ѿнъ оуѣ 1875*. Други запис, на унутрашњој страни првог непагинираног листа, оставио је писарев син. У целости он гласи: *Ову књиѣу Воскресникъ ѣревео и лично својом руком написао ѣдине 1875. од броја 1 до 170 мој оѣицъ Јован Миѣиѣ, из села Преображења, срез ѣчињски, округъ врањски; Београд 1. јануара 1943 Милан Ј. Миѣиѣ, ѣещад. мајор*. Најзад, постоји и трећи запис, тачније потпис Јована Митева из 1859. године (с. 106). Видети прилог бр. 2.

¹⁸ Јован Византинац (?–1866) је био протопсалт и композитор у Великој цркви у Константинопољу, где је и предавао појање при Патријаршијској музичкој школи. Компонувао је калофоничне ирмосе, саставио је зборник под називом *Пандекѣи* (у четири тома), а посебно је значајан као приређивач *Анаѣстасѣимѣариона* и *Ирмологије* по напеву Петра Пелопонеског. Упор. О. Тѣлика, Нав. дело, 152.

На почетку, у форми кратке *йаѿадике*, описани су гласови осмогла-сја, затим су представљени неумски знакови са словенским називима, а у наставку су приложене и основне мелодијске вежбе за оне који почи-њу да уче неумску нотацију.¹⁹

Сам избор песама из *осмоѿласника* је крајње ограничен. За сваки глас убележени су возватељни стихови и по две стихире на *Госѿоди во-звах*, две стихире на стихове (прва и последња), затим тропар, богороди-чан и два седална, и на крају, стихови *Всјакоје диханије* и *Хвалиѿе Го-сѿода*. Описани *Воскресник* је парадигма за својеврсни уѿбеник по коме су ученици у Старој Србији започињали курс појања према реформиса-ним правилима неумске нотације.

Писар је имао потребе и да детаљно испише схему мењања *сѿѿол-ѿа* у току црквене године, а онда је на завршним страницама накнадно унео текстове егзапостилара и неумске записе јеванђелских стихира.

У другом делу рукописног зборника Јована Митића је поменута штампана песмарица за коју, нажалост, нема података где је и када из-дата. Ради се о бугарском издању *аниѿолоѿије*, са напевима који су налик већ описаним из кодекса бр. 5 из Музиколошког института. Интересант-но је да је у прилогу овог издања наведен списак свих који су помогли да оно изађе. Међу бројним именима ученика и свештенослужитеља нашло се и име проигумана Венијамина Хиландарца.

Два описана рукописа сведоче о томе да је у јужним деловима Србије било појаца који су били музички писмени и који су користили неумске зборнике као своје приручне појачке књиге. Садржај датих зборника упућује и на чињеницу да су поред литургије на богослужењима у срп-ским црквама појани и они напеви који чине саставни део вечерње и јутарње службе, а што посредно говори о нивоу појачког умећа. Наиме, неумама вични појци засигурно су имали завидно појачко искуство о чему сведоче саме мелодије које су, због популарности које су уживале у ондашњој појачкој пракси на ширем балканском простору, бележене у бројним рукописима, чији су састављачи били грчки, румунски и сло-венски писари – Бугари, као и бугаризовани Срби.

¹⁹ Видети прилог бр. 3.

ПРИЛОЗИ

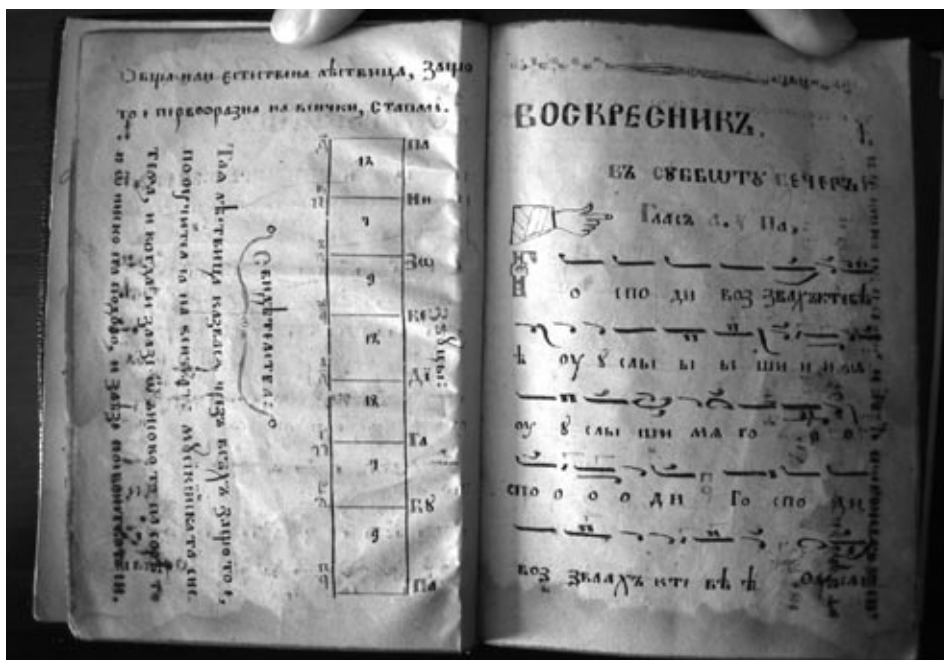
1.

Рукописна неумска ѱесмарица, ѱисар нейознаѱ,
Фонд рарийейине књиѱе у Музиколошком инстѱиѱиуиу САНУ, бр. 5.





Зайис у неумском зборнику из 1875. године, чији је састављач Јован Мишић



Пайадики и њочейак Воскресника у аутиографу Јована Мишића

TWO NEUM MANUSCRIPTS FROM THE FUND OF RARE BOOKS OF
THE MUSICOLOGICAL INSTITUTE OF THE SASA

Summary

Among the rare book collections of the Musicological Institute of the Serbian Academy of Sciences and Arts there are two neum chanting manuscripts. Judging by the inscriptions, their owners and possible users were from the south of Serbia. The unknown scribe of the hymn-book, catalogued as no. 5 in the said collection, at the beginning of his autograph wrote polychronion to the metropolitan of Niš and Leskovac, Viktor. This previously Chilandar archimandrite and later archbishop of Bulgarian descent, unlike most of his predecessors of Bulgarian exarchate, was well accepted by Serbian people in the region of south Serbia. He was also known as an admirer of ancient chanting practice, i.e. the Byzantine liturgical music. This fact the scribe of the said collection obviously bore in his mind and that is way he included in the manuscript many liturgical hymns based on the popular melodies of Constantinople composers, primarily of Gregorios Protosaltēs, Peter Lampadarios and Peter Efesios. He also notated characteristic melodies that are sung in the Liturgy of Saint Basil and the Liturgy of Presanctified Gifts, than several stichera for Passion week and for the feast of the Nativity of our Lord.

The other manuscript, also from the second half of the 19th century, more precisely from 1875, was written by Jovan Mitev in the Pčinja region. He compiled a concise Octoechos on the basis of the Ioannes Protosaltēs's Anastasimatarion, although he did not mention this fact in his hymn-book. The selection of hymns is limited. There are psalm verses *Lord I have cried*, two anastasima and two aposticha stichera, apolytikion, theotokion, two kathisma, as well as psalm verses *Let everything that hath breath* and *Praise the Lord for each mode*. The second part of this collection is a printed Bulgarian edition of the anthology consists of the popular church melodies of the time.

The two mentioned manuscripts testify that in the south of Serbia there were musically literate chanters who used to chant Late-Byzantine melodies during the Liturgy, vespers and matins services in Serbian churches. Concerning the content of described neum books, it is obvious that they were well skilled at the so-called "new method" or analytical neume semiography. This neum system, as it is well known, was used by many Greek, Romanian and Slavic scribes – Bulgarians as well as Bulgarized Serbs from the first decades of the 19th century for recording ancient and new composed church melodies in the wider region of the Balkans.

Тијана Појовић Млађеновић

КОНСЕКВЕНЦЕ ВАГНЕРОВЕ МУЗИЧКЕ ДРАМЕ У ФРАНЦУСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И *ПЕЛЕАСУ* И *МЕЛИСАНДИ* КЛОДА ДЕБИСИЈА – ГДЕ, ЗАШТО, КАКО И КУДА?*

САЖЕТАК: Слично Малармеу, који откривајући Вагнерову музичку драму теоријски прецизира властиту концепцију позоришта, и Дебиси у односу на Вагнера ствара своје естетске принципе сценског вокално-инструменталног дела – лирске драме *Пелеас и Мелисанда* која представља отклон и корак даље од Вагнерове музичке драме. Наиме, поменуто остварење не представља, како се дуго истицало и наметало, жестоки антивагнеровски манифест, већ даљу радикализацију покренутих процеса – извесне специфичне „помаке“ унутар Вагнерове поставке музичке драме, али и „искорачења“ из њених оквира. У том контексту, сагледавају се све тачке истог правца који, у суштини, заступају и Вагнер и Дебиси, као и начини, разлози, визиуре, визије и циљеви на основу којих се ова двојица аутора, крећући се само у супротним смеровима тог истог правца, разликују.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Шарл Бодлер, *саџласја* међу уметностима, Стефан Маларме, Рихард Вагнер, *Gesamkunstwerk*, Клод Дебиси, лирска драма *Пелеас и Мелисанда*, референцијалност, експресија тишине, „бескрајни речитатив“.

Успостављању култа књижевног вагнеризма у Француској значајно су допринели песници Жерар де Нервал (Gérard de Nerval) и Шарл Бодлер (Charles Baudelaire), као и симболисти Вилије де Лил Адам (Viliers de l'Isle Adam) и Едуар Дижарден (Edouard Dujardin). Наиме, из Бодлеровог писма упућеног Рихарду Вагнеру (Richard Wagner) непосредно после извођења његове музике у Паризу 1860. године (видети Прилог 1), а поготову из његовог есеја „Рихард Вагнер и *Танхојзер* у Паризу“ из 1861. године,¹ постаје јасно да је песникова идеја о *саџласјума* (*correspondances*) међу уметностима нашла своју потврду у асоцијацијама које

* Рад је настао у оквиру пројекта „Идентитети српске музике у светском културном контексту“ (бр. 177019), који се реализује на Факултету музичке уметности, а финансира га Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ Поменути Бодлеров есеј „Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris“ први пут је објављен 1. априла 1861. године у *Revue européenne*, да би га, у незнатно проширеној верзији, издавач Едуар Денти (Edouard Dentu) објавио у виду брошуре 4. маја исте године (упор. Lois Boe Hyslop, *Baudlaire, Man of His Time*, New Haven & London 1980, 68).

је у њему изазивало слушање Вагнерове музике, док је у лајтмотивима композиторских опера видео симболички израз метафизичких тежњи човека. Тако, у свом писму Вагнеру, песник, између осталог, описује неубичајену блискост коју осећа слушајући његову музику: „То што сам доживео је неописиво... чинило ми се да познајем ту музику... изгледало ми је да је та музика *моја*“. Гдину дана касније настао есеј о Вагнеру јесте једини Бодлеров критички текст посвећен музици, упркос значају музике која се као тема и метафора провлачи кроз сва његова дела. У њему, песник говори о заводљивој способности музике да слушаоца у потпуности обавије и прожме, али и о неспоразумима и предрасудама у вези са Вагнером и његовом музиком који су ометали критичку рецепцију овог композитора у Француској. Упркос томе што, како сам признаје, није велики познавалац музике, Бодлер се диви силовитом мајсторству композитора и поистовећује се са њим. Односно, у Вагнеру, песник открива себи сличног преводиоца душе:

Ниједан музичар не успева да као Вагнер наслика простор и дубину, материјално и духовно... Он поседује уметност превођења, посредством суптилних градијација, свега онога што је неумерено, неизмерно, честољубиво у једног душевног и природног човека. Каткад се чини да човек, слушајући ту жестоку и силовиту музику, у дубини мрака растргнутог сновиђењима или вртоглавим визијама опијума, открива скривене слике.²

Такође, у свом есеју Бодлер објашњава да је у Вагнеровој музици препознао артикулацију сопствене теорије сагласја међу уметностима, и описује своју реакцију на Вагнерову музику:

Да ли је мени самом дозвољено да препричам, да речима неизбежног превођења опишем оно што је моја имагинација произвела онда када сам тај комад по први пут слушао затворених очију и када сам се, могло би се рећи, осетио подигнутим са земље? [...] оно што би заиста било изненађујуће, било би то да звук *не може* да сугерира боју, да боје *не могу* да представе идеју једне мелодије, као и да звук и боја нису у стању да преводe идеје; ствари су се одувек изражавале путем реципрочне аналогije, од оног дана када је Бог створио свет као комплексну и недељиву целину.

Природа је храм где мутне речи слећу
са стубова живих понекад, а доле
ко кроз шуму иде човек кроз симболе
што га путем присним погледима срећу.

Ко одједи дуги што даљем се свode
у јединство мрачно и дубоко што је,

² Види: *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, ур. Claude Pichois & Jean Ziegler, Paris 1975–76, II, 785.

огромно ко ноћ и као светлост, боје,
мириси и звуци разговоре воде.³

Неки су мириси ко пут дечја свежи,
зелени ко поља, благи као обое,
– други искварени, победнички, тежи,

што у бескрај шире простирање своје,
као амбра, мошус, тамјан, раскош њуха
који пева занос чула нам и духа.

(препевао Иван В. Лалић)

На овај начин Бодлер уписује у поменути есеј и своју песму *Сагласја* (*Correspondences*) као могући превод Вагнерове музике. Феномен синестезије који спаја различита чула, као и схватање уметности као превођења,⁴ уводи, по Бодлеровом мишљењу, различите уметнике у једну те исту естетску заједницу. Песник се на површини идентификује са Вагнером као композитором, односно, са креативним субјектом у позицији аутора. Зато га и описује као силника/деспота који је у потпуности овладао музичким стварањем и који контролише све детаље његове реализације. Осим тога, у поменутом есеју Бодлер се труди да избрише разлику између писања и читања о Вагнеровој музици и слушања те исте музике. Непрекидно избегавајући било какве предикције и класификације, аутор повезује разумевање музике, конкретну или просторну дистанцу, као и апстрактну или концептуалну дистанцу између различитих уметности. Маргарет Мајнер сматра да тиме што на одређеним местима покушава да умањи, или потисне присутне дистанце које открива између текста и музике, Бодлер не тежи да замрзне могућност кретања/премештања/превођења у потпуности, већ жели да свој текст о Вагнеровој музици напише тако да њих двојица могу заједнички да се упуте у оне естетске пејзаже који ће им више пружити уточиште него што ће их раздвојити.⁵ У сваком случају, очигледно је да је Бодлеров есеј допринео уздизању Вагнера и подстакао култ вагнеризма који је током наредних година и деценија запљуснуо Европу.

Тако су посебне тренутке у животу Лил Адама представљала његова два путовања (1869. и 1870. године) у Трибшен (Tribschen) крај Лутерна, да би се сусрео са својим херојем Вагнером и да би са њим разговарао о манускрипту свог комада *Побуна* (*La Révolte*).⁶ Такође, петнаестак

³ Исто, 784.

⁴ Реч је наиме о Бодлеровој теорији синестезије и универзалне аналогije, која преточена у песму *Correspondences* (преводи се и као *Везе*, *Узајамности*, *Сагласности*) захтева од уметника да стиховима одгонета „шуму симбола“, да открива дубоке, скривене аналогije кроз које се најбоље могу изразити суштине људи и ствари. Писац *Цвећа зла* (*Fleurs du mal*) тако показује колико поезија дугује музици и наговештава у прози „вагнеровски роман“.

⁵ Упор. Margaret Miner, *Resonant Gaps between Baudelaire and Wagner*, Athens, 1995.

⁶ Иначе, друго Лил Адамово путовање за Трибшен како би посетио Вагнера у његовој и Козиминој вили било је прекинуто избијањем француско-пруског рата за време кога

година касније, током 1885, само две године после Вагнерове смрти, Дижарден и филозоф Теодор де Визева (Téodor de Wyzewa) покренули су часопис *La Revue Wagnérienne*, угледајући се на Феликса Фенеона (Félix Fénéon) и његову *La Revue Indépendante* која је почела да излази годину дана раније.⁷

С друге стране пак, Вагнерова контроверзна теорија *Gesamkunstwerk*-а (*уопшталног уметничког дела*) подстакла је у другој половини деветнаестог века у Француској и својеврсну, рекло би се, нелагодну, одбрамбену реакцију у неким од кругова симболиста. Наиме, Вагнеров утицај је такође подстакао писце и песнике као што су, на пример, Жорис-Карл Уисманс (Joris-Karl Huysmans; аутор чувеног романа *À rebours* [*Против њипроде*]⁸ из 1884), или Рене Гил (René Ghil; песник и теоретичар симболизма, аутор познате *Racine* о речима [*Traité du verbe*]⁹ објављене 1886. године) и Стјуарт Мерил (Stuart Merrill)¹⁰, али сада у смислу настојања да се поврати моћ језика као врхунског изражајног медија који, како су поменути аутори сматрали, по снази једино може да се надмеће са музиком.

Тако се Стефан Маларме (Stéphane Mallarmé) дистанцирао од *Gesamkunstwerk*-а у свом прозном делу под називом „Рихард Вагнер. Сањарење једног француског песника“ из 1885. године (видети Прилог 2),¹¹ у којем

је овај симболиста постао заповедник Националне гарде. Лил Адам је најпре био импресиониран патриотским духом Париске комуне и писао је чланке у којима је под псеудонимом Marius подржавао *Tribun du peuple*, али му је револуционарно насиље убрзо постало крајње одбојно.

⁷ Током 1886. године, Дижарден и Фенеон су се удружили под капом нове, унапређене *La Revue Indépendante*. Једна од тадашњих иновација била је та што је часопис у својим просторијама почео да организује мале изложбе.

⁸ У начину живота, у размишљањима о свету и уметности Уисмансовог јунака Jean-a des Esseintes-a из наведеног романа, огледа се декадентни дух једног времена и његова прожетост, између осталог, неким од Шопенхауерових (Arthur Schopenhauer) идеја, као и Вагнеровом концепцијом уметности.

⁹ У поменутој *Racine* – којој претходи предговор Стефана Малармеа, а у једном од поглавља, посвећеном Стјуарту Мерилу, наилази се на обраћање вагнеризму – Гил је покушао да створи специфичну динамичку „инструменталну поезију“. У таквој поезији стих постаје крајње флексибилан. Односно, песниково је право да, на пример, напише неки стих од десет слогова, а следећи од четири, као и да мења ритмове како би постигао што већу музикалност, што се сматрало великом победом над „свечарским, старим“ александрином. Према Гилу, поезија се на тај начин ослобађа симетрије. Пошавши од Рембоовог (Arthur Rimbaud) чувеног сонета *Voyelles* (*Самогласници*) где свако слово има одређену боју, разрађујући принцип кореспонденција између боја, звукова и мириса, проучивши радове Хелмхолца (Hermann von Helmholtz) и Вагнерову музику, Гил је засновао своју теорију „инструменталне поезије“ где би речи биле ноте, где би музика била видљива, где би људски глас остао врста „слободног инструмента“, „писак са резонатором различитих резонанција“. Тако би некадашњи песник речи постао песник музике, а његова творевина била би „комрад сугестивне музике“, динамични низ обојених слика које би изражавале вечно постојање емоција њима иманентним ритмом.

¹⁰ Мерил, амерички симболистички песник који је углавном писао на француском језику, сматрао је да једино лирска поезија има вредност, то јест, да је она кћи „деструктивне речи и стваралачке музике“.

¹¹ Малармеов текст „Richard Wagner. Rêverie d'un poète français“ објављен је у *La Revue wagnérienne* (8. август 1885, 195).

га је оптужио, додуше тоном пуним дивљења, за претерано поједностављену јукстапозицију двеју врста уметности. Вагнеру као креативном ствараоцу, Маларме се дивио зато што је повезао „*le drame personnel et la musique idéale*“¹², као и зато што се определио за једну тако популарну формулу, али је сматрао да је његово повезивање музике са драмом далеко од стварног филозофског „брака“.¹³ Маларме је о Вагнеру исто тако говорио и на чувеним „уторцима“, књижевним вечерима (*soirées*-има) које су се одржавале сваког уторка у песниковом салону где се дуго и бурно дискутовало, полемисало, и где су се кристалисали уметнички, естетички и поетички ставови ове епохе. Чинило му се да Вагнер, упркос свему, предност даје музици, те да се стога поезија подводи под музику, да поезија извире из музике и да у њу увире, док је он, управо супротно, сматрао да поезија¹⁴ има надмоћну улогу.¹⁵ Односно, по Малармеовом мишљењу, музика је у Вагнеровој музичкој драми узурпирала место поезије, којој се морало вратити њено истакнуто, доминантно место. Тако, овај песник, откривајући Вагнерову музичку драму, а потом и критички се односећи према њој, теоријски прецизира властиту концепцију позоришта сасвим другачијег од композиторовог. „Представа“ би, како је Маларме наглашавао, морала бити сведена на свечани чин читања поетског текста, лишена свега спољњег, а улога глумца би била редукована на минимум. Међутим, сам Маларме није оставио ниједно дело које би представљало реализацију те идеје, односно, сопствене симболистичке поставке позоришта која у својој основи садржи негацију позоришта.

Иако је Вагнер, а пре њега и Глук (Christoph Willibald Gluck), промовисао тезу да у опери, односно, *Gesamkunstwerk*-у, музика треба да „служи драми“, очигледно да је за Малармеа та теза, а поготову њена реализација, била незадовољавајућа. Јер, иако је опера сложено дело, то још увек не значи да је и тотално уметничко дело. Наиме, „историјско филозофска, унутарња ’једновременост свих уметности’, дакле стање у којем оне све представљају исти развојни ступањ, ретко је или никад није остварено у опери“, сматра Карл Далхаус (Carl Dahlhaus). „Ако се и допусти као могућност да дух времена, уколико постоји, равномерно прожима све уметности – а то је исто толико често оспоравано колико и утврђивано – с друге стране би се једва могло порицати да су у опери“, том, како истиче Далхаус, „немогућем уметничком делу“, њени „делови

¹² Види: *Œuvres complètes de Stéphane Mallarmé*, ур. Bertrand Marchal, Paris 1998, 543.

¹³ Упор. Elizabeth McCombie, *Mallarmé and Debussy. Unheard Music, Unseen Text*, Oxford 2003, 2.

¹⁴ Иначе, Маларме је посебно инсистирао на значају музике као праве суштине поезије. Истицао је да задатак модерне поезије више није да прича, проучава и описује. По њему, стихови морају да делују попут музичке еманације, не смислом, већ сонорношћу, не значењем, већ музичким вибрацијама. На тај начин, поезија постаје врста музичке партитуре.

¹⁵ Види: Rosemary Lloyd, *Debussy, Mallarmé, and "Les Mardis"*, у: *Debussy and His World*, ур. Jane F. Fulcher, Princeton & Oxford 2001, 262 (нав. према: André Fontainas, *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry: notes d'un témoin*, забележено 18. јануара 1895, Paris 1928, 195).

или моменти од којих се она састоји готово увек били 'неједновремени'¹⁶. Управо је то недостижно, или наизглед недостижно, и подстицало напредовање повести опере. Тако се Вагнерова револуција под именом „музичке драме“ супротстављала распадању опере којој је претила неповезана упоредност позоришне представе и концерта.¹⁷ Његови напори да се музика у опери, позивајући се на „праву драму“, потисне из првог плана (што јесте идеолошка традиција прогресивних момената у развоју овог музичког рода), дакле, у односу на претходну традицију њеног првенства над текстом, сада принуди да до у појединости прати текст који се, у суштини, изједначава са драмом – део су његових убеђења у могућност обнављања, ако не облика, онда дејства трагедије, као и залагање за познату, ауторитативно наглашавану формулу „реч и звук“. С друге стране, парадоксално, пратећи линију традиције позоришта „из духа музике“, јавила се симболистичка поставка по којој позориште да би било легитимно не мора бити мотивисано драмски, то јест, дијалектиком трагичног или комичног.

Маларме, насупрот Вагнеру, *не изједначава драму и текст*, као што *не раздваја реч и звук*. По његовом мишљењу, Морис Метерленк (Maurice Maeterlinck), најзначајнији представник симболизма у позоришту, приближио је драму апстрактној, врхунској уметничкој форми читања онога што Маларме метафорички назива *књигом* ('le Livre', 'les feuillets'), а чији имагинативни процес овај песник види као стварни извор драме. Наиме, нечујним читањем, што јесте драмски чин у његовом најчистијем облику, позоришне сцене постају ментални процес. Нечујна драмска представа која се одвија на страницама *књиџе* постаје чиста музика. Другим речима, драмска парадигма се достиже током идеализованог процеса читања, док је музика (само '*dans le sens propre*' / 'у чистом смислу') у стању не само да буде уметнута у свеобухватну *књиџу* већ и да је прати, или чак замени као очевидни израз глобалног уметничког чина. У том смислу, сваки инструмент у оркестру, уместо да преноси иначе неизрециву емоцију коју је Вагнер предвидео, својом материјалношћу само контаминира уметност.¹⁸ За разлику од Вагнера, улога музике за Малармеа није у томе да се језику обезбеди емоционална непосредност или сугестивност. Јер, као и у језику, и у музици, у суштини, постоје херменеутичке „пукотине“.¹⁹

Са тог места отискује се и Клод Дебиси (Claude Debussy), *драмски* композитор, или тачније, *йоејски* композитор, који слично Малармеовом схватању и, такође, у односу на Вагнера, ствара своје естетске принципе сценског вокално-инструменталног дела – лирске драме (*drame*

¹⁶ Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Novi Sad 1992, 94.

¹⁷ Упор. исто.

¹⁸ Упор. Elizabeth McCombie, *Mallarmé and Debussy. Unheard Music, Unseen Text*, 17–18.

¹⁹ Упор. исто, 25.

lyrique) *Пелеас и Мелисанда* / *Pelléas et Mélisande* (1902), настале по истоименој, најуспешнијој Метерленковој драми (1892).

Вративши се 1887. године из Рима у Париз, Дебиси ступа у контакт са Дижарденом, постаје део симболистичког књижевног и уметничког круга који се окупља у *Књижари независне уметности* (*Librairie de l'Art Indépendant* у париској улици la Chaussée d'Antin) и продубљује своје познавање Бодлерове и Верленове (Paul Verlaine) поезије. Године 1888. први пут посећује музички фестивал у Бајројту (Bayreuth) и присуствује извођењу Вагнерових опера *Мајстори њевачи* / *Die Meistersinger von Nürnberg* и *Парсифал* / *Parsifal*, док следеће, 1889, на истом месту, прати *Трисџана и Изолду* / *Tristan und Isolde* (мада је ово остварење већ имао прилике да чује раније у Бечу). Те исте 1889. године (за коју касније изјављује да је реч о „чаробној години“ у којој је био „пун вагнеровског лудила“²⁰), у Паризу се, у оквиру велике Светске изложбе, упознаје са музиком Кине, Индонезије, Вијетнама и других азијских народа, звуком гамеланског оркестра са Јаве и позориштем Анамита, народа из централног дела источног Вијетнама, али и са стваралаштвом Балакирјева, Мусоргског и Римског-Корсакова. Током 1890. упознаје се са Ериком Сатијем (Erik Satie), открива књижевни свет и поетику Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe), као и Мориса Метерленка. Крајем те исте 1890. године, среће се са Малармеом у чијем се магнетном пољу дефинитивно кристалишу и Дебисијеви уметнички, крајње самосвојни естетички и поетички ставови. Ово је време које представља и почетак Дебисијевог разочарања у Вагнера, мада не и крај његовог „упијања“ Вагнерове музике, ма колико да се противио њеном утицају.²¹

Јер, Дебиси се дивио музици *Парсифала* због његове хармонске лепоте, чија су еха не тако ретка у *Пелеасу и Мелисанди*, као и због оркестарског звука, али и стога што је:

у *Парсифалу* [...] Вагнер покушао да заузме мање ригидно ауторитаран став према музици, што јој је допустио да мало слободније дише. Она овде не поседује оно нервозно одуство даха које прожима Тристанову морбидну страст, ни разјарене, анималне крике Изолде, ни пренаглашени коментар Вotanове нељудскости. Ништа у Вагнеровој музици не поседује чистију лепоту од *Прелида* за трећи чин *Парсифала* [...]. У њему чујемо јединствену и готово неочекивану, изванредну оркестарску сонорност. То је једно од најлепших звучних здања икада подигнутих у вечну славу музике.²²

Међутим, већ те кључне 1889, нарастајуће супротстављање Вагнеру, то јест, настојању да се различите чулне и генеричке компоненте

²⁰ Claude Debussy, „Parsifal“ and the Société des Grandes Auditions de France. – Gil Blas, April 6, 1903, у: *Debussy on Music*, прев. и ур. Richard Langham Smith, New York 1977, 167.

²¹ Упор. Barbara L. Kelly, „Debussy's Parisian affiliations“, у: *The Cambridge Companion to Debussy*, ур. Simon Trezise, Cambridge 2003, 32.

²² Claude Debussy, Нав. дело, 166–167.

интегришу према теоријски образложеним амбицијама вагнеровске музичке драме у контексту остварења тоталног уметничког дела, огледа се и у следећим речима:

Уколико се без европске пристрасности слушају њихове ударалке, мора се констатовати да су ове наше само варварска мука сајамског циркуса. Код Анамита се среће нека врста ембриона лирске драме под кинеским утицајем у којем се препознаје театролошка формула: има само више богова и мање декора. Мали пискави кларинет управља емоцијама; там-там руководи страхом... и то је све. Нема посебног позоришта, нема скривеног оркестра. Ничег другог до инстинктивне, горљиве потребе за уметношћу...²³

Такође, те исте године, непосредно после повратка са поменутог другог „ходочашћа“ у Бајројту, Дебиси у чувеним разговорима са својим професором композиције Ернестом Жироом (Ernest Guiraud), које је забележио француски музиколог и композитор Морис Еманиел (Maurice Emmanuel), истиче:

Ја нисам покушавао да имитирам оно што ме задивљује код Вагнера. Замишљам другачију драматску форму: у њој музика почиње тамо где је реч немоћна да изражава; музика је створена за неизрециво; желео бих да она изгледа као да повремено излази из сенке и да се зачас у њу опет враћа; да увек буде дискретна личност [...] Ништа не сме да успори ток драме: сваки драмски развој, ма и најмање продужен, неспособан је да се сложи са покретљивошћу и променљивошћу речи.²⁴

И даље, на Жироово питање који ће му песник дати либрето, Дебиси одговара:

Онај који ми, исказујући ствари тек делимично, буде дозволио да уградим свој сан на његов.²⁵

Аналогно Дебисијевим схватањима могу се навести Вагнерове речи из његовог „Писма о музици“ из 1860. године, које указују на сличне проблеме у истраживању законитости по којима треба да се одигра саобраћавање музике и поезије у драми:

Величина песника мери се нарочито по ономе што се уздржава да изрекне, остављајући нама, да сами, у тишини искажемо оно што је неизрециво; али само музичар омогућава да јасно чујемо оно што није речено.²⁶

²³ Упор. Stefan Jarociński, *Debussy – impressionnisme et symbolisme*, Paris 1970, 116.

²⁴ Упор. исто, 116–117.

²⁵ Исто.

²⁶ Види: Nikola Kovač, *Francuska književnost*, knj. III/1, Beograd 1981, 83.

До овог места подударност је очигледна, али наставак реченице који гласи: „[...] а неизбежна форма његове тишине одзвања као бескрајна мелодија“²⁷, јесте крајња консеквенца Вагнерове естетике музичке драме, оваплоћене у *Трисџану* и *Изолди*, то јест, крајње решење које је дијаметрално супротно Дебисијевом настојању формулисаном у наставку његовог одговара Жироу:

Али ја се нећу поводити за заблудама традиционалне опере у којој музика дрско доминира, где је поезија у другом плану, пригушена прегустим оперским ткивом. У опери се превише пева, а треба певати само онда када је потребно [...] Сањам о либрету који ме неће приморати да нижем дуге, тешке чинове, већ ће ми пружити призоре различите по амбијенту, где личности неће ступати у конфликте, већ ће подносити живот и судбину.²⁸

С обзиром да је музика за Дебисија, као и за Малармеа (речи и свет које оне означавају развијају се у музичку структуру која је у основи свега што постоји), алтернатива писаној речи, вокални парт читаве лирске драме *Пелеас и Мелисанда* представља консеквентно извлачење мелодијских формула из латентних мелодијских флексија француске говорене речи. Такође, и композиторова музика, као и Малармеова песма (песма се рађа из ћутања, тишине, из белине), појављује се из тишине, наметнувши се без претходне најаве, *in medias res*, прекидајући свој ток поновним западањем у тишину, заправо настављајући да плете нит у нашим сновима. У том контексту, Дебиси је писао:

Открио сам да користим, и то сасвим спонтано, изражајно средство које сматрам сасвим посебним, наиме, тишину. Можда је то једини начин на који се емоцији једне реченице може дати њена пуна, права вредност и, иако ју је Вагнер користио, чини ми се да се она налази само у оном апсолутно драматичном, а не у сумњивим драмама као што су Бушардијеве [Bouchardy], Д’Енеријеве [d’Ennery] и осталих! (Из писма Ернесту Шосону од понедељка, 2. октобра 1893) [...] Провео сам недеље у тражењу оног „ништа“ од чега је Мелисанда саткана. (Из писма Ернесту Шосону у јануару 1894)²⁹

Пелеасова експресија тишине значајно је утицала на стварање радикално новог оперског стила, који на својеврстан начин представља патос антипатетичног стила (страсти се изражавају полугласно, љубав се испољава у једва приметним дрхтајима мелодијске линије, умире се без буке, никако другачије до прозодијски), који се, како истиче Ханс Хајнц Штукеншмит (Hans Heinz Stuckenschmidt), „материјално још задо-

²⁷ Исто.

²⁸ Упор. Stefan Jarociński, *Debussy – impressionnisme et symbolisme*, 117.

²⁹ Види: François Lesure and Roger Nichols, *Debussy Letters*, London & Boston 1987, 56, 62.

вољава шапутавим наговештајем, али испод баршунастог пијанисима крије екстремну уметничку побуну“.³⁰

Из тог разлога, према Дебисијевом мишљењу, вагнеровска „формула“ није препоручљива за усвајање. Односно, Вагнерове методе су сувише личне да би их ико други следио. Тако је у *Пелеасу* дошло до изражаја Дебисијево одбацивање свега онога што чини суштину Вагнерових опера – временске разmere, преобиле мелодија и константни лајтмотивски развој. Одбачена је бескрајна мелодија, а предност је дата квазирецитативу. Говорећи о *Трисџану*, Дебиси је наглашавао:

[...] симфонијски развој и развој лика никада не могу да се одвијају истом брзином. [...] Слушајући оперу, гледаоци су навикнути да доживљавају две различите врсте емоција: с једне стране, *музичку емоцију*, и са друге стране, емоцију лика – уобичајено их доживљавајући у сукцесији. Покушао сам да утврдим како се те две врсте емоција могу савршено прожети и симултано доживети. Мелодија је, ако смем тако да кажем, анти-лирска. Она не може да изрази променљива стања душе и живота. У суштини, она је погодна само за песму у којој изражава једноставно осећање.³¹

Тако је *Пелеас*, у исто време, колико повезан са *Трисџаном* толико и супротан овом Вагнеровом остварењу. Заправо, *Пелеас* и *Трисџан* заступају исти правац, али се крећу супротним смеровима. Осим тога, Дебисијева лирска драма представља отклон и корак даље у односу на Вагнерову музичку драму у смислу одступања од конвенције као такве, то јест, у смислу деривата, „девијантности“ традиционално схваћеног појма опере (па и музичке драме) уопште. Наиме, као начин трансгресије, преступа, прекорачења закона жанра опере, као *jouissance* искуство кршења закона и правила који су пре свега ствар стилова, одређених система и музичких конвенција, као прави дирановски (Gilbert Durand) *йочейшак ослобађања*, лирска драма *Пелеас и Мелисанда* стиже на саму границу где се поставља питање сврсисходности и оправданости називања овог дела опером.³²

Дакле, специфична референцијалност *l'histoire extérieure* – спољашње приче, односно, историје опере, њених постулата и принципа – или историчног бића Дебисијеве лирске драме, одвија се на следећим равнима.

На равни глобалне структуре, концепција опере упућује на историју која јој непосредно претходи, на Вагнерову поставку музичке драме (чинови који се не деле на затворене нумере, већ на сцене, односно слике које су прокомпоноване и које се надовезују једна на другу), али, истовремено, на основу принципа оркестарских интерлудијума који повезују прокомпоноване слике унутар чинова, чини отклон од Вагнерове музич-

³⁰ Hans Hajnc Štukenšmit, *Nova muzika*. – Трећи програм, 3, Leto 1974, 341.

³¹ Richard Langham Smith, *Debussy on Music*, 66–67, 80.

³² Види: Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас и Мелисанда*“ Клода Дебисија – ојера или анијојера. – Музички талас, 3–6, 1997, 54–73.

ке драме и упућује на саме почетке оперског жанра, на концепцију првобитне фирентинске *dramma per musica* у чијем се монодијском *stile rappresentativo* још увек нису формирале нумере. Такође, у *Пелеасу* не постоје „арије“ или „дуети“, већ само дијалози и монолози у оквиру дијалога. За разлику од Вагнера који делимично редукује улогу ансамбла и хора, та редукација је у Дебисијевој опери, могло би се рећи, потпуна (осим једног мушког хора морнара иза сцене). Жанр-сцене су у Дебисијевом остварењу заступљене само са два примера (у трећој слици првог чина, као и у трећој слици четвртог чина). Међутим, њихова је функција симболичке природе и необично значајна, јер се јављају у кључним моментима у драматуршком смислу.³³

На равни вокалног писма, опера упућује на Вагнера само у смислу конфронтирања парадокса: Дебисијев „бескрајни речитатив“ наспрам Вернерове „бескрајне мелодије“. Истовремено *Пелеас* упућује на *stile rappresentativo* – мелодијско рецитовање карактеристично за прве покушаје у области оперског стваралаштва, то јест за опере композитора фирентинске *Camerate*, али и на речитатив за који су се у историји развоја француске опере залагали и Лили (Jean-Baptiste Lully) и Русо (Jean-Jacques Rousseau). Међутим, специфична „упућивања“ вокалне деонице Дебисијевог дела излазе и ван жанра опере уопште, и преносе се још и даље у прошлост, на грегоријанску псалмодију, на неке карактеристике средњовековних црквених мелодија³⁴ – на врсту слободне лирске псалмодије. У вези са вокалном деоницом, требало би поменути и симболичку употребу интервала, одређених лествичних типова, ритма, регистара.

На равни инструменталног писма, које је главни носилац музичког садржаја, Дебисијева опера опет упућује на Вагнера (у смислу снажног утицаја лексики *Парсифала* и донекле *Трисћана*), али и на отклон од њега. Оркестарско ткиво није симфонизовано као код Вагнера јер је Дебиси сматрао да примена симфонијске музике на драмску акцију може „убити“ драматску музику, уместо да јој служи. С тим у вези, у поређе-

³³ У трећој слици првог чина, кратке интервенције поменутог јединог хора морнара прате један део разговора између Пелеаса, Мелисанде и Женевјеве, а касније и разговор Мелисанде и Пелеаса који су у том тренутку први пут сами. Иако је море мирно и блиставо, Пелеас предосећа олују. Мелисанда посматра морнаре који разапињу једра певајући, и спремају се на пут. То је брод којим је она дошла, и који сада одлази без ње. То је судбина која ју је довела у Аркелово царство. Између двоје младих стидљиво се рађа љубав, а повремено јављање прегнантног Голоовог мотива предсказује будуће неизбежне и несрећне догађаје. У трећој слици четвртог чина (*Фонџана у њарку*) пак, Иниол посматра долазак и одлазак стада оваца са пастиром. Кратак дијалог између пастира и Иниола одиграва се на месту где је Мелисанда изгубила Голоов прстен, где ће се Пелеас и Мелисанда последњи пут видети, и где ће Голо убити Пелеаса. Види: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и његово доба*, Београд 2008, 64–65.

³⁴ Између осталог, реч је о типичним мелодијским формулама и каденцама, слободном ритму који се јавља у виду честих промена такта или смењивању бинарних и тринарних група, средњовековним модусима – на пример, Женевјевин речитатив из друге слике првог чина, односно, *Сцене чишћања њисма*. Такође се у овом контексту истиче и Мелисанин соло речитатив (без оркестарске пратње) из прве слике трећег чина, који на изванредан начин упућује на мелодраматски моменат.

њу са Вагнеровим третманом лајтмотива, улога и начин коришћења лајтмотива у *Пелеасу* је у приличној мери другачија. Лајтмотиви се као музичке слике (симболизују личности, појмове, стања, ствари и збивања), „арабеске“ везане за личности, јављају само у оркестарском парту, донекле се мотивски разрађују, у мањем степену се значајније преображавају, не израстају један из другог – нису у функцији нарације, динамике тока радње, већ су пре статични, често фрагментарни.

Истовремено, саморефлексивност *Пелеасове l'histoire intérieure* – унутрашње приче, односно, сопствене поетике, композиционих поступака, специфичне грађе, одбацивања хијерархијске норме тоналне хармоније што резултира периферном екстензијом тоналне граматике и неуобичајеним синтаксичким решењима – дакле, саморефлексивност аисторијског или, можда, антиисторијског бића ове опере, управо је на равни инструменталног писма најинтензивнија и најкондензованија.³⁵

Као место разоткривања композиторовог крајње самосвојног музичког рукописа, аутентичног композиционог геста (на плану музичке драматургије макро и микроформе, хармоније, оркестрације, темпа, динамике итд.), заправо, место (само)утврђивања и (само)потврђивања потпуно индивидуалног музичког језика, његових карактеристика и константи, наиме, једног специфичног, у себе затвореног, самоконтемплативног музичког универзума – лирска драма *Пелеас и Мелисанда* истовремено јесте прва и до сада једина „импресионистичка музичка драма“, опера која, на основу посебности свог вокалног парта пре свега другог, самом својом оствареношћу води ка негацији саме опере као сценског вокално-инструменталног жанра.

Дакле, рекло би се да се *Пелеас* не налази на линији историјске неизбежности оперског жанра. Његова концепција настаје и „остаје на маргини двоструко ужлебљене традиције“ италијанске и немачке концепције музичке драме (инсистирање на непосредном дејству и привлачности људског гласа с једне стране; давање предности утицају мита на музичко мишљење с друге стране). Иако је једно од Дебисијевих основних исходишта био Вагнер, Пјер Булез (Pierre Boulez) наглашава да „Дебиси осећа нескривену одвратност према опери свог времена: идолизација Вагнера му је била мучна, према италијанском стваралаштву није гајио ни најмању наклоност, француске творевине ишле су му на нерве [...] Једноставно, није веровао у позоришни 'стил' – није се мирио са тим да се цео подвиг певања у опери своди на физичку битку између грла певача и јачине оркестра [...], и зато је зазирао од сваког позоришног 'стила'“.³⁶

³⁵ О томе види: Тијана Поповић Млађеновић, *Варијације на тему „Пелеас и Мелисанда“ Клода Дебисија и историја, у: Ојера – од обреда до уметничке форме*, ур. Соња Маринковић, Београд 2001, 97–109.

³⁶ Пјер Булез, „*Пелеас и Мелисанда*“ – одблесци. – Музички талас, 3–6, 1997, 80.

Наиме, *Пелеас* не настаје као „продукт историцизма“ позоришног оперског „стила“. Он излази из те конвенционалне историје оперског „стила“ – не пристаје да буде део те историје којој је иманентна идеја о непрекинутом континуитету и сталном напретку „стила“ позоришног, оперског певања. Зато *Пелеас* и упућује на *stille rappresentativo* првих опера и „враћа“ вокалну деоницу на још старију грегоријанску псалмодију – на корене западноевропске вокалне музике уопште – да би се установила различитост, као и да би се релативизовала и одузела легитимност Вагнеровом „стилу“, односно, позоришном „стилу“ *Пелеасове* садашњости. На тај начин, а у спречи са новаторством композиторовог музичког језика – иновацијама које су производ раскидања, али не потпуног, са традицијом, и које доводе до стила и праксе чији историјски траг има ту заслугу да је јединствен – *Пелеас* настоји да „затвори“ простор између првобитног, оног прошлог, и свог *сада*, не верујући у могућност крајње тачке оперске историје и надајући се неком њеном новом почетку или, барем, почетку нечега новог у њој самој.

И тако, у игри прожимања *Пелеасове* приче и музике, изгледа као да Мелисанда долази у сеновити ванвремени *Свесвећу/Allemonde* трагичне свакодневице оних „сада“ збивања. Као да долази из временски условљеног света без сенки, света историјских „поговора“, неизречених и неизрецивих коменатара. Или, као да у *Свесвећу/Allemonde* – фикцији – метафори измишљене историје, постоји само оно „сада“ (ни прошло, ни будуће). И као да у свету – историји – метафори историјске фикције, постоји само оно „неизречено“ и „неизрециво“. А негде *између*, као да можда постоји и бартовски „*le grain de la voix*“ – квалитет оног што не изражава, или, квалитет „пуноће значења“ текста кроз музику.

Насупрот историјској постављености и „прогресивној“ утемељености и неминовности Вагнелове музичке драме, *Пелеас* се, заробљен у својим дихотомијама, чува можда као симбол почетка краја опере (или, својеврсни камен међаш у оперској историји), и још увек, у добу *fin de siècle* XX и XXI века, чека тренутак у коме ће се знати да ли је крај опере реалност или само привид. Његово антиисторијско биће, и већ доста дуго замрзнуто „сада“, као да негде парафразирају стару кашмирску пословицу: „Овај свет нисмо наследили од наших предака, већ смо га посудили од наших потомака“. У неким случајевима, као што је то лирска драма *Пелеас и Мелисанда*, можда и прерано.

ПРИЛОЗИ

1.

ПИСМО ШАРЛА БОДЛЕРА РИХАРДУ ВАГНЕРУ

Петак, 17. фебруар 1860. године

Господине,

Одувек сам сматрао да неки велики уметник, иако навикнут на славу, не би био неосетљив на један искрени комплимент када би овај комплимент био усклик одобравања и, најзад, када би тај усклик могао имати вредност сасвим *йосебне* врсте пошто би долазио од једног Француза, односно човека који није склон одушевљавању и који је рођен у земљи у којој се поезија и сликарство не познају више од музике. Пре свега, хоћу да вам кажем да вама дугујем *највеће музичко уживање које сам икада доживео*. У добу сам када се човек више не забавља пишући славним људима, и још дуго бих се устручавао да вам овим писмом изразим своје дивљење да сваког дана моје очи не наилазе на недостојне, смешне чланке у којима се чине сви могући напори како би се унизио ваш гениј. Ви нисте, Господине, први човек поводом кога сам морао да трпим и црвеним због своје земље. Најзад, љутња ме је нагнала да вам покажем своју захвалност; рекао сам себи: хоћу да се разликујем од свих тих имбецила.

Први пут када сам ишао код Италијана* да бих слушао ваша дела, био сам прилично нерасположен и чак, признаћу то, пун лоших предрасуда; али треба ми опростити; тако често сам бивао насамарен; слушао сам превише музике разних шарлатана са великим претензијама. Међутим, ваша музика ме је сместа освојила. То што сам доживео је неописиво; и, ако обећате да се нећете смејати, покушаћу да вам то и пренесем. Најпре, учинило ми се да познајем ту музику и, касније када сам о томе размишљао, схватио сам одакле долази та опсена; изгледало ми је да је та музика *моја*, препознао сам је као што сваки човек препозна ствари које су му суђене да воли. За сваког другог, осим за човека од духа, ова реченица би била неизмерно смешна, нарочито ако би је написао неко ко, као ја, *не йознаје музику*, и чије се образовање ограничава на слушање (истина, са великим задовољством) неколико лепих Веберових и Бетенових комада.

Затим, карактер који ме је примарно запањивао, јесте карактер величине [узвишености]. Она [музика] представља величину и води ка великом. Свуда у вашим делима, пронашао сам свечаност моћних бучања, моћних појава Природе, као и слављење великих човекових страсти. У

* Реч је о *Théâtre des Italiens* у Паризу где је Шарл Бодлер слушао извођење фрагментата дела Рихарда Вагнера под диригентском палицом самог композитора.

тренутку, човек се осети понесеним и потпуно очараним. Један од комада, најчуднији од свих, који ми је пружио једну сасвим нову музичку сензацију јесте онај који је послужио да се њиме дочара религиозна екстаза. Ефекат произведен *представљањем званица и свадбеним слављем*, огроман је. Осетио сам сву величанственост живота много ширег од нашег. И још нешто друго: много пута сам искусио једно осећање прилично бизарне природе, а то су охолост и уживање у разумевању, препуштању да у мене продре и обузме ме интензивно, чисто сензуално задовољство које сличи оном као да се одвајамо од тла и пењемо по ваздуху или корачамо и клизимо по мору. И музика је, у исто време, дисала каткад охолошћу живота. Генерално, те дубоке хармоније су ми изгледале да сличе оним напетостима које убрзавају пулс имажинације. Најзад, осетио сам такође, али вас преклињем да се не смејете, сензације које произлазе вероватно из преокрета мога духа и мојих честих преокупација. Свуда постоји нешто што је уздигнуто и што уздиже, нешто што тежи да се попне више, нешто претерано и суперлативно. На пример, да се послужим поређењима из сликарства, под претпоставком да је пред мојим очима непрегледно пространство тамноцрвене боје. Ако то црвено представља страст, видим га како се догађа поступно, путем свих прелаза црвеног и розе, до усијаности најврелијег места. Чини се тешким, чак немогућим, доћи до нечег жешћег; међутим, последња ракета трасира једну бразду још белу на белом које јој служи као основа. То ће бити, ако хоћете, најснажнији крик душе која се уздиже до пароксизма.

Почео сам да записујем нека размишљања о деловима *Танхојзера* и *Лоенгрин*а које смо чули; али сам признао себи да је немогуће све рећи.

И тако бих могао да наставим да пишем ово писмо у бесконачност. Ако сте могли да испратите моје мисли, захваљујем вам се на томе. Остаје ми само да додам још неколико речи. Од дана када сам чуо вашу музику, све време, у неким својим лошим тренуцима, себи говорим: *О када бих барем могао вечерас да слушах мало Вагнера!* Има без сумње и других људи сазданих као ја. Све у свему, требало би да будете задовољни публиком чији је инстинкт био супериорнији од лоше науке новинара. Зашто не бисте дали још неколико концерата додајући и нека нова дела? Учинили сте да спознамо један пред-укус нових уживања; имате ли право да нас лишите осталог? – Још једном, Господине, ја вам се захваљујем; ви сте ме подсетили на мене самога, понајвише у лошим тренуцима.

Ш. Бодлер.

Не додајем вам своју адресу, зато што бисте можда помислили да постоји нешто што бих тражио од вас.

(са француског језика превела Гордана Поповић)

СТЕФАН МАЛАРМЕ: *РИХАРД ВАГНЕР*.
САЊАРЕЊЕ ЈЕДНОГ ФРАНЦУСКОГ ПЕСНИКА

(*La Revue wagnérienne*, 8. август 1885)

Један савремени француски песник, искључен због разноразних разлога из сваког учешћа у званичном приказивању лепоте, воли да размишља о сувереној раскоши Поезије – сматрајући је својим непрекидним задатком, или мистериозним брушењем стиха за самотничке Празнике – као да та раскош не би могла постојати заједно са бујицом баналности коју собом носе уметности у лажном представљању цивилизације. Свечаности од једног дана смештене усред несвесне гомиле: скоро Култ!

Сигурност да ни он, нити било ко други тог времена није уплетен у неки сличан подухват, ослобађа га сваког ограничења које његовом сну могу донети осећање неспособности и одступање од чињеница.

Његов поглед неузнемирене исправности сеже далеко.

Понајмање му је по вољи то што самом себи приписује као ингениозан подвиг да је сам, у охолом скривању последица, препознао Чудовиште, Ко(је) то не може Бити! Довољно је само, ранити га, у слабашан и неодобрањив бок, једним погледом пуним одобравања, јасним и чистим.

Омашка начињена бацањем кратких погледа на изванредно, али данас још увек недовршено богатство ликовног приказивања, од којег се одваја, по достигнутом савршенству, једино Плес који јесте у стању да помоћу свог сажетог писма ухвати оно што измиче и ненадано се јавља већ у Идеји (слична визија подразумева све, апсолутно читаву будућу Свечаност). Уколико тај естетичар сматра да Музика доприноси Позоришту тако што у њему покреће величанственост, или узвишеност, онда он не сањари, не размишља довољно дуго у себи самом. Ма какви скокови да прате одвијање његове мисли, она већ предосећа горостасно приближавање Иницијације, која се пробија на вишу раван путем гласова посвећених ватрених следбеника: Твоја жеља од раније, за убудуће, овде, тамо, гле, како слаби, ако није извршена.

Јединствен изазов песницима од којих је узурпиран тај задатак са најчеднијом и најискричавијом бравурозношћу, припао је Рихарду Вагнеру!

Осећање према том странцу се компликује: дивљење, усхићење, дубоко поштовање, као и nelaгодност због сазнања да је све учињено, односно, да је директном игром ожежен и сам књижевни принцип.

Сумње и нужност (једног стриктног мишљења) су ту како би се распознале околности на које је, на почетку, наишао напор Мајстора. Тај напор се појављује у времену позоришта, али оног за које се може рећи да је истрошено и немоћно, каквим га је Фикција произвела из једног простог, грубог елемента: то позориште се намеће само и одмах захтева

да се поверује у постојање ликова и догађаја, једноставно, да се верује, и ништа више. Као да та вера која се очекује од публике, није требало да буде управо исход нечега до чега је он дошао путем суделовања свих уметности, а што изазива то чудо сцене, иначе непокретне и ништавне! Ви треба да budete изложени некаквој чаролији, за чије остварење није довољно средство усхићење које намеће магија музике, већ ваш ум на препад треба да буде силован некаквим симулакрумом, те се одмах прокламује: Претпоставите да се ово дешава стварно и да сте ви у томе!

Модерниста не пристаје на измишљање; али експерт, да би се служио уметностима, очекује да га свака привуче док се не појави њена посебна моћ илузије – и онда, пристаје.

Требало је много да Позориште пре Музике изађе из ауторитарног и наивног концепта, док су његова ремек-дела, авај! не располажући тим новим извором евокације, лежала на побожним страницама књиге, без наде, за било које, да ће искочити током наших свечаности. Његова игра остаје инхерентна прошлости, као што је, због свог интелектуалног деспотизма, а по сугестији уметности, одбацила популарно представљање, оно које би гомила желела – само да би остала господарица сопственог веровања. Једноставна оркестарска интервенција мења све у читавом старом позоришту, поништавајући сам његов принцип: као стриктно алегоријски чин који се сценски одвија сада, у себи празан и апстрактан, безличан, то позориште има потребу, како би се са извесношћу покренуло, да искористи животворни флуид који разлива Музика.

Његово присуство, ништа више! у Музици, јесте тријумф, па ма како мало се оно обзнанило, чак и као сублимно пробијање до античких услова, али путем блештања творитељке сваке виталности: публика ће имати тај утисак да, уколико би оркестар престао да распростире свој утицај, идол би, у тај исти час, остао на сцени укипљен.

Да ли би он, мада Музичар, и чак тако блиски повереник тајне своје Уметности, могао да поједностави њену власт све до те иницијалне тежње? Слична метаморфоза се јавља у незаинтересованости критичара који, спреман да се наоружа стрпљењем и радошћу, нема иза себе амбис музичког извођења – најбучнијег које човек уопште може да прихвати својом слободном, чистом вољом.

Он је то учинио.

Идући у највећој журби, помирио је читаву једну традицију, недирнуту у својој заосталости, са оним девичанским и окултним што извире из његових партитура. Недостатак оштрине погледа (који би био само узрок стерилног самоубиства), тако је истрајно прожео тај чудноват дар асимиловања овог ствараоца, да је он од два елемента лепоте, личне драме и идеалне музике, који се међусобно искључују, или, понајмање, један другог игноришу, остварио спој. Да, помоћу хармоничног компромиса, произвео је једну егзактну фазу позоришта, која одговара, као изненађење, располагању њеним пореклом!

Иако је филозофски она ту само да би била јукстапозирана, Музика (трагам у себи за оним што је дубоко утиснуто – одакле она долази, одакле њен први смисао и њена неминовност) продире и обухвата Драмму засењујућом вољом жонглера уметнутог у мага; у ствари, може се рећи да се она ту везује: нема генијалности и дубине са којима одушевљено буђење обасипа ову намеру, осим ако сам принцип присуства Музике не измиче.

Додир је чудо које, не трансформишући у потпуности ниједну ствар, делује, на сцени и у симфонији, на спајање тих диспаратних облика задовољства.

Сада, у ствари, музика – која изражавајући пре свега флуидност и прожетост, од те уметности нема ништа друго до придржавања врло комплексних закона који се намећу – меша боје и црте личности са тембром и темама, од сваке мелодије на овом свету много богатијег амбијента Сањарења, божанства заоденутог невидљивим наборима акордских ткања; да ли ће је оно са таласа Страсти подићи до необузданости, сувише неизмерне за њу саму, бацити је и изувртати: сакриће је у њеном појму, изгубљеном пред тим надљудским изливом, да би је заробио када све буде укротио песмом која се изненада појављује у раздирућем болу надахњујуће мисли. Баш овог јунака, који увек кроз ту маглу ходи као што гази по тлу, видећемо у даљини у испаравању јадиковки, славе и радости, изражених путем инструмената, како узмиче ка давно прошлим почецима. Он дела само када је окружен *на начин* Грчке, укоченошћу помешаном са интимношћу коју доживљава у присуству митова којих скоро да никада није ни било, толико га њихова инстинктивна прошлост издваја! не престајући међутим да се користи блискошћу изван људског. Чак се неки духовно задовољавају тиме што им изгледа да нису лишени сваке везе са случајним симболима.

Ево рампе на којој се устоличава Легенда.

Са већ постојећим пијететом, публика, по други пут од хеленистичких времена, а сада германских, ужива да присуствује представљању тајне од њених почетака. Нека јединствена срећа, новообновљена и варварска, тера је да седне и да проматра – покрећући се у складу са свом знаном суптилношћу оркестрације – свечану и достојанствену фигуру идеја које су управљале њеном генезом.

Све се освежава у првобитном потоку: не до извора сасвим.

Ако француски дух, тако маштовит и апстрактан, баца светло, онда то неће изгледати тако: он се одупире – и у томе се слаже са Уметношћу и њеним интегритетом који је изумитељски – свакој Легенди. Погледајте га, у ишчезлим данима, како не чува ниједну грозоморну и истрошену анегдоту, због предосећања да ће она унети нешто од анахронизма у театарску представу. Посвећену, у једном од чинова Цивилизације.* Осим

* Експонирања, Преношења Моћи, итд.: видим ли те тамо Брунхилда; шта би тамо чинио Зигфриде!

ако се та Бајка, чедна у свему, месту, времену и личности, не открива као позајмљена латентном смислу представљања једног народа, уписана на страници Небеса чија је Историја само интерпретација, узалудна, што ће рећи Поема, Ода. Шта! век или наша земља која га уздиже, распршили су путем мишљења Митове зато да би их поново створили! Позориште их призива, не! нема ничег сталног, вековног, ни вечно познатог, већ само неко биће лишено персоналитета, јер оно фигурира као наш вишестурки аспект: оно, због угледа који одговара функционисању националног постојања, евоцира Уметност да би њоме дотакло све. Тип без претходно назначеног имена, да би се тиме појачало изненађење, то јест, његов гест сам по себи сажима наше снове о далеким пределима или о рају, које је античка сцена гурнула у понор захваљујући једној испразној претензији за њеним испуњавањем или одсликавањем. Тај, неко! ни та сцена понегде (везана грешка, непроменљив декор и стварни глумац једног Позоришта коме недостаје Музика): да ли је једној духовној ствари, бујању симбола или њиховом припремању, неопходно неко место да би се развила, другачије од фиктивног предворја бачене визије пред погледе једне гомиле! Светац до свеца, али измишљени! И тад је ту завршетак, у неком узвишеном блеску, одакле се помаља Фигура која је Нико, сваки покрет и мимика које она чини у ритму симфоније, ослобађа је. Онда они издишу пред ногама те инкарнације, но без одређене везе са њеном видљивом хуманошћу, док се та разређивања и ти природни врхунци које Музика доноси продужавају и у позадини вибрирају исто као и Живот.

Човек и његово аутентично бивање на земљи затим измењују реципроцитет доказа.

Тако настаје Мистерија.

Град, који је дао том светом искуству једно позориште, утискује у Земљу универзални Печат.

Када је реч о његовом народу, он је понајмање сведочио о узвишеном делању, и ја позивам Правду да посведочи да може само ту да влада! пошто оркестрација из које се малочас указала очевидност бога, никада не синтетише ништа друго сем финоће и раскоши, бесмртних, природњених, које без знања свих учествују у заједништву једног немог присуствовања.

Ево зашто, Генијалност! ја, понизник кога је вечна логика подјармила, о Вагнеру, трпим и замерах себи што у минутима обележеним досадом, нисам био са онима који, заморени од свега у потрази за вечним спасењем, крећу право на твоје здање Уметности које је за њих крајњи циљ пута. Тај пут отвара неоспорна главна врата у временима јубилеја која то нису за све људе, гостопримства против сопствене недовољности и медиокритетства домовина; тај пут чини да чврста убеђења егзалтирају до сигурности и извесности: за њих то није највећа етапа икада означена неким људским знаком коју они пролазе са тобом као вођом, већ

као завршено путовање човечанства до Идеала. Да ли ћеш ми дозволити, барем, пошто желим свој део сласти, да је кушам у твом Храму крај свете планине чије најсхватљивије уздицање истина одзвања трубом у куполи и позива, у недоглед травњака пред храмом који твоји изабрани газе, на спокој: то је, за дух, врста изоловања наше некохерентности која тај дух прогони слично каквом заклону против сувише светлог наметања тог врха који прети апсолутним, наслућеног тамо горе, од почетка формирања облака, блештавог, огољеног, самог: с оне стране, и кога нико, изгледа, не може достићи. Нико! та реч не опседа грижом савести пролазника у тренутку када он пије са твоје омамљујуће фонтане.

(са француског језика превела Гордана Поповић)

Tijana Popović Mladenović

CONSEQUENCES OF WAGNER'S MUSICAL DRAMA IN
FRENCH LITERATURE AND *PELLÉAS AND MÉLISANDE* BY
CLAUDE DEBUSSY – WHERE, WHY, HOW AND WHERE TO?

Summary

Like Mallarmé, who theoretically defined his own concept of theater in the discovery of Wagner's musical drama, Debussy also created his aesthetical principles in comparison with Wagner when it comes to his vocal-instrumental piece, the lyrical drama *Pelléas and Mélisande*, which is a deviation and a step further from Wagner's musical drama. Namely, the said piece does not represent, as was emphasized and imposed for a long time, a fierce anti-Wagner manifesto, but instead, a further radicalization of reversed processes – a certain specific “progress” in Wagner's staging of musical drama as well as “stepping out” of its boundaries. In that context one can see all the points of the same trend which, in essence, was favored by both Wagner and Debussy, as well as the manners, reasons, views, visions, and aims which differentiate these two authors, who move in the opposite directions of the same trend.

Драђана Јеремић Молнар
Александар Молнар

АДОРНОВО СХВАТАЊЕ ЛУТАЊА ПО ШУБЕРТОВИМ МУЗИЧКИМ ПЕЈЗАЖИМА

САЖЕТАК: У чланку аутори разматрају Адорнове описе музичких пејзажа које је он изнео у своја два рана чланка посвећена музици Франца Шуберта: „Шуберт“ (1928) и „Франц Шуберт: Велики рондо у А-дуру, за клавир у четири руке, оп. 107“ (1934). Аутори настоје да Адорново излагање сместе у дугу традицију немачког романтизма, фокусирајући се на фигуру лутања (*Wandern*) на путу ка регенерацији. Као закључак, они разликују два типа музичког пејзажа у Адорновом бављењу Шубертовом музиком: музичке пејзаже смрти и музичке пејзаже регенерације. Иако лутање првим типом музичких пејзажа увек води у амбис смрти (тј. у царство хтонских богова), нада у регенерацију је очувана у другој врсти музичких пејзажа који се такође могу наћи у неким Шубертовим делима попут Великог ронда у А-дуру.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Адорно, Шуберт, лутање, музички пејзажи, регенерација, смрт, романтизам.

Основна премиса од које је пошао Теодор Адорно (Theodor Adorno) пишући чланке „Шуберт“ (1928) и „Франц Шуберт: Велики рондо у А-дуру, за клавир у четири руке, оп. 107“ (1934) била је да се Шубертова (Franz Schubert) музика најбоље може разумети кроз категорију лутања. „Никада није размотрена категорија луталице у њеном одлучујућем дигнитету за структуру Шубертовог дела“ (Adorno 2004г: 13751), писао је с пуно права Адорно у првом чланку. Пропуст је Адорно покушао да објасни као резултат неспремности аутора који су писали о Шуберту да његово стваралаштво третирају психоаналитички, да у „путовању и лутању“ препознају „симболику смрти као архајски резидуум“ и да, напослетку, „оба“ феномена проблематизују „као делове пејзажа смрти“ (Adorno 2004г: 13751). Овај рекурс на психоанализу подсећа на поступак који је Адорно применио годину дана раније, у несуђеном хабилитационом раду под насловом *Појам несвесног у њансценденталном учењу о души*. Адорнов експлицитни циљ тада је био да уз помоћ психоанализе изврши „рашчаравање несвесног“ како би дезавуисао актуелна настојања немачке филозофије живота да у њему пронађе и утемељи „метафизички патос“ (упор. Adorno 2004а: 543 и даље). У чланцима посвећеним Шуберту психоанализа је такође требало да игра сличну улогу, али се на

крају десило супротно: Адорно је уз помоћ психоанализе вршио „зача-
равање несвесног“ управо како би у њему пронашао и утемељио „мета-
физички патос“ – али не само живота, него и смрти.

Пејзажи смрти

На почетку чланка „Шуберт“ Адорно је Шубертову музику описао као „пејзаж, који окружује“ амбис, а који се и сам састоји од „гротла и јама“ који воде у исту „хтонску дубину“ (Adorno 2004г: 13739). Када је, нешто касније у чланку, написао да тај пејзаж има „ексцентрично устројство“ пошто се његова „свака тачка налази једнако близу средишту“ (Adorno 2004г: 13751), Адорно је пропустио да читаоца подсети да је средиште пејзажа амбис смрти. Самим тим, у пејзажу смрти влада гравитациона сила средишта – смрти – која све што се креће гута не само кроз централни амбис него и кроз сва она „гротла и јама“ које се по тлу претећи отварају. А у дубинама амбиса нема ничег другог до пакла. „Афект смрти“ и „туга за људима“, којима одишу Шубертови пејзажи, трају само док се не стигне пред „капије подземног света“. Од тог момента постаје бесмислен било који херменеутички покушај разумевања Шубертове музике. Сама чињеница да Шуберт није пазио много на квалитет поема које је омузикаливао и да није разликовао Гетеа (Johann Wolfgang Goethe) и Мајрхофера (Johann Baptist Mayrhofer) говори о „заказивању свих речи у том дубоком простору“, као и о томе да „реч још само доставља материјал, али нигде нема моћ да га истинито осветли“ (Adorno 2004г: 13758). Тако сваког смисла лишена музика наставља да даље звучи, остављајући релевантним само једно једино питање – „питање Тартара ‘зар нема краја’“ (Adorno 2004г: 13755).

На овом месту, Адорно је варирао у оно време уврежен „мит о Шубертовом недостатку књижевног сензибилитета“, који је у међувремену у потпуности одбачен с обзиром на то да је за (књижевно и те како сензибилног) Шуберта приликом омузикалења сваке од преко 600 поема које је претворио у *Lieder* једино било релевантно да ли побуђује музичке идеје или не (упор. МсКау 1998: 2). Адорнова општа стратегија у оба чланка посвећена Шуберту била је да „мит о Шубертовом недостатку књижевног сензибилитета“ искористи како би показао да сама Шубертова личност такорећи и није учествовала у обликовању његових музичких идеја, да су оне биле под директним упливом „објективитета“ и да су *управо због тога* и њега и његове слушаоце водиле ка томе да лутају по пејзажима смрти, да би, у неком моменту, подлегле судбини пада у Тартар, на дно амбиса, испод пејзажа којим се може лутати. Међутим, редуковање проблематике лутања на „питање Тартара“ није било могуће ни с обзиром на романтичарску традицију којој је Шуберт припадао, ни с обзиром на конзервативну традицију промишљања „хтонског“ којој је сам Адорно инклинирао (па, на крају крајева, ни с обзиром на Фрој-

дову (Sigmund Freud) теорију нагона живота и нагона смрти). Зато је и Адорнов дискурс лутања, примењен на Шубертово стваралаштво, морао да добије други пол: насупрот наизглед неизбежном и безнадежном Тартару, морало је да се – прво на крају чланка „Шуберт“, а онда, неупоредиво више, у целом чланку посвећеном Шубертовом Великом ронду – појави варљиво светло наде, перспектива романтичарске *регенерације*. Зато Адорново бављење Шубертом у периоду 1928–1934. стоји у знаку митологизовања Шубертових „пејзажа смрти“ тако да, с једне стране, изражавају песимистичку идеју Тартара, али и да, с друге стране, не заворе оптимистичку перспективу регенерације.

У чланку „Шуберт“ Адорно је највише труда уложио да своју митску слику Шубертових музичких пејзажа рационализује тако да лутање изједначи са умирањем (тј. падом са пејзажа смрти у Тартар, на дно амбиса) и да онда израз тако препарираног лутања пронађе у Шубертовом третману тема. Насупрот Бетовеновим (Ludwig van Beethoven) темама, које стоје у дијалектичкој супротстављености и које та супротстављеност покреће на развој („дијалектичку историју“), тврдио је Адорно, Шубертове теме су статичне и у суштини непокретне. „Онако мало колико историја конститутивно управља уласком једне и друге Шубертове теме, толико је мало живот интенционални објект његове музике“ (Adorno 2004г: 13748). Као „непроменљиви карактери“ Шубертове теме су способне само за „понављање“ (упор. и Brinkmann 2005: 78).¹ Примера ради, у Шубертовој првој сонати у а-молу читав став сачињавају две инвенције (*Einfälle*), које међусобно не стоје у дијалектичко-развојном односу прве и друге теме, него се покрећу принципу „повратка истог у проширеној многострукости“. Зато Адорно закључује да Шубертове теме, иако репрезентују луталицу, то чине на један веома чудан начин: оне му омогућавају да такорећи и не пролази пејзажом, него да делови пејзажа пролазе кроз њега. „Шубертове теме не лутају другачије од мли нара [у циклусу *Леја млинарица*] или онога који је у зиму напустио вољену [у циклусу *Зимско љубовање*]. Оне не познају историју, већ само мењање перспектива: сва промена у њима је промена светла“ (Adorno 2004г: 13751). Пошто се не креће пејзажем, он перципира различите делове тог пејзажа у зависности од тога како светло на њих пада. Те промене у перцепцији у њему производе промене „расположења“.² Расположења су ломна стања духа луталице и као таква непрестано изложена „претварању у привид“. Једино што их одржава јесте њихова кореспондентност са деловима пејзажа као „појединачним које биткује по себи,

¹ Оне се само понављају, и то не само у оквиру једног дела него и кроз цео Шубертов опус. „Тиме се објашњава Шубертова склоност да исту тему два, три пута у различитим делима на различите начине експонира; најупечатљивије у понављању непролазне мелодије, која стоји као тема клавирских варијација, као тема варијација у Квинтету у а-молу и у музици *Розамунде*“ (Адорно 2004г: 13751–13752).

² Адорно расположење дефинише као „оно што се мења на нечему што безвремено остаје самом себи исто, без да би промена имала моћ над тим“ (Адорно 2004г: 13753).

а не као субјективно произведено, које нужно протиче у времену“ (Adorno 2004г: 13753–13754). У томе се показује владавина смрти: луталица, расположење и пејзаж нису повезани везама живота, него су разбијени у „појединачности“ које се на окупу могу држати само уз помоћ њима туђих сила, из сила „објективитета“.

Тако се Шубертови музички пејзажи показују не само као безвремени и бескрајни, него и као фрагментарни и непроходни. Луталица кога теме воде кроз делове пејзажа никада „не напредује: сав напредак је потпуно илузоран, први корак је једнако близу смрти као и последњи, а дислоциране тачке пејзажа кружећи се траже, а да се не напуштају“ (Adorno 2004г: 13751). Као што музика не поседује никакав унутрашњи развојни потенцијал, тако нема ни логички завршетак; она може само да у слушаачевом уху утихне, али окончати се не може никада. Нека од Шубертвих дела остала су незавршена зато што се њихова фрагментарност и незавршеност није дала ни на који начин превазићи. Таква је била судбина незавршене симфоније у х-молу, али и незавршене клавирске сонате у Це-дуру, чији „пејзажи смрти [...] заслужују дуго ускраћивању славу“ (Adorno 2004г: 16323). На другој страни су дела са сасвим неодговарајућим крајем – попут „Луталичине фантазије“ за клавир: *Adagio* ове фантазије је почетно „светло шумско зеленило“ довео у „мрачну ахеронтску јаму“ (Adorno 2004г: 13755), након чега је сваки повратак оптимизму деловао натегнуто и „лажно“.

На овом месту је неопходно запитати се какве везе овакви описи имају са психоанализом, или, конкретно, са учењем Зигмунда Фројда. Већ када се на психоанализу позвао у помоћ како би „симболику смрти“ препознао и у „путовању и лутању“, Адорно је почео да значајно искривљава Фројдове интенције из *Предавања за увод у психоанализу* (1917).³ Пре свега, Фројд је разликовао умирање и смрт: „оипутовање (*Abreise*)“ симболизује само умирање, али не и смрт (саму смрт најчешће симболизује голотиња: упор. Freud 1999с: 154–155). Још прецизнији симбол за умирање од „отпутовања“ било је „последње путовање (*die letzte Reise*)“: „Отпутовати у сну значи умрети. У децјој соби, када дете пита за одсуство преминулог који му недостаје, каже му се да је овај оипутовао. Још једном желим да се супротставим веровању да симбол сна потиче из овог изговора који се употребљава у разговору са дететом. Песник се користи истим симболичким односом када говори о оностраности као неоткривеној земљи, из чије се области не враћа ниједан ипуник (*Reisender*) (*no traveller*). И у свакодневици је уобичајено да се говори о последњем путовању. Сваки познавалац старог ритуала зна како се озбиљно схватала нпр. у староегипатском веровању представа путовања у земљу смрти. У многим примерцима сачувана нам је Књига мртвих, која се давала

³ Већ у *Тумачењу снова* (1900) Фројд је поменуо „отпутовање“ као симбол смрти у сновима, али је његово значење везао за утеху. „Сан тако каже утешно: буди миран, нећеш умрети (отпутовати)“ (Freud 1999а: 390).

мумији као својеврстан бедекер за њено путовање. Откако су места за покоп одвојена од места за живот, последње путовање умрлог постало је реалност“ (Freud 1999c: 163). Као што можемо да видимо, са умирањем није било повезано лутање, него путовање, и то не свако, него само један његов тип – „последње путовање“. Путовање је за Фројда могло да симболизује и друге ствари. Тако је у спису посвећеном новели „Гради-ва“ Вилхелма Јенсена (Wilhelm Jensen) (1907), Фројд путовање проблематизовао као вид „лудила“ кроз које се манифестује „потискивање“ сексуалног нагона (Freud 1999b: 94–95), али које нема никакве везе са смрћу. Напоследку, у једном писму Ромену Ролану (Romain Rolland), две године пред смрт, Фројд је писао о „чежњи за путовањем“ (конкретно, у вези са путовањем на Акрополис) као „изразу жеље да се избегне овај притисак [стешњености и сиромаштва који владају код куће], повезане са нагоном [...] да се побегне од куће“ (Freud 1999d: 256).

Ако је, дакле, Фројд уопште био у стању да помогне у разумевању Шубертових музичких дела, онда је та помоћ била маргинална: лутање није било предмет његових анализа, док је путовање представљало исувише хетероген феномен да би се једнозначно довело у везу са умирањем (*у сваком случају не са смрћу самом*). Према томе, психоанализа је Адорна и друге проучаваоце тих дела могла једино да упуту на проучавање његове личности (и, поготово, његових снова) како би у њој пронашли упутства за сва даља тумачења симбола – лутања ништа мање него путовања. Међутим, у чланку о Шуберту модел пејзажа се наметнуо као директна супротност моделу личности (у психоаналитичкој традицији или ван ње): Шубертова музика по Адорну није одражавала („органско“) јединство личности него („кристализовани“) пејзаж смрти (Müller-Dohm 2001: 65), настао под директним упливом „објективитета“. Адорно зато већ у чланку „Шуберт“ није ишао утабаном психоаналитичком стазом. Шубертову музику он је потпуно одвојио од његове личности како би направио места за идентификацију једне објективне „интенције, која се намеће тек изнад комадића заваривајућег тоталитета човека“ (Adorno 2004г: 13740) званог Шуберт (Милер [Wilhelm Müller] или било како другачије).

Адорново поимање лутања се, упркос директном позивању на психоанализу, напаја на сасвим другачијим духовним традицијама. С једне стране, поимање музичких пејзажа у митолошким категоријама „хтонског“ – тј. као пејзажа смрти, која је представљена као „амбис“ и која води „хтонском“ – разоткривало је Адорнову блискост са једним сасвим специфичним правцем у немачкој културној филозофији. Иако привидно реферишући на грчку митологију – у којој су се хтонски, као старији богови, разликовали од олимписки зато што су деловали из земље – Адорно се заправо надовезао на филозофску традицију, која је ишла од Јохана Јакоба Бахофена (Johann Jakob Bachofen) до Лудвига Клагеса (Ludwig Klages) и која је хтонско супротстављала не олимписком, него инду-

стријски модерном. Ако се Адорно, како је исправно приметио Штефан Милер-Дом (Stefan Müller-Dohm), током двадесетих година отварао за све три доминантне струје модернизма (марксизам, психоанализу и декафонију), он је у исто време развијао исто тако снажан сензибилитет према духовним струјама које су се супротстављале модернизму, а међу којима је управо традиција конзервативног промишљања „хтонског“ била најзначајнија. Хтонско је, наиме, у тој традицији било схватано као битно подвојено: с једне стране, означавало је подземни свет и близину смрти, па и самог пакла, док се, с друге стране, односило на плодну земљу и доносило живот. У тој традицији, комбинованој са сва три поменути модернистичка правца, не само да леже корени Адорнове касније критике „овладавања природом“ (Müller-Dohm 2001: 65), него и – можда још понајпре – концепције мимезиса.

Други, можда још важнији утицај који је одлучујуће допринео Адорновој интерпретацији Шубертове музике допирао је из *Духа ујџо-ије* Ернста Блоха (Ernst Bloch). Као прононсирани вагнеријанац, Блох није показао неко веће занимање за Шубертову музику и у овом свом филозофском првенцу је није ни посебно проблематизовао, али је зато на Адорна утицао својим схватањем лутања изнетим у последњем поглављу *Духа ујџо-ије*, под насловом „Смрт, лутање душе, апокалипса или Проблем истинске социјалне и културне идеологије“. Однос лутања и смрти Блох је овде поставио на искључиво метафизичком нивоу, као питање *неизвесности њоврајка у живој души умрлој*.⁴ Смрт започиње као једно велико лутање, лутање душе (сеоба душе, *Seelenwanderung*), у којем је перспектива повратка у живот тесно преплетена са тражењем себе самог, кроз наслаге постварења нагомиланих током живота у грађанском друштву. Додуше, Блох је сматрао да људи у себи имају „компас“, помоћу којег могу избећи страхоте грађанског друштва у животу, али да већина не успева да га пронађе и употреби. Зато они кроз живот прођу као странци себи самима. Зато им се после смрти пружа прилика да уз помоћ „компаса“ пронађу прави пут – не назад у грађанско друштво, него у бољи живот, у утопију. Ако се не зававају „постварењима себе самих“ и наставе да и после смрти траже „ствар по себи“ која их покреће, људи ће постати „и [луталице (*Wanderer*)] и компас уједно“ (Bloch 1982: 327). Иако им је и сама помисао на смрт неподношљива, људи ипак још за живота треба да се припреме и добро поразмисле о „унутрашњем пртљагу за ужасно путовање, за као угаљ црно плутање са несигурним једром“ (Bloch 1982: 309). Иако лутање/путовање након смрти није схватао као спуштање у дубину земље, ка хтонском, него као оти-

⁴ „А ипак, много значи и моћи умрети. У томе се налази нека великодушност, која нам бар дозвољава да отпутујемо. И то или трајно или само као магла и облаци, који се дижу и ипак круже. Зато можемо или прихватити да ћемо бити потпуно одвојени и да се никада нећемо моћи вратити или да нам се неки млади живот, живот из почетка, стално досуђује, отвара и улива“ (Bloch 1982: 307).

скивање на један немирни и црни океан, Блох је имао исту поенту као и Бахофен и његови истомишљеници: опасности и страхоте је истакао као само један аспект смрти, којима насупрот стоји нада и обећање утопије. Посмртно лутање тако може да постане коришћење „права да дођемо поново на ову земљу“,⁵ путовање назад у препорођени живот – или, једном речју (коју ни Блох ни Адорно нису волели да рабе због непосредно романтичарских конотација), у регенерацију.

У чланку „Шуберт“ утицај Блохових бизарних идеја изложених у *Духу ујојије* понављено је дошао до изражаја у темељној амбиваленцији управо према теми коју је Адорно апострофирао – према смрти. Јер, у првом делу чланка описана туга која слушаоца Шубертове музике доводи до суза због „пропасти покретљивог субјекта у истинитом карактеру дела“ (Adorno 2004г: 13744), неочекивано се на крају чланка преокреће у плач од среће: када слушамо Шубертову музику, „[м]и плачемо, а да не знамо зашто; зато што још нисмо онакви какви та музика обећава да ћемо бити, и зато што смо неизрециво срећни што је она баш таква каква треба да буде да би нам гарантовала да ћемо једном такви бити“ (Adorno 2004г: 13765). Да је „покретљиви субјект“ заиста умро (тј. да је *коначно* закорачио с ону страну свега постојећег) и да је психоанализа (у Адорновој верзији) заиста имала последњу реч у конституисању смисла лирских садржаја Шубертове музике, Адорно свакако не би био у стању да даје овако крупна утопијска обећања, каквих се ни Блох не би постидео. Ствари заправо не стоје онако како их је Адорно хтео представити: *лућалица није љућник* у психоаналитичкој традицији, нити остаје *завек заробљен у подземном свећу*. Он не само што није резигнирано напустио сваку наду (сходно Дантеовом [Dante Alighieri] „Заборавете сваку наду, ви који овде улазите“), него од (Шубертове) музике добија „гаранције“ *за усјосјављање ујојије њо љоврајку у живој* – а самим тим и наду „да ћемо једном такви бити“ какви „музика обећава да ћемо бити“. Такав третман „покретљивог субјекта“ стајао је управо у романтичарској традицији зазивања регенерације (упор. Јеремић-Молнар 2007: 63 и даље), коју је Адорно хтео да искорени у њеној виталистичкој варијанти (потискивањем митологије живота митологијом смрти), да би је само обновио у другој, радикално романтизованој марксистичкој.

Корист коју је двадесетпетогодишњи Адорно имао од неуспеха свог бега од романтике ка психоанализи лежала је у томе што је задржао позицију из које је заиста добро могао да разуме и протумачи Шубертову романтичарску фасцинацију лутањем. Поступајући као романтичарски социолог *in statu nascendi*, Адорно се заправо препустио да га механизми

⁵ „Према томе, ако нам је дозвољено да напустимо земљу, другачије од ствари које остају, другачије од животиња које морају умрети без свога ја, без сећања, без дела, дилетантски; онда то значи дубље право да поново дођемо на ову земљу. Тада са собом водимо себе, какви смо нама постали и самосвојни, унутарње развијени, већ према прилици, и још недовршени, не познајући себе сама“ (Bloch 1982: 309).

идентификације повуку ка Шуберту и отворе за онај исти дух који је и Шуберта увлачио у дијалектику лутања и путовања и који је и саму „симболику смрти“ чинио саставним делом поља сила између живота, смрти и регенерације – дух романтизма. Међутим, социолошки пут којим се Адорно одлучивао да крене у ово време водио га је ка формирању марксистички интониране концепције „музичког материјала“ (упор. Јеремић-Молнар и Молнар 2009: 140 и даље), из које су прогресивно нестајали сви они романтичарски елементи који су одиграли круцијалну улогу у чланцима „Шуберт“ и „Франц Шуберт: Велики рондо“. У недовршеној књизи о Бетовену Адорно је само лапидарно приметио да је за Шуберта (али и Шумана [Robert Schumann]) „смрт [била] збацивање тегета“ (Adorno 1993: 224), имплицирајући поистовећење смрти са спасоносним ништавилом. А када је у свом позном *Уводу у социологију музике* осетио потребу за Шубертом као сведоком пропадања музике (на „старије, предграђанске форме“), као одразом пропасти самог модерног грађанског друштва, Адорно га је позвао не као композитора који је у стању да чак и сликањем „пејзажа смрти“ слушаоца натера на плач од среће, него само као композитора који, добро следећи логику „музичког материјала“, више и не зна за радосну музику (Adorno 2004j: 11559–11560).

Колико је сам Адорно био свестан романтичарских корена своје ране склоности Шуберту тешко је рећи. Остаје, у сваком случају, чињеница да је у наредним годинама и деценијама, паралелно са разрадом концепције „музичког материјала“ у једино релевантни теоријски оквир за објашњење „посредовања између субјективног и објективног, слабило Адорново интересовање како за Шуберта тако и за „категорију лутања“. Тако је настао занимљив парадокс. Поменута два Адорнова чланка су јединствени у литератури о Шуберту по истицању значаја лутања за разумевање Шубертовог стваралаштва, али су јединствени и у контексту самог Адорновог стваралаштва, посматраног у целини, у којем је успон „музичког материјала“ засенио и Шубертово стваралаштво и проблематику лутања. То што су у чланцима „Шуберт“ и „Франц Шуберт: Велики рондо“ Адорнова сасвим конкретна излагања о својствима везе између Шубертове музичке форме и „категорије лутања“ могла да достигну сасвим солидан ниво слојевитости, луцидности и уверљивости, заслуга је само ломне еквилибанце како према наговештеном „музичком материјалу“, тако и прокламованој оданости метафизички задатој „категорији смрти“, као наводно једином истинском садржају „посредовања између субјективног и објективног“. Зато, независно од Адорнових крајњих идеолошких интенција, ови чланци садрже једно схватање лутања које дубоко одражава романтичарску логику регенерације и које остаје незаобилазно штиво за свакога ко жели да схвати мотив лутања у Шубертовом делу, али и, шире, у делима других романтичара.

Већ када је констатовао да светлост и у Бетовенове и у Шубертове музичке пејзаже пада са звезда, ка којима се Бетовенове теме („дијалектички-развојно“, „демонском“ снагом њихове воље) уздижу из оне исте „хтонске дубине“ ка којима Шубертове теме падају (Adorno 2004г: 13739–13740), Адорно је у своју слику Шубертових пејзажа смрти унео један динамички моменат који је нарушавао аксиом непроменљивости тема и њиховог бесконачног понављања. Светлост је у том простору могла да пада, а са њом и сам луталица. Не могавши да се одржи на површини, он је – директно кроз амбис или кроз неко „гротло“ или „јаму“ – пре или касније морао да почне да се спушта наниже, ка оном Тартару, у којем више није било никаквих садржаја који би могли кореспондирати са његовим расположењима, са остацима његове људскости. „Хармонија, прави принцип музичке природе дубине, ту вуче наниже: али природа овде није чулни предмет човековог унутрашњег природног осећања, него су слике природе параболе самог хтонског дубинског простора, неприступачне као такве баш као и поетска реч. Нису случајно Шубертова расположења, која не само што круже, него се и стрмоглављују, повезана са хармонским залеђем, са визуром модулације, која пушта да са променљивих висина светлост падне на исто“ (Adorno 2004г: 13758–13759).

Самим тим, по властитим претпоставкама Шубертових музичких пејзажа у Адорновој интерпретацији, постојала је тачка преокрета, од које је започињала права смрт, право ништавило. То опет значи да пејзажи којима је луталица лутао пре него што је пристигао до те тачке преокрета и нису били истински пејзажи смрти, да су још увек били под владавином живота, односно „објективитета“ грађанског друштва. А то, напоследку, води закључку да, као што у музичким пејзажима *ѝривида* смрти постоји тачка преокрета ка *исѝинској* смрти, тако и у пејзажима *исѝинске* смрти постоји тачка преокрета ка *исѝинском* животу. „Демонска функција дубине испуњава се у Шуберовом променљивом (*alterierten*) акорду. У пејзажу подељеном на дур и мол он стоји двосмислено као сама митска природа, показујући и нагоре и надолу истовремено“ (Adorno 2004г: 13759). Тек када луталица достигне ону крајњу („демонску“) хтонску дубину, показује се да силазно кретање (мол) није његов усуд и да му је перспектива узлазног кретања (дур) била само привидно укинута.

Шуберта је, по Адорновом мишљењу, његова хармонија водила ка „чистом молу туге“, у којем се припрема одлучујући обрат – квалитативна промена која се зачиње између тишине ништавила и понављања површинског нивоа пејзажа смрти. „Ако је афект смрти био капија за спуштање, онда је сама земља, као коначно достигнута, телесна појава смрти и пред њом тонућа душа спознаје себе као жену, неизбежно уврштену у природни склоп. У последњем великом алегоријском спеву немачког језика, слици Матијаса Клаудијуса (Matthias Claudius) о смрти и

девојци, луталица достиже тежиште свог пејзажа. Ту постаје јасна суштина мола“ (Adorno 2004г: 13760). У Клаудијусовој поеми – коју је Шуберт 1821. омузикалио у чувеном *Liedu* оп. 7/3 – смрт се девојци обраћа утешним речима:

*Дај руку, слико лепа и нежна!
Пријатељ сам ти, и не долазим да казим.
Буди расположена! нисам опасна,
Да спаваш можеш мирно у рукама мојим!*
(Claudius 1976: 85)⁶

„Суштина мола“ у слици девојке коју походи „пријатељска“ смрт за Адорна постаје симбол опасности са којом се суочава свако ко ураћа у хтонско: опасности од заспивања занавек. Зато индивидуални сан смрти мора „пропасти“ како би била отворена перспектива регенерације.⁷ Сходно једном од „Мотива“ објављених 1930. у часопису *Anbruch*, који је Адорно уређивао, мотив девојке суочене са вечним сном смрти не би смео да се пребрзо здружи са резигнацијом,⁸ пошто „смрт није њена последња реч, већ њен најтиши прелаз: нисам опасна, говори њена алегорична сама смрти; митска слика једне већ немитске стварности. Шема таквог преласка је утонуће у сан. [...] Тако у средишњем делу спорог става Трија у Ес-дуру; након развоја, он одзвучи да би се ухватио једног мотива, последњег, каденцирајућег, и све тише га понављао. До пуног сна: тамо где музика губи своје право, заједно са свим људским језиком. Један *forte* позива је назад“ (Adorno 2004р: 13035–13036).

Тај *forte* може се схватити управо као Блохов дух утопије, као снага регенерације *post mortem*. Упркос целој великој нарацији о пејзажима смрти, Адорно је већ у чланку из 1928, а затим још много више у чланку из 1934, наглашавао постојање *наде* за бег из ових чудних музичких простора у којима не делују природни закони и откривање перспективе новог, не-грађанског и помиреног друштва. „Чак и ако Шубертова туга

⁶ „Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.
Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!“

⁷ „Алегорична слика смрти и девојке у њој [Шубертовој дијалектици] пропада, али не да би се растворила у осећању индивидуума, него да би се након своје пропасти, спасена, уздигла из музичког облика туге“ (Adorno 2004г: 13750).

⁸ „Афекат ганућа у Шубертовој музици је предаја, а не резигнација. Резигнирани су људи који се налазе пред смрћу, као и они који пркосе; ако особа која се налази у таквој ситуацији устраје на својој природи, она капитулира у резигнацији пред свеобухватним склопом природног; без кривице додуше, али и без наде“ (Adorno 2004р: 13035). Ипак, у свом последњем, незавршеном спису, *Естетичкој теорији*, Адорно је дошао на становиште да резигнација код Шуберта ипак постоји и да њено разликовање од предаје не стоји: „Место Шубертове резигнације није у преовлађујућем расположењу његове музике, не у томе како се он осећао, као да би његово дело тако нешто могло да открије, већ у оном 'то је тако', које објављује гестом препуштања: она је његов израз“ (Adorno 2004д: 3999–4000).

тешко притиска; чак и ако би луталица сам хтео да без наде нестане у води рођења, утеха постојано стоји над мртвим и гарантује му за наду да у погубном зачараном кругу природе он неће остати вечно. Овде се у Шубертовој музици зачиње време и успело финале долази већ из друге сфере него што је сфера смрти“ (Adorno 2004г: 13761). Да су и Шубертове теме могле да пронађу „велику динамику“ и запуте се, на трагу Бетовенових тема, ка звездама, сведоче симфонија у Це-дуру и њено тријумфално радосно финале.⁹ Но, то није морао бити и једини пут повратка у живот: „У великом четвороручном Ронду у А-дуру раширено задовољство пева онолико постојано колико то телесно трајање допушта, и онолико различито од Бетовенове највише намере колико је добро јело различито од бесмртности постулиране у практичком уму“ (Adorno 2004г: 13762). Тиме Шуберт луталица стаје на ново тле и окреће се животним радостима, избегавајући обе крајности: како лутање по пејзажима *иривидне* смрти тако и путовања ка *недосиљним* звездама. Нови пејзажи којима почиње да ходи, ако баш и нису зрели да постану део утопије, по Адорну барем код слушалаца могу да „побуде загрљај, а не доминацију“ (Leppert 2005: 59).

Ова опција, коју је открио у Шубертском Великом ронду у А-дуру, инспирисала је Адорна да, почетком 1934, у часопису *Vossische Zeitung* објави цео чланак посвећен овом делу и детаљном опису лутања које је тек наговештено на крају чланка „Шуберт“. У поменутом делу Шуберту је пошло за руком, тврдио је сада Адорно, да створи „једну праву луталачку фантазију; широк музички пејзаж, приступачан из променљивих перспектива, на различитим висинама и дубинама; прелажен од стране људи, људски одражен, а ипак душевно објективна слика попут долине и стафаже кочије и потока у њој. Притом потпуна супротност луталачкој фантазији (*Wandererphantasie*), која то име носи: ако је ова генијална скица, онда је овде широка пунина, обуздана и летње уприличена; ако тамо живи ужас од црних гротла у земљи, онда је овде пригушен у тиху језу једног фолклора, чије је порекло тамно као и порекло Цигана“ (Adorno

⁹ На маргини вреди запазити да је и Блох имао визије смрти као уздицања ка звездама – али њих није записао у *Духу ујоује*, него у протоколу са сеансе уживања хашиша. Наиме, Блохов и Адорнов пријатељ Валтер Бењамин (Walter Benjamin) је између 1927. и 1934. правео експерименте са променом свести под утицајем хашиша, а на сеанси одржаној 15. јануара 1928. учествовао је и Ернст Блох. На једном месту Блоховог протокола о доживљајима које је имао под утицајем хашиша, помиње се и један посебан доживљај смрти: „Сада се указује прелаз од сталка до звезда, кроз који нежно хуји дах смрти. Смрти која је између мене и опијености. Она ствара снегом прекривени пут који води изнад мене, у опијеност. Тај пут је смрт“. Могуће је да је коришћење опијата за Блоха представљало један од начина да се припреми „унутрашњи пртљаг за ужасно путовање“ које је следило након смрти, али које – како се може видети – није водило на пучину некаквог црног океана, него навише, до светлости, „до звезда“. Занимљиво је притом указати на чињеницу да је коначну верзију чланка „Шуберт“ Адорно написао након консултација са Блохом у Берлину убрзо након одржане сеансе уживања хашиша. Данас је тешко рећи да ли је ишта од Блоховог доживљаја смрти под утицајем хашиша доспело до самог Адорна и његовог чланка „Шуберт“.

2004u: 14590). Пејзаж смрти припада прошлости; луталица га је већ заборавио и сада се пејзажем регенерације слободно „шета; онолико дуго колико жели, јер је све на њему уистину истовремено; онолико дубоко колико жели, јер тла нема; али без страха да ће се изгубити у бесконачном, пошто је природа, која овде долази до изражаја, помирена и блажена“ (Adorno 2004u: 14591). Иако су и пејзажи регенерације једнако бесконачни као и пејзажи смрти,¹⁰ луталица их се не боји јер пред собом види само помирену природу и свеопште блаженство.

За разлику, дакле, од морбидних и надреалних пејзажа смрти из чланка „Шуберт“, пејзаж Великог ронда не само што није противприродан него природа у њему долази „до изражаја, помирена и блажена“. У музичком пејзажу више не постоји „ужас од црних гротла у земљи“, баш као ни од амбиса који води директно у Тартар: луталица их познаје још само као необавезне садржаје једне луталачке митологије којој је, зарад њене примордијалне помирености са природом, спреман да жртвује сваку жељу да сазна праву истину о њој. Самим тим, музички пејзаж Великог ронда отвара перспективу регенерације, он јесте *регенерисани* пејзаж. Као такав, он се показује као посебно приступачан луталицама, попут „Цигана“, који нису хтели да прекину везе са једним у основи митским дискурсом и магијским односом према целокупној природи – односом који ће касније Адорно назвати мимезисом.

Адорново повезивање Шуберта и „Цигана“ на први поглед може да изгледа чудно, али постаје разумљивије у светлу Адорнових младалачких размишљања која су записана у његовом матурском раду из 1921, под насловом „Природа, извор узвишавања, поуке и одмора“. У њему је Адорно констатовао да природу „највише воле народи који су склони тајним стварима као Цигани крађи, песници, музичари и пробисвети, али и они који се боре за оно последње и најтајновитије са будном одважношћу смелих мисли; сви су они волели природу, Гете и Хелдерлин (Friedrich Hölderlin), Шуберт и Малер (Gustav Mahler), Ајхендорф (Joseph Freiherr von Eichendorff) и Ниче (Friedrich Nietzsche) и Мопасан (Guy de Maupassant); сви ти различити људи су себе изгубили да би се нашли, да би нашли душу, да би се удигли у своју домовину“ (Adorno 2004z: 18266–18267). Тај гимназијски патос се, у емотивно набијеној клими националсоцијалистичког глајхшалтовања, поново пробио и у чланку о Великом ронду: и ту је природа помирена и блажена, и ту она домовину нуди и Шуберту и његовим истомишљеницима који се боре за „оно последње и најтајновитије“, и ту она омогућава „Циганима“ и њима сличним луталицама да се баве својим „тајним стварима“ – иако све што још могу да украду јесу „ужаси од црних гротла у земљи“. Њих они претварају у свој безопасни фолклор, који попут неке чудне езготике, буди „тиху језу“, али не може да науди, и који само лутање чини фасцинантнијим,

¹⁰ Бесконачност поново повлачи за собом и незавршивост. „Став се не завршава. Он ишчезава“ (Adorno 2004u: 14596).

узвишенијим, романтичнијим. То је оно што је Адорно очекивао и од музичког пејзажа Великог ронда, написаног током прве године постојања Трећег рајха: да ужасну претњу националсоцијалиста претвори у безопасни фолклор који не само да неће реметити утопијско обећање помирења са природом, него ће га својим *сојсцивеним романџичарским кайацијетом* употпунити. Тиме је Шубертова музика могла да од обичног рефлекса социјалног „објективитета“ прерасте у његову пројекцију – која би била по вољи Адорну, али и новим владарима Немачке.

Утопијски карактер, који је Адорно идентификовао у Шубертовом Великом ронду, био је специфичан по једној неексплицираној, али ипак несумњивој црти инфантилности која стоји у амбивалентном односу према политичким приликама у којима је Адорно писао чланак. Ово Шубертово дело егзалтирани Адорно је прогласио „највећим случајем среће четвороручне музике“ (Adorno 2004u: 14590) и у њему препознао „блажену слику“ која слушаоцу пружа „утеху“ и толико га преплављује да се – попут неког детета – „осећа напуштеним чим музика замукне“ (Adorno 2004u: 14596). Када је у „рефлексијама из оштећеног живота“ под насловом *Minima moralia* Адорно још током Другог светског рата признао да је „избијање Трећег рајха“ изненадило његов „политички суд“, он је одмах осетио потребу да дода: „али не и моју несвесну спремност на страх“ која је формирана у детињству (Adorno 2004d: 2025). Страх који је осећао био је, по самом Адорновом признању, „будаласт“ („инфантилан“ би било много прецизније одређење): да је држава Трећег рајха измишљена само због њега, да би надокнадила све оне страхоте којих је био поштеђен у „детињству, њеном предсвету“ (Adorno 2004d: 2025–2026) – пре свега страхоте насилних другова, који су кињили добро васпитану децу и који су, када су одрасли, постали припадници СА. Та инфантилна фантазија чак је послужила Адорну као основа за закључак да је националсоцијализам за њега био нешто што је он „мorio моћи извести из сећања мог детињства“ (Adorno 2004d: 2024). Тиме је Адорно стилизовао Трећи рајх као супротност сигурности и срећи које је искусио у свом детињству, као квинтесенцију свих зала пред којима је још од малих ногу осећао „будаласту ужас“ и којима је желео да умакне. И обрнуто, лепе ствари које су му се дешавале – као нпр. афера са Шарлотом Александер (Charlotte Alexander) у време писања *Minima moralia* – Адорно је називао „комадима потпуно несталог обећања среће из детињства“ (цит. према: Müller-Doohm 2003: 97). Према казивању његовог некадашњег асистента Јиргена Хабермаса, Адорно се и касније опирао стављању пред алтернативе „одрасти или остати дете“, пошто је веровао да „један комад инфантилности доноси срећу“ (Habermas 1968: 42). То схватање већ је присутно и у Адорновим ставовима изнетим у чланку „Шуберт“ и, још много више, у чланку о Шубертовом Великом ронду.

Ричард Леперт (Richard Leppert) је својевремено изнео занимљиву тезу да се двадесетпетогодишњи Адорно у време писања чланка „Шу-

берт“ налазио у специфичној фази опроштаја од детињства, које је – не само емотивно него и теоријски – високо вредновао, али да је и даље био под утицајем снажних сећања на њега, те да је због тога кроз описе Шубертових музичких пејзажа првенствено тежио за тим да изрази своју носталгију за срећом прохујалог најлепшег доба живота (Leppert 2005: 62). И други аутори су приметили да је срећа у чланку „Шуберт“ интерпретирана као одсјај прохујалог детињства, као нешто изгубљено, као „*лејо сџирано (beautiful alien)*“ (Sloterdijk 1987: xxxv), које уметност из објективне друштвене праксе издваја у самодоволјну естетску област (Thomas 1989: 162). Иако аутори склони оваквом гледању на Адорнов чланак из 1928. губе из вида његов диференцирани став према Шубертовој музици, они су несумњиво у једном у праву: у свом финалном одбацавању пејзажа смрти и слављењу пејзажа регенерације Адорнов чланак се заиста чини као једно путовање кроз време уназад, ка амбивалентним расположењима која су у бити дечја. Регенерисаним музичким пејзажем изгледа као да заиста може да лута само онај који је одбио да се суочи са алтернативама „одрасти или остати дете“ и који верује да само „један комад инфантилности доноси срећу“. Као мало дете које се, сходно психоаналитичком учењу, опире принципу реалности како би се безостатно препустило принципу ужитка, и Адорно је своје приближавање Шуберту поставио у простор с ону страну реалности у којем је, неометано од те исте реалности, могла бити реконструисана срећа тако чиста како то само у најранијем детињству може бити. Шест година касније, у условима успона националсоцијализма, Адорнова носталгија за детињством се већ расточила, с једне стране, у „будаласти ужас“ пред свим оним чега је био поштеђен у детињству и што се поново надвијало над њиме у неупоредиво горем облику владара Трећег рајха и, с друге стране, у ирационалну „наду“ да се и у самом том Трећем рајху може поново наћи барем нешто налик не само срећи, него и сигурности детињства. Ако је грађанска Вајмарска република – баш као и бидермајерско Хабзбуршко царство – бацала преовлађујућу тамну сенку смрти на Шубертове музичке пејзаже (баш као и срећи детињства), онда их је буђење националсоцијалистичког чудовишта озарило неочекиваном детињастом срећом и учинило потпуно неосетљивим за *реалне* опасности. Парадоксално, што се више у *свом живоју* ближио Тартару, то је Адорно више Шубертове музичке пејзаже ослобађао везе са њим; што је био спремнији да са нагоди са хтонским божанствима у смеђим кошуљама, то је себе више поистовећивао са Шубертовим луталицом који у музици открива срећу с оне стране свих страха живота, постојања, одрастања.

Адорнов краткотрајни покушај глајхшалтовања у Трећем рајху, инфантилан већ сам по себи, „објективирао“ је исту ту инфантилну амбиваленцију и у чланак о Шубертовом Великом ронду. Тај чланак зато има дубљи аутобиографски печат од чланка „Шуберт“, али и боље показује крајње консеквенце естетичког заостравања захтева за срећом:

инфантилност у којој завршава инсистирање на максимализацији среће доноси реципрочан губитак рефлексивности према реалности и постаје погодна тле за разноврсне ирационалне облике прилагођавања тој реалности, па на крају крајева и за *мимикрију*. Могло би се зато закључити да је управо у том егзистенцијалном искуству мимикрије створена клица каснијег Адорновог сензибилитета за теорију мимезиса Рожеа Кајоаа (Roger Caillois) и за изградњу властите теорије мимезиса. Зато, када у *Естетичкој теорији* буде Шуберта назвао „миметичарем *par excellence*“, Адорно ће то учинити на основу механизма идентификације са Шубертом који су наговештени у чланку „Шуберт“, а интензивирани током писања чланка о Великом ронду. С друге стране, изградња „негативне дијалектике“ била је израз Адорновог отржењења, али и отпора против увида у немогућност реализације инфантилне среће: даљи наставак лутања између неизбежног Тартара и недостижне утопије, између незадовољства далекосежношћу принципа реалности и жалом за (раном детињству својственом) неспутаношћу принципа ужитка, између онога што је Шуберт „објективно“ одражавао и онога чему је Бетовен „субјективно“ стремио.

ЛИТЕРАТУРА

- Theodor Adorno (2004d): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, у: *Gesammelte Schriften*, књ. 4, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).
- Theodor Adorno (2004d): *Ästhetische Theorie*, у: *ibid.*, књ. 7.
- Theodor Adorno (2004p): *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, у: *ibid.*
- Theodor Adorno (2004г): *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962*, у: *ibid.*, књ. 17.
- Theodor Adorno (2004u): *Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur, für Klavier zu vier Händen, op. 107*, у: *ibid.*
- Theodor Adorno (2004x): *Musikalische Schriften VI*, у: *ibid.*, књ. 19.
- Theodor Adorno (2004z): *Vermischte Schriften I/II*, у: *ibid.*, књ. 20.
- Ernst Bloh (1982): *Duh утопије*, Београд: BIGZ.
- Reinhold Brinkmann (2005): *Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die 'heil'ge Kunst': Zur Landschaft von Schuberts Winterreise*, Archiv für Musikwissenschaft, год. 62, бр. 2: 75–97.
- Sigmund Freud (1999a): *Die Traumdeutung*, у: *Gesammelte Werke*, књ. 2–3, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Sigmund Freud (1999b): *Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiva'*, у: *ibid.*, књ. 7.
- Sigmund Freud (1999c): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, у: *ibid.*, књ. 11.
- Sigmund Freud (1999d): *Brief an Romain Rolland (Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis)*, у: *ibid.*, књ. 16.
- Jürgen Habermas (1968): *Ein philosophierender Intellektueller*, у: *Über Theodor Adorno*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Драгана Јеремић-Молнар (2007): *Рихард Вагнер: конструктор „истинске реалности“*. *Пројекат рејенерације кроз Бајројтске свечаности*, Београд: Фабрика књига.
- Драгана Јеремић-Молнар и Молнар, Александар (2009b): *Несјајање узвишеног и овладавање авангардног у музици модерне епохе. Књига 2: Музички авангардизам у Шенберговој додекафонској поезији и Адорновој критичкој естетици*, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију и Филип Вишњић.

- Richard Leppert (2005): *On Reading Adorno Hearing Schubert*, 19th-Century Music, год. 29, 6p. 1: 56–63.
- Elisabeth Norman McKay (1998): *Franz Schubert. A Biography*, Oxford itd.: Oxford University Press.
- Stefan Müller-Doochm, (2001): *Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung*, Frankfurt am Main i New Yorik: Campus Verlag.
- Stefan Müller-Doochm (2003): *Adorno. Eine Biografie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Peter Sloterdijk (1987): *Critique of Cynical Reason*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Calvin Thomas (1989): *A Knowledge That Would Not Be Power: Adorno, Nostalgia, and the Historicity of the Musical Subject*, New German Critique, 6p. 48: 155–175.

Dragana Jeremić Molnar
Aleksandar Molnar

ADORNO'S COMPREHENSION OF THE WANDERING THROUGH THE SCHUBERT'S MUSICAL LANDSCAPES

Summary

In the article the authors are examining Adorno's descriptions of the musical landscapes developed in his two early essays on Franz Schubert's music: "Schubert" (1928) and "Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur, für Klavier zu vier Händen, Op. 107" (1934). The authors are trying to place Adorno's narrative in the long history of German Romanticism, focusing on the figure of wandering (*Wandern*) on the road to regeneration. As a conclusion, they distinguish two types of musical landscapes in Adorno's dealing with Schubert's music: musical landscapes of death and musical landscapes of regeneration. Although wandering through the first type of musical landscapes always leads to the abyss of death (i.e. to the empire of Chthonic gods), the hope of regeneration is preserved in the other kind of musical landscapes which could be also find in Schubert's works such as Großes Rondo A-Dur.

Владимир Коларић*

АРИСТОТЕЛОВСКО ЗАСНИВАЊЕ КРИТИКЕ И ПОЗОРИШНЕ КРИТИКЕ У ДЕЛИМА ПОЛА ВАЛЕРИЈА И ОСКАРА ВАЈЛДА

САЖЕТАК: У раду се истражују схватања позоришта, критике и позоришне критике карактеристична за опус Пола Валерија и Оскара Вајлда, као и њихова утемељеност на Аристотеловој поетици. Валери и Вајлд у својим размишљањима о уметности, позоришту и критици потврђују огроман значај Аристотелових поетичких увида на формирање, развој и идентитет западне уметности, културе и цивилизације. Они управо на примеру критике и позоришта отварају нека од кључних питања савремене уметности, питања представљања и уобличавања, *мимесиса* и *миџоса* дакле, односно основна питања онтологије уметничког дела и уметности саме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште, критика, позоришна критика, поетика, Аристотел, Пол Валери, Оскар Вајлд.

Сама могућност утемељења критике у Аристотеловој *Поетици* почива на високом вредновању уметности, производа људског произвођења (*ἔκθε*), па и саме произвођачке делатности (*ποίησις*), унутар Аристотелове философије. Стога се повезаност Валеријевих (Valery) и Вајлдових (Wilde) увида о уметности и о критици са Аристотеловим поетичким схватањима темељи најпре на некој врсти „одбране уметности“, односно потврђивања њене спознајне и онтолошке релевантности у односу на друге области људског стваралаштва и људског мишљења.

За Аристотела *ποίησις* (грађење, произвођење, „готовљење“) представља једно од пет способности људске душе да дође до истине, а оно се примарно остварује кроз *ἔκθε*, које је умеће, умење, вештина, знање, али и сам производ људског умећа, као свет различит од самосврховитог света *φύσις*, изједначеним са бивствовањем као оним суштим. Управо ово раздвајање категорија *φύσις* и *ἔκθε* омогућава поимање уметности као индивидуалног стваралаштва, чија сврха није традиционално и митско „оприсутњење“ апсолутне стварности, већ својеврсно „тумачење“ стварности и истине, откривање различитих могућности, перспектива и погледа на стварност и истину, што заправо представља темељ

* vladkol@sezampro.rs

за савремено, „западно“, поимање уметности и људског стваралаштва.¹ На тај начин свет *йџехне* добија спознајну и онтолошку „самосталност“ у односу на *фисис*, он постаје једнаковредан начин људског досезања истине као бивствовања, он омогућава да се „разлици“, дистанци, посредовању призна вредност људског учествовања у бивствовању и истини. Критеријум поиетичког за Аристотела је *мимесис* (подражавање, опонашање, одигравање), као донекле симбол тог раздвајања, одмака, посредовања, које отвара пут моделизацијском тумачењу уметности:² уметност постаје „објекат“, предмет, *ерџон*, као људски рад и производ тог рада, али овај пут не са сумњивим онтолошким статусом „одраза одраза“, као код Платона, већ са самосталном спознајном моћи и сопственом „сврхом“, дакле сопственим *ејџосом*. Као ни *ејџос*, ни *мимесис* се не може раздвојити од расуђивања, разборитости, „одмеравања“, темељних Аристотелових, „разумских“ категорија *фронесис* и *софросине*, без којих би свако људско мишљење и стварање било препуштено судбини, митском „јединству“, односно, било би као такво неоствариво и немогуће.

Тако философија од самог почетка претпоставља могућност критичког, као суда и расуђивања, процене, поимања људског стваралаштва и деловања ван контекста потврђивања митског „јединства“, дакле поимања и разумевања као таквог, што је и у основи теорије као „погледа“, до тада заправо неостваривог. „Поглед“ није потребан тамо где смо „сви једно“ и где је „све једно“, он постаје нужен само кад човек има могућност одлуке, избора, бар донекле самосталног деловања, којим ће утицати на сопствени живот и сопствени начин обликовања самог себе и сопственог окружења. Управо код Аристотела оваква „потенција“ философије као такве добија своје крајње консеквенце (макар у оквиру грчког „космоса“), где *миџиос* више није синоним за *логос*,³ већ добија значење „приче“, заплета, „интриге“,⁴ заправо конструкта у најширем смислу речи. Аристотел *миџиос* дефинише као *мимесис љраксеос* (подражавање радње),⁵ чиме чува његову везу са категоријама реалности, али и као *љраџмајџион сисџасис* (склоп догађаја),⁶ чиме чува аутономност, унутрашњу „напетост“, конструкциони карактер произведеног „предмета“. *Мимесис* дакле није пуко пресликавање некакве статичне и довршене стварности, већ подражавање радње (*љраксис*) као енергије развоја једног бивствујућег, његове унутрашње сврховитости, самоусмерености. *Мимесис* је и сам активност, обликовни принцип самог уметничког дела. Како грчка мисао не познаје стварање *ex nihilo*, „произвођење“ је увек

¹ Вид. Граси 1974.

² О моделизацији у уметности и о Аристотеловом схватању моделизације вид. у Коларић 2009 и Коларић 2010.

³ Вид. Исто, 131.

⁴ Вид. Рикер, 1993: 47.

⁵ Вид. Аристотел 1983: 19.

⁶ Вид. Исто, 19, 21.

произвођење „из нечега“, грађење „од нечега“, преображавање и апстраховање нечег већ бивствујућег, материјал уметничког обликовања не мора бити само живот и природа (која код Грка није ни имала карактер спољашње стварности), већ може да буде и други „производ“, други резултат људске поиетичке способности, мит, еп, друго уметничко дело уопште, које код Аристотела такође припада домену бивствујућег. Овде се, уз инсистирање на расуђивању као корену *мимесиса*,⁷ отвара могућност заснивања и спознајног, етичког и у крајњој линији онтолошког, оправдања критике, као суда о уметничком делу, а шире и о било ком производу људске делатности, па и људској делатности самој.

Аристотел своју *Поетику* заснива изразито критички, изводећи своја запажања из конкретног материјала њему доступних уметничких производа, а потом их теоријски апстрахујући и систематизујући у складу са темељним („ентелехијским“) категоријама сопственог философског учења. Критика се тако код њега већ налази на граници научне опсервације и уметничког доживљаја: уз то, постоји и потреба за вредносним судом, са склоношћу ка уравнотежености („златној средини“), али и расправа са другим „критичарима“ око вредновања појединих уметничких дела,⁸ као и занимање за саме критеријуме вредновања. Ипак, Аристотелов критички приступ има тенденцију ка општем важењу, ка вредновању не само појединачних уметничких дела него и читавих уметничких врста и родова у односу на друге. Критика код Аристотела тако почива на категорији истине као идентитета, која подразумева опште важење, не као споља наметнути ауторитет већ јединство бивствујућег: философија и наука (а код Аристотела и уметност) рађају се управо у жељи за превладавањем, осмишљавањем и преображавањем бескрајне разноликости ствари, у потрази за идентитетом као јединством у разноликости, у уочавању суштинских веза, заједничке основе, припадања неком ширем јединству.

Аристотел најпре високо вреднује људску способност подражавања (*мимесис*)⁹, затим трагедије у односу на комедију и еп¹⁰, а унутар структуре трагедије *миѥос* у односу на *еѥос* и друге, „ниже“, делове трагедије.¹¹ Такође, и његово вредновање остварења трагичке уметности почива на примату *миѥоса*: „Јер премда је увијек било пјесника који су се истицали у погледу сваког појединачног елемента, данас се тражи да сваки поједини пјесник надмашује јаку страну сваког од својих претходника. А једини је, међутим, коректан поступак називати трагедију било различитом од друге или њом истом ни по којем другом критерију осим њезине фабуле [*миѥос*]“ (Аристотел 1983: 39).

⁷ Вид. Исто, 15.

⁸ Вид. Исто, 38.

⁹ Вид. Исто, 14.

¹⁰ Вид. Исто, 17.

¹¹ Вид. Исто, 20.

Аристотелово заснивање својих поетичких (и критичких) постулата на примеру трагедије није тек узгредно, оно проистиче из темељних поетичких категорија *μῖμησης* и *μῦθος*, при чему велики философ трагедију поима као аутентично позоришни, а не књижевни уметнички облик.¹ Инсистирање на примату *μῦθος* и *εἶπος* у односу на неке чисте позоришне (сценско-извођачке) „делове“ трагедије,² не враћа трагедију писаном тексту, тим пре што *μῦθος* није некаква линеарна и довршена, статична и фиксирана структура: *μῦθος* обезбеђује јединство трагичком делу, и стога је он његова „душа“.³ У том смислу, Аристотелу је далеко свако „синтетичко“ поимање трагичке као позоришне уметности.⁴ Напротив, оно је најсавршенија уметност јер на најбољи начин остварује миметичку „сврху“ уметничког производа, оно је „опонашање као такво“, а између уметности као подражавања и уметности као склопа, конструкта, практично нема разлике, обоје се стичу у појму *μῦθος*, који није никаква унапред дефинисана „прича“ коју треба испричати, већ склоп свих делова у једну органску и динамичку целину, структуру изразитог енергетског напона која добија снагу и вредност стварности. Вредност трагедије се налази управо у споју ванредне сложености са јединством и „сврхом“ у *μῦθосу*, што омогућава једно поетичко и структурално тумачење појма *καίθαρσις*, што би тек требало разрадити. Позориште управо као видљиви, „материјализовани“, „остварени“ модел стварности, управо својом представљачком а не приповедачком природом, згушњава сав смисао уметности сагледане кроз аристотеловско схватање *μῖμησης* и *μῦθος*, те су стога за Аристотела глумци „подражаваоци“ (делатељи *μῖμησης*)⁵ колико и (трагички) песници, чак и кад се не стапају у једној личности. Ако уметност на енергетском плану делује 1) кроз буђење архајских дубина људског постојања, на пагански начин шаманске „обузетости“, и 2) ближе монотеистичком схватању, као проводник божанских енергија у творевину, Аристотел уводи и један 3) поетички начин енергетског деловања уметничког дела: кроз енергетску снагу, напон, самог процеса произвођења и обликовања кроз *μῖμησης* и *μῦθος*. Код Аристотела, слично изворном хришћанском поимању, уметност није ни креирање (паганизам) ни еманација (позни „империјални“ паганизам и неки облици монотеизма), већ поред наглашене „сврховитости“ укључује и значајан удео људске слободе.⁶ Управо

¹ О значају „једнаког вредновања песништва и позоришне уметности“ из перспективе историје позоришне критике, као и повезаности критичког и уметничког, вид. у Бертхолд 1989: 6.

² Вид. Исто, 19.

³ Вид. Исто, 20.

⁴ „Будући да лица врше опонашање радећи, као прво по природној нужности визуелни део представе мора бити један од елемената трагедије, а затим складање напјева и дикција, *јер су то средства којима се врши опонашање*“ (Исто, 19, курзив В. К.).

⁵ Вид. Исто, 14.

⁶ О грчком схватању и разликовању појмова *ἡρακλῆς* и *ἡροκλῆς* (слободан избор) вид. у Гадамер 2000: 52.

аристотеловски концепт уметности и културе, у споју са хришћанством, својим раздвајањем *фисис* и *техне* обликоваће доминантни ток у уметности и култури Запада, све до данас.

Оскара Вајлда и Пола Валерија, поред припадности поетикама декаденције карактеристичним за један ток европске уметности на прелазу деветнаестог у двадесети век, повезује личност и дело Стефана Малармеа (Mallarme), у корену чије поетике леже управо творци модерне књижевне и уметничке критике Е. А. По (Poe) и Шарл Бодлер (Baudelaire). Високо, готово религијско вредновање уметности повезује се овде са интересовањем за начин „прављења“ уметничког дела, инсистирање на самосталности и независности уметности у односу на стварност са естетизацијом стварности и свакодневног живота, а изразити ауторски субјективизам са поштовањем уметничких конвенција. У наставку овог рада истраживаћемо аристотеловски корен оваквих схватања на примеру есејистичких и аутопоетичких дела поменутих аутора, а са нагласком на њиховом тумачењу уметности, позоришта, критике и позоришне критике.

Иако, у духу декаденције и естетицизма, не осећа „дивљење према природи“ (Valery 1988: 36) и за свој закон признаје „имагинативну строгост“ (Исто, 29), за Валерија уметност није, као код Малармеа, циљ, већ средство, „инструмент, вежба и из тога се указује њен карактер – вештина – воља“ (Исто, 68). Премда високо цени конструкцију, Валери не жели да види само дело, већ човека, не само књигу, већ произвођача (Исто, 71), при чему тај човек, произвођач, аутор, нипошто није схваћен у психолошком или биографском смислу, већ је његов статус и идентитет неодојив од саме конструкције и процеса конструисања поетског дела:⁷ „Композиција је оно што у једном делу носи човека – основа и мера свих ствари – оно што захтева једну интуицију или присуство комплетног човека“ (Исто, 107). Дакле, смисао уметности је нека врста самоизграђивања, самообликовања човека,⁸ где он потврђује своју надређеност у односу на природу: „Заиста значи бити човек па ставити уметност изнад природе. Опонашати, извржавати, уопштавати, упозоравати – Један мали резултат добијен тим путем неупоредиво је часнији од каквог великог резултата добијеног путем природе. Човек је нешто тек својим напором против онога што јесте“ (Исто, 283). „Предмет човеков јесте синтеза човека – проналажење себе као крајности свога трагања“ (Исто, 286), а тај предмет и циљ уметности управо се постиже увежбавањем, грађењем, дакле аристотеловским терминима *поиесиса*, *праксиса* и *техне*, и управо стога га „идеја произвођења песме или дела узбуђује, усхићује више него само дело“ (Исто, 137). Уметност и подражавање стога нису пуко пресликавање, понављање, већ преображавање и апстраховање, уопштавање које је још код Аристотела представљало критеријум вред-

⁷ „Личност аутора је дело његових дела“ (Valery 1988: 94).

⁸ „Радити своју песму“ значи „радити себе“ (Исто, 73).

новања уметности у односу на, на пример, историографију: „Истина у књижевности, таква каквом је ја замишљам, није уопште описивање онога што јесте више или мање тачно – него грађење тога. Говорити о стварима као да се зна мало више о њима – а не понављати их“ (Valery 1988a: 110). „Апстракција која се изражава у конкретним сликама – то је поезија“ (Исто, 29). „Уопштено модулирање је врхунац уметности“ (Исто, 370). Валери радикално исказује базично Аристотелову идеју појетички (наспрам прогресивистички) новог, уводећи у њу модерни појам оригиналности, где не жели да се бави ниједном идејом која није његова, и залажући се чак за стварање „нечег из ничега“ (Valery 1988: 48). Ипак, у процесу обликовања уметничког дела, идеје код овог аутора заправо имају функцију Аристотеловог „догађаја“ (*ὑπαῖμα*),⁹ налазећи свој смисао искључиво у процесу конструисања: „Идеје се, многим, свиђају само због чудноватости коју доносе собом, кроз непосредно узбуђење. Мени се свиђају због осећања моћи организације, и проницљивости и комбинативности – као изумитељке будућег деловања духа“ (Исто, 104).¹⁰ Потпуно аристотеловски, код Валерија све је у уметности усмерено будућности, она је занимљива само ако „тежи и учествује у расту духа“ (Исто, 91).¹¹ Живот и уметност постоје само у непрестаном расту, промени, али промени која није хаос чула и твари,¹² већ се одвија унутар закономерности развоја духа.

Слабо познајући старогрчки језик, и Аристотела примајући најпре преко француских превода, обојених латинским духом, Валери и у уметности инсистира управо на појму закона, у основи остајући веран аристотелизму у оном виду који је прихваћен као темељна доктрина Запада. Закономерност код њега јесте смисао уметности, као превазилажење категорија „неодређености“¹³ чулно-материјалног света, а она се остварује углавном кроз изразити интелектуализам, као инсистирање на категоријама јасности¹⁴ и одређености¹⁵, али који никако није супротстављен самој процесуалности произвођења, слично Аристотеловом односу између *мимесис* и *фронесис*: „Желео бих да моје трагање и мој

⁹ „У грчком и *ὑπάρσις* и *ὑπαῖμα* значе *дјелање, активност, радњу, дјело*, при њему се обично врши разликовање у том смислу да је код прве ријечи наглашен динамички аспект (извршавања, дјеловања) а код друге статички (готове чињенице, нечега урађеног). Аристотел у *Поетици* употребљава као технички термин за радњу или дјелатност драмских лица *ὑπάρσις*, док му *ὑπαῖμα* значи догађај“ (Здеслав Дукач, у Аристотел 1983, 126).

¹⁰ „Ја видим односе. Ја видим средине, поступке – радње, стања“ (Valery 1988a, 154).

¹¹ О генералној усмерености уметничког производа ка будућности видети у Јакобсон–Поморска 1998: 75, 96. Упоредити са: „Јер прошлост је оно што човјек није смио бити. Садашњост је оно што човјек не би требао бити. Будућност је оно што умјетници јесу“ (Wilde 1987, 56).

¹² „Ја се плашим свог срца и свог тела“ (Valery 1988, 56).

¹³ Јампољски, у свој капиталној књизи, појам неодређености класификује на следећи начин: 1) безобличност и безразличност, 2) хаос, 3) ништа као место и као начело и 4) случајност (вид. Јампољски 2010).

¹⁴ „Моја природа се ужасава нејаснога“ (Valery 1988, 29).

¹⁵ „Речи скривају случајност“ (Исто, 169).

рад градитеља песама буду у складу с мојом главном мишљу, мојом свешћу, мојим рефлексијама и анализама, мојим укусима духа“ (Исто, 145). „Када би ми здрав разум дозволио да означим један циљ, изабрао бих за циљ и идеал, да могу чинити у пуној јасности, и кроз рашчлањавања, све оно за шта други претпостављају да захтева мрак и хаос како би било рођено“ (Исто, 51).¹⁶

Закономерност је тако изједначена са комбинаториком, а „интелект је [сасвим аристотеловски] одређен бројем варијанти“ (Исто, 86), на чему се заснива и његово схватање критике. Од уметника Валери тражи једино да га „науче нечему – вештинама нашег заната“ (Исто, 89), а у уметности цени само човека који је „нашао какав закон или измислио какав поступак. Остало није ништа“ (Исто, 53).¹⁷ Задатак критичара је стога управо да открије тај поступак, закономерност настанка уметничког дела, не личност аутора, него његов дух. Видети аутора иза дела, значи видети (аналитички сагледати) његову мисао, што претходи остварењем, материјализованом делу, и од њега је савршенија. „Грешка критичара почива у томе што хоће да стигну до аутора уместо да покушају стићи до машине која је начинила све“ (Исто, 85). Критичар није позван да описује и објашњава текст, већ да „објасни тезу“ (Исто, 132), чиме се избегава удео случајности и сваке „неодређености“ колико у процесу настанка уметничког дела толико и у критичком поступку. Високо вреднујући конвенционалност уметности, њену посредујућу и „реторичку“ природу, Валери сматра да критичар никако не треба да тражи особине аутора у делу, пошто уметност подразумева „прерушавање“ (Valery 1988a: 112): „Не треба дакле никада закључивати од дела према човеку – него од дела према једној маски – и од маске према машини“ (Исто, 116). Критикујући „паразитизам“ одређених критичара,¹⁸ Валери се залаже за идентитет уметника и критичара: „Сви велики француски писци били су одлични критичари – то јесте људи који су знали анализирати занат“ (Исто, 157). Савршени критичар је стога и савршени читалац, јер циљ једног дела је „навести на размишљање“ (Valery 1988: 72). Критичар, дакле, анализом поступка долази до мисли уметника и сагледава, одмерава ту мисао у складу са оствареним делом, као увек недовршеном и динамичком целином. „Задатак критике – Разазнати у једном делу шта је повољна прилика, шта је до-стајање, шта је било срећа и шта је било за-

¹⁶ „Исправно конструисана фабула [*μῦθος*] казује неку опћу истину о дјелима људи одређене врсте. Опонашање је идеално ако дијелови чине органску цјелину; оно треба да појасни структуру опонашаног предмета (објекта мимезе), па ако су дијелови логички и пропорционално повезани, онда настаје не само интелектуално него и естетско задовољство“ (Здеслав Дукач, у Аристотел 1983: 107). Упоредити са гледиштима савремених семиотичара о структури уметничког дела која осветљава и разоткрива структуру „стварности“ (вид. Лотман 1970, 47 и Лотман 2004, 11).

¹⁷ Упоредити са готово идентичним исказима другог великог представника идеје Запада, Салвадора Далија (Dali), у Боске 1985, 44, 45.

¹⁸ „Има бића која не могу постојати и живети сем кроз порицање других бића“ (Valery 1988a: 176).

датак; шта долази од размишљања, од манија, од начина, од ствари саме, од жеље за прерушавањем, од љубоморе, од неопходности или за крајем“ (Valery 1988a: 233).

У свом неповерењу према оствареном делу, али ипак не одбацујући уметност и „материјалност“, објективност, предметност уметничког дела као реализације људске способности произвођења, и тежећи да духом изгради нешто што му „одолева“ (Valery 1988: 33), Валери неминовно исказује несклоност према доминантним уметничким (литерарним) формама свог времена – роману и драми. Парадоксално, као да га инсистирање на комуникативности уметничког дела,¹⁹ а услед тежње за стварањем једног „уметничког језика заснованог на стварности мисли“ (Исто, 205),²⁰ одводи од најпопуларнијих и „најкомуникативнијих“ форми свог времена, а ка херметичној поезији и форми прозног записа.²¹ Управо у овом окретању од представљања ка језику, Валери долази на саму ивицу антимиетизма,²² али ипак је у основи не прелази.

Његова аргументација овде, у условима савремене културе, донекле одговара Аристотеловом залагању за *мимесис* наспрам *диџесиса*, за представљање уместо приповедање, приказивање уместо показивање, драмског у односу на еп. „Да би се добро приповедало, треба једна спорост коју ја немам. Та прозачна служавост, то околишење пуно чари, све те обазривости“ (Valery 1988a: 123). „Нисам створен за романе нити за драме. Њихове велике сцене, срџбе, страсти, трагични тренуци, уместо да ме узбуди, делују на мене као бедни одблесци, сирови одблесци где су све глупости дозвољене, где се биће поједностављује до блесавости, и утапа се уместо да плива у околностима воде“ (Valery 1988: 37). У новом времену општост уметности, напетост *миџоса*, интензитет миметичке моделизације, Валери не види више у драмском и трагичном, већ у једном етеричнијем, интелектуалнијем „заплету“, прилагођенијем укусу и менталитету савременог човека, лишеног и последњих нада у јединство, па макар постигнуто и аристотеловским поимањем *миџоса* (дакле кроз конструкцију и организацију), али и у веру у могућност моделовања стварности кроз неки од човека створен објекат. Преиспитујући смисао уметности готово до идеје смрти уметности саме, и отва-

¹⁹ „Писати значи имати потребу за другима“ и „Писати – да се упознамо – и то је све“ (Исто, 171, 225).

²⁰ „Моја идеја је била да измислим један уметнички језик заснован на стварности мисли, чисти језик, систем знакова – који би изражавао све начине представљања – који би у односу на природни језик био оно што је картезијанска математика у односу на математику Грка, одбацујући веровање у значења знакова у себи, условљавајући компоновање сложених израза, одређујући и пребројавајући све начине компоновања“ (Valery 1988, 205).

²¹ Упоредити са увидима Јована Христића о карактеру модерне уметности: „Читавим једним важним током, модерни роман креће се у правцу интензивно-лирских облика, и, уз ништа мање важну тенденцију ка дискурзивно-есејистичком, ова тенденција ка лирском можда је најпресуднија одлика модерне имажинативне прозе“ (Христић 1968, 119). Вид. и стране 52 и 102 истог издања.

²² О антимиетичкој традицији унутар западне цивилизације вид. Шефер 2001.

рајући простор за празнину као обликовни принцип уметничког дела, имплициран већ Аристотеловим концептом *μυῖος*, Валери отвара нека од темељних, и данас актуелних, питања савремене уметности.

Но, када од драме прелази на позориште,²³ Валерија фасцинира очигледан миметичко-моделизацијски карактер сценског присуства и знаковна сложеност позоришног чина, те улаже додатни напор да нађе принцип јединства који одликује позоришну у односу на друге уметности. Валери Шекспиру замера што су његова дела очигледно „дела глумца“, а он исувише очигледно „позоришни човек“ (Valery 1988a: 133). Тиме Валери заправо захтева чистоту уметничког израза и јединство утиска и значења, сродну Аристотеловом примату *μυῖος*, као делатну конструкцију високог енергетског интензитета. Дела глумца су по њему исувише усмерена самом, нужно ефемерном, чину извођења, удаљавајући се на тај начин од мисли и идеје која би морала бити у средишту дела. Такође, Валери скреће пажњу да критичари у позоришту, још чешће него у роману, „узимају личности као да су стварна бића“ (Исто, 212), поричући тиме конвенционални и посредујући карактер уметности. Критичар би у позоришту морао имати посебан осећај за „маску“, као и умеће да од „маске“ стигне до „машине“, не упадајући у замку претеће ефемерности и „неодређености“ позоришног чина. Јединство позоришног дела Валери, сасвим очекивано, налази у апологији правила о три јединства: „Славно правило о три јединства је изванредна концепција. Оно је мало исувише једноставно – али оно садржи прву и једину примену у уметности једног односа простор – време – радња“ (Исто, 152). Оваква интуиција оправдава и динамизује позоришно дело и позоришни чин готово у аристотеловском кључу, наслућујући мултидимензионалност позоришта, тешко доступну другим уметностима. Напетост између „топлине и непосредности“, непоновљивости тренутка (Valery 1988b: 8), и захтева за приматом мисли и духа и ванвременим важењем, чини срж позоришта, као најсавршеније и „најнапетије“ остварење споја између апстрактног и конкретног, случајног и закономерног у уметности. Своја очекивања од театра Валери заснива на маски, као у позоришту најочигледнијег и материјализованог посредујућег карактера уметности, и на сценском присуству, оном које сада и овде готово у тренутку уводи у безвремено и беспросторно: својом концепцијом, односно слутњом и прижељкивањем позоришта као Гињола (театралност) и позоришта као Храма (литургија) (Исто, 7), више него својим драмским текстовима – који пре представљају „дијалоге у духу“ и разрађивање идеја о плесу свог учитеља Малармеа²⁴ него довршене драмске текстове – он је позоришту дао достојанство ког ни сам можда није био свестан,

²³ О неистоветности појмова позоришног и драмског, вид. у Lehmann 2004.

²⁴ О три Малармеова начела плеса вид. Mallarmé 1945. Значајни позоришни критичар Бернар Дорт (Dort) издваја управо Малармеа када говори о књижевницима који су написали „највеће текстове о позоришту – не усуђујем се да кажем критике“ (Дорт 1983, 45).

а критици задатак остварив можда тек у будућности, када позориште заиста буде имало онај значај и ону улогу које му је Валери наменио: једне готово космичке лабораторије, једног тренутног сагласја са вечно развијајућом структуром свемира, где су време и простор стално пресецају вертикалом енергије, и, тако динамизовани, принуђени на вечни развој, одухотворени.²⁵

Оскар Вајлд на неколико места експлицитно вреднује Аристотелову философију, посебно његова поетичка истраживања. Сам смисао уметности у односу на живот, Вајлд темељи на Аристотеловом појму енергије: „Научно говорећи, основа живота – енергија живота, како би то рекао Аристотел – почива у потреби за изразом, а уметност увек нуди разноврсне облике кроз које може да се постигне израз“ (Вајлд 2000: 49). Аристотелова *Поетика* је „по свом садржају и приступу безусловно савршена. [...] Овде се уметност разматра, не са моралног него са чисто естетског становишта“ (Исто, 91), она је „савршено дело естетске критике“ (Исто, 92). Он посебно наглашава Аристотелов критички приступ уметности: „Аристотел се, попут Гетеа, бави уметношћу превасходно у њеним конкретним испољавањима, узимајући Трагедију за пример“ (Исто, 92). Вајлд нарочито инсистира на Аристотеловом појму *кайџарсиса*, дајући му смисао иницијације: „То прочишћење, продуховљење природе које он назива *кайџарсис*, у суштини је естетско као што је учио Гете, а не морално како је замишљао Лесинг“ (Исто, 92). Залажући се за креирање наспрам подражавања, инсистирајући на имагинацији и идентитету уметности и лажи,²⁶ Вајлд у своју поетику заправо уноси једну врсту платонизма, који смисао *мимесиса* враћа његовом индоевропском корену *mei* (*taí, ta*) и повезује га са санскртском речи *mau*, са значењем обмане, привида, илузије.²⁷ Но, то је пре реакција на погрешно, механичко и статичко схватање *мимесиса*, већ одомаћено у европској култури, него враћање платонизму са његовим консеквенцама које воде ка одбацавању уметности. Уосталом, ни Аристотел није у основи негирао Платоново виђење *мимесиса* као привида, већ му је придавао другачију спознајну и онтолошку улогу и значај.

Вајлд такође високо вреднује уметност у односу на природу: „Уметност нам открива да природа заправо нема концепцију, открива нам њену необичну сировост, изузетну једноличност, њено стање потпуне недо-

²⁵ Ово никако не подразумева Валеријеву наклоност ка примитивности ритуала: „Не волим примитивно у непримитивним епохама. Враћање наивном – Извештачена немоћ. Прикривање“ (Valery 1988a: 376). Као и сваки „западњак“, Валери је веровао у апсолутни примат хришћанства над паганством, и *шехне* над *фисис*, при чему овде треба додати и праћење најновијих научних достигнућа. Упоредити са: „Истина је у уметности јединство предмета са самим собом, извањско што изражава унутрашње, утјеловљена душа, продуховљено тијело“ (Wilde 1987, 188).

²⁶ „Лагање и поезија су уметности – уметности, како их је Платон видео, које нису независне једна од друге – и оне изискују нарочито пажљив приступ, оданост лишену сваке врсте користи“ (Вајлд 2000, 31).

²⁷ Вид. Граси 1974, 132.

вршености. [...] Уметност је наша духовна побуна, наш храбри покушај да саму природу поучимо које је њено место“ (Исто, 27). Природа се најсавршеније превладава имагинацијом, уобразиљом, а стварност и живот заправо више зависе од уобразиље, него што уобразиља зависи од њих. Уобразиља, као врхунска људска способност, превазилази, дакле, преображава и преобликује категорије природе, стварности и живота. Вајлд се не залаже за једноставност аутентичности, већ за сложеност људског мишљења и делања, а предмет уметности „није једноставна истина него сложена лепота“ (Исто, 39), један конструкт, дакле, који уопштава, преображава и интензивира хаос и аморфност, „неодређеност“,²⁸ ван-уметничке и ванестетске стварности. Вајлд се стога залаже за достојанство уметности, али и за естетизацију свакодневног живота, јер „ниједна ствар није виђена док није виђена њена лепота. Тада и само тада она задобија егзистенцију“ (Исто, 50). Живот и природа су ту да послуже само као сировине, материјал уметничког стварања и обликовања, а уметничке конвенције ни у чему не зависе од природних закона: структура уметности не зависи од структуре стварности, стварност може бити само „грађа“, аристотеловски „догађај“, који улази у процес конструисања и обликовања и тек тада добија значај за уметност. Све оно унутар дела што није претворено у уметничку конвенцију, што није преображено у процесу миметичке моделизације, у уметности представља страног тело и издају уметности. „У часу када Уметност изневери машту као своје средство, све изневерава“ (Исто, 58).

За Вајлда уметнички метод је по себи критичарски, он верује у идентитет уметности и критике, уздижући критику на културолошки ниво. „Нема уметничког стваралаштва, вредног да се тако назове, ако га не прати критичарска способност. [...] Тај префињени дух одабира, истанчани осећај за изостављање, управо је критичка способност у једном од својих најизразитијих видова испољавања“ (Исто, 94). „Свако изврсно дело уобразиље промишљено је и свесно себе. [...] Не постоји врсна уметност без самосвести, а самосвест и критички дух су једно те исто“ (Исто, 94, 95). Критика је у одређеном смислу супериорнија од уметничког стварања, које је подложно категоријама случајности и поновљивости, док је управо критички дух заслужан за закономерност и стварање „нових облика“ (поиетичко ново). Вајлд у основи верује да је „теже говорити о нечему него то урадити“, и да се „акција темељи на недостатку уобразиље“ (Исто, 98): „Кад дела, човек је марионета. Кад описује, он је песник“ (Исто, 100). Критика поседује достојанство контемплативног (теоријског, „посматрачког“) живота, „чија сврха није делати него бити, али не само бити него постојати – то је оно што критички дух може да нам да“ (Исто, 124).

²⁸ „За естетски дух, неодређеност је увек одбојна“ (Вајлд 2000, 122).

Ипак, за Вајлда је уметност, као и критика, изразито индивидуална делатност: „Нема уметности тамо где нема стила, нема стила тамо где нема јединства, а јединство долази од индивидуе“ (Исто, 95). Критика је и ту донекле супериорнија од уметничке производње, она је „једини цивилизовани облик аутобиографије, пошто се не бави догађајима из живота него мислима“ (Исто, 105). „Највећа критика се не бави уметношћу као експресијом него као чистом импресијом. [...] Она се уметношћу делом бави тек као полазиштем за ново дело“ (Исто, 105, 107). Слично уметности која није обавезна на сличност са својим предметом, тако ни критика није обавезна на „сличност“ са уметничким делом које „посматра“. Критичар уметничко дело преображава другим језиком, језиком критике, слично начину на који уметник преображава стварност, и што више обележава интерпретацију властитом личношћу, тиме интерпретација бива „стварнија, боља, убедљивија и истинитија“ (Исто, 112). У расуђивању о уметничком делу, мисао ће неминовно бити „обојена емоцијом“ (Исто, 132) и стога је погрешно инсистирати на „објективности“ критике, као и на „искрености“, што Вајлд аргументује поетичким принципом „грађења“: „Суштина мишљења, као и суштина живота, јесте у грађењу. Оно што људи називају неискреношћу, само је начин на који умножавамо своју личност“ (Исто, 133), док „истински човеков идеал“, као и идеал уметности, јесте самоусавршавање, самоизграђивање (Исто, 127). Категорији „маске“, кроз истицање конвенционалне, посредујуће и усложњавајуће природе уметности као *миџоса*, Вајлд овде придаје врхунски спознајни и онтолошки значај. Не плашећи се уметности као привида и „заплета“, он се не плаши ни „маске“ у уметности, мишљењу и животу: „Есеј напросто приказује једно уметничко становиште, а у естетској критици све је ствар става. Јер у уметности не постоји ништа што би било универзална истина. Истина у уметности је оно чија је супротност такође истинита. И као што само у уметничкој критици, и кроз њу, можемо да схватимо Платонову теорију идеја, исто тако само у уметничкој критици, и кроз њу, можемо да остваримо Хегелов систем супротности. Метафизичке истине су заправо истине маски“ (Исто, 172).²⁹

Управо у оваквој перспективи, позориште представља велики изазов за Вајлдову поетику. Оно је готово критичарска уметност по себи: као што драмски писац критичарски „одабира“ сегменте из „неодређености“ природе, стварности и живота, и укључујући их у динамику уметности као „догађаје“ *миџоса*, тако је и глумац (данас бисмо рекли и редитељ, али и сви остали учесници у процесу настанка представе) критичар драме, који „показује песниково дело у новим околностима и на себи својствен начин“ (Исто, 113), преводи га у други језик и нову спознајну и онтолошку раван, дајући му тако нову „маску“ и нови модел,

²⁹ О маски као симболу и „телу тајне“ и уметницима „облачиоцима“ који воле маску, видети у Иванов 1994: 58–59.

нову прилику за исказивање његових темељних значења и енергија, нудећи му могућност непрестаног развоја и неслућене сложености. Своју моделативну снагу позорница дугује томе што представља „стециште свих уметности“ (Исто, 158),³⁰ али и динамичности свог односа према животу. Позориште је „велика уметничка илузија“ (Исто, 163), илузија као таква, али истовремено, својом непосредношћу сценског присуства, и „враћање уметности животу“ (Исто, 158). Управо зато је потребна велика „веродостојност детаља“ (Исто, 165), не ради реалистичког ефекта него ради савршенства илузије. Нигде публика није тако непосредан „критичар“ уметничког дела, учествујући практично у чину његовог настанка. Нигде тако као у позоришту уметник, критичар и посматрач нису тако чврсто стопљени у истом, просторно и временски ограниченом, чину енергетске размене, и нигде тако илузија не разобличава реалност а реалност поткрепљује илузију као у позоришту. Јединство уметничког ефекта позоришног дела је стога заједнички посао, а улога критичара је, поред учешћа у самом чину извођења и размене, остварење оног „згушњавања [које] чини културу могућом“ (Исто, 144), што је у ствари довршење Аристотеловог концепта *μυῖος* на једној надуметничкој равни, равни твари уобличеној по мери духа.

Уз све разлике, Пол Валери и Оскар Вајлд у својим размишљањима о уметности, позоришту и критици потврђују огроман значај Аристотелових поетичких увида на формирање, развој и идентитет западне уметности, културе и цивилизације. Они управо на примеру критике и позоришта отварају нека од кључних питања савремене уметности, питања представљања и уобличавања, *мимесиса* и *μυῖоса* дакле, односно основна питања онтологије уметничког дела и уметности саме.

ЛИТЕРАТУРА

- Aristotel. 1983. *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: August Cesarec.
 Маргот Бертхолд. 1989. Историја позоришне критике. *Сцена* (6). 5–10.
 Ален Боске. 1985. *Дали о Далију*. Београд: Књижевне новине.
 Oscar Wilde. 1987. *Socijalizam i ljudska duša; De profundis*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
 Paul Valery. 1988. *Sveske I*. Banja Luka: Glas.
 Paul Valery. 1988a. *Sveske II*. Banja Luka: Glas.
 Paul Valery. 1988b. *Pozorišta*. Banja Luka: Glas.
 Оскар Вајлд. 2000. *Пройаси лагања*. Београд: Паидеиа.
 Ханс-Георг Гадамер. 2000. *Ум у доба науке*. Београд: Плато.
 Ернесто Граси. 1974. *Теорија о лейом у Анџици*. Београд: СКЗ.
 Бернар Дорт. 1983. Три речи о позоришту. *Позоришна представа и језик крџишке*. Нови Сад: Стеријино позорје. 43–46.
 Вячеслав Иванов. 1994. *Родное и вселенское*. Москва: Республика.
 Роман Јакобсон и Поморска, Кристина. 1996. *Разговори*. Београд: Народна књига.

³⁰ Своју моделативну моћ уметност врло често постиже „сукобљавањем елемената различитих система“, „заједничког смештања разнородних елемената“ (вид. Лотман 1976, 49).

- Михаил Ямпольский. 2010. „Сквозь тусклое стекло“: 20 глав о неопределенности. Москва: Новое литературное обозрение.
- Владимир Коларић. 2009. Моделизација света у филму *Буђење ђацова* Живојина Павловића. *Зборник радова Факултета драмских уметности* (15). 83–98.
- Владимир Коларић. 2010. Моделизација света у Аристотеловој поетици и у структуралној семиотици Јурија Лотмана. *Зборник Мајнице српске за славистику* (78).
- Hans-Thies Lehmann. 2004. *Postdramsko kazalište*. Zagreb – Beograd: CDU–TKH.
- Ј. М. Лотман. 1970. *Предавања из структуралне поетиике*. Сарајево: Завод за издавање уџбеника.
- Јури Лотман. 1976. *Семиотика филма и проблеми филмске естетике*. Београд: Институт за филм.
- Јуриј М. Лотман. 2004. *Семиосфера*. Нови Сад: Светови.
- Stephane Mallarme. 1945. *Autre etude de danse. Oeuvres de complete*. Paris: Librairie Gallimard.
- Пол Рикер. 1993. *Време и прича*. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Јован Христић. 1968. *Облици модерне књижевности*. Београд: Нолит.
- Жан-Мари Шефер. 2001. *За што фикција?* Нови Сад: Светови.

Vladimir Kolarić

ARISTOTELIAN BASIS OF CRITICISM AND THEATRICAL CRITICISM IN THE PIECES OF PAUL VALERY AND OSCAR WILDE

Summary

The paper explores the understanding of theater, criticism and theatrical criticism characteristic for the opus of Paul Valery and Oscar Wilde, as well as their foundation in Aristotle's poetics. In their considerations of art, theater and criticism Valery and Wilde confirm the huge influence of Aristotle's poetic insights on the formation, development and identity of Western art, culture and civilization. Using the example of criticism and theater they initiate some of the key issues of modern art, the questions of representation and shape, mimesis and mythos, i.e. the basic issues of the ontology of a piece of art and art itself.

Маријана Прѿа Финк

БИОМЕХАНИКА МЕЈЕРХОЉДА АНАЛИЗА КРОЗ ПРИНЦИП РАВНОТЕЖЕ ГЛУМЦА НА СЦЕНИ

САЖЕТАК: Нема много техника у историји позоришта које су дефинисале позоришни израз глумца и које узимају у обзир већ познате глумачке технике и негују не само израз глумца у току рада на представи него и у припремној фази рада на сцени. Једна од ових техника је сигурно *биомеханика* Мејерхоља.

Мејерхољд је истражујући пластику форме глумачког израза желео да целокупан рад на сцени доведе до рефлексне реакције гледаоца. Овакав рад представља револуцију у театру XX века, у којем је владала естетика психолошког натурализма и реализма.

Према тумачењу Еуђенија Барбе, биомеханика тежи да експерименталним путем установи законе сценског покрета и да на основу норми људског понашања створи вежбе за тренинг глумца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Мејерхољд, биомеханика, равнотежа, позоришна антропологија, Жежи Гротовски, Еуђенио Барба, Питер Брук, принципи биомеханике, квалитативна анализа.

Биомеханика Мејерхоља

Специфичност ове технике произашла је из особености њеног аутора, као и из посебности времена у ком је живео и радио. То што је Мејерхољд био савременик и сарадник Станиславског, Данченка, Мајаковског, Чехова, Блока, Ејзенштајна, Шостаковича, Шаљапина, Пикаса и других уметника, битно је утицало на његов истраживачки рад који је био провокативан и садржајан и који га је приближио раду на биомеханици, а тиме је остварио већи утицај на редитеље XX века.

Мејерхољд у истраживачком раду није прихватао реализам и натурализам који су представљали основни позоришни израз почетком XX века у Русији и који су битно определили позоришни рад многих значајних глумаца, међу њима свакако једног од најзначајнијих, Станиславског. Потреба за новом формом сценског изражавања била је главна покретачка снага Всеволода Емиљевича, која га је довела до форме коју је назвао биомехаником.

„У Русији су, дуги низ година, теорија, публика и драма чинили кохерентну целину. Онда се Мејерхољд супротставио Станиславском,

предлажући један другачији стил глуме, да би освојио и друге елементе 'стварности'“¹

По речима Мејерхољда, градити позориште на психологији је исто као градити зграду на песку. Свако психолошко стање условљено је извесним физиолошким процесима, али ако нађе правилно решење за своје физичко стање, глумац је у ситуацији да изазове узбуђеност која плени гледаоца.

Стилизација на којој је радио Мејерхољд имала је за циљ тзв. *условно позоришће*, које је провоцирало бројна суштинска питања која су за театар и данас важна.

Један од значајних елемената условног позоришта је *иласџика* покрета.

Мејерхољд је своја истраживања у домену *иласџике* покрета глумца ослањао на позоришне естетике претходних позоришних епоха каква је *комедија дел арџе* или стилизован покрет позоришних естетика Оријента, нарочито јапанског позоришта: *но* и *кабуки* и кинеске *џекинџике ојере*. Уважавајући естетику других култура и уводећи феномен гледаоца као актера, тумача представе, учинио је да сценски говор тела глумца европског позоришта постане значајно одређенији.

Мејерхољд сматра да треба разоткрити механизам игре и допустити гледаоцу да продре у тајне њеног функционисања. Борио се на тај начин против игре као опчињености и идентификације, трагао је за уживањем у самом чину игре, у свести о њој, сазнањима о свету и о игри до којих гледалац долази померањем перцепције. Сматрао је да треба показати лице и наличје игре.

Први јавни приказ биомеханичких вежби био је у јуну 1922, после једногодишње обуке. Термин је позајмљен из новог начина мишљења.²

Према Мејерхољду глумац је реални физички материјал којим управљају општемеханички закони ритма. Тако биомеханички тренинг упућује глумца да тело осећа као физички материјал који у поређењу са околним предметима и појавама, представља извор снаге и спретности, и изражава своје изузетне форме у кретању или изражавању емоција.

Оваква улога позоришта у друштвеној заједници била је прихватљива за Мејерхољда, али се у време партијских чистки претворила у хајку на њеног творца и сва истраживања и сазнања до којих је дошао систематски су уништена, а шири утицај сценског језика биомеханике остао је неистражен.

„Завера ћутања око Мејерхољда брисала је његово име из књига, докумената, плаката, испод фотографија. У *Историји светског театра* он ће добити неколико пасажа у поглављу о формализму и декаденцији, затим ће добити централно место у тим поглављима...”³

¹ Питер Брук, *Празан њросџор*, Београд 1995, 28.

² В. В. Иванов, *Мнемозина*, Москва 2004.

³ Всеволод Е. Мејерхољд, *О њозоришџу*, предговор Огњенка Милићевић, Београд 1976, 49.

Равнотежа

Равнотежу, као *принцип њозоришне анђројолођије*, коју је Еуђенио Барба сагледао и аргументовао у својој књизи *Тајна умеђност ђлумца: Речник њозоришне анђројолођије*, а на темељу става биомеханике Мејерхоља – могуће је сагледати и кроз анализу практичних примера у светлу биомеханичких принципа, као и уз помоћ квалитативне анализе.

Биомеханички принцип

Ови принципи чине законе кретања тела у простору. Статичка *равнотежа* представља положај тела из ког извођач може да учини покрет, а динамичка *равнотежа* је способност извођача да свој центар гравитације задржи изнад своје тачке ослоња док се тело покреће.

Момент силе као ситуација извођења покрета у којој се извођач при кретању одупире о подлогу, назива се момент силе. Постоје два типа момента силе: угаони који брзину при кретању постиже захваљујући ротацијама делова тела и линеарни који повећава брзину тела помоћу његовог линеарног кретања.

Еластична енерђија приликом истезања мишића омогућава следећи покрет извођача.

Координација омогућава стварање кинетичког ланца покрета и обезбеђује брзину при кретању.

Инерција ако је линеарна, односи се на отпор тела да се креће праволинијски, док је угаона отпор дела тела или предмета који им омогућава да промене своју угаону позицију.

Силу реакције земље извођачи користе при истезању ногу код одвајања од земље у кретању према горе или према напред.

Квалитативна анализа

Ова анализа представља систематично посматрање квалитета покрета који се изводи како би се он кориговао и побољшао, што је веома значајно за побољшање представе. Флексибилност покрета мора бити повезана са знањем из принципа биомеханике.

Пажљиво посматрање укључује осећај за промену квалитета покрета (у вези са представом коју посматрамо). Ово посматрање није ограничено истраживањем видљивог нивоа људског покрета. Посматрач мора да комбинује информације из различитих дисциплина, да би мењао покрет извођача и да би он усвојио нове вештине.⁴

⁴ Duane V. Knudson, Craig S. Morrison, *Qualitative Analysis of Human Movement*, United States of America: Human Kinetics, 1997.

Анализа примера

Анализа примера сцена представе Јежија Гротовског *Акројолис*, Еуђенија Барбе *Кула Холстјебро* и Питера Брука *Вишњик*, по принципима који се налазе у основи *биомеханике Мејерхољда*, а изведени су из књиге *Тајна уметности глумца: Речник позоришне антропологије*, Еуђенија Барбе и Николе Савареџија. Те представе су послужиле да се феномен сагледа са аспеката *анализе примера, биомеханичке анализе и квалитативне анализе* узорка. За такво сагледавање коришћене су фотографије, које представљају прилог који је анализиран.

Равнотежа

Равнотежа – способност човека да задржи тело усправним и да се креће кроз простор у том положају – последица је читавог низа односа мишића и тензија у нашем организму.⁵

Одбацавање свакодневне равнотеже ради ојасне и несвакидашње равнотеже

Одбацавање свакодневне равнотеже ради несвакидашње представља карактеристику рада глумаца и извођача различитих култура из различитих периода. Бројне су технике рада извођача засноване на ојасној равнотежи. Овај избор је елементарна појављива у грађењу радње, јер свакодневна равнотежа не садржи израз који може да делује на гледаоца. Свакодневна равнотежа не садржи силу којом се гради радња.

О свом раду у Студију Мејерхољд пише: „У покретима је било више пластике неголи подражавања стварности, понекад су групне сцене деловале као помпејске фреске, претворене у живу слику“.⁶



„Суштина Мејерхољдовог симболизма је чиста: побољшати имажинацију глумца помоћу грађења несвакидашњих положаја глумчевог тела и гласа, смештајући га у мрачну, необичну стварност, градећи понекад хармоничан, а понекад дисонантан позоришни ефекат“.⁷

Ојасна равнотежа, као присуство стилизације гради луксузну равнотежу. Ову технику извођачи

⁵ Еуђенио Барба, Никола Савареџе, *Речник позоришне антропологије: Тајна уметности глумца*, Београд 1996, 35.

⁶ Всеволод Е. Мејерхољд, *О позоришту*, 61.

⁷ Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, London & New York, 2003, 11.

бирају онда када желе да делују на гледаоца на несвесном плану, односно када траже пречицу до гледаоцеве *рефлексне* реакције.

У сцени на фотографији на претходној страници, динамичка равнотежа као један од биомеханичких принципа доминира у игри два глумца у предњем плану, док је глумац у позадини активан у статичкој равнотежи. Момент силе у положају глумаца у првом плану је лоциран у позицији једне ноге. Снага мишића горњег дела тела и у продужетку мишића подигнуте ноге, који су максимално издужени, чувају еластичну енергију. Координација покрета при вршењу радње, на нивоу различитих планова тела, неопходна је за извођење прецизне радње. Глумци се ослањају на ногу, ротирају труп, подижу руке и савијају врат, што им омогућава стварање кинетичког ланца покрета и обезбеђује рефлексну реакцију гледаоца. Подигнуте руке и нога глумаца повећавају угаону инерцију, а сусрет два њихова тела у простору појачава линеарну инерцију. Сила реакције земље је сведена на истезање једне ноге, али подизање друге и угао две ноге повећава силу реакције земље коју глумци користе при покрету.

Квалитативно анализирајући, уочавамо да опасна равнотежа зависи од динамичке равнотеже, која укључује покрет мишића који чувају еластичну енергију. Координација покрета и стварање кинетичког ланца покрета глумаца омогућавају рефлексну реакцију гледаоца. Повећавање отпора тела и коришћење силе реакције земље, граде луксузност равнотеже.



Избор штупа као средства у раду глумца на сцени производи *ојасну* равнотежу. Извођач овим избором одбацује свакодневну равнотежу, ради *ојасне* и *несвакидашње* равнотеже.

У сцени доминира динамичка равнотежа глумца, подстакнута ротацијама око дужне осе тела. Еластична енергија је чувана у тензији ногу на штупама и остатка тела, а координација покрета прати звук који је у сцени. Инерција коју је потребно да глумац савлада је већа у односу на оног глумца који не користи штупе, а сила реакције у односу на земљу подељена је на план штупа, као вештачког контакта са земљом и глумчевих ногу којима штупе посредују при кретању.

Ојасна и *несвакидашња* равнотежа захтева динамичку равнотежу извођача на сцени, са различитим позицијама планова тела где издуживање и истезање мишића обезбеђује енергију. Луксузну равнотежу обезбеђује и сила која се употреби у односу на површину, јер штупе имају функцију посредника при кретању и појачавају те силе.



За глумца је одсуство свакодневне равнотеже добар избор при грађењу радње која показује неки физиолошки проблем. Тај процес је еквивалент *ојасној* равнотежи на сцени. У примеру представе *Вишњик* глумци опасном равнотежом играју проблем несвестице.

Равнотежа глумаца у сцени креће се од динамичке ка статичкој. Момент силе је базиран на принципу раме преко рамена, а одржавање

равнотеже чува еластичну енергију у пределу тупа. Координација покрета је усмерена на међусобно преношење силе инерције између глумаца, а сила реакције земље је померена заједно са силом теже тела.

Ојасна равнотежа може да гради динамику на плану ротације горњег плана тела.

Промена равнотеже

Деформација свакодневне телесне технике јесте промена равнотеже. Она гради ојасну равнотежу. Последица тога је да извођач посредује у простору луксузном равнотежом и на тај начин проши вишак енергије. Луксузна равнотежа води естетској сујеситивности.

„Гумац се преображава онога тренутка кад ступи на сцену, те тако и сам постаје уметничко дело. Овај нови владар сцене, гумац, исказује своју радост милозвучним гласом и телом савитљивим попут воска. Његов покрет – обликован у складу са законом Гуљелма („partire di terreno“) – намеће готово акробатску покретљивост (јапански гумац је истовремено и акробата и играч)“.⁸



„Биомеханика ставља све мишиће у ситуацију знатног истезања и ако ти мишићи нису добро истегнути и загрејани, гумац ће се повредити“.⁹

Луксузна равнотежа изгледа сложено, чак сувишно, али је значајна у посредовању између глумца и гледаоца, јер помоћу ње гумац користи простор као свој условно речено „нотни систем“.

⁸ Всеволод Е. Мејерхолд, *О позоришту*, 133.

⁹ Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, 118.

Статичка равнотежа коју глумац одржава у сцени, као и момент силе који се одражава око дужне осе његовог тела, заједно са енергијом у истегнутом телу око дужне осе, граде координацију која убрзава покрет једног дела тела, руке. У овом примеру, инерција је у угаоној позицији зависна од ужета на које је тело ослоњено, а сила реакције земље је смањена на минимум тачке додира и цела акција покрета тела глумца, позиционирана је са најмањом тачком додира тла.

Промена равнотеже није нужно динамичка категорија. Она је условљена моментом силе покрета планова тела, затим истезањем мишића, односно еластичном енергијом и инерцијом којом извођач мења позицију.

За живот извођача на сцени, важна је стална промена равнотеже. Она може бити веома мала, као последица унутрашње радње, на нивоу мишљења о простору, или веома велика, која дочарава промену простора.

Статичка равнотежа којом глумица влада у сцени приказаној на горњој слици, позиционира момент силе радње око дужне осе њеног тела. Еластична енергија у доњем делу тела глумице прати координацију покрета и у линеарној инерцији максимално користи силу реакције земље покретима стопала, који ту силу преносе на цело тело.

Заједничко дејство силе реакције земље са линеарном инерцијом од великог је значаја за промену равнотеже извођача на сцени.

Глумци изузетно опасном равнотежом датом на доњој слици граде лет као метафору на сцени. Ова гранична телесна могућност извођача, базирана на луксузној равнотежи, доводи извођача, а тиме рефлексно и гледаоца, до границе могућности, односно немогућности тела извођача у простору, лета.

Динамичка равнотежа, са угаоним моментом силе и ротацијом у горњем делу тела глумице даје еластичну енергију у истегнутим мишићима руку глумице у сцени. Кинетички ланац покрета њеног тела, помоћу угаоне инерције силу отпора земље чини максималном.

Динамичка равнотежа са добро постављеном координацијом у кинетичком ланцу покрета, чини промену равнотеже могућом.



Деформација свакодневног положаја ногу и смањена површина стопојала

У културама Оријента познато је положај ојасне равнотеже, али и у неким техникама које се изводе у западним позорицима, као што је комедија дел арије из XVII века. У њим примерима практикује се смањена површина стопојала и деформација свакодневног положаја.

„Тамо где реч губи изражајну снагу, почиње језик плеса. У старојапанском позоришту, на такозваној Но-сцени, где су се изводили комади попут наших опера, глумац је обавезно био и играч“.¹⁰

„Реч ‘cinetic’ потиче од грчке речи *кинеин* ‘покренути’ и Мејерхолдов рад се ослањао на тај принцип“. То је била сцена „покрета“.¹¹



Ритмична промена равнотеже у којој се мењује тензија са једног дела стопала на друго и са једног стопала на друго указује да површина стопала у изразу глумца има утицај на положај целог његовог тела.

Динамичка равнотежа глумаца у сцени датој на горњој слици, са моментом силе у куковима и еластичном енергијом у промени положаја стопала гради координацију покрета у зависности од ритма тела.

Линеарна инерција тела је условљена теретом који глумци носе, а сила реакције земље максимално усмерава покрет на доле, с обзиром да је условљена успореном и сталном променом положаја стопала.

Смањена површина стопала гради покрет глумца уз дејство силе реакције земље, чинећи равнотежу динамичном.

Амплитуда покрета извођача при смањењу површине стопала креће се од благог повијања тела, све до скока који гради изузетно опасну равнотежу (доња слика).



Динамичка равнотежа са ротацијама свих планова тела глумице у сцени, даје еластичну енергију у покретима руку и ногу. Редослед покрета тела глумице даје кинетички ланац који мења ритам покрета. Стално комбинујући линеарну и угаону инерцију, глумица користи силу реакције земље да би постигла динамику тела у простору.

¹⁰ Всеволод Е. Мејерхолд, *О позорицију*, 102.

¹¹ Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, 100.

Смањена површина стопала тела које се креће даје динамику која постиже брзину захваљујући сталној ротацији планова тела у моменту силе.

Глумац у неким ситуацијама гради опасну равнотежу у скоку (горња слика), који подразумева одсуство контакта стопала са подом. Тај тренутак, условно речено „летења“, подразумева тражење алтернативе равнотеже и концентрацију на силе гравитације.



Динамичка равнотежа глумца, са моментом силе који у тренутку скока достиже максималну енергију, координира покрет у линеарну инерцију. Сила реакције земље помаже да овај скок достигне максимум.

Деформацију свакодневног положаја стопала у позицији скока омогућава употреба момента силе, која уз реакцију силе земље даје максималан резултат изразу глумца на сцени.

Луксузна равнотежа троши вишак енергије

Када гради луксузну равнотежу, извођач усложњава однос између њене сложености и утрошка вишка енергије.

Мејерхолд наводи да је негде читао, а мисли се на *Ле Роман де Ренарти*, писан у XII и XIII веку, да „драма на сцени је пре свега радња и напет сукоб“.¹²

„Основне вештине развијају прецизност, баланс тела, координацију покрета, ритам и дисциплину“.¹³

Успостављање луксузне равнотеже окренутог тела и са главом на поду (слика доле) извођач са покретима делова тела у тој позицији, представља екстреман пример утроска вишка енергије извођача у ситуацији луксузне равнотеже.



У овом примеру луксузне статичке равнотеже, сила реакције земље доминира акцијом тела извођача у сцени.

Извођач троши вишак енергије у контроли момента силе тела окренутог ка поду.

¹² Всеволод Е. Мејерхолд, *О позоришту*, 114.

¹³ Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, 120.



Тело које се у простору креће и користи луксузну равнотежу проширујући се кроз предмет са којим игра (горња слика), троши вишак енергије сразмерно радњи коју извршава са предметом. Што је радња више изван равнотеже, она је захтевнија и равнотежа луксузнија.

Извођач у сцени постиже динамичку равнотежу са моментом силе у ротацији свих планова тела. Енер-

гија, која је у истезању тела глумице у непрекидној промени кинетичког ланца покрета, прати линеарну и угаону инерцију тела са силом реакције земље, која ствара једнаку и супротну силу у скоковима глумице.

Извођач троши вишак енергије у стварању динамичке равнотеже и промени кинетичког ланца покрета тела. Јачање силе инерције тела глумца прате ротације планова његовог тела, у различитим правцима.



Луксузна равнотежа омогућава трошење вишка енергије у игри са партнером у узајамном проналажењу баланса луксузних равнотежа (доња слика). Тако се вишак енергије извођача у грађењу луксузне равнотеже умножава и чини сцену узбудљивијом за гледаоца.

Динамика две динамичке равнотеже глумаца у сцени, са моментима силе у ротацији горњих планова тела и акумулацијом енергије

у тим плановима, захваљујући чему је кретање два кинетичка ланца покрета симултано са комбинацијом линеарне и угаоне инерције.

Вишак енергије у луксузној равнотежи у великој мери зависи од линеарне и угаоне инерције.

Дужи кораци

Дужи кораци доводе у њихово пасивност тела на сцени и служе угрожавању свакодневне равнотеже у циљу успостављања ојасне или луксузне равнотеже.

„Покушај научног прилаза целом низу позоришних проблема је већ учињен и с правом можемо да очекујемо много од Научног одељења Државних виших редитељских мајсторских радионица, где се разрађују фундаментална питања уметности позоришта. (...) Први пут се са изузетним значајем поставља проблем тродимензионалности човековог тела

и свега онога што се у три димензије појављује око њега на сцени...¹⁴

Сваки дужи корак извођача доводи у питање равнотежу као способност човека да задржи тело у усправном положају и такав корак омогућава функцију опасне равнотеже (горња слика).

Дужи корак у динамичкој равнотежи глумца у сцени и моментом силе који је присутан по дужној оси њихових тела, даје линеарну инерцију ослањајући се на велик удео силе реакције земље.

Дужи корак зависи од линеарне инерције око дужне осе тела извођача и силе реакције земље, коју извођач користи ради грађења радње у динамичкој равнотежи.

Положај тела који је у позицији подизања на штупе увећава опасну равнотежу сразмерно висини штупа на које је постављено и распону између две штупе (слика у средини). Ово је један од начина продужавања тела извођача у простору и довођења у опасну равнотежу.

Динамичка равнотежа глумце у сцени усклађена је са моментом силе у ротацији кукова и захваљујући томе води енергију тела према тлу и линеарну инерцију комбинује са угаоном.

За дужи корак у одржавању равнотеже у ситуацији подигнутог тела на штупе извођач може да комбинује линеарну и угаону инерцију све док може да одржава динамичку равнотежу.

Подизањем ноге и постављањем обе ноге под прав угао, извођач доводи тензије између ногу и кичменог стуба до највише тачке (доња слика). Енергију коју том приликом производи извођач генерише у сваком мишићу тела.

Динамичка равнотежа глумца у сцени, грађена моментом силе на плану кукова, укључује масу целог тела извођача. Енергију глумац гра-



¹⁴ Всеволод Е. Мејерхољд, *О њозорицију*, 162–163.

ди на горњим плановима тела, где кинетички ланац покрета даје брзину, а инерција линеарна и угаона омогућава максималан израз кроз одабрани покрет.

Дужи корак извођача у великој мери зависи од момента силе тела која притом зависи од масе и брзине тела извођача. Већа маса тела извођача повећава инерцију, а ова повећава силу реакције земље, што глумац може да користи при извођењу радње на сцени.

Повучена глава

Повучена глава доводи у изишање положај кичме, а самим тим равнотежу чини промењеном или луксузном.



„Налазећи правилно решење за своје физичко стање, глумац омогућава ситуацију у којој се појављује 'узбуђеност' која плени гледаоца, увлачи га у глумачку игру и представља суштину његове игре“.¹⁵

Повучена глава омогућава опасну равнотежу, а промена равнотеже има за последицу бројне органске тензије које дају на значају материјалном присуству извођача (горња слика).

Повучена глава у статичкој равнотежи глумца у сцени даје момент силе у ротацији рамена, а истезање горњег плана тела омогућава еластичну енергију извођача. Угаону инерцију тела глумца гради отпор тела у одржавању положаја савијене главе.

Повучена глава је резултат истезања врата и рамена, као и ротације тог плана тела којим доминира угаона инерција. Осим угаоне инерције, енергија истегнутог грудног коша, врата и главе одржава позицију повучене главе.



Комбинацијом тензија изазваних покретом главе, руку, кукова и ритмом ногу глумица је изазвала опасну равнотежу интензивирањем одређених ритмова тела (доња слика).

Динамичка равнотежа тела глумице у покрету омогућена је моментом силе у ротацији рамена, врата и главе. Еластична енергија у горњем делу тела, које у истегнутом положају даје линеарни и угаони отпор,

¹⁵ Исто, 168.

одржавају динамичку равнотежу, са кинетичким ланцем покрета, који се завршава у савијеном и ротираном врату.

Повучена глава у грађењу равнотеже омогућава посебну акумулацију енергије, при истезању тог плана тела (горња слика).

Повременом позицијом повучене главе цело тело, иако у седећем положају, активира тензије, нарочито у горњем делу тела, у раменима, која подсећају на затегнуту струну и манифестују равнотежу на делу.

Статичка равнотежа у положају кретања горњег дела тела у сцени, активира ротације само тих планова тела. Енергија је акумулирана у покрету истезања врата и мишића главе.

Истезање мишића врата и главе омогућавају извођачу динамику тог плана тела у променама брзина при кинетичком ланцу покрета.



Глава глумца је у оштрој дијагонали, а у једном од стопаола је њен други крај

Закон дијагонале је један од принципа позоришта Оријента. По њом принцип у глава глумца је у оштрој дијагонали, док се њен други крај налази на стопаола. Ако се глумац креће по овом принципу, његово тело се понаша као покрећућег тела. У тој ситуацији, равнотежа, односно однос између његовог тела и основе, стопаола, непрекидно се креће.

„Из целог низа физичких ситуација и стања ничу оне снаге узбудљивости које су обојене овим или оним осећањима“.¹⁶

„Јак, покретан, физички снажан глумац, доноси на сцену самосвојан покрет“.¹⁷

Коришћењем дијагонале глава/ стопало извођач бира могућност да отвара тело према публици мењајући равнотежу, истовремено ангажујући кичму у промени осе тела.

Динамичка равнотежа глумице при раду на сцени има изразито снажан моменат силе у пределу ротације рамена, што омогућава еластичну енергију у истезању горњег дела тела, укључујући руке. Координаци-



¹⁶ Исто.

¹⁷ Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, 34.

јом покрета руку и ротацијом делова тела глумица постиже брзину покрета на сцени. Истовремено, линеарна и угаона инерција доприносе динамици тела глумице у простору.

При коришћењу дијагонале глава/стопало глумац постиже динамику координације кинетичког ланца покрета који га доводи до жељеног положаја за извођење сценске радње.



кинетичког ланца покрета на горњи план тела. Угаона и линеарна инерција при кретању глумице утичу на њен покрет и динамику.

Користећи дијагоналну глава/стопало, глумац (на доњој слици) укључује угаону инерцију како би постигао динамику покрета.



ва тела да би се постигла брзина кретања. Енергија је усклађена са координацијом покрета у истезању тела при поскоку, а инерција комбинује линеарни и угаони отпор. Сила реакције земље у односу на тело глумца је максимална у скоковима.

Извођач користи релацију глава/стопало да би појачао еластичну енергију која у том случају покрива све планове тела.

Нейриродна равнотежа проузрокована савијањем кичме

Савијена кичма модификује енергију извођача и усмерава силе тела, углавном, надолу. На тај начин су детерминисани планови тела извођача, који се трансформишу и граде нејриродну равнотежу.

Акција има много облика. Онолико колико има и извођача. Али форма дијагонале глава/стопало зачуђујућа је у позоришту Оријента и Запада. Она омогућава извођачу да у односу на публику буде у акцији, али истовремено и да одустаје од ње.

На фотографији лево, динамичка равнотежа глумице у позицији ротације горњег дела тела омогућава еластичну енергију у покрету стопала који се премешта динамиком

Положај тела у односу на партнера може да има дијагоналну глава/стопало као најприроднији начин за акцију и реакцију у систему задате форме кретања. Глава која прати стопало рефлексна је радња, а у форми израза извођача и естетска категорија дијагонале која изражава посебан начин промене равнотеже.

Лук глава/стопало глумаца на сцени чини динамичку равнотежу која је условљена ротацијама делова

„За основ покрета на сцени упорно (а ми знамо одакле то) узимају се принципи елевације из балетских мајсторских радионица. У табелама Карла Блазиса¹⁸ забележени су: пас, enchainements, арабеске, када је реч о елементима плеса, али када је реч о пантомими, у табели се помиње нешто друго: гест, физиономија...“¹⁹

Превазилажење препрека у извршавању радњи у простору намеће положаје тела који нужно изазивају савијање кичме. Али често тензија у кичми која изазива неприродну равнотежу представља део израза извођача, који он бира као своју технику, да би изразио карактер лика или околности у којима лик живи.

Динамичка равнотежа која се заснива на два плана тела глумца у сцени, горњем и доњем, услед повијене кичме, има за последицу ротације та два плана. Енергија је смештена у ротацији горњег плана, а инерција у отпору које тело има у односу на радњу коју извршава.

Повијена кичма одређује ротације тела и отпор тела при кретању извођача у простору.

Савијена кичма може да проузрокује неприродну равнотежу како унапред тако и уназад. Тензије у кичменом стубу преносе се на мишиће различито ако је кичма савијена напред или назад. Квалитет енергије као последица силе истезања је другачији.

Стална смена динамичке и статичке равнотеже извођача условљена је ротацијама горњег дела тела у зависности од тога да ли је савијање кичме у једном или другом правцу. Енергија глумице је смештена у трупку, а линеарна инерција делује у тренутку савијања кичме (доња слика).

Савијена кичма је последица ротације горњег плана тела и могућа је у бар два правца.

Потреба да се изврши радња која је еквивалент неке радње и захтева повијену кичму да би била препознатљива и деловала на извођаче који су гледаоци, као и на гледаоце који нису извођачи, може да буде и израз понизности.



¹⁸ Карл Блазис (1890–1950), балетски играч и балет-мајстор.

¹⁹ Всеволод Е. Мејерхолд, *О њозорицију*, 160.



Статичка равнотежа глумца у сцени (горња слика), са ротацијом горњег плана тела у савијању кичме, чува еластичну енергију, а угаона инерција гради отпор у подизању руку при извршавању радње.

Глумац при савијању кичме у статичкој равнотежи помоћу угаоне инерције подигнутих руку, гради равнотежу и динамику покрета тела на сцени.

„Позориште које плеше“

„Савремени глумац обједињује њес равнотеже у свим могућим по-
зама: сјајању, клечању и седењу“.²⁰

„Јер плес и јесте покрет људског тела у сфери ритма. Плес је за наше тело исто оно што је музика за наша осећања. (...) Вештачки створена форма, која тражи садејство сазнања. (...) И тако 'видљива и схватљива радња' – коју спроводи глумац – јесте радња плеса.“²¹ Мејерхолд у истој књизи цитира Вагнера: „Музичка и поетска уметност постају схватљиве (...) тек кроз уметност плеса“.



„Он је постигао став 'физичког музицирања'“.²²

Сталном променом тензија у телу извођача, променом ритма којим се извршава радња као и динамиком промене равнотеже на сцени, постиже се естетика „позоришта које плеше“.

Динамичка равнотежа коју прате сталне ротације планова тела глумаца у сцени, у ритму размене енергија између извођача, граде ки-

нетичке ланце који постижу брзине у линеарној инерцији, где маса тела глумаца игра важну улогу.

Глумци користе кинетички ланац покрета при ротацији тела у по-стизању радње која иницира позориште које плеше.

Динамиком покрета који се трансформише преласком са једног пла-на тела на други извођач постиже ефекат „позоришта које плеше“.

²⁰ Еуђенио Барба, Никола Савареze, *Речник њозоришне ањтропологије*, 52.

²¹ Всеволод Е. Мејерхолд, *О њозоришњу*, 102.

²² Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, 97.

Статичка равнотежа глумице у сцени, са ротацијом у куковима и на плану грудног коша односно главе, гради енергију у истезању руку и кукова (горња слика).

Енергија извођача са променом планова тела добија динамику позоришта које плеше.

Динамика покрета постиже се и покретом ока и трансформацијом тела кроз поглед (доња слика). Формирање равнотеже може да буде иницирано из односа више извођача грађеног на радњи погледа.

Преласком динамичке равнотеже у статичку, покрети ока или ротација плана тела врата, рамена или главе граде енергију глумца, која у отпору према другом глумцу потврђује инерцију.

Инерција као отпор тела при кретању у простору игра важну улогу у грађењу позоришта које плеше.



ЛИТЕРАТУРА

- Е. Барба и Н. Савареze (1996). *Речник њозоришне анїроїолоџије: Тајна уметносїї злумца*. Београд: Факултет драмских уметности.
 А. Gladkov (1997). *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London & New York: Routledge.
 Е. В. Мејерхолд (1976). *О њозорищїу*. Београд: Нолит.
 М. Миочиновић. *Сурово њозорищїе*. Београд.
 J. Pitches (2003). *Vsevolod Meyerhold*. London & New York: Routledge.

Фотографије су део снимка представа:

Јежија Гротовског *Акройолис*, Public Broadcasting Laboratory, SAD.

Еуђенија Барбе *Кула Холсїебро*, Co-produced by Peter Sykes Associates and Odin Teatret Film.

Питера Брука *Вицїњик*, F,R,3/C.I.C.T.

BIOMECHANICS OF MEYERHOLD. ANALYSIS THROUGH
THE PRINCIPLE OF THE ACTOR'S BALANCE ON STAGE

Summary

Body techniques that developed on the biomechanical scientific foundation formed a special theatrical language which in the theater of the 20th century represented the key to construction and interpretation of stage action and nonverbal stage expression. The body became a sign in many plays, an abstract thought through body movement in space was recognized by the audience through the articulation of stage movement to the point of excitement in the interpretation of metaphor. This procedure is deeply founded in the mechanics of human body, or biomechanics, where all elements of the play are part of the actor's performance or the pre-expressive plan based on the principle of action and reaction.

Balance, as a principle of actors' work on stage, and the evidence of the influence of Meyerhold's biomechanics on the theater of the 20th century, can be interpreted through the analysis of examples from the following plays: *Acropolis* by Jerzy Grotowski, *Holsterbro Tower* by Eugenio Barba, and *The Cherry Orchard* by Peter Brook. This analysis enables us to see the phenomenon in each of the selected pieces through the analysis of the stage situation, biomechanical analysis and qualitative analysis.

Софија М. Кошничар

РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА АКТУЕЛНИХ ТЕОРИЈСКИХ ПОЈМОВА У СВЕТЛУ КОМУНИКОЛОГИЈЕ И СЕМИОТИКЕ УМЕТНОСТИ*

САЖЕТАК: Рад доноси теоријска разматрања и нове семантизације неких актуелних појмова везаних за уметност, савремену медијску праксу и комуникологију, попут појмова уметничка информација, текст, медиј, адаптација, локализација, транспоновање – а који су у савременој пракси интермедијског, трансуметничког карактера и широке апликативности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: информација, комуникат, код, језик, текст, медиј, адаптација, локализација, транспоновање, семиотички дијалог, цитатност, интермедијалност.

*

Пракса указује на то да постоји потреба да се извесни појмови савремене теорије уметности везани за експликацију уметничких феномена прецизније дефинишу, тачније речено, редифинишу у складу са ширењем њиховог семантичког поља. До таквога закључка наводе све чешћа допунска и додатна перифразична објашњења која прате референтни појам, а све са циљем да он буде схваћен у духу новоконституисаног семантичког поља. Пођимо, стога, од фундаменталног појма *комуникација* и *информација*. У феномену комуникације утемељена је целокупна терминологија из домена интертекстуалности, интермедијалности, теорије цитатности и других научно-теоријских система који проучавају уметност (књижевност, театар, филм, ликовне уметности...) као динамички хипертекст културе који настаје и стално се реобликује у синергији дијахронијских и синхронијских културних процеса. *Комуникација* (од лат. *communicare*, учинити општим) у најширем смислу означава општење, преношење и размену неких садржаја. *Директна* (нејосредована) *комуникација* претпоставља трочлану релацију: *пошљалац поштом* (ко-

* Истраживање на којем је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

муникаѿор), ѿоруку која се ѿреноси (комуникаѿи) и ѿримаоца ѿоруке (реципијентѿ). Посредна (ѿосредована) – медијска комуникација претпоставља још и медиј (лат. *medius* – средина, посредник) као канал комуникације који посредује преношење поруке између комуникатора и реципијента. Стога ѿосредована комуникација има следећу општу схему: комуникаѿор – ѿорука – медиј – ѿорука – реципијентѿ. Комуникаѿи је сваки текст у комуникацији. Садржај и смисао који комуникат преноси јесте информација. По својој иманенцији информација увек садржи новост за реципијента.

Информација у комуникацији може бити неуметничка и уметничка. Неуметничка информација је својствена размени података и порука са циљем да се пренесе што прецизније, што одређеније значење и тако спречи збрка од могућне непрецизности и полисемије. Неуметничкој информацији својствено је првостепено моделовање кодирано природнојезичким системом. Уметничка, па значи и књижевна, театарска комуникација, јесте преношење уметничке информације која се обликује над првостепеним моделативним системом, као другостепени моделативни систем у самом реципијенту и то помоћу коноѿација, рефлексѿја, ројења мисли и других облика менталне обраде уметничког текста. У том смислу појам уметничке рецеѿѿѿје треба схватити као чин комуникације између уметничког текста (литерарног, позоришног, ликовног...) и примаоца уметничке поруке.

Компатибилно појму информација, свакако су појмови језик и ѿексѿи онако како се они разумеју у семиотичкој и наратолошкој теорији уметности. Језик је уређен систем знакова који има своју граматику, те претпоставља кодирање и декодирање ради остваривања комуникације. Код (франц. *code*, од лат. *codex* – зборник закона, прописа, правила; шифра, кодекс, „тајно писмо“) је слојевит појам јер се његово значење усложњавало и спецификовало апликацијом у конкретним доменима. У најширем смислу, под кодом се подразумева правило за превођење информације из једне у другу форму или у другу репрезентацију (један знак у други знак) без потребе да буду истог типа; систем условних знакова (слова, бројева, икона...) који се употребљава за пренос информација; целокупна правила језика. Тексѿи је свака структура обликована једним језиком или путем више језика, а референтно корелирање и повезивање текстова рефлектује појмовима меѿѿѿексѿи и хѿѿерѿѿексѿи.

Битна разлика (*differentia specifica*) између неуметничке и уметничке комуникације види се из појма смрѿи информације. У тренутку када реципијент сазна новост коју преноси неуметничка информација, говори се о смрѿи информације јер она за тог реципијента губи сазнајну вредност. Смрѿи информације претпоставља одсуство енѿѿроѿѿѿје (мера неодређености, непредвидивости) и присуство потпуне редунданце (мера одређености, предвидивости). Уметничкој информацији, обрнуто, није својствена тзв. смрт информације јер се уметничка информација у реци-

пијенту увек поново, као феникс, рађа и успоставља нова значења, па јој је, у идеалном смислу, иманентна максимална ентропија и одсуство редунданце. Према језику (којим је структуриран-обликован комуникат, односно уметничка информација) комуникација може бити: *вербална* (књижевност, музика); *не(само)вербална*: филм, сценске уметности (драма, опера, балет), телевизијска уметност (ТВ драма, ТВ филм...); *невербална* (ликовне уметности; говор тела: мимика, гестикулација, артефицијелни говор тела: плес; иконички системи знакова: светлосна сигнализација; сигнализација заставицама...; Морзеов систем акустичких сигнала...).

Уметничка комуникација је функција реверзибилне релације *комуникација – култура*¹. Текстови културе, па и књижевни и театарски текстови, као сегменти цивилизацијског хипертекста, у међусобном су интерактивном односу, у комуникацији, размени информација. У том смислу је проблематика везана за интертекстуална компаративна проучавања у непосредној вези с комуникацијом и културом. Јулија Крстева у овом смислу полази од *корпуса њекстива*, од личног *хиперџекста* којим сваки аутор располаже на основу књига које је прочитао и из којих је одабрао понешто што ће кроз *дијалоџ* пренети у свој текст. *Дијалоџ* је посебан тип комуникације између аутора и текстова, а остварује се као комуникација између текстова које је аутор читао и текста који аутор ствара. Са семиотичког аспекта, *дијалоџ* је *комуникациони процес њиња семиозе* у коме се кроз комуникацију сема-знакова првобитни знак-сем из изворног текста у новом тексту претвара у нови знак обogaћен новим унутрашњим и контекстуалним смислом и значењем. Битна одлика *семиотичког дијалоџа* је *дискрејносћ* – *својсћиво да се информације љредају у љорцијама*. *Дискрејносћ* је особина сложеног комуникацијског процеса који се одвија кроз *активну комјоненћу љредаје информације и љаузу као, само условно, љасивне комјоненћие у којој се љрима и обрађује информација*. У семиотичком смислу, *дијалоџ* је *размена информација у „љорцијама“*, а тако схваћена *дискрејносћ* је законитост дијалошких система. *Дијалоџ* и *код* су обавезни услови сваке комуникације. Истовремено, *дијалоџ* не само да је иманентна одлика семиотичког простора *семиосфере*² већ је управо и један од основних механизма сталних, динамичких промена у *семиосфери* и мењања *семиосфере* у целини. Резултат таквог свеопштег дијалога међу текстовима је *џићаћносћ* хипертекста где је цитатност динамично својство интертекстуалне и интермедјске комуникације. Јер, све оно што нас у неком тексту иоле подсећа на неки други текст означава се као *џићаћ*.

¹ Лотман истиче да је *култура*, у најопштијем смислу, *систем џелокућне ненаследне информације, начин њене организације, акумулације, чувања и љреношења на љоћомсћиво*.

² *Семиосфера* (грч. *семион* – знак + *сфера* – лопта) означава *џелокућносћ инћер-акције свих моћућих комуникација, с асћекћа џовекове љарћићићићације у њима*; појам је 1984. године артикулисао и концепт *семиосфере* развио Јуриј Михајлович Лотман (Јуриј Михайлович Лотман), аналогно појму *биосфера* В. И. Вернадског (Вернадский).

У тесној вези с претходним појмовима је и појам *медиј*, *медијум* (лат. *medius* – средњи; *medium* – средина, посредник), у општем смислу означава средину у којој егзистира неки феномен и помоћу које феномен остварује контакт с другим феноменом. Средство, посредник који омогућава комуникацију. У том смислу медиј, прво, означава техничко средство, *комуникациони канал*, за посредовање поруке-информације (у стара времена: рабоши... белези...; у ново време: књига, штампа, радио, телевизија, филм, позориште, интернет...). Тада је *медиј* само *транзитивно средство испољавања информације*. Међутим, *медиј* је и структурни носилац значења, *као језик обликовања-моделовања*. У том смислу, језик се јавља као *примарни и секундарни медиј*. *Примарни медиј* се реализује као првостепена моделативна структура која преноси неуметничку информацију (свакодневни говор, информативна штампа, вести на радију и ТВ, на филмском журналу...). У том случају се говори и о *медијима у информативној функцији*. Када језик преноси уметничку информацију, он је тада у функцији другостепеног моделовања које се одвија над првостепеним моделативним системом, па се медиј у тој функцији обликовања артефакта назива *секундарни медиј*. Сматра се да свака уметност има свој медиј, свој језик као обликовни систем (систем изражајних средстава), којим се преносе идеје аутора. Медиј се тада посматра и као услов материјализације, опредмећења уметничке идеје. Језик обликовања појединих уметничких медија: језик вербалних (литература, музика), невербалних (класичне ликовне уметности, цртеж, графика, слика, колаж, скулптура, рељеф...) и не(само)вербалних уметности (филм, театар, радиофонска дела, ТВ-драма, ТВ-филм, видео-арт...); средства обликовања мултимедијалних уметности (перформанс, хепенинг...). Тако, радио функцију секундарног медија остварује када емитује радио-драму моделовану језиком који је иманентан радиофонији; телевизија, када емитује ТВ-драму или ТВ-филм обликован језиком телевизије... У том смислу се уметнички текст сматра и уметничким медијем јер преноси уметничку информацију. С обзиром на то да је проблематика текста... хипертекста, у претходно назначеном смислу, непосредно у вези с проблематиком медија, они се све више изучавају као интертекстуални и интермедијални феномени (*преузимање, у смислу посредовања уметничког медија: радијски директни преноси или одложено емитовање снимака концерата; ТВ емитовање снимака позоришних представа, концерата, ликовних изложби...; транспоновање текста из једног у други медиј (литерарни медиј у филмски медиј...)*).

Поједини медији могу бити у функцији масовних медија (мас-медији): што значи да имају потентност да са једног места, шаљу (емитују) исту уметничку, или неуметничку, информацију великом броју реципијената (небројеном аудиторијуму). У том смислу је први облик масовног медија позориште, а много касније, појавом Гутенбергове галаксије, то постаје и књига. С обзиром да књига претпоставља способност кодирања

и декодирања природно-језичких система, она, а затим и штампа, у правом смислу постају масовни медији тек знатним описмењавањем европског живља (махом XVIII и XIX век). Тек је XX и XXI век новим штампарским технологијама, развојем електронских и екранских медија у правом смислу институционализовао масовне медије и од штампе, радија, телевизије, филма, интернета и њихових андроид-комбинација формирао посебну, масмедијску силу. Та сила данас самим избором и обрадом неуметничких и уметничких информација, као и њиховим емитовањем, обликује масовну културу, утиче на формирање погледа на свет, систем мишљења и вредност, као и стила живота најширег аудиторијума. Сведоци смо да управо због тих својстава, масовни медији, као средства масовног информисања и комуницирања, первертују у своју супротност: постају средства масовних манипулација најширим кругом рецепијената.

С аспекта нових комуникацијских могућности, постмодерно доба је показало да су сценске уметности са своја три основна сценска жанра (драма, опера, балет) изузетне, протејске адаптабилности, које се манифестују у сложеним интрасемиотичким цитатним и другим интертекстуалним односима (прожимања драмских, оперских и балетских кодова...). Међутим, драма, опера и балет су и у живим интермедијалним корелацијама са сва три основна књижевна рода. Те везе су веома препознатљиве по интерсемиотичкој и транссемиотичкој цитатности као резултатима комуникације театра и осталих уметности са транслитерарним и трансвербалним системима. Постмодернистички театар тежиште ставља на интермедијалност, с доминантом на трансмедиотичкој цитатности, док истовремено рекапитулира своје вредности из дијахронијског и синхронијског искуства, протејски прожима све познате вербалне и невербалне језичке системе обликовања, експериментално се поиграва њима, остварајући тако најразличитије сценске жанровске иновације (невербални театар, кореодрама, мултимедијални театар, хепенинг, перформанс...). И док се сценски чин примитивног човека испољавао у *синкреџизму* ритуала, у савременом добу се артикулише и манифестује у *театарском синкретизму* као *мултимедијални мейнџекс*.

Тај свеprisутни дијалог између разних уметничких текстова и медија, као *modus procedendi* савременог уметничког стваралаштва, на посебан начин реактуализује појам *адапација* (лат. *ad* + *aptus* – прикладан; *adaptare* – прилагодити, начинити подесним) који у најширем смислу означава сваку промену у функцији или структури феномена. У уметности, то је свесно прилагођавање текста-артефакта (његове функције, или структуре, или и једног и другог) некој уметничкој сврси. При томе се под текстом подразумева свака структура обликована уређеним системом знакова који претпоставља кодирање и декодирање у процесу комуникације. Текст може преносити неуметничку информацију својствену свакодневној комуникацији (означена као првостепени моделативни систем), или уметничку информацију својствену уметничком знаку

(означена као другостепени моделативни систем). Под артефактом се подразумева текст из домена уметности – артетекст, који се декодира као уметнички знак. *Адаптација* је по иманенцији *један од видова конструиције* (подударана два текста) када се особине оригинала преобликују онако како одговара адаптаторовим идејама и естетским схватањима, или да би се оригинал приближио културном коду, обичајима и укусу публике (нпр. *локализација* – увођење хронотопских, топонимских и других обележја једне културе, народа... па у том смисли и *иосрбљавање*, *ионемчавање*...) или одређеном узрасту (адаптација за омладину: *Ad usum Delphini*), или одговори неким општим потребама (*дајмесџ*), или да би се прилагодила његова функција (у терапеутске сврхе: психо-драма...) а такође у случају када се дело у оквиру истог медија пренесе у неки други жанр, или када се пренесе из једног у други медиј (из вербалног, попут књижевности, у невербални, или не(само)вербални медиј (позориште, филм, радио, телевизија...). Чисто функционалну адаптацију (без корекције ткива текста) налазимо, на пример, у начину и стилу глумачке интерпретације текста намењене нпр. децјем узрасту, или појединим лицима с тзв. посебним потребама (слепи, глувонеме...).

Адаптација је у основи интертекстуални и интермедијални појам, то стога што прилагођавање артефакта може бити изведено у оквиру истог уметничког медија, или на релацији различитих уметничких медија. Интертекстуална адаптација, унутар истог уметничког медија: жанровска и друга прилагођавања на релацији, нпр. литература–литература: прозификација (прозни превод поезије), обрнуто, версификација; филм–филм (играни у цртани); ликовни–ликовни (цртеж у скулптуру...); може да се измени и стил дела – *ирансификација*.

Адаптација може бити мање или више сложена. *Аранжирање* (франц. *arranger*, складно удесити, преудесити) као врста интертекстуалне и интермедијске адаптације текста је најједноставнији облик који подразумева углавном формално-техничко и најминималније садржинско подешавање текста за неку прилику: нужно скраћивање текста у истом медију, његова формална подела и повезивање ради читања у више гласова (у радио-роману...); прилагођавање позоришне представе за изведбу на мањој, другачијој сцени, или за мањи број извођача или ликова тако да се смањује број хориста, статиста, епизодиста; селекују се маргиналне епизодне секвенце, слободни мотиви... прилагођава се сценографија: смањује се број сценографских елемената, реквизита, редукују се кулисе...).

Интермедијална изосемичка адаптација се може извести на *конгенијалним основама* (на принципима сродности, блискости по начину мишљења) и тада претпоставља *верност оригиналу*. Може бити двојака. Прво: као *минималистичка адаптација* која претпоставља *механичку верност оригиналу* и инсистира на *еквивалентном преводу* (*превод без губићка*; техника аранжирања *драматургијом шекспира ред по ред*). Идеја еквивалентног превода је превазиђена и противуречна је семиолошкој

спознаји да је уметничко дело јединствен, непоновљив знак фиксиран сопственом структуром (прожетим јединством форме и садржаја); свака промена његове структуре производи промену значења па је, стога, немогућно начинити његов еквивалентан превод. Друго: као *верности идеји оригинала*, а остварује се путем *драматизације његове идеје*. За *адаптацију на конгенијалним основама* с радикалним захватима на полазном тексту, али која инсистира на очувању идеје полазног текста у реобликованом тексту, користе се и синонимни термини: *транспонованье* (лат. *transponere*), *трансформација*, *трансмутација*, *транзиција*, *транспозиција* – којима се означава преношење знакова неког језичког система у језички систем другог медија (литерарни у радиофонски, филмски текст...) уз веће промене на примарном тексту, што подразумева реобликовану структуру полазног текста. У том смислу се појам *транспозиције*, као специфична форма адаптације на конгенијалним основама, везује и за *превођење* из једног у други језички систем истог медија (превођење литературе с једног на други природни језик). Као пример интермедијалне адаптације текста-артефакта за експликацију у другом медију наводимо адаптацију литерарног текста (роман *Раи и мир* Л. Н. Толстоја) за: филмски, радијски-радиофонијски, телевизијски, сценски медиј (драма, опера, балет). Интермедијалне адаптације су и мултимедијални пројекти (перформанс, хепенинг, синкретични арт...).

У *интермедијалној хетеросемичној адаптацији* не претпоставља се трансформација на конгенијалним основама, већ је полазни текст само инспирација за потпуно слободно тумачење, интерпретирање и креирање другог текста. Основни и најчешћи недостатак *интермедијалне хетеросемичне адаптације* јесте *преварен хоризонт очекивања реципијената*. *Резултат адаптације* текста-1 (Т-1) је реобликована структура, текст-2 (Т-2), с тим да (Т-2) ни под којим условом не може бити једнак са (Т-1) и обрнуто. Обично се сматра успелом она адаптација чијем је аутору пошло за руком да, максимално поштујући изражајна средства медија за који је прилагодио текст, у исто време прикаже његову садржајну суштину и смисаону поруку.

Облици адаптације срећу се у древним цивилизацијама далеко пре Христа и то прво на релацији: ликовна уметност – ликовна уметност: мајстори цртачи и клесари са скица-цртежа принципом цитатности преносе ликовне знакове са цртежа на исти или други медиј (на бојени цртеж-слику, на рељеф, скулптуру или кип). У поменутом смислу, адаптација је и данас једна од основних техника рада ликовних уметника. Први облици адаптације на релацији литература–литература познати су од времена античке Грчке и старог Рима када се у оквиру реторичке вештине изучава веза између адаптације текста (говора, писања) и групе која прима поруку (циљна група). У том смислу се велика пажња посвећује прогимнастским техникама, посебно екфраси и амплификацији текста (проширивањем помоћу слободних мотива...) као најчешћим обли-

цима конгенијалне адаптације. У усменој народној књижевности адаптација (нпр. варијанте) је један од основних начина богаћења литерарне баштине. Од најранијих времена познате су адаптације ликовних и литерарних текстова за синергијско сценско деловање током више од 2500 година историје европског позоришта, да би почев од XX века, појавом савремених масовних медија (филм, радио, телевизија, интернет), *интер-медијална изосемичка адаптација* постала доминантан интермедијски феномен. Примерице, дела светских књижевних класика масовно су адаптирана за велики екран, а филмске индустрије, попут холивудске, на томе граде своју империју у првој половини и средином XX века. *Интермедијална хетеросемична адаптација*, као израз слободнијег ишчитавања текста предлошка, настаје у другој половини XX века, а доминантно је везана за постмодернистичку и масовну културу.

ЛИТЕРАТУРА

- F. B. Dick, *Authors, Actors and adaptations: Literature as Film – Film as Literature*, New Literary History, Vol. VIII, 1978.
- У. Еко, *Култура, информација, комуникација*, Београд 1973.
- З. Константиновић, *Интертекстуална комуникација*, Београд 2002.
- С. Кошничар, *Радио театар прозе Андрића, Црњанског и Крлеже*, Нови Сад 1996.
- Критички џермини историје уметности*, приредили Р. Нелсон, Р. Шиф, Нови Сад 2004.
- Односи међу уметностима*, зборник, приредила Бранислава Милијић, уредник Зоран Константиновић, Београд 1978.
- Јуриј Михајлович Лотман, *Цена и сликарство као кодни системи културног понашања човека 19. века*, Трећи програм Радио Београда, бр. 23, Београд 1974, 571–583.
- Ј. М. Лотман, *Текст и функција*, Трећи програм Радио Београда, бр. 23, Београд 1974, 489–499.
- Ј. М. Лотман, *Култура и информација*, Трећи програм Радио Београда, бр. 23, Београд 1974, 440–443.
- Јуриј Михајлович Лотман, *Семiotика филма*, Београд 1976.
- Ј. М. Lotman, *On the Semiotic Mechanism of Culture*, New Literary History, Vol. IX (winter), 1978, No 2, The University of Virginia, pp. 211–231.
- Јуриј М. Лотман, *Семiosфера*, Нови Сад 2004.
- Юриј М. Лотман, *Асиметрија и дијалог*. Web 06.08.2009. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php>
- Юриј М. Лотман, *Статии по семиотики и тонологији културе: Оглавление, Семiotика културе, О семiosфере*. Web 06.02.2010. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php>
- D. Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb 1990.
- Б. Ролан, *Књижевност. Митологија. Семiologyја*, Београд 1971.
- Е. В. Соколов, *Културологија*, Београд 1998.
- C. Chatman, *New Vays of Analysing Narrative Structure*, New York 1969.
- S. Četmen, *Struktura pripovedne transmisije*, Republika, br. 86, Rijeka 1989, 104–123.

RESEMANTIZATION OF CURRENT THEORETICAL CONCEPTS
IN THE LIGHT OF COMMUNICOLOGY AND SEMIOTICS OF ART

Summary

Practice suggests that there is a need to define more precisely certain concepts of the contemporary theory of art connected with the explication of artistic phenomena, or more precisely, to redefine them in accordance with the expansion of their semantic field. This necessity can be seen in the increasingly frequent additional periphrastic explanations that accompany the referent concept, with the purpose to comprehend it in the spirit of the newly constituted semantic field. Therefore, the paper contains theoretical considerations and new semantizations of some current concepts connected with art, contemporary media practice, communicology and semiotics, for example, concepts like: artistic communication and information, information death, language, code, text, media, adaptation and its many kinds, semiotic dialogue, citation, intertextuality etc. that have an intermedial character and wide applicability in contemporary practice. The concepts discussed in this article comprise a foundation terminology from the domain of semiotics, intertextuality, intermediality, theory of citation and other scientific and theoretical systems that study art (literature, theater, film, visual arts...) as a dynamic hypertext of culture that is created and constantly reshaped in the synergy of diachronic and synchronic cultural processes.

Романа Рибич

СЕЋАЊЕ НА ВОЈИСЛАВА Ј. ИЛИЋА (1912–1999)

„Да кроз лепо примамо спасоносно“¹

САЖЕТАК: Поводом стогодишњице рођења диригента, педагога, композитора Војислава Ј. Илића, објављујемо овај приказ његовог богатог животног и уметничког пута. Илићева професионална оријентација била је усмерена ка педагошком раду, проширеном на оснивање и вођење хора, организовање фестивала и хорских свечаности, а бавио се и компоновањем, и то хорске а capella и вокално-инструменталне музике. Пуних тридесет година обављао је и педагошки рад на Музичкој академији у Београду. Одшколовао је неколицину веома успешних диригената који су стекли светску славу. Оставио је, као композитор и диригент, вредне тонске записе духовне музике. Своје хришћанске музичко-естетске ставове изразио је кроз писану реч. Бавио се уредничким и редакторским послом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Војислав Ј. Илић, композитор, српска музика у XX веку, српска духовна музика, хорско певање.

Војислав Ј. Илић рођен је у Росомачу код Пирота 10. јануара 1912. године. Прве музичке кораке начинио је у родном крају, где је имао прилике да у цркви слуша изврсног појца, слепог Милана Џунића. „Бата Милан“,² како су га од милоште звали локални сељани, имао је дивну баритонску боју гласа. Својим умећем „кројења“ црквених мелодија, готово да је освојио младог Војислава. Дечак му је радо помагао у читању црквених текстова приликом богослужења и тако је изучио појачко умеће. Још као ученик основне школе и гимназије у Пироту, истакао се изузетном музикалношћу и лепим гласом, па је често певао у црквеном хору. Током школовања у Богословији у Сремским Карловцима (1927–32), све више долазе до изражаја његове музичке способности. Овде га његови професори – Борис Волобњев и Живорад Грбић – посебно цене, те он убрзо постаје њихов заменик диригент. С обзиром на Илићево већ

¹ Текст Војислава Илића, *Да кроз лепо примамо спасоносно*. – Каленић, Крагујевац 1981, 1, 6–8.

² Упор. Бошко Кирћански, *Војислав Ј. Илић. О педесетогодишњици уметничког рада*. – Каленић, Крагујевац 1982, 6, 11–12.

завидно искуство у управљању хором, као ученику петог, завршног, разреда указана му је велика част да припреми програм и диригује хором на Светосавској прослави (1932). Те године прослави је присуствовао и патријарх српски Варнава. Уочивши изванредне способности младог диригента, патријарх му је дао сагласност за наставак студија дириговања.

Одмах по завршетку Богословије, Илић се, у јесен 1932. године, уписао на наставнички одсек музичке школе, данас школе „Мокрањац“ у Београду. Ту је учио код познатих професора Милоја Милојевића, Косте Манојловића и Јосипа Славенског. На завршном концерту ученика школе јуна 1936. године, Прво београдско певачко друштво извело је Илићев првенац, *Херувимску њесму*,³ под диригентском палицом самог аутора. Дело је било веома високо оцењено.

Захваљујући добрим препорукама својих наставника, Илић убрзо постаје хоровођа Првог београдског певачког друштва, помажући тадашњем диригенту, композитору Предрагу Милошевићу (1932–37). Истовремено, водио је и хор студената Теолошког факултета. Са хором Првог београдског певачког друштва учествовао је на недељним и празничним литургијама, а са хором студената Теолошког факултета на бденијима суботом и уочи празника. Са овим хоровима приређивао је и многобројне концерте. Преко Првог београдског певачког друштва наставио је традицију извођења Мокрањчевих дела, са тада још живим певачима из времена дириговања овог великана српске музике. Са члановима хора Теолошког факултета припремио је и први пут извео једну од *Литургија* Милоја Милојевића и *Литургију* за мушки хор Стевана Христића.

Позитивне критике које су уследиле након концертних активности допринеле су да млади Војислав, са стипендијом Српске православне цркве, настави студије музике у Берлину. Тамо је учио на Високој државној школи код веома угледних професора – композицију код Х. Грабнера (H. Grabner), а дириговање код тројице чувених педагога, В. Фуртвенглера (W. Furtwängler), К. Томаса (K. Thomass) и В. Гмајндла (W. Gmeindl).

По завршетку студија, уочи рата 1940. године, вратио се у Србију. Тада је започела његова вишеструка делатност као композитора, диригента, организатора музичког живота, педагога, уредника и редактора, а повремено и музичког писца.

Илићев композиторски опус обухвата дела вокално-инструменталног, вокалног и инструменталног карактера. Оставио је две опере (*Зона Замфирова* у четири чина на текст Стевана Сремца, 1943, и *Шанко*, 1955) и две кантате (*Сјомен на усјанак*, на стихове Десанке Максимовић, 1950, и *Народне зајонейке*, у поднаслову „Дашто ми ти дашто“, на тек-

³ Ова песма се, после седамдесет година, нашла на репертоару Панчевачког српског црквеног певачког друштва. Изведена је у оквиру Међународног фестивала *Дани духовне музике* у Панчеву (од 4. до 6. новембра 2006) под управом Вере Царине, а забележена је и на компакт диску, са истим извођачима (у издању Српске православне парохије из Панчева и Панчевачког СЦПД).

стове народних питалица, 1957),⁴ као и неколико соло песама. Значајан део његовог опуса чине и а cappella световне хорске композиције за мушке, женске, дечије и мешовите саставе (*Воденица*, *Закукуљено*, *Шкљоцну шкљоцара*, *Десет дечијих ђесама и канона*, *Свајтовац*, *Коларићу ђанићу*, *Ој ти коло велико*, *Јовано*, *Јованке*, *Џанум ђролейшала*, *Нема леба* – у поднаслову *Зајис 1492* за соло сопран и мешовити хор на текст из XV века). Поред мањег броја духовних дела (*Херувимска ђесма*, матурски рад из 1936. године; ставови из *Лиђурђије Св. Јована Злајђоусђођ* у сваком од осам гласова, 1937–39),⁵ написао је и неколицину инструменталних композиција (*Симфонијска ђоема*, 1947, и *Симфонија народна*, 1949 – за симфонијски оркестар; *Коло*, *Чочечка ђђра* и *Свиђа* – све за гудачки оркестар, и *Песма* и *ђђра* за клавир).

Композиције Војислава Илића носе изразито обележје фолклорног стила на бази оригиналног хармонског језика. Извориште за стварање налазио је у народној световној и црквеној традицији, угледајући се првенствено на великог Стевана Мокрањца. Веран националном музичком идиому, тежио је да га осавремени применом модернијих изражајних средстава попут квартних акорада, који освежавају углавном модалну хармонску подлогу.⁶ Малобројна инструментална дела одјек су већ формиране епохе националног усмерења у српској музици, док су кантата *Вомен на усђанак* и *Народна симфонија* били покушај да се помири национално опредељење са актуелним социјалистичким реализмом. У хорским композицијама показао је изразит смисао за хумор.⁷

Дириговао је Хором и Симфонијским оркестром Радио Београда (1940–41, 1948),⁸ а био је ангажован и у Радио Скопљу (1940–41). У Народном позоришту у Београду је радио од јануара до октобра 1942. године и од марта до новембра 1944. године, када је био ухапшен. У међувремену је службовао као професор музике у Државној реалки, а хонорарно и у Музичкој школи у Београду, где је држао наставу хора (1943). Наредне године (1945) бива мобилисан и послат на Сремски фронт, остајући у униформи и након завршетка рата, да би одслужио војни рок. Период добровољног „прогонства“ у Новом Саду провео је предајући у Музичкој школи „Исидор Бајић“ (1945–50). Бележимо да је имао и неколико

⁴ Кантата *Народне зађонетке*, коју су премијерно 16. априла 1957. године, под управом аутора, извели Певачко друштво из Земуна и Београдска филхармонија, награђена је исте године на конкурс Савеза синдиката Југославије. Упор. Vlastimir Perićić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd 1969, 139.

⁵ Поједини ставови су изведени у време од 1941. до 1943. године. Упор. Катарина Станковић, *Живот и стваралачтво Војислава Илића током ђериода Друђођ светјскођ рајђа*, у: *Теоријске основе и ђрећјосћавке савремене музике. Српски језик, књижевност, уметност*, зборник радова са међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (30–31. X 2009), књ. III, Крагујевац 2010, 43–51.

⁶ Упор. V. Perićić, Нав. дело, 138.

⁷ Упор. Даница Петровић, текст из Програмске књиђице уз компакт диск: Ст. Ст. Мокрањца, *Лиђурђија Св. Јована Злајђоусђођ* и *Осмођласник*, ПГП РТС, Београд 2003.

⁸ У Радио Београду био је и уредник за народну музику, секретар Музичког одељења (1940–41), а једно време и заменик начелника Другог програма (1950–51).

наступа на пригодним и добротворним концертима током рата.⁹ Водио је хор Првог београдског певачког друштва све до 1946. године (а потом још у два наврата, 1956. и 1965), затим Београдску филхармонију (1945–50) и Оперу у Новом Саду (1947–50) – чији је био и оснивач, а касније и хор *Београдски мадригалисти* (1964–66), мешовити хор *Collegium Musicum* (1971) и Хор свештеника Архиепископије београдско-карловачке у Београду. Учествовао је у оснивању и организовању многобројних музичких фестивала широм земље: *Југословенских хорских свечаности* у Нишу, *Мокрањчевих дана* у Неготину, Фестивала хорова у Цељу, Руми, Сомбору, Шапцу и Новом Саду. Пружао је помоћ у раду хоровима: *Шездесет шест* девојака у Шапцу, Хору младих *Др Војислав Вучковић* у Нишу, хору *Pro musica* у Суботици, хоровима *Collegium Musicum* у Приштини и *Иван Горан Ковачић* у Загребу, као и Свештеничком хору Шумадијске епархије у Крагујевцу.

Бележимо и неколико вредних аудио записа духовне музике, које је Војислав Илић остварио у периоду између раних шездесетих и седамдесетих година прошлог века. На захтев Патријаршије Српске православне цркве Илић је први пут у целини дириговао и снимио (на грамофонској плочи 33 обртаја) *Литургију Св. Јована Златоустог* Стевана Ст. Мокрањца,¹⁰ у сопственој редакцији.¹¹ Истовремено, Патријаршија је објавила још две грамофонске плоче (на 33 обртаја) на којима Илић изводи своје композиције. На плочи под називом „Ој Бадњаче, Бадњаче“, поред неколико Мокрањчевих нумера, хор *Collegium Musicum* изводи и три Илићеве хармонизације божићних духовних песама: *Ој Бадњаче, Бадњаче, Дјева днес и Вишлејеме славни граде*. За другу плочу, *Српска слава*, коју нисмо имали прилике да видимо, пронашли смо веома штуре податке (В. Илић, као диригент, није означен на омоту). Средином осамдесетих година прошлог века, на основу Мокрањчевих композиција и записа једногласних напева уобличио је садржајно повезан циклус *Сјрасна седмица*, везан за богослужења у последњој, „страсној-страдалној“ седмици Великог поста.¹² У

⁹ Упор. К. Станковић, Нав. дело, 46.

¹⁰ Плоча је објављена у продукцији РТБ-а, у издању Патријаршије Српске православне цркве. Солисти су били протођакони Живадин Ђорђевић (тенор) и др Милош Ердељан (бас), уз учешће хора *Collegium Musicum*, а дириговао је В. Илић. Упор. Димитрије Стефановић, *О проучавању српске црквене музике и музичким издањима у току последњих тридесет година*, посебан отисак. – Српска православна црква – њена прошлост и садашњост, Београд 1972, 3, 76–78.

¹¹ Илић је због ограниченог простора био, на пример, принуђен да изостави делове одговарања хора после „Иже херувими“ и „Достојно јест“. Такође, возгласе и јектенија донео је у скраћеном облику и интонативно прилагодио како би остварио музичку целину.

¹² Овај циклус објављен је у продукцији ПГП РТС-а на аудио касети (1991), а касније и на компакт диску (2003). Хором РТБ-а дириговао је Владимир Крањчевић. Упор. Ивана Перковић Радак, *Црквена музика Стивана Симоновића Мокрањца*, у: *Мокрањцу на дар. 2006. Прошети – чудних чуда кажу – 150 година. 1856*, приред. И. Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић, Музиколошке студије – Монографије, св. 1, Београд–Неготин 2006, 169.

то време објавио је и два садржајно делимично једнака приказа о структури српског Осмогласника.¹³

Занимљив снимак свакако представља Илићево извођење, у његовом позном животном добу, одабраних напева из *Осмогласника* у записима Стевана Мокрањца.¹⁴ На компакт диску који је уваженом професору заузврат, „с поштовањем и љубављу“, посветио дечији хор *Колибри*,¹⁵ Илић „поје смирено и сасвим природно. Текстове песама изговара јасно и разговетно, што је један од битних предуслова исправног појања. У напеве понекад сасвим дискретно уноси мале украсе (триле) којих нема у нотном тексту, али које вероватно памти из школских дана и живе богослужбене праксе“.¹⁶ Критеријум приликом одабира песама био је да се у избор укључе сви гласови и сви типови појања.¹⁷ Што је трећи од укупно четири објављена аудио записа осмогласног српског црквеног појања према Мокрањчевим записима.¹⁸

Свој педагошки рад заокружио је као наставник хорског дириговања на Музичкој академији, данас Факултету музичке уметности у Београду (1951), где је остао све до пензионисања (1980).¹⁹ У току тридесетогодишње педагошке активности на Музичкој академији у Београду, Илић

¹³ Упор. В. Илић, *Српски Осмогласник*. – Каленић, Крагујевац 1988, 1, 7–9 и *Pro musica*, Београд 1988, 38/39, 9–10.

¹⁴ Деведнаест изабраних песама снимио је проф. Илић у студију Радио Београда (тон-мајстор Зоран Маринковић). Упор. Ст. Ст. Мокрањца, *Литургија Св. Јована Златоустог* и *Осмогласник*, ПГП РТС, Београд 2003.

¹⁵ На истом компакт диску налази се и двогласна Мокрањчева *Литургија Св. Јована Златоустог*, коју је Илић аранжирао и посветио хору *Колибри*. Снимљено у Саборној цркви у Београду марта 2003. године; солиста тенор Ненад Ристовић, хор *Колибри*; диригент Милица Манојловић. Упор. Ст. Ст. Мокрањца, исто.

¹⁶ Подаци аутора Д. Петровић преузети су из Програмске књижице уз наведени компакт диск, 4–5.

¹⁷ Тропарско (тропари I, II, IV, V, VI и VIII гласа; кондак III гласа; песма Богородице „Величит душа моја Господа“, Лука 1:46 VIII гласа), антифонско (једна „Стихира на стиховње“ II гласа и по један стих са тропаром из Блажених на Литургији у IV и VIII гласу) и самогласно (по један псаламски стих на „Господи возвах“, Пс. 140:1, у свих осам гласова).

¹⁸ Први, архивски снимак, забележио је протођакон Марко Илић († 1987) у Западној Немачкој средином седамдесетих година XX века на грамофонској плочи: *Gesamtausgabe Serbischer Osmoglasnik (Blažena, Kondak, Prokimen) in kirchenslawischer Sprache nach Stevan Stojanović Mokranjac zur Liturgie*, Tabor 7155, Ton Archiv zum Byzantinisch – Ostkirchlichen Ritus München, 1974. Упор. Даница Петровић, *Осмогласник у српском појању и у мелографском раду Стивана Св. Мокрањца*, у: *Стиван Св. Мокрањца*, Духовна музика IV – Осмогласник – Сабрана дела, књ. 7, прир. Д. Петровић, Београд–Књажевац 1996, XXXIII. Други снимак остварили су протођакони Владо Микић и Радомир Перчевић. Упор. *Осмогласник. Српско црквено појање. Вечерње, јутрење и литургија*, студијски снимак, солисти протођакони В. Микић и Р. Перчевић, Београд 1987 (две аудио касете) и 2000 (компакт диск). Четврти су објавиле сестре Братислава и Оливера Барац, које су дипломирале дириговање на Факултету музичке уметности у Београду.

Упор. Стеван Ст. Мокрањца, *Осмогласник*, приредио свештеник Жарко Барац, поју Братислава и Оливера Барац; компакт диск снимљен уз благослов преосвећеног епископа жичког Г. Стефана, у издању Манастира Вољавча, 2002–2004.

¹⁹ Написао је две збирке *Хорских вежби* (Београд б. г.) и *Техничке хорске вокализе* (Београд 1957), као и три приручника – *Хорско дириговање*, *Импозиција хорског гласа* и *Нега децејег гласа* (у рукопису).

је приређивао годишње концерте Хора студената, који су добијали веома позитивне критике и похвале, а већина дела на концертима премијерно су извођена. Илић је велику пажњу посвећивао образовању младих хорских диригената међу којима су се посебно истицали његови последипломци Бранко Ђурковић, Даринка Матић Маровић, Владимир Крањчевић и Силвестер Хајнал.²⁰ Код студената је „систематски гајио лични и колективни однос према лепом, култивисаном и племенитом певању“. Преносио им је искуства немачке школе вокалне технике представљајући им вокална и вокално-инструментална дела домаћих и страних аутора.²¹

У три маха Илић се бавио уредничким послом. Са Миланом Бајшанским приредио је избор црквених хорских композиција Стевана Мокрањца, под називом *Духовна музика – Musica sacra* (Београд 1964). Написао је Предговор и приредио двотомни зборник српског народног црквеног појања епископа источноамеричког и канадског Стефана (Ластавице): *Српско православно народно црквено појање. Празнично појање* (Београд 1969). Последњих година живота у потпуности се посветио раду у редакционом одбору *Сабраних дела Стивана Св. Мокрањца*. Био је уредник пет, од укупно једанаест књига.²² Написао је уводне текстове за други, четврти, пети и шести том, а приложио је и коментаре у виду „Сугестија за извођење“ у другом, четвртном и петом тому истог издања.²³

За своје изузетне заслуге и допринос у раду музичких уметника, добио је „Награду Новог Сада“ (1948) и „Вукову награду“ (1989).

* * *

Илић је веровао у образовну моћ и дејство музике, откривајући у њој божанско порекло. Говорио је да се певањем стиче љубав према лепом и према врлини, и да је музика та која „успокојава душевне немире, лечи болести духа, ствара и развија хармонију у души“.²⁴ Певање је доживљавао као помоћно средство за задовољење уметничко-естетских потреба хришћанске душе у остваривању верске истине. Развијањем међусобне љубави и сагласности код учесника, сматрао је, ствара се позитивно душевно расположење. Певање, тако, умирује страсти, јача вољу и одбацује негативне мисли.²⁵

²⁰ Упор. Б. Кирћански, Нав. дело, 11.

²¹ Упор. Даница Петровић, *Уйокојио се у Господу професор Војислав Илић*. – Каленић, Крагујевац 1999, 3, 28–29.

²² Упор. *Сабрана дела Стивана Св. Мокрањца*, Београд–Књажевац: Том 1, Световна музика I, *Руковешти*, 1992; Том 2, Световна музика II, 1994; Том 4, Духовна музика I, *Лийурџија*, 1994; Том 5, Духовна музика II, 1995; Том 6, Духовна музика III, 1996.

²³ Упор. „Предговори“ – Том 2, стр. XI–XIII (коаутори В. Перичић и Д. Деспић); Том 4, XV–XXI; Том 5, XI–XIII и „Духовна дела“ (коаутор В. Перичић, XIX–XXIV; Том 6, XI–XVI. „Сугестије за извођење“ – Том 2, стр. 315–321; Том 4, 135–142; Том 5, 231–234.

²⁴ Упор. В. Илић, *Да кроз лейо...*, Нав. дело, 6.

²⁵ Исто.

Војислав Илић је активно учествовао у нашем музичком животу скоро до последњег дана.²⁶ „Био је један од оних скромних, смирених, и увек задовољних људи. Живео је тихо и садржајно. Тако се и преселио у вечност“.²⁷

Romana Ribić

IN MEMORY OF VOJISLAV J. ILIĆ (1912–1999)

Summary

Composer, conductor and music teacher Vojislav J. Ilić is also one of the circles of artists who have their professional time routed slowly, thoroughly and deliberately. From the early childhood he got an opportunity to participate in church services, getting to know with chanting. During the process of education in the Seminary in Sremski Karlovci, he started learning conducting. Thanks to the good recommendations of his professors Ilić, still being a pupil, became a choir assistant to the First Belgrade Singing Society conductor Predrag Milosević. He showed then serious interest for conducting and special inclination for this music discipline. Although finishing Seminary, Ilić weren't occupied with theology. With scholarship from Serbian Orthodox Church he went to Berlin to study composition and conducting under first-class pedagogues. After graduation, he came back home. Soon, he started being very active in Serbian musical life. Ilić was engaged as a choir and orchestral director and music editor. He founded Opera in Novi Sad and various choirs in Belgrade, organizing numbers of festivals of choral music through the country. He also worked as a composer and pedagogue. As an editor, Ilić paid special attention to the opus of Stevan Stojanović Mokranjac. When rigid political climate until late 80s of the 20th century got a milder character, Ilić was in a position to show again his never actually abandoned interest for church music. He left valuable recordings of Stevan Mokranjac's *Liturgy of St. John Chrysostom* and some melodies from Mokranjac's *Octoëchos*, as well as his own religious choral compositions. Ilić was remembered as a mild and nice person, beloved by his students, giving them good advices. He regarded that by popularization of chanting and church choral singing, church could get closer to a Christian soul of Serbian people.

²⁶ Јануара 1999. године, аутор овог текста имао је прилику да присуствује последњој седници Редакционог одбора за објављивање Мокрањчевих сабраних дела, чији је члан био и проф. Илић. Преминуо је само неколико месеци касније, 21. априла.

²⁷ Упор. Д. Петровић, *Ујокојио се у Господу...*, 29.

Ира Проданов

НАЦИОНАЛНИ РЕПЕРТОАР ОПЕРЕ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА ОД 1990. ДО ДАНАС

САЖЕТАК: У последње две деценије у репертоар Опере Српског народног позоришта укључено је укупно осам музичко-сценских дела домаћих аутора. Њихов кратак век на сцени може се објаснити могућим финансијским проблемима, али пре свега недостатком озбиљније иницијативе да се овакав репертоар истински подржи од стране посленика културе. Будући да се „на чин бирања композиција за јавно извођење (концерт) гледа као на важан извор формирања музичког укуса у једном културолошком окружењу, у коме се уочава далекосежан критички аспект“, ¹ формирање репертоара једне оперске куће на изванредан начин јесте „нешто више него сам репертоар“ ², те говори много и о контексту тог репертоара. С тим у вези, репертоар Опере СНП-а одсликава и став друштва према националном питању код нас, у коме се може сагледати коегзистенција „југоносталгије“, истицање српског националног идентитета, као и војвођанског локалпатриотизма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: национално, репертоар, опера, Српско народно позориште.

Последње две деценије у Војводини обележене су, као уосталом и у другим крајевима земље, политичким превирањима која су са собом донела истицање оних друштвених феномена који до тада можда нису били у центру пажње или су, баш напротив, били дуго времена потискивани. Посебно се то да приметити у погледу бриге о националном питању, које су различите политичке струје различито и постављале. Без намере да овде говоримо о конкретним страначким разликама око ове ствари, само ћемо истаћи да је национално питање, почев од грађанског рата на тлу бивше Југославије, постало горући проблем нашег региона. ³ Не чуди, стога, чињеница да су од почетка миленијума актуелизовани називи јавних институција или чак медијских кућа и емисија који у свом називу имају епитет „националан“, почев од Националне службе за запошљавање, до Националне штедионице, Националног просветног савета или Националне телевизије (Прва), Националног дневника

¹ Мирјана Веселиновић Хофман, *Концерти и његове јосимодерне назнаке*, у: *Музиколошке и етномузиколошке рефлексије*, Београд 2006, 46.

² Ibid.

³ Наравно, ово питање је кључни проблем историјских прилика и раније, али се чини да је од деведесетих оно главно политичко питање наших простора.

(ТВ Пинк) итд. Национално питање је данас више него икад раније радо истраживано подручје различитих друштвених наука. У музикологији се оно некада разматрало пре свега кроз наклоност аутора ка фолклорним елементима у најширем смислу речи. Међутим, феномен односа према националном данас је музиколошки могуће сагледати кроз бројне друге проблемске визууре. Једна од њих јесте и програмска политика одређене институције културе, њен репертоар, чије формирање може непосредно, а још чешће посредно, да одслика стање друштва управо према том горућем националном питању. Јер, „као што се на чин бирања композиција за јавно извођење (концерт) гледа као на важан извор формирања музичког укуса у једном културолошком окружењу, у коме се уочава далекосежан критички аспект“;⁴ и пошто ниједно јавно презентовање одабраних композиција није само још један репертоар, већ такође „критичка и идеолошка снага“;⁵ и формирање репертоара једне оперске куће на извештан начин јесте „нешто више него сам репертоар“⁶ и говори много и о контексту у коме је остварено. С тим у вези, мишљење Мирјане Веселиновић Хофман да су програми концерата „пројекције личног знања оних који их дефинишу, њиховог музичког укуса, уметничког сензибилитета, инвенције и личне одговорности, али, исто тако и културолошког и уопште друштвеног окружења и то у оноликој мери у коликој је оно утицало на формирање тих личних претпоставки“;⁷ може се применити и на програмски концепт једне оперске куће. Чини се да се у том смислу кроз национални репертоар Опере Српског народног позоришта у Новом Саду могу „ишчитати“ три могућа одговора на актуелно национално питање у нас. Први се тиче „жала за југословенством“; други је усмерен на истицање српске нације, а трећи омогућава конструисање наклоности ка војвођанском локалпатриотизму.⁸

Пре разматрања конкретних дела домаће продукције која су представљена у последње две деценије на сцени Српског народног позоришта, треба, ипак, нагласити да је тај у сваком смислу „транзициони период“ узроковао и „транзициона решења“, која су несумњиво угрожавала стабилну дугорочну политику неговања националног репертоара. Промене политичке власти од 1990. године узроковале су промене и у руководећем тиму Опере СНП-а, која је за двадесетак година променила више од 20 директора. Оваква ситуација резултирала је, дабоме, променама у репертоарској политици, у којој је, чини се, највише „страдала“ домаћа опера. Поред тога, сасвим је сигурно да је немалу улогу у томе играла и

⁴ Мирјана Веселиновић Хофман, *op. cit.*, 46.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, 48–49.

⁸ У овом раду бавили смо се само оперским репертоаром за одрасле, стога нису коментарисане две опере Зорана Јовановића намењене најмлађој публици, *Јежева кућица* (по тексту Б. Ћопића) и *Медведова женидба* (по тексту Д. Максимовић).

прилично тешка финансијска ситуација у којој су се налазиле и још се увек налазе готово све установе културе у Србији.

Поред тзв. „гвозденог репертоара“ који су чинила најзначајнија дела Вердија (Verdi), Пучинија (Puccini) или Доницетија (Donizetti), а потом и остварења Росинија (Rossini), Маскањија (Mascagni), Леонкавала (Leonkavallo), Чајковског (Чайковский), Римског-Корсакова (Римский-Корсаков), Сметане, ређе извођених опера Рахмањинова и де Фалје (de Falla), на програму Опере СНП-а се, од 1990, нашло и неколико опера домаћих аутора. Кад се говори о операма „домаћих аутора“, имају се на уму и она дела која су настала на подручју некадашње Југославије. Ово је важна чињеница, јер је постављање на сцену најпопуларнијих музичко-сценских дела из бивше Југославије у задње две деценије могући доказ постојања „носталгије за прошлим временима“, „жала за некадашњом заједничком државом“, који стоји раме уз раме са репертоаром оријентисаним на истицање српске, односно војвођанске културе.

СЛУЧАЈ 1 – Миховил Логар (1902–1998): *Покондирена џииква* (1954)

Право је чудо што се на почетку кризног друштвено-политичког периода деведесетих, управа Опере одлучује за извођење дела из *комичног* жанра. Могуће је да се радило о времену када политичка криза још није била у пуном узмаху, па је извођење једне комичне опере био заправо покушај стварања позитивне атмосфере у ансамблу увек притиснутом кадровским и другим проблемима. Поставка опере Миховила



Актери опере Покондирена џииква, ансамбл Опере СНП

Логара, настале 1954. године, хваљена је и подржана од стране музичке критике као одличан репертоарски избор. Ова типично национална опера, по либрету Хуга Клајна на текст Јована Стерије Поповића, на добронамеран начин критикује малограђанштину наших људи уз музику чији је садржај ослоњен на домаћи музички фолклор. Упркос овим чињеницама које би требало да буду сигуран „рецепт“ за добијање наклоности публике, дело је изведено свега два пута у сезони 1992/93. и три пута у сезони 1993/94, без иједног гостовања изван Новог Сада. Ни нова премијера 31. маја 2006. није донела већу афирмацију овог опуса, бар судећи по само два извођења у сезони. Тако се може рећи да опера веома значајног националног композитора, уколико се мисли најпре на некадашњи југословенски простор, није опстала на репертоару.⁹ То није морало да буде последица мањка квалитета уметничког опуса о коме је реч, нити неспремности ансамбла, већ могућих других проблема унутар саме институције и њене организације, те финансијских неприлика, што је угрозило продукцију једног значајног дела националне музичке баштине.

СЛУЧАЈ 2 – Стеван Христић (1885–1958): *Сујон* (1925)

Само годину дана након националне комичне опере у репертоар је уврштена и опера *Сујон* истакнутог српског композитора Стевана Христића. У поређењу са претходним опусом, ово је у сваком смислу контрастно дело: камерна опера са темом (по Иви Војновићу) о пропасти једне породице, односно једног имућног сталежа у Дубровнику. Одабран садржај је по атмосфери прилично резонирао са стварношћу у Србији, сасвим извесно без интенције управе Опере. Премда је музичка критика поздравила поставку опере *Сујон* 1993. године као „неговање националне културне баштине“ (С. Турлаков: 1993), ово дело је у сезони 1993/94. изведено само осам пута, а затим обновљено у сезони 2001/2002. и изведено укупно четири пута.¹⁰ *Сујон* спада у ред најуспелијих српских опера, те разлог за мали број извођења ни овде не треба тражити у квалитету самог дела. Будући да су музички критичари благонаклоно гледали на интерпретативне резултате ове продукције, остаје потпуно нејасно зашто је број извођења смањен, као и зашто је потом опера повучена са репертоара.

СЛУЧАЈ 3 – Исидор Бајић (1878–1915): *Кнез Иво од Семберије* (1910)

„Враћање коренима“, „Заборављена баштина у новом руху“, „У старосрпском духу“, ¹¹ наслови су критика извођења једине опере Исидора Бајића. Овај опус изведен је само једанпут у сезони 1995/96, а у наред-

⁹ Иако постоје подаци о посећености представама Опере СНП-а, они нису увек прецизни и не морају указивати на прави разлог повлачења једне представе са репертоара.

¹⁰ *Годишњак југословенских позоришта*, 2001/02.

¹¹ Детаљан преглед критика извођења ове опере видети у *Педесет година опере*, прир. В. Крчмар, М. Милановић и Д. Радмановић, Нови Сад 1998, 372.

ној сезони још шест пута, од којих су три представљала гостовања. Ако се узме у обзир тематика опере која „прозива“ историјски тренутак борбе Срба против Турака, зачуђује мали број извођења ове у сваком смислу националне опере. Упркос истраживачким напорима, разлози за овакав третман овог дела остају нејасни.

СЛУЧАЈ 4 – Петар Стојановић (1877–1957): *Найолеон II – Војвода од Рајхцијата* (1921)

Обележавајући 150 година од рођења Петра Стојановића, првог српског композитора који је – како је истакнуто у програму – добио међународно признање, опера СНП-а припремила је оперету *Найолеон II – Војвода од Рајхцијата*. Ово дело је после премијере у Будимпешти, давне 1921. године, имало у сезони чак две стотине извођења. *Найолеон II* је у Новом Саду изведен најпре као концертна премијера 24. маја 2002. Ново сценско извођење је било 20. децембра 2003, поновљено свега седам пута у сезони. Оперета која је документовано имала завидан број извођења у своје време, није „преживела“ у Новом Саду. Сама тема, смештена у аустроугарско доба, има посебно значење на просторима где се понекад радо истичу аустроугарски корени, па се њена новосадска судбина може потпуно изједначити са судбинама опера композитора који су неговали теме из националне историје. На крају, и ово спада у националну историју, а судећи по критикама, њен садржај је у режијским поступцима и у слободној интерпретацији певача био у потпуности испуњен алузијама на политичке прилике у Србији деведесетих година XX века.

СЛУЧАЈ 5 – Јаков Готовац (1895–1982): *Еро с онога свијетла* (1932–1935)

Опера Јакова Готовца *Еро с онога свијетла* изведена је шести пут премијерно на сцени СНП-а 2003. године. Ово чувено Готовчево дело, по либрету Милана Беговића а на основу шаљиве народне приче, живело је на репертоару Опере СНП-а, са укупно пет премијера и преко две стотине извођења.¹² Према мишљењу Ненада Туркаља, реч је о „најуспјешнијој опери народа и народности Југославије“, као и о „најизвођенијем делу југословенске музичке литературе“, како се и цитира у програмској књижици из 2003. године. Поновно укључење овог остварења у репертоар Опере СНП на почетку XXI века, показало је да је идеја вишенационалног „југословенства“ и даље веома жива, а чињеница да је ово дело, компоновано у фолклорном духу, после сваке премијере (осим ове последње!) трајало просечно пет сезона и то између тридесет и четрдесет извођења у Новом Саду и на гостовањима, наводи на закључак да се ради о сигурно најизвођенијем домаћем делу на репертоару Опере СНП.¹³

¹² Упор. *Педесет година опере*.

¹³ Поводом премијере 2003. године Еро се хвали као „најпопуларније дело ведро југословенског театра“ (М. Адамов, 2003).



Сцена из ојере Еро с оноџа свијејџа, ансамбл Ојере СНП

СЛУЧАЈ 6 и 7 – Миодраг Милановић: *Код Феме на балу* (1998), *Аксентије Максимовић, њрви српски кајелник* (2001)

Наведени музичко-сценски колажи за које је музику изабрао Миодраг Милановић, некадашњи члан ансамбла и један од директора Опере, представљају настојање да се прикажу најзначајније личности културне историје Војводине, те културолошки миље војвођанског простора. Ради се заправо о музичко-сценским потпуријима састављеним од хорских дела српске музичке баштине XIX века и популарних нумера из опера и оперета истог доба. Милановићев текст изговарају ликови из значајнијих српских драма, као и ликови који представљају историјске личности истог периода (Морфидис Нисис, Кир Јања, ликови из *Покондирене џикве* Ј. С. Поповића итд.). Премда се ради о подсећању на значајне тренутке српске, или још боље војвођанске историје, ангажовање ансамбла Опере за два практично аматерска приказа, делује сасвим парадоксално, посебно ако се имају у виду свега шест извођења првог и два извођења другог. Водећи се (могућом) идејом да је јефтиније изводити нешто домаће, па макар и локално, него упустити се у озбиљнији оперски подухват, Опера СНП је за веома кратко време у чак два наврата имала на репертоару дела која су по квалитету далеко испод других остварења домаћих композитора.



Сцена из првог чина опере *Милева*

СЛУЧАЈ 8 – Александра Вребалов (1970): *Милева*, по мотивима из живота Милеве Марић Ајнштајн (2011)

Велики јубилеј Српског народног позоришта – сто педесет година рада ове театарске куће – обележен је извођењем опере *Милева* новосадске композиторке, сада настањене у Њујорку (САД), Александре Вребалов.

Реч је о композиторској поруџбини¹⁴ којом су републичке и покрајинске институције доказале да је код нас ипак могуће функционисати као у свету, где је поручивање дела за обележавање значајних датума из света културе сасвим уобичајено. Тиме је Опера СНП заузела важно место на светској мапи културолошких дешавања. Јер, ради се о изузетно захтевном постмодернистичком остварењу у коме је, осим интерпретативно тешких деоница поверених певачима, веома ангажована улога поверена и хору и оркестру. До марта 2012. године изведена укупно пет пута, ова опера представља још један примерак по коме ће моћи да се „мери“

¹⁴ Управа СНП-а поручила је још једно музичко-сценско дело у последње две деценије. Ради се о опери *Ленка* савременог војвођанског композитора Мирослава Штаткића (1951). У центру пажње овог опуса је љубав између Јелене Ленке Дунђерски и Лазе Костића. Ленкин отац, Лазар Дунђерски, био је велики добротвор СНП-а који је својевремено донирао нову позоришну зграду, када је стара изгорела, па је могуће да је овде избор тематике резонирао и са веома значајном љубавном причом локалног милеа, али и са одавањем признања породици добротвора. Сам музички материјал представља постмодерну мешавину елемената музичког фолклора и електронски продуктованих звучних садржаја. Веома је тешко објашњива чињеница да ово остварење никада није изведено, премда је била заказана чак и премијера, 20. фебруара 2001.

брига за домаћи репертоар. Као и у ранијим случајевима, није реч о квалитету извођења, већ о низу других препрека које стоје на путу опстанка сваке, па и ове домаће опере. Ради се, наиме, о томе да мора и даље, и после свечарског тренутка, постојати адекватна подршка градских и покрајинских политичких структура које ће свест о важности очувања домаће квалитетне оперске продукције држати будном. У противном, судбина овог остварења извесна је, као и судбина претходних опера националног репертоара. Не ради се ту више о статистици гледаности, већ о потреби да се кроз институције културе публика едукује и развија, исто онако како се то чинило на самим почецима рада овог театра. Мисија оперске куће није само да плени својим „гвозденим“ репертоаром, већ да подучи и научи и о ономе што можда није уобичајено оперско искуство.

Судећи по томе која су дела уврштavana у репертоар, јасно је да је у организационом – па и у стваралачком! – простору новосадске Опере у последње две деценије на снази тарастивијевски идеолошки модел¹⁵ са почетка XX века, када је идеја о важности нације, изједначена са важношћу придруживања Европи, била оваплоћена махом музичко-сценским делима у којима су националне теме, уз елементе музичког фолклора били „основни технички модели“ стварања.¹⁶ Даљи закључци поводом националног репертоара Опере Српског народног позоришта указују на чињеницу да је логично да у земљи где оперско стваралаштво није довољно неговано, основни репертоар једне оперске куће те земље чине дела иностраних аутора, док су домаћа дела у мањини. Није, међутим, јасно зашто се домаћа дела у последње две деценије третирају као мање важна дела, осим дакако у случају оних остварења која нису заправо ништа друго до колаж нумера иностраних опера смештених у некакав имагинарни „национални“ простор. Инсистирање на делима националног репертоара најразличитијих националних оквира, упућује на закључак да су у новосадској Опери истовремено на снази постмодерна стремљења, али и атмосфера неке врсте псеудоромантизма у коме су присутна три основна дискурса српског романтизма XIX века – дискурс патриотизма, дискурс фолклора и дискурс сентиментализма,¹⁷ остварена кроз три међусобно прожимајућа национална питања – југословенско, српско и војвођанско.

ЛИТЕРАТУРА

- Татјана Марковић, *Трансфигурације српског романтизма*, Београд 2005.
Педесет година опере, 1897–1947–1997, СНП – Нови Сад, приредили Весна Крчмар, Миодраг Милановић и Душанка Радмановић, Нови Сад 1998.
 Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington & Indianapolis 1994.
 Мирјана Веселиновић Хофман, *Концерти и његове постмодерне назнаке*, у: *Музиколошке и етномузиколошке рефлексије*, Београд 2006.

¹⁵ Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington & Indianapolis 1994, 7–10.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Упор. Татјана Марковић, *Трансфигурације српског романтизма*, Београд 2005.

Ira Prodanov

NATIONAL REPERTOIRE OF THE OPERA OF
THE SERBIAN NATIONAL THEATER SINCE 1990

Summary

In last two decades in the repertoire of the Opera of the Serbian National Theatre eight opuses of domestic composers were included. Their short existence on the stage could be perhaps explained by financial reasons, but mostly by the lack of serious initiative by the deputies of culture to support this kind of repertoire. Since “the act of choosing compositions for the public interpretation (recital) is a very important source that forms the musical taste in a specific cultural milieu, with a far-reaching critical aspect” (Mirjana Veselinović Hofman, „Koncert i njegove postmoderne naznake“, in *Muzikološke i etnomuzikološke refleksije*, Beograd 2006, 46.), forming a repertoire of an opera house is in a certain way “more than just a repertoire”; it also says a lot about the context. In this sense, the national repertoire of the Opera of the Serbian National Theatre reflects in a way the state of the society towards the national issue, with the coexistence of “yugo-nostalgia”, the Serbian national identity, as well as the Vojvodinian local patriotism.

Весна Крчмар

ТАЈАНСТВЕНА УМЕТНОСТ ПОЗОРИШНЕ ФОТОГРАФИЈЕ ИЛИ РЕЧ-ДВЕ О БРАНИСЛАВУ ЛУЧИЋУ

„Позоришна фотографија је краткотрајна завеса, кад се кроз њу продре, кроз њена лица и тајне, нађемо се сред неког необичног догађаја, кад се добро у њу загледа (и ако нисте видели представу, или сте је већ заборавили), свет те фотографије се покрене, из ње, из тог складишта утвара почињу да излазе знаци, поруке, искуства, више и мање од живота“¹.

Тешко је описати тренутак сусрета са фото-репортером *Дневника* Браниславом Лучићем. Тај тренутак се догодио у време почетка мог рада на уређењу позоришног листа *Позоришће*, најстаријег позоришног листа ових простора, који је почео да излази још 1871. године, десет година после оснивања Српског народног позоришта.

Проблем ваљано снимљених позоришних представа и позоришних догађања био је евидентан. Требало је, не само речима већ и фотографијом, оставити трајни запис позоришне представе, концерта, гостовања, без обзира да ли је то солистичко гостовање у некој оперској или балетској представи или пак гостовање представе другог театра. Увек су нам недостајале фотографије. Постојао је проблем да фотограф куће дође, сними, забележи. За Бранислава Лучића није постојао проблем. Он је увек, у сваком тренутку, био спреман да у тами позоришне представе, у завереничкој игри сценских извођача и публике, тај посао учини вечним. Његов апарат је увек био нечујан. И он је бивао и „нечујан и невидљив“.

Временом је постало нормално да све претпремијерске и премијерске фотографије носе ауторски потпис Бранислава Лучића, да све оно што нам је потребно за *Позоришће*, *Алманах позоришта Војводине* и што нам је потребно за *Годишњак позоришта* у издању Стеријиног позорја буде његово дело. Требало је бескрајно много стрпљења, одрицања да се све представе отпрате, да се све забележи, сними.

¹ Боро Драшковић, *Речник професије* (XII), *Фотографија*. – Позориште, год. LXIV, 1996/97, бр. 1–3, септембар/октобар/новембар 1996, 35.

Бранислав је имао ту тишину, мисионарску посвећеност свом позиву, он је успевао тренутак уметности да претвори у визуелни запис, тренутак вечности за позориште. Ако је потребно сажети у једну реч по чему се Бранислав памти, распознаје, то може да стане у речи: *ћиштина* и *професионалносћ*. Он је врло тих, готово да никада ништа не коментарише. С њим се договорите само у две-три речи. Довољно је да му кажете шта је потребно да се сними, у колико сати и све је гарантовано да ће бити у најбољем реду. Није му никада био проблем да дође у најнеобичнијим деловима дана и вечери, да уради снимак гостујуће представе, гостујућег солисте, награђеног глумца, да одгледа све генералне пробе, да сними премијере... Фотографије (када су још оне израђиване) стизале су увек на време. Без речи коментара, прекора, било каквог незадовољства.

Једном приликом је редитељ, тада само глумац, Радослав Миленковић, забележио:

„...Банетово ћутање није измицање из театра већ напротив, једини могући начин интерпретације представе коју ради заједно са свима онима којима ни на памет не пада да је он један од аутора.

Бранислава Лучића сматрам једним од најдаровитијих гледалаца и тумача позоришних представа“.²

* * *

Сећам се наших одлазака на све представе – генералне пробе у Хрватско народно казалиште у Осијек. Враћали смо се ноћу, а Бранислав је слао јутарњим аутобусом фотографије за паное, витрине, потребе новинара. Наравно, било је то пре нешто више од двадесет година, када смо сви живели у једној великој, заједничкој нам држави, када су границе биле удаљеније и када се до њих требало мало дуже путовати.

Дуго је трајала припрема да уради портрете наших глумаца, јер смо се носили мишљу да њихове портрете изложимо или у фоајеу, или да имамо албум за разне потребе. Бранислав је уметник портрета, на његовим фотографијама видите душу уметника. Никада нисам одгонетнула како се то догоди, којим делићком ока успева да допре својим апаратом до најскровитијих делова душе, како је успевао да на површину изнесе оно што је карактерни детаљ.

„Фотограф у исти мах открива и чува глумчеву тајну. Добро прочитана фотографија често глумцу омогућава оно последње проникнуће у бит ствари. Похрањена је у брзом тренутку који обично промакне гледаоцу, а често и самом редитељу. Сада га имају пред очима, заустављеног, и управо је на тој фотографији забележена *aura vitalis*, животна снага и дах, главна емоција (која је дуго измицала и измичући, збивање чинила малокрвним). У негативу је заувек остало лице, један израз, удисај или

² Радослав Миленковић, *О фототографијама Бранислава Лучића*. – Позориште, год. XLVI, 1987/88, бр. 1, 6.

издисај, једно слово, једна секунда, сад је то узорак глуме и саме представе, култура за истраживање. Стил њен, блесак унутарње енергије...“³

* * *

Почетком осамдесетих година, када смо ушли у зграду Српског народног позоришта, Бранка Ракић је бијенално правила Југословенско балетско такмичење. Бранислав је све такмичарске кругове брижљиво снимао, успевао у делићку секунде да заустави и претвори у вечност најбољи балетски покрет. И у томе је био јединствен, балет је представљао у тоталу. После неколико месеци, били смо фасцинирани, када смо угледали фотографије балетских уметника са интернационалне гала-вечери урађене као постере у јапанским балетским часописима. Била је то још непревазиђена црно-бела фотографија.

Једне сезоне, раних деведесетих, када у јануару нисмо имали премијере, одлучили смо да направимо балетски тематски број *Откривамо тајне балета* Милице Зајцев. Било је потребно преснимити све балетске фотографије. Једном приликом сам из Београда донела пун кофер балетских енциклопедија, књига с означеним фотографијама за преснимавање. Све је то Бранислав стрпљиво преснимавао. Чини ми се да је ту и нека специјална метода када се заустави дах.

* * *

Бранислав Лучић је својим фотографијама дао театру, првенствено Српском народном позоришту, и не само њему – крупни план. У простор својих фотографија уписивао је стрпљиво срж комплетних збивања. Уверио нас је да је фотографија, та уметност светлеће секунде и њених делова, тајанственија, изражава више, делује снажније од укупног позоришног текста и догађаја. Тако је он, поред глумаца, редитеља, свесрдно у последњих тридесет година неговао традицију позоришта. Његове фотографије у три деценије Српског народног позоришта представљају најверљивији фотографски запис свих успона, догађања на сцени и ван ње, живота свакодневног нашег најстаријег професионалног театра.

Надамо се да ће и у будућим деценијама бити најсветлији творац крупног плана наше позоришне традиције.

³ Боро Драшковић, *Речник професије* (XIII), *Фотографија*. – Позориште, год. LXIV, 1996/97, бр. 4–7, децембар 1996 – март 1997, 48.

ДОБРИНОВИЋЕВА ГЛУМА САГЛЕДАНА КРОЗ ПРИЗМУ
ЕСТЕТИКЕ СТАНИСЛАВСКОГ(Весна Крчмар (прир.), *Пера Добриновић*, Позоришни музеј
Војводине, Нови Сад 2011)

У књизи *Пера Добриновић*, која је у издању Позоришног музеја Војводине изашла крајем 2011. године, читалац ће пронаћи велики број разнородних текстова који сведоче о животу и уметничком раду нашег, по мишљењу великог броја позоришних зналаца, највећег глумца. Текстове је, током дужег посвећеног истраживачког рада, сакупила професорка др Весна Крчмар, пропратила предговором и укомпоновала у књигу која ће љубитељима позоришта бити занимљиво и подстицајно шtivo. Основна тема књиге је Добриновићев глумачки геније кога аутори чији су текстови пренети у књизи приказују из разних углова. Кроз њихова разнолика запажања провлачи се нит која повезује Добриновићев глумачки геније са описима идеалног глумца онако како га је приказао чувени руски глумац, редитељ и педагог Станиславски.

Добриновићеву глуму довео је у везу са естетиком Станиславског и наш чувени глумац и редитељ Мата Милошевић: „Никада Пера Добриновић није видео Московски художествени театар: вероватно да није никада ништа ни чуо, ни знао о теоријама Станиславског, па ипак, као да је био најидеалнији представник те школе, у њеном најпозитивнијем смислу, или још тачније, као да је њега Станиславски имао за узор, да је анализирајући његов рад, његову глуму, писао своје теоријске поставке. Глумачки реализам Пера Добриновића био је најплеменитијег кова. Када сам, после његове смрти први пут гледао глумце Художественог театра, помислио сам да смо имали једног глумца који би са пуним правом могао да стоји уз најизврсније художественике, раван најбољима, а можда и најбољи међу њима“¹.

Нису само наши позоришни ствараоци повезивали Добриновићеву глуму са уметношћу Станиславског, него су такво мишљење изразили и највећи глумци Художественог театра. Професор др Петар Марјановић пише да је „коначном уобличавању легенде о глумцу Добриновићу свакако допринело гостовање Московског художественог театра у Београду, децембра 1920. године. Художественици су желели да упознају глумце Београда, и било им је омогућено да виде и Перу Добриновића и његова остварења ликова Исидора Леша и Дон Пијетра Каруза. Зна се да су Василиј Иванович Качалов, Олга Книпер-Чехова и Николај Осипович Масалитинов били фасцинирани глумом Добриновића, и да је Качалов тада рекао да би и међу глумцима Русије Пера Добриновић био „сигурно највећи““².

¹ Мата Милошевић, *Сећање на великане позоришне уметности. Пера Добриновић*, у: Весна Крчмар (прир.), *Пера Добриновић*, Нови Сад 2011, 397.

² Петар Марјановић, *Глумац за сва времена*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 459.

Занимљива је и оцена Јурија Љвовича Ракитина, изузетног редитеља и ученика Станиславског и Мејерхољда, да је Добриновић у улози Земљанике у Гогољевом *Ревизору* „засенио многе и многе руске глумце које сам видео у овој улози на императорској позорници, па и Земљанику у Художественном театру, који је својом поставком постао чувен по читавој Русији. [...] Добриновић ме је подсећао на великог руског глумца Давидова кога је Станиславски називао 'првим руским глумцем нашег времена'“.³

Већи број аутора текстова ове књиге повезује Добриновићево схватање глуме са оним Станиславског. Међутим, и без таквих повезивања, поређење се током читања намеће само по себи. Зато нема ничег природнијег него објаснити дубоке утиске које је својом глумом Добриновић оставио на ауторе текстова у књизи *Пера Добриновић*, речима којима Станиславски објашњава своју познату *уметност проживљавања*. Започнимо овакво излагање кључним термином глумачког метода како Добриновића тако и Станиславског, термином *проживљавања живота* лика на сцени.

*

У опису Добриновићеве глуме Светислав Петровић истиче да је он „један од врло ретких глумаца београдског позоришта који преживљује своје улоге“;⁴ Живко Милићевић примећује да се највећа глумачка уметност своди на „моћ уживљавања и моћ преживљавања, моћ правилног верног израза. Добриновић располаже тим моћима“;⁵ В. Н. Димић пише „у његовом се улогама није осећала савршена глума, код њега се никад није могло да запази да Добриновић 'игра', он је живео у личности пишневој и глумац се уопште није примећивао“.⁶

Шта нам у овим описима Добриновићеве глуме привлачи пажњу? За разлику од већине глумаца, код њега се не осећа глума, него делује као човек који баш у том тренутку, током представе, проживљава битне тренутке свога живота. Губи се разлика између глуме и живота, између приказивања и проживљавања. Сцена је место на коме се рађа живот драмског лика, стваралачки чин у позоришту постаје и дословно стваралачки, а уметности се враћају њена магијска својства. Поента уметности проживљавања је да се током представе, баш у тренутку који се не може поновити, оживи чудесан догађај који је драмски песник замислио. Он се не сме приказати у свом спољашњем виду, он се мора дословно магијски изазвати. Станиславски овако описује уметност проживљавања: „Наш главни задатак није само у томе да представимо живот улоге у њеном спољном облику, него је главно то да се на позорници прикаже унутрашњи живот личности која се тумачи и целог комада, прилагођавајући томе туђем животу сопствена људска осећања, дајући му све органске елементе сопствене душе“.⁷

Пада у очи да Станиславски инсистира на повезивању глумчевих осећања са осећањима лика. То је циљ сложеног поступка током којег глумац упознаје свој лик. Тако постављен лик изазива утисак да глумац не игра, него да проживљава своју судбину. Уметничка истина, како је изражавао Добриновић, била је тако непосредна да се Мата Милошевић, током сцене у којој Добриновић игра

³ Јуриј Љ. Ракитин, *Сећање на Перу Добриновића*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 232.

⁴ Светислав Петровић, *Пићање режије. – Рейриза Молијеровог Тартифа*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 97.

⁵ Ж. Милићевић, *Пера Добриновић*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 119.

⁶ В. Н. Димић, *Сећање на Перу Добриновића*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 225.

⁷ К. С. Станиславски, *Систем*, Београд 1945, 38–39.

болом скрханог оца, осетио сведоком трагедије која се истински одвија пред његовим погледом: „Скоро нас је било стид што тој неизмерној људској тузи тако јавно присуствујемо. И заборавља гледалац да је пред њим глумац, који игра, који се претвара“.⁸ Станиславски је тежио таквој непосредности глумчевог израза, таквој интимности стваралачког чина кроз повезивање глумчевих осећања са осећањима лика, преображају глумца у лик, то јест карактерности: „Карактерност је маска која скрива глумца-човјека. У тако замаскираном виду он се може разголитити до најинтимнијих и најпикантнијих душевних детаља“.⁹

*

„Најкарактеристичнија црта Станиславског као глумца био је потпун преображај у драмски лик“ – тим речима је редитељ Горчаков описао основну глумачку особину свoga учитеља.¹⁰

Изгледа су Добриновић и Станиславски, мимо сваке теорије, у сценском стваралаштву имали једнаку основну карактеристику – потпун преображај у лик. Милан Савић је записао да „Добриновић кога знамо у друштву и на улици, није исти Добриновић, кад је на позорници. Он се тада преобрази – не само маскирањем – већ целом личношћу својом уколико се то даје“.¹¹ А В. Н. Димић запажа да од тренутка када би ступио на сцену „то више није био Пера Добриновић, то је била потпуно нова личност од прве до последње сцене. Сасвим различита у свему: у покрету, у погледу, у гласу. Нимало слична другим његовим улогама, нити је подсећала на глумца у његовом приватном животу. Моћ промене код Добриновића била је тако обимна, да се она огледала више у дубоком унутрашњем збивању, израженом једним покретом усана, полузатвореним оком, или изразом лица, чије су се једва две црте промениле“.¹²

„Сви глумци – творци ликова – дужни су преобразити се и бити карактерни. Некарактерних улога нема“.¹³ После овако категоричног тврђења Станиславског јасније је зашто је Мата Милошевић повезао Добриновића са школом художственика и написао да му се учинило „да је био најидеалнији представник те школе, у њеном најпозитивнијем смислу, или још тачније, као да је њега Станиславски имао за узор, да је анализирајући његов рад, његову глуму, писао своје теоријске поставке“.

*

Описујући Добриновићеву глуму, Мата Милошевић је још приметио да „као и све велике и збиља дубоке уметности и његова није била лако допадљива. Није то било оно уметничко стваралаштво које плени на први поглед, које нас на тренутак и на трен зачара, које не тражи од нас напоре да бисмо га доиста схватили и онда, схвативши га, у њему све више уживали, и у дубини и величини његове истинитости проналазили увек све нове и нове подстицаје за уметничке доживљаје“.¹⁴

⁸ Мата Милошевић, *Сећање на великане позоришне уметности*, 399.

⁹ Константин Сергејевич Станиславски, *Рад глумца на себи (друђи део)*, Загреб 1991, 163.

¹⁰ Nikolai M. Gorchakov, *Stanislavsky directs*, New York 1954, 397.

¹¹ Милан Савић, *Пера Добриновић*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 41.

¹² В. Н. Димић, *Сећање на Перу Добриновића*, 225.

¹³ Константин Сергејевич Станиславски, *Рад глумца на себи (друђи део)*, 163.

¹⁴ Мата Милошевић, *Сећање на великане позоришне уметности*, 396.

И Станиславски сматра да уметност проживљавања „није лако допадљива, да не плени на први поглед“. Ове његове речи као да настављају Милошевићев опис Добриновићеве глуме: „Ова глума је прелијепа по свом смјелом занемаривању обичне љепоте. [...] Она нарушава сва уобичајена правила и управо то је у њој лијепо, то и јест оно снажно. То се поновити не да. Она је предивна по својој смјелој нелогичности. То не може да се понови. Сљедећег пута бит ће сасвим друго, но мање снажно и надахнуто. Хоће се викнути глумцу: 'Запамти то, не заборави, дај да још уживамо!' Али то није у моћи глумца. Не ствара он. Ствара његова природа, а он је само инструмент, виолина у њезиним рукама“.¹⁵

*

Милутин Бојић пише да је „Добриновић господар свога тела, гласа и лица“.¹⁶ Како је Добриновић управљао својим телесним изразом? Познато је да је једном младом глумцу рекао: „Изгледа као да си ту гримасу направио пред огледалом. Ако си тако радио код куће, разбиј огледало. Оно је глумцу потребно само у гардероби док се шминка, иначе му је највећи непријатељ. Огледало је твоја душа. Ако *осећаш*, биће ти и гримаса природна“.¹⁷ В. Н. Димић овако описује дејство Добриновићевог погледа на сцени: „Израз његовог погледа био је само последица унутрашњих осећања, а никако намештен лик, простудиран и добро припремљен. Његова игра, уколико се код њега може говорити о игри у обичном смислу речи, била је природна последица болова и радости јунака чију маску он носи, њиховог смеха и њихових суза“.¹⁸

Постоји потпуна паралела између описа Добриновићевог телесног израза и описа спољашњег израза глумца док проживљава улогу који даје Станиславски: „Сврха наше уметности није само 'остварење живота људског духа' улоге, него и њено спољашње уметничко уобличавање. Због тога глумац мора не само у себи да проживи улогу, него и да на спољашњи начин покаже оно што је проживео. При томе водите рачуна да је зависност спољашњег израза од унутарњег проживљавања нарочито значајна у нашем уметничком правцу. Да би се изразио танани и често подсвесни живот, неопходно је владати изванредно осетљивим и веома разрађеним гласовним и телесним апаратом. Глас и тело треба да са огромном осетљивошћу и непосредношћу тренутно и тачно изражавају танана, скоро неухватљива унутрашња осећања. Ево због чега глумац, како га ми замишљамо, треба да се далеко више него у другим уметничким правцима брине не само о унутрашњем апарату који ствара процес преживљавања, него и о спољашњем, телесном апарату, који верно приказује резултате стваралачког рада осећања – његову спољашњу форму израза. На тај рад велики утицај има подсвесно. И у области креирања с подсвесним не може да се упоређи ни најискуснија глумачка техника, мада она самоуверено претендује на првенство“.¹⁹

Није ли то исто схватање као оно због кога је Добриновић рекао младом глумцу да разбије огледало: „Огледало је твоја душа. Ако *осећаш*, биће ти и гримаса природна.“

*

¹⁵ Константин Сергејевич Станиславски, *Рад глумца на себи (дружи део)*, 223.

¹⁶ Милутин Бојић, *Г. Пера Добриновић*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 63.

¹⁷ Момчило Милошевић, *Пера Добриновић као професор*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 318.

¹⁸ В. Н. Димић, *Сећање на Перу Добриновића*, 224.

¹⁹ К. С. Станиславски, *Систем*, 39–40.

Полазиште позоришне естетике Станиславског је трагање за аутентичним смислом драмског текста и његово преношење на сцену у пуном обиму, значи не само интерпретација разумом схватљивих видова текста него и свега оног необјашњивог што чини основ уметности. За Станиславског стварање улоге је процес који може да траје годинама. Он је често истицао да је велики трагичар Салвини сматрао да је овладао улогом Отела тек после више од сто извођења пред публиком. Већи број својих ликова Добриновић је играо током много година, понекад и деценија. Улогу Кир Јање глумио је први пут 1875, када му је било свега 22 године, а играо је целог живота. У интервјуу из 1923. године, говорећи о својим улогама, Добриновић је рекао: „Радим их и израђујем колико год могу, не само за премијере, него гледам да сваку улогу при свакој новој представи још више дотерам“.²⁰ У приказима његових улога често можемо да прочитамо да је аутентично оживео написани лик. Тодор Манојловић је написао да је начин на који је интерпретирао текст једног Молијеровог комада „молијеровски у најдубљем, најсрећнијем смислу речи“.²¹

Станиславски је знао да је тешко остварити да глумци током проба продру до краја у дух дела и улоге. Зато је пред премијеру Гогољевих *Мртвих душа* рекао глумцу који је играо Чичикова: „За 5 до 6 година бићеш способан да играш Чичикова, а за 20 разумећеш шта је Гогољ мислио“.²² После премијере критика је оштро напала поменути представу *Мртвих душа*, али се испоставило да је Станиславски био у праву, јер се представа одржала на репертоару још 50 година. Разлоге из којих је Добриновић радио на улози пред сваку представу, враћајући се сваки пут драмском тексту, разјашњава и следећа мисао Станиславског: „Морате одржавати пишчеву идеју живом и бити надахнути њоме током сваког извођења. То је једини начин да се одржи младост представе и ваша лична младост као глумца“.²³

Ове речи Станиславског објашњавају и начин на који је Добриновић „одржавао младост својих представа и своју личну младост као глумца“.

*

Станиславски је сматрао да глумац не може да проникне у свој лик ако га не сагледа у целини збивања драмског текста, што значи да мора дубоко да разуме радњу и ликове целог позоришног комада, а не да тај задатак препусти редитељу, а сам се бави искључиво својим ликом. Зато је створио термин *главни задатак пишчевог дела*, који подразумева јасно сагледавање свих аспеката написане драме. Овако га описује: „Интерпретација осећања и мисли пишчевих, његових маштања, његових болова и радости на позорници, јесу главни задатак представе. Погодимо се да убудуће тај основни, главни циљ који све обухвата, привлачи к себи све задатке без изузетка и изазива стваралачку тежњу покретача психичког живота и елемената самоосећања глумца-улоге називамо *главни задатак пишчевог дела*“.²⁴ Из главног задатка пишчевог дела природно следи главни задатак улоге, истиче Станиславски: „Нека главни задатак што је могуће снажније уђе у душу глумца-ствараоца, у његову уобразиљу, у мисли, у осећање, у све елементе. Нека главни задатак непрекидно опомиње глумца на унутарњи живот улоге и на сврху стваралаштва. Њиме глумац мора бити обузет за све време

²⁰ Јубилеј Г. Пере Добриновића, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 133.

²¹ Тодор Манојловић, *Петар Добриновић*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 141.

²² Vasilii Toporkov, *Stanislavski in rehearsal*, London 2008, 102.

²³ Nikolai M. Gorchakov, *Stanislavsky directs*, 41.

²⁴ К. С. Станиславски, *Систем*, 399.

представе. Нека му он помогне да осећајну пажњу одржи у сфери живота улоге. Када се то оствари, процес преживљавања протећи ће нормално; ако се пак на сцени направи расцеп између унутрашње сврхе улоге и тежње човека-глумца који је тумачи, настаће смртоносно извитоперавање. Ето због чега је прва брига глумчева да не губи из вида главни задатак“.²⁵

Какав је био Добриновићев приступ пишчевом делу и свом лику? Да ли је и он веровао као Станиславски да је неопходно сагледати свој лик у контексту дела? Ове речи Милана Савића могу да нам наговесте одговор на та питања: „Глумац мора своју улогу кроз проићи, али не само своју улогу као такву, већ и у свези са осталим улогама, па и у зависности њеној од целог дела. Онда му долазак на позорницу и одлазак са позорнице неће изгледати епизодистички, него ће се и ту осетити невидљива нит, која његов рад спаја са целом радњом; његово присуство на позорници неће ником изгледати излишно или сувишно – он ће и у ситнијој улози бити стуб представе. Пера Добриновић је био такав глумац. Његова ванредна бистрина ума проиће у сваки кутић позоришног дела, нађе му језгру и ставља је онда као чврсто средиште, око којег се окреће цело дело“.²⁶

Очигледно је да је исти метод као Станиславски користио и Добриновић. Занимљиво је да постоји и термилошка сличност – говорећи својим студентима о ономе што води глумца кроз представу, Добриновић је употребио исти термин – *задатак*: „Ако осетиш шта ти је задатак, да тако кажемо, онда ћеш за све лако наћи облик и меру“.²⁷

*

Да би глумац овладао главним задатком улоге, Станиславски му предлаже да улогу издели на мање одломке и задатке: „Делење комада и улоге на малу парчад допуштено је само као привремена мера. Комад и улога не могу дуго остати у тако иситњеном облику, у таквом 'иверју'. Разбијена статуа или слика исечена у парчад нису уметничка дела, ма како лепи били њихови поједини делови. С малом парчади ми имамо посла само у процесу припремног рада, а у стваралачком тренутку она се сједињују у велику парчад, при чему се њихов обим доводи до максимума, а количина до минимума; уколико су крупнија парчад, утолико их је мање по количини, а што их је мање, утолико је лакше њиховом помоћу захватити цео комад и улогу у целини“.²⁸

Начин на који је Добриновић делио комад и касније обједињавао његове делове описује Милутин Бојић: „Он врши психолошку анализу и она се јасно види. Његове сцене су јасно одељене једна од друге, али их заједничке црте ипак спајају“.²⁹ Зар ово није лапидаран опис принципа анализе и синтезе драмског текста и улоге који је дао Станиславски? То што Добриновић није познавао *Систем* Станиславског не значи да није могао да користи исте стваралачке методе приликом стварања лика.

*

Један од основних принципа глуме по Станиславском је неопходност да глумац све време задржи пажњу на својој страни сцене, да се ослободи психолошког притиска од погледа и реакција гледалаца: „Тешко је, приликом јавног

²⁵ Исто, 404.

²⁶ Милан Савић, *Пера Добриновић*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 40–41.

²⁷ Момчило Милошевић, *Пера Добриновић као професор*, 317.

²⁸ К. С. Станиславски, *Систем*, 188.

²⁹ Милутин Бојић, *Г. Добриновић у Кир-Јањи*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 64.

стваралаштва, стојећи пред многобројном публиком, усредсредити се свим својим бићем на нестабилни унутарњи објекат; није лако научити гледати у њега на позорници очима своје душе. Али навика и рад надиласе све препреке“.³⁰ У том смислу занимљиво је Добриновићево појављивања на сцени у представи којом је прославио педесет година свог рада: „Кад је ушао на сцену, поздравио га је аплауз који је трајао, буран и непрекидан, неколико минута. Чича стоји поред врата, сагнуо главу и чека када ће стати аплауз. Сви мислимо узбуђење ће га савладати. Али прве речи Дон Пијетрове не одступају ни за најмању нијансу од улоге... Иако, мислимо, ово му је био, ипак најтежи напор“.³¹ Писац овог запажања тачно је осетио Добриновићев напор да га аплауз публике не избаци из концентрације на сцену коју игра, од проживљавања улоге. Добриновић је огромним напором воље и захваљујући дугом „раду и навици“ успео да неутрализује дејство вишеминутог френетичног аплауза и да настави радњу као да постоји четврти зид, као да публике нема. И овај детаљ снажно повезује његову глуму са схватањима Станиславског.

*

Милан Грол је записао да је Добриновић у великој мери стварао свој лик „реакцијама на туђе говоре – у ћутању“.³² Глумци знају да само они најбољи заиста могу да се изражавају без речи. На једној проби Станиславски је рекао младој глумици, која није веровала да њене мисли и осећања публика може да прочита са лица, јер она у тој сцени није имала текст, само је слушала речи друге глумице: „Немојте се осећати лоше зато што монолог у сцени говори Мерион. Ви имате једнако снажан унутрашњи монолог. Верујте ми. Ако кажете ове речи у себи и ако их проживите, публика неће скидати очи са вашег лица док вам чита мисли“.³³

Изгледа да је Добриновић знао за ову тајну коју је Станиславски несебично пренео младој глумици, тајну како лице које не говори драмски текст постаје магнетски привлачно публици.

*

Описујући начин на који Добриновић интерпретира сцену самоубиства несрећног оца, Милутин Чекић је истакао његове прецизно простудирание физичке радње: „Тако успело изводи радње око револвера који меће у џеп иза кћеркиних очију, полазећи у смрт, тако савршено, разрађујући сваки детаљ до најмањих ситница тако прецизно, да нам се чини као да пред собом гледамо каквог уметника са европске сцене. Није претерано да кажемо да Добриновић, у погледу уметничког разрађивања роле, као реалист, стоји не само на првом месту међу српским већ и међу југословенским глумцима“.³⁴

Овај опис Добриновићеве глуме неодољиво подсећа на познати *метод физичких радњи* који је развио Станиславски. О томе је његов ученик Топорков записао: „Није случајно Станиславски дефинисао глумца као мајстора физичких радњи. Ништа тако јасно и убедљиво не преноси стање лика као физичко понашање, то јест низ физичких радњи. [...] Он је покушао да оствари, ако смемо тако да кажемо, добар 'речник' физичких радњи“.³⁵

³⁰ К. С. Станиславски, *Сисџем*, 147.

³¹ *Прослава 5. Пере Добриновића*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 136.

³² Милан Грол, *Пера Добриновић (1853–1923)*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 304.

³³ Nikolai M. Gorchakov, *Stanislavsky directs*, 109.

³⁴ М. Чекић, *Пера Добриновић*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 107–108.

³⁵ Vasilii Toporkov, *Stanislavski in rehearsal*, 115–116.

Рекло би се да је исти приступ томе имао и наш Добриновић, да је сачињавао свој *речник физичких радњи*, тежећи ка глумачком савршенству у једној позоришној култури која је тек настајала.

*

Озрен Суботић је приметио да је „игра Добриновићева увек тако савршена, јер код њега као код искусног борца, на мачеве увек ради само онај мишић, који у дани тренутак треба да ради“.³⁶

Једно од првих открића које је Станиславски направио, у време док још није знао да ће постати творац најчувенијег система за обуку глумца, било је баш откриће да је тело великих глумаца на сцени релаксирано и природно, да им „ради само онај мишић, који у дани тренутак треба да ради“: „Код свих великих глумаца: Дузеове, Јермолове, Федотове, Савине, Салвинија, Шаљапина и Росија, као и код најталентиранијих глумаца Художественног театра, осетио сам нешто заједничко, рођачко, свима њима својствено, због чега су подсејали једни на друге. Која је то особина? Губио сам се у загонеткама; питање ми се чинило необично сложено. У прво вријеме ја сам само примијетио код других, а и код себе самог, да у стваралачком стању велику улогу игра тјелесна слобода, одсуство сваког напрезања мишића, потпуно потчињавање цијелог физичког апарата налозима глумчеве воље. Захваљујући таквој дисциплини, долази до прекрасно организованог стваралачког рада, у којему глумац може слободно и без препрека изражавати тијелом оно што осјећа у души“.³⁷ Зар није Станиславски открио код великих глумаца које је навео исто стање које је Озрен Суботић открио код Добриновића? Потпуна самоконтрола над сваким мишићем и промишљена сценска уздржаност. Није ли у тој способности и тајна Добриновићеве моћи преображавања у лик који игра? Слично гледиште изнео је и Станиславски: „Нека сваки глумац прије свега обузда своје гесте тако да не владају оне њиме, него он њима. [...] Како је угодно видети на даскама уздржаног глумца, без конвулзивних и спазматичних покрета. Како се јасно открива цртеж улоге при таквој вањској уздржаности. [...] Уздржаност у гести има посебан значај у домену карактерности. Да бисте се удаљили од себе и да се не бисте извањски поновили у свакој новој улози, неопходно је уздржати се од гести. Свака сувишна глумчева кретња удаљава га од лика који тумачи и подсеја на самога тумача“.³⁸

Колико тога можемо да ишчитамо из ових речи Станиславског о начину на који је Добриновић играо! Можемо да наслутимо, мада је никада нисмо видели, и мимику његовог лица, и покрете тела, и карактерност и преображај у лик. И заиста, онај ко је пажљиво читао теорију Станиславског може, читајући текстове у књизи *Пера Добриновић* коју је приредила професор др Весна Крчмар а издао Позоришни музеј Војводине, да створи врло пластичну слику о Добриновићу као глумцу. Из низа описа Добриновићеве глуме, задржавајући се на неким привидно неважним детаљима, можемо уз помоћ Станиславског да дешифрујемо тајну уметности нашег највећег глумца, за кога је Милан Грол тачно написао да је био „велики глумац, већи од своје славе“.³⁹

Живко Појовић

³⁶ Озрен Суботић, *Добриновић*, у: Весна Крчмар (прир.), Нав. дело, 87.

³⁷ К. С. Станиславски, *Мој живот у умјетности*, Загреб 1988, 277.

³⁸ Константин Сергејевич Станиславски, *Рад глумца на себи (други део)*, 165–166.

³⁹ Милан Грол, *Пера Добриновић (1853–1923)*, 302.

Зоран Т. Јовановић, *Позоришно дело Милана Грола*,
Матица српска, Нови Сад 2011

У историји српске нације после Другог светског рата име Милана Грола (1876–1952) дуги је низ година било потиснуто из колективног сећања, припадајући оним бројним заслужним, али заборављеним, историјским личностима. Нешто више о њему су знали историчари, помињући га у многим радовима као поборника југословенства, једног од првака Демократске странке, наследника Љубе Давидовића на њеном челу, члана емигрантске владе (1941–1943), потпредседника тзв. Привремене владе ДФЈ (1945) и првог човека грађанске опозиције, супротстављене револуционарном победнику. Упоредо с тим, могло се понегде прочитати да је сарађивао у најпознатијим српским и југословенским часописима, да је био истакнути интелектуалац и позоришни човек. Иако оскудне, ове информације су биле довољне да се схвати да је Милан Грол свој живот и своју вишеструку делатност уградио у историју српске и југословенске културе, политичке мисли и политике. Последње две деценије, међутим, захваљујући новим истраживањима политичких прилика у Краљевини Србији и Краљевини СХС/Југославији, бољем познавању историје идеја тога доба, објављивању његовог емигрантског дневника и поновном публиковању његових дела, Милан Грол је, на неки начин, враћен нацији којој је припадао.

Велику заслугу за то има Зоран Т. Јовановић, познати театролог и позоришни историчар, који је до сада приредио три књиге позоришних и других текстова Милана Грола (*Из позоришта прејкумановске Србије*, Београд 2004; *Позоришне кријшике и есеји*, Београд 2007; *Кроз књиже и дођађаје*, Београд 2010). Круном тог вишегодишњег истраживања можемо сматрати ову монографију о позоришном делу Милана Грола, с обзиром да пружа потпун, исцрпан и поуздан увид у вишедценијско, страшно и посвећено бављење позориштем, па и више од тога. Јер, не желећи да чини немогуће, односно да позоришни ангажман личности коју проучава механички одваја од других њених делатности, Зоран Т. Јовановић је у своју књигу унео многе детаље из биографије Милана Грола, непознате другим историчарима, приказујући истовремено колико је његов живот био богат, разноврстан и сложен. Отуда ће и читалац моћи да закључи како је Милан Грол уградио себе не само у историју Народног позоришта у Београду, чији је био управник и драматург, него и у историју *Српског књижевног гласника*, Коларчевог народног универзитета, ПЕН-клуба, Демократске странке и политичке демократске мисли. Видеће, такође, да су већ први његови текстови, објављени у *Дневном листу* децембра 1894. и јануара 1895. године, били посвећени темама из унутрашње и спољне политике, културе и историје. Биле су то области интересовања на којима је Милан Грол задржао пажњу све до смрти у родном Београду. Трагајући за одговором на питање одакле потиче та окренутост различитим, наизглед удаљеним и неспојивим занимањима, стичемо утисак да је припадао оним мисаоно моћним, радозналим, обдареним и заинтересованим појединцима који се нису могли посветити само једном послу, али и да ова појава није била ретка у добу у коме је и он људски, интелектуално и политички сазревао. Како је сам писао, било је то време жестоких људи и жестоких осећања, којима су све границе биле тесне и које је кроз живот водило безмерно поверење у личну спремност и историјску одговорност нације.

Они који Милана Грола нису волели и који су га оштро критиковали сматрали су такве амбиције непријатном и недоличном нескромношћу. Његови поштоваоци, пак, истицали су како је у сваком послу који је обављао остављао дубок траг, те да је један од оних људи који су деценијама стварали сами себе, памећу и огромним радом надокнађујући оно што им није дато срећнијим социјалним пореклом. Милан Грол је при томе имао срећу да већ од ране младости буде део заједничке историје најзначајнијих интелектуалаца, књижевника и политичара из српског народа: Јована Скерлића, Милана Ракића, Богдана Поповића, Слободана Јовановића, Исидоре Секулић, Љубе Давидовића и многих других. Временом, већина је одлазила са животне позорнице или остајала расута по свету, пристајући – за разлику од њега – да буде „бела гарда“.

Књигу Зорана Т. Јовановића доживљавамо отуда као драгоцену истраживање о позоришној делатности једног ретког човека, али и као повод да много више сазнамо о писцу вероватно најлепшег и најтоплијег казивања о преткумановској Србији (*Из ђедрајине Србије*, Београд 1939). И сам указујући на расцепљеност између уметности и политике, која је обележила стваралаштво Милана Грола, Зоран Т. Јовановић је својом књигом учинио да ово двојство посматрамо као сасвим природно, али и да помислимо како је овај „човек позоришта“ управо на том пољу дао можда најбољи и најосећајнији део себе. Јер, кроз више „концентричних кругова“ приказао нам је пут којим се Милан Грол припремао за будуће улоге у позоришту, његове драматуршке послове (1903–1906), управничку политику (1909–1910, 1911–1914, 1918–1924), репертоарска одређења, драматизаторске и режисерске покушаје, улогу позоришног критичара, преводилачке активности, однос према глумцима, најзначајнију позоришну преписку, мишљења савременика и потоњих проучавалаца, прецизну библиографију објављених радова... Због тог богатог садржаја можемо рећи да ова монографија надилази „обећање“ из наслова, будући да представља много више од истраживачке приче и научног тумачења позоришног дела Милана Грола, прерастајући у историју Народног позоришта у том времену, његовог позоришног живота и важног дела историје српске и југословенске културе.

Парафразирајући поднаслов који је Исидора Секулић дала свом *Владика Раду*, написавши да то је „књига дубоке оданости“ Његошу, могли бисмо рећи како је сада пред нама књига дубоког поштовања и повремениог дивљења, коју је један упоран и истрајан проучавалац посветио Милану Гролу. Приказујући га и на раду у позоришту и око позоришта као човека који је снажно и емотивно, пажљиво и одговорно посматрао свет око себе, желећи да да лични допринос свему што је наметала постојећа стварност, Зоран Т. Јовановић га је истовремено представио као вечитог критизера велике моралне осетљивости, коме снага уверења и тежња за мером и правдом у свему налажу да непрестано ради и да се, ако мора, сукобљава са свима који поступају другачије. Овом утиску доприносе и добро одабрани цитати, сабрани у овој монографији, који на врло убедљив начин сликају Милана Грола у многим противуречностима, подстичу на размишљање и дирају у душу, узмемирујући мисао и савест.

Стварајући ову књигу, после вишегодишњег трагања за сваким документом који би могао помоћи да разуме на каквој се литератури Милан Грол учио и васпитавао, припремајући се за будући рад у позоришту, Зоран Т. Јовановић нам је приближио истакнутог позоришног прегаоца и великог заљубљеника у позориште, убедљивог управника и критичара, испуњеног презрењем према свему примитивном и лажном у идеји и у наступу. Управо зато, важно је рећи да је као истраживач испољио озбиљност и посвећеност, упорност у сабирању потребних историјских извора, педантност и поштење у њиховој анализи. Због свега

тога верујемо да ће ову књигу радо читати сви који се занимају за историју позоришног живота и историју културе, али и да ће у њеним резултатима историчари наћи подстицај за писање подједнако добре биографије Милана Грола.

Мира Радојевић

UDC 821.163.41-2.09 Mladenović R.

ИСТРАЖИВАЧКИ НЕРВ И ЧИТАЛАЧКА СТРАСТ (Ивана Игњатов Поповић, *Историјски и критички радови Ранка Младеновића*, Матица српска, Нови Сад 2011, стр. 366)

Монографија Иване Игњатов Поповић обједињава укупну делатност Ранка Младеновића везану за драму и позориште, и то је њен основни и најзначајнији допринос. Ранко Младеновић био је изузетно значајан авангардни драмски писац, теоретичар модерне драме и позоришни критичар, који се, уз то, истакао као уредник часописа *Мисао*. Иване Игњатов Поповић систематски обухвата и истражује све аспекте његовог књижевног, критичарског, историјског и теоријског бављења драмом и позориштем. Тако, поред осталог, ова књига први пут целовито, на основу рукописа и досад неизучаване архивске грађе, детаљно представља, тумачи и вреднује грађанске драме Ранка Младеновића и његову трилогију из заробљеништва у контексту његовог драмског стваралаштва и српске експресионистичке драме. Ауторка, такође, прва у целини обухвата Младеновићеву теоријску мисао о драми и позоришту, обједињава и систематизује његову изузетно значајну критичарску делатност и бављење историјом светског, европског и националног позоришта. Она закључује да је Младеновић своје највише стваралачке домете остварио као писац *Драмских записки*, док је осавремењивање српског позоришта и његово приближавање савременим токовима европског и светског театра најзначајнији домет његовог критичарског, историчарског и теоријског рада. Сагледавши Младеновићево бављење драмом и театром у целини, Иване Игњатов Поповић закључује и то да је он и један од најзначајнијих зачетника српске театрологије.

Књига Иване Игњатов Поповић компонована је прецизно и промишљено, тако да њена структура у потпуности одговара циљевима и резултатима спроведеног истраживања и природи испитиване грађе. Полазећи од општих теоријских поставки и Младеновићевих судова о драми и позоришту, ауторка је успела да прецизно реконструише теоријски, поетички и аутопоетички контекст Младеновићевог драмског стваралаштва и да омогући сагледавање његових драма и у контексту поетике експресионистичке драме и у контексту оних захтева које Младеновић начелно изриче у својим програмским исказима и у теоријским, историјским и критичким текстовима о позоришту. Оваквим поступком остварен је целовит увид у сложену стваралачку личност Ранка Младеновића и у његов значајни допринос развоју српске драме и позоришта.

Поглавље насловљено *Поетика Ранка Младеновића и њени корени* представља Младеновићеве програмске ставове и текстове, посебно истичући његову везаност за немачки експресионизам, особито за немачку експресионистичку драму. Овај сегмент свог истраживања Иване Игњатов Поповић је превасходно

засновала на текстовима насталим у другој деценији двадесетог века, што је, сматра она, Младеновићев „најплоднији стваралачки период“, поготово када је реч о бављењу драмом и позориштем. Прихватајући становишта Радована Вучковића и Бојане Стојановић Пантовић, она доводи ово раздобље и доминантно „утопистичко проповедање универзалног јединства“ у везу са стварањем нове државе.

Ауторка, потом, систематизује и испитује Младеновићеве основне поетичке и програмске ставове, изнете у текстовима *Космичка лирика*, *Интуицијивна режија*, *Кино-балада и њена драматургија*, *Једина синџеза о еројици* и *Архитектура нове заједнице*, истичући оне који су, према њеном суду, непосредно утицали на Младеновићево драмско стваралаштво, посебно на његове *Драмске гайке*. Као ставове најближе експресионистичкој поезици и најутицајније са становишта његовог укупног стваралаштва, Ивана Игњатов Поповић истиче однос према музици, као универзалној уметности која обједињује унутрашње ритмове јединке с пулсирањем космоса, и његово непрестано трагање за универзалним, обједињујућим ритмом; потенцирање интуитивног насупрот дискурзивном; веровање у стваралачки „витализам расе“, пантеизам и панхуманизам. Све ово условљава и нов однос „стarih“ и „младих“ и, особену, свепрожимајућу веру у „динамичку природу живота и уметности“.

Ауторка довољно детаљно представља Младеновићеве опште и програмске идеје и текстове у којима се оне обликују, уклапајући их, непрестано у шири контекст епохе, оцртан у ставовима Младеновићевих савременика и сарадника: Винавера, Црњанског, Токина и др. Истовремено, она даје и селективан али довољно обухватан и целини књиге примерен преглед ставова и виђења савремених изучавалаца ове области, домаћих и страних. Посебну целину унутар овог поглавља представља сегмент насловљен *Ка модерном позоришном остварењу*, који осветљава Младеновићеве програмске ставове везане за драму и позориште и указује на непосредне утицаје који су условили њихово обликовање (пре свега на Јерингову и Диболдову теорију драме), али, истовремено, открива Младеновића и као истинског „позоришника“ – практичара и делатника у српском театру.

Тај „практични“ аспект Младеновићевог деловања, његов однос према животу позоришту и вишеструку ангажовањост у њему, разматра најобимније поглавље књиге – *Ранко Младеновић као тумач драмског остварења*. Улогу „тумача драмског остварења“ Ивана Игњатов Поповић, с правом, схвата шире од улоге критичара текућег позоришног репертоара. Тако, излазећи из оквира Младеновићеве критичарске делатности, она овде захвата и његов однос према драматизацијама прозних текстова и одређеним жанровима, пре свега према гротески (*диаблерији*, како је Младеновић назива). Ауторка посебно разматра Младеновићеве текстове о драматизацијама романа, домаћих (Станковићеве *Нечистије крви* и *Пој Туре* и *пој Сјуре* Стевана Сремца) и страних (Достојевског и Мерешковског).

Показује се да су темељни Младеновићеви ставови о драматизацији прозног текста и данас актуелни, попут тежње за драмским активирањем дубинских значења дела – рецимо, проблема зла у човеку, тајни душе и споја дубоке религиозности и атеизма, када је реч о Достојевском и Мерешковском. Сам Младеновић огледао се у нереализованој драматизацији Станковићеве *Нечистије крви*. Као доминанте будуће драме он издваја типично експресионистичке квалитете: „динамичку сензуалност“, „атавистичку фаталност“ и „коб наслеђа“, дакле, као што с правом примећује ауторка, управо оне принципе на којима је и сам градио своје *Гайке*. Младеновић начелно одбацује површни фолклоризам, форсирање жаргона и јефтиних ефеката који се њиме постижу, те сваки „фолклорни популизам“, што се и данас јавља као основна сметња за успешно драмско транспоноване Станковићевих и Сремчевих дела.

Као жанр коме Младеновић посвећује посебну пажњу, Ивана Игњатов Поповић издваја позоришну гротеску, која је непосредно утицала на *Драмске зајке*, особито на *Даћу* и слику народа у *Гривни*. Полазећи од Бахтинове теорије гротеске, као и савремених домаћих одређења овога жанра, и сажето укључујући историјску перспективу указивањем на природу романтичарске гротеске и Мејерхољдову *Вацарску шајру*, ауторка показује да су и „Младеновићеве драмске гатке одраз (...) гротескне уметности“, па затим детаљно анализира његов теоријски текст *Порекло позоришне јројеске*. Стална тежња за прожимањем и обједињавањем теоријског, историјског, програмског, практичне позоришне делатности и драмског стваралаштва Ранка Младеновића јесте, иначе, један од основних квалитета монографије Иване Игњатов Поповић.

Критике Ранка Младеновића ауторка разматра у обухватном и репрезентативном избору. Бирајући их, она укршта неколико критеријума: значај драматичара о коме је реч, националну драматургију из које дело потиче и, нарочито, значај који према оцени Ранка Младеновића такав репертоарски избор има за развој српског позоришта. Она тако посебно разматра Младеновићево критичко бављење Шекспиром, Гетеом, Ибзенем, Стриндбергом, Метерлинком и Кајзером. Анализирајући овако издвојене критике, ауторка показује како Младеновић, по правилу, у овим класичним делима пре свега трага за оним вредностима и значењима која се могу довести у везу с поетиком експресионистичке драме, претварајући тако велике писце прошлости у властите савременике и експресионисте. У Младеновићевом оцењивању домаћег репертоара, како показује Ивана Игњатов Поповић, изразита је превага савремених стваралаца и трагања за савременим темама и идејама. С овог становишта Младеновић, поред осталих, критикује драме Петра Петровића Пеције, Јосипа Косора, Живојина Вукадиновића.

Када је реч о заступљености страног репертоара на српској сцени, Ивана Игњатов Поповић сагледава особену промену Младеновићевог укуса: од првотног одушевљења тада носећим француским репертоаром до разочарања због репертоарске неселективности која доводи до претеране заступљености мање вредних француских комада. Критике које се односе на средњоевропску драму ауторка издваја по двоструком критеријуму – по значају писца и комада, али и по њиховој парадигматичности са становишта Младеновићевог приступа развоју српског позоришта. Рецимо, однос према Чапеку и његовим футуристичким драмама тесно је повезан с Младеновићевом сталном тежњом да се српско позориште осавремени и укључи у европске и светске токове. Исто важи и за репрезентативни избор критика које указују на Младеновићев однос према англо-америчкој драми. Младеновић са задовољством прихвата и тумачи Шоове драме, али заговара снажан критички отклон од духа „ревијске културе“, који, према његовом мишљењу, на европске и српске сцене доноси америчка драматургија у виду „драматуршких фелтона сумњиве вредности“.

У Младеновићевом односу према руској драми, поготово новој – совјетској, Ивана Игњатов Поповић с правом препознаје начелне симпатије за револуцију као „феномен побуне“, који побуђује експресионистички занос пред новим и динамичним светом и побуњеним човеком. Истовремено, она показује и то да је Младеновић био свестан парадокса да се совјетска драма не развија „ни најмање револуционарно (...) већ као и у свим другим светским књижевностима“.

Овај, веома захтеван сегмент свога рада ауторка окончава сумирањем основних историјских чињеница о Младеновићу критичару и издвајањем основних вредносних премиса на којима је он заснивао своје судове. Верујемо да је овај део монографије Иване Игњатов Поповић незаобилазан за свако будуће истраживање – књижевно и театролошко – које ће се бавити развојем и смислом по-

зоришне критике као жанра истовремено и ефемерног и незаобилазног за испитивање духа и културе одређене епохе.

Младеновићеву делатност као историчара позоришта Ивана Игњатов Поповић разматра у поглављу насловљеном *Ранко Младеновић као историчар позоришта*. Она распоређује текстове и студије успевајући да реконструише Младеновићеву виртуелну историју српског и светског театра: од корена модерног позоришта, које Младеновић, у складу с духом времена, не налази у Европи већ у Азији – Јапану, Кини, Индији, преко бављења грчким, римским и византијским позориштем, до зачетака и развоја позоришног живота код Срба. Ауторка с правом наглашава да у овом домену свог рада Младеновић није самосталан истраживач, већ, пре свега, популаризатор туђих истраживања. Ипак, живост, особена литерарност Младеновићевог писања и поуздан избор аутора чија дела представља српској публици – несумњиво су значајни и вредни, те чине део укупног Младеновићевог стремљења за осавремењивањем и развојем српске сцене. Тиме Младеновић, закључује ауторка, „врши вишеструко значајну културну мисију. Не само што упознаје српску позоришну публику с позоришним животом и позоришном историјом далеких простора, већ непрестано указује да је простор Балкана вишеструко повезан с тим ’великим светом’.“

Поглавље *Драме Ранка Младеновића*, особито део посвећен *Драмским џајкама*, представља оно што је, према суду Иване Игњатов Поповић, вредносна кулминација укупног Младеновићевог бављења позориштем, па, вероватно, и његовог дела у целини. Анализу *Гайки* ауторка отпочиње указивањем на експресионистички карактер ових једночинки, које обједињавају ирационално, мистично и праисконско с модерним драмским изразом, блиским поетици надреалистичког филма и заснованом на филмској монтажи.

Ивана Игњатов Поповић потом детаљно разматра структуру *Драмских џајки*, издвајајући као њене доминантне елементе трагање за силовитим, страственим, креативним и деструктивним духом колектива и најскривенијим елементима људске душе. На трагу двојства колективно – индивидуално крећу се ауторкина трагања за фолклорним, традицијским исконским и митским у овим драмама и њене продубљене, инвентивне, читалачки острашћене анализе ликова. (Ово посебно важи за лик Велможе у *Гривни*, којем она посебно посвећује пажњу.) Истовремено, Ивана Игњатов Поповић ову личну читалачку страст прожима и подупире детаљним и продубљеним трагањем за поетичким изходштима *Гайки*: у националној и словенској усменој традицији и миту, у Младеновићевим програмским становиштима, у поетици експресионистичке и авангардне драме. Тако се у овом сегменту њеног рада научна скрупулозност повезује са снажним индивидуалним доживљајем дела. Своје бављење *Гайкама* ауторка окончава детаљним приказом њихове рецепције, чиме се њено читање претаче у дијалог с претходним и савременим истраживачима.

Извесна својства *Гайки* – елементе поетике експресионистичке драме, гротескну изглобљеност света који је преживео ужас светског рата, одсуство бога, приказивање људи и времена кроз симболе, Ивана Игњатов Поповић препознаје и у грађанским драмама Ранка Младеновића и у његовој трилогији из заробљеништва, али с правом закључује да овај сегмент Младеновићеве драматургије ни по чему не досеже изузетне поетске домете *Гайки*. Базиране (с изузетком историјских драма *Кад дођори до нокаша* и *И зидови имају уши*) на сукобу између полова и потенцирању поремећених породичних односа (ово важи и за драму *Силазак с ђресџола*), ове драме, показује ауторка, углавном нису успеле да обједине гротескно пренаглашавање моралног посрнућа поратних губитника с тоном конверзационе, салонске драме који у њима превладава. Ипак, овај

претежно негативни вредносни суд, не умањује значај истраживачког рада који је Ивана Игњатов Поповић обавила када је реч о овом делу Младеновићевог драмског стваралаштва. Извукавши ове драме из архива, фуснота и узгредних напомена, она је отворила простор за њихово озбиљније читање, па и за евентуалну будућу полемику са властитим судовима.

Закључак обједињује носеће налазе монографије, поново указујући на изузетан значај који Младеновићево бављење драмом и позориштем може имати са становишта књижевне историје и поетичких истраживања експресионистичке драме, али и са становишта српске театрологије, којој је, како показује целина књиге *Историјски и књижевни свети Ранка Младеновића* Иване Игњатов Поповић, Ранко Младеновић дао озбиљан допринос.

Пратећи научни апарат (*Резиме*, прецизно раслојена *Литература*, *Регистар имена*, *Бележка о исцу*) и особито пажљиво пробране и привлачне илустрације доприносе високом квалитету ове монографије, драгоцене по обухвату грађе, осветљавању Младеновићевог деловања у широко захваћеном књижевноисторијском и теоријском контексту поетике експресионизма и експресионистичке драме, те по оствареним анализама конкретних дела и укупног Младеновићевог бављења позориштем и његових програмских ставова и по увиду у његове стваралачке поступке. Монографија Иване Игњатов Поповић несумњиво представља оригиналан допринос историји српске књижевности и историји и теорији српске експресионистичке драме.

Љиљана Пешикан Љуцићановић

UDC 792.071.028:929 Banjac M.

ЛИЦА МИРЕ БАЊАЦ

(*Мира Бањац*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2011)

Књига *Мира Бањац*, која обухвата шездесет година њеног уметничког рада, која је настала десет година после монографије поводом добијања највише глумачке награде „Добричин прстен“, зауставља једно незаборавно вече у Српском народном позоришту, новембра 2009, претвара га у писану реч, када смо сви на сцени, иза Мире, слушајући, потпуно неми, њену беседу, заустављали дах, пуштали сузе, дивили јој се, били поносни на Нови Сад, захвални што смо у том тренутку имали привилегију да поделимо, доживимо и осетимо тренутак вечности, јер Мира Бањац, како рече редитељ Мијач, „уме секунда да предимензионира до универзалне величине“, тренутак када је град Нови Сад и многобројни телевизијски аудиторијум поздрављао примадону глуме у њеном свечаном обежавању шездесет година уметничког рада.

Нови живот, после доделе Добричиног прстена, десет година уметничког живота исписао је нове странице књиге *Мира Бањац*, која је пре десетак година настала као комплемент највећем глумачком признању „Добричин прстен“.

Обе књиге, и прва, и ова друга, књиге су љубави, књиге оданости и великог поштовања.

Зоран Максимовић, аутор и приређивач, и једне и друге, умео је ваљано своју привилегију – сусрет са Миром Бањац – да надогради, размашта и развије до неслућених граница.

У првом кругу књига се доживљава као разговор два блиска бића Зорана и Мире, али то се шири у концентричним круговима и Глумица постаје лице у перманентном дијалогу са својом публиком. Дијалог и јесте једна од формула њене уметничке вештине, њене тајне и њене величине.

У одредници разнородних линија уметничког деловања Мире Бањац – *Лица Мире Бањак*, аутор нас вешто води кроз све рукавце њеног разуђеног деловања: говори о више њених *Лица*; као – *првом лицу једине*; *Из живоћа*, *Из ирејиске*, *Из школских дана*, њену реч о *дружима*; *О редићелима*, *О џлумцима*, затим даје њену реч; па раслојава њена лица на: *Позоришно*, *Редићелско*; *Филмско*; *Радијско* и *телевизијско*; *Педагошко*; потом говори о – *множини једног (иј. њеног) лица*; на крају *Публика у лицима велике џлумице*; *Мире Бањак*... тако што нам на почетку сваког поглавља ставља мото, Мирину мудру реч, њено објашњење за свако поглавље. Он се стално повлачи, пушта уметницу да њена звонка, моћна реч дође до изражаја.

У једном од најмоћнијих поглавља: *Трагом сећања – Живоћојис Мире Бањак*, он нам уверљиво даје „живот претворен у причу саткану од рада и хтења, и од муке, од страха и од стрепњи, одрицања и преиспитивања, бола и туге, али и од радости и пуноће, снова и славе, љубави и лепоте, давања и стремљења, од задовољстава. Испреплетени су у њему морање и нужност, наспрам страсти и љубави, свакодневица и рутина справ слободе и неухватљивости.

У сажимању живота Мире Бањак у овај животопис, наметнуле су се као водиле неке њене улоге, некад чак и мање значајне по уметничком домету.

Наравно, књигу закључују факта: *Документација*, *Награде*, *иризнања*, *Улоге*, *Кришке*, *Библиографија*.

Нуклеус, креативно језгро друге књиге *Мира Бањак* садржан је у њеној мајсторији давања интервјуа, у њеној способности приче, али и дијалога уз пуно уважавање саговорника. У тим је интервјуима и сама одгонетала тајну глуме. У тој дугој спирали испитивања почиње са глумцем, а завршава се с позориштем, поистовећеним с породицом, њеном једином. Њено: *Глумац је велика нејознаница* – сигурно упућује на сâм истраживачки поступак који је садржан у сваком сегменту њеног позоришног стваралаштва.

Редитељ Тибор Вајда, у свом запису наглашава да је радио медиј који даје уметнику најмање простора, јер „му ампутира руке и ноге, медиј који га лишава тела. Али... Али отвара сферу немогућега“.

Мира Бањак може буквално све. Глас – глумачки инструмент, она користи маестрално. Зато њен глас може да буде и позив, и вапај и наређење. У зависности од ситуације, али код ње је то – увек на прави начин. Њена реч је једноставно – чудо. Зато ни њен феномен не можемо самим речима објаснити. И није потребно. Феномени измичу моћима објашњења.

Основно осећање које се намеће после прочитане књиге, јесте питање које се слива у синтагму: *Шта је то у бићу џлумице које џпублика толико воли, шта је то због чега је људи осећају као своју, због чега је осећају као ирисно и драго биће?*

Наш велики глумац Раде Марковић ту тајну одгонета: „Мира једноставно верује у све што одигра и више од тога: тера вас да и ви њу као неког свог блиског и драгог волите, јер вас разуме, па делите са њом оне узбудљиве и тајне људске слабости и усхићења. Као да вам се увукла у душу па вас дира на најосетљивија места.

У томе је тајна сваког великог глумца. Он вас поведе кроз нека врата у свој зачарани свет, и ви сте у његовом и свом царству све до завесе. А често и после тог чина“.

Један од наших највећих младих глумаца Небојша Дугалић, тумачи: „Често сам покушавао да именујем тајну њене глумачке живости, али ми се свако именовање чинило недостатним да ту тајну обухватим у целини. Онда сам се запитао: „Шта је то што ја, иначе, препознајем као истинито?“ Тада сам се сетио једног Андрићевог записа у коме стоји: „Истина почиње онда када чињенице почну да лебде“. У овом запису тајна Мирине глуме као да је сама себи пронашла име, јер она је у својим улогама успеваала увек то. Успеваала је да оно најдубље и најистинитије учини тако тихо и ненаметљиво јасним, а опет, чувајући све време ту лебдећу неухватљивост. Њена глума је нешто неухватљиво јасно у својој многозначности.

Неухватљиво, јер је тајна, јасно јер је истина, многозначно, јер је нестворљиво“.

Њена колегиница Мирјана Коцић: „Мира Бањац никада није у себи носила нешто сувишно, непотребно и сумњиво. Ако би остала сама на свету, њено *скровиште* било би *позориште*“.

Да, Мира Бањац је одабрала Позориште као своје једино скровиште и једино прибежиште, успела и нас да увуче у ту сигурну духовну оазу, уз нашу велику захвалност и осећање привилегије, јер смо били међу одабранима који су имали прилике да чују, виде, доживе, осете многозначност њеног глумачког израза.

Хвала јој на томе. Била је велика привилегија и част бити у духовном окружењу Мира Бањац.

Али, иако смо били, на тренутке, у њеном духовном окружењу, нисмо додирнули нешто што је она сама, што је њена глумачка тајна. Сликвито је тај доживљај Мира Бањац Слободан Новаковић именовао као „сфинга у кожној шоферској јакни“. Покушао је да протумачи њен однос, проткан „супериорном иронијом, па и строгом озбиљношћу, којом изражава своју дистанцу и према реалном свету у коме живи, али и према свету илузија које гради на позорници“. Иза те дистанце крију се њен живот и њена глума.

Још један доказ њене глумачке и људске величине.

Весна Крчмар

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Адамов, Марија 171
 Адорно, Теодор (Adorno Theodor) 101–116
 Ајхендорф, Јозеф Фрајхер фон (Eichendorff, Joseph Freiherr von) 112
 Албини, Срећко 45
 Александар Велики 53
 Александер, Викторија де (Alexander, Victoria de) 68
 – Шарлота (Charlotte) 113
 Алмажановић, Раденко 10, 17, 20
 Амар, Исак 65
 Андрић, Иво 197
 Антонијевић, Душан 66
 Араницки, чиновник 17
 Аристотел 54, 117–130
 Арто, Антонен (Artaud, Antonin) 53, 60
 Ауденино, Ромоло (Audenino, Romolo) 9
- Бајић, Исидор 39, 40, 45, 170
 Бајшански, Милан 164
 Балабин, В. П. 41
 Балакирјев, Милиј Алексејевич (Балакирев, Милиј Алексеевич) 87
 Бањац, Мира 195–197
 Барац, Братислава 163
 – Жарко 163
 – Оливера 163
 Барба, Еуђенио (Barba, Eugenio) 131, 133, 134, 146, 148
 Барберић, Игор 67
 Барди, породица 57
 Баријер, Теодор (Barrière, Théodore) 27
 Бахофен, Јохан Јакоб (Bachofen, Johann Jakob) 105, 107
 Бахтин, Михаил Михајлович (Бахтин, Михаил Михайлович) 193
 Беговић, Милан 171
 Бенедикс, Родерих (Benedix, Roderich) 38
 Бењамин, Валтер (Benjamin, Walter) 111
 Бернштајн, Леонард (Bernstein, Leonard) 61, 62
 Бертхолд, Маргот (Berthold, Margot) 120
 Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van) 94, 103, 108, 109, 111, 115
- Бинички, Станислав 45
 Бирх-Пфајфер, Шарлота (Birch-Pfeiffer, Charlotte) 38
 Бисон, Александар Шарл Аугуст (Bisson, Alexandre-Charles-Auguste) 27
 Бичер Стоу, Харијет (Beecher Stowe, Harriet) 61
 Блаженковић, Здравко 47
 Блазис, Карл 145
 Блок, Александар Александрович (Блок, Александар Александрович) 131
 Блох, Ернст (Bloch, Ernst) 107, 110, 111
 Блументал, Оскар (Blumenthal, Oscar) 66
 Бодлер, Шарл (Baudelaire, Charles) 81, 82, 83, 87, 94, 95, 121
 Вое Hyslop, Lois 81
 Бојић, Милутин 184, 186
 Бојовић, Петар 11
 Бокшан, Милош 19
 Босиљчић, Иван 67
 Боске, Ален (Bosquet, Alain) 123
 Бошњаковић, Милица/Милева 10, 15, 18, 27
 Брадић, Небојша 54
 Брановачки, Стеван 38
 Брехт, Бертолт (Brecht, Eugen Bertholt Friedrich) 59, 62
 Брзак, Драгомир 39
 Бринкман, Рајнхолд (Brinkmann, Reinhold) 103
 Брук, Питер (Brook, Peter) 131, 132, 134, 148
 Булез, Пјер (Boulez, Pierre) 92
 Бушарди (Bouchardy, Joseph) 89
- Вагнер, Рихард (Wagner, Richard) 58, 59, 60, 81–100, 146
 Вајда, Тибор 196
 Вајл, Курт 62
 Вајлд, Оскар (Wilde, Oscar) 117–130
 Валери, Пол (Valery, Paul) 117–130
 Варнава, патријарх српски 160
 Васиљевић, Даница 10, 17, 19, 20, 21, 23, 27
 – Коста Коча 10, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 27
 Вебер, сер Ендру Лојд (Webber, Sir Andrew Lloyd) 64

– Карл Марија Фридрих Ернст фон (Weber, Carl Maria Friedrich Ernst von) 45, 94
 Ведекинд, Франк (Wedekind, Frank) 54
 Величковић Свињарев, Миладин/Милан 23, 24, 27
 Венијамин Хиландарац 76
 Верди, Ђузепе (Verdi, Giuseppe Fortunino Francesco) 169
 Верлен, Пол (Verlaine, Paul) 87
 Вернадски, Владимир Иванович (Вернадский, Владимир Иванович) 151
 Веселиновић, Јанко 39, 64
 Веселиновић Хофман, Мирјана 167, 168, 175
 Веснић, Радослав 8, 10, 11, 12, 20, 23, 27
 Виг, Виљем 17
 Викентије Хиландарац 73
 Виктор (Чолаков), епископ нишки 72, 73, 80
 Вилић, Марко 8, 16
 Виловац, Војислав 10, 27
 – Катица 10, 27
 Винавер, Станислав 192
 Влаховић, Иван 17
 Војновић, Иво 12, 170
 Вокер, Чет (Walker, Chet) 67
 Волк, Петар 27
 Волобъев, Борис 159
 Волтер, Франсоа Мари Аруе (Voltaire, François Marie Arrouet) 61
 Вребалов, Александра 173
 Вујић, Јоаким 32
 Вукадиновић, Живојин 193
 Вучерић, Илија 17
 Вучковић, Радован 192

Гавански, Д. 17
 Гаво, Пол (Gavault, Paul) 27
 Гадамер, Ханс-Георг (Gadamer, Hans-Georg) 120
 Гарик, Дејвид (Garrick, David) 56
 Гебелс, Хенри 55
 Геј, Џон (Gay, John) 59
 Георгије Крићанин 74
 Гете, Јохан Волфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von) 102, 112, 126, 193
 Глук, Кристоф Вилибалд (Gluck, Christoph Willibald) 85
 Гмајндл, В. (Gmeindl W.) 160
 Гогољ, Николај Васильевич (Гоголь, Николай Васильевич) 182, 185
 Горчаков, Николај Михајлович (Горчаков, Николай Михайлович) 183, 185, 187
 Готовец, Јаков 171
 Грабнер, Х. (Grabner, H.) 160
 Граси, Ернесто (Grassi, Ernesto) 118, 126
 Грбић, Живорад 159
 Григорије Левитис / Григорије Протопсалт 73, 74, 75, 80
 Грол, Милан 187, 188, 189, 190
 Гротовски, Јежи (Grotowski, Jerzy) 131, 134, 148

Грујић, Љубен 39
 Грчић, Јован 39, 40, 42

Д'Енери, Адолф (d'Ennery, Adolphe) 89
 Давидов, Владимир Николајевич (Давыдов, Владимир Николаевич) 182
 Давидовић, Љуба 11, 33, 189, 190
 Дали, Салвадор (Dali, Salvador) 123
 Далхаус, Карл (Dahlhaus, Carl) 85, 86
 Данило, протопсалт 74
 Данте Алигијери (Dante Alighieri) 107
 Данте, Никола (Dante, Nicholas) 66
 Дарлеј (Darley, George) 14
 Дартмур Пајс, Томас 61
 Де Визева, Теодор (de Wyzewa, Têodor) 84
 Де Лил Адам, Вилије (de l'Isle Adam, Viliers) 81, 83, 84
 Де Мил, Агнес (de Mille, Agnes George) 61
 Де Нервал, Жерар (de Nerval, Gérard) 81
 Де Фаља, Мануел (de Falla, Manuel) 169
 Дебиси, Клод (Debussy, Claude) 81–100
 Дезабр 27
 Денти, Едуар (Dentu, Edouard) 81
 Деспић, Дејан 164
 Диболд, Бернард (Diebold, Bernard) 192
 Дижарден, Едуар (Dujardin, Edouard) 81, 84, 87
 Димић, В. Н. 182, 183, 184
 Динуловић, Предраг 66
 Дипон, Флоранс (Dupont, Florence) 54, 55, 56, 58, 69
 Диран, Жилбер (Durand, Gilbert) 90
 Дицген, Имре 17
 Добриновић, Пера 20, 21, 23, 27, 33, 181–188
 Доницети, Гаetano (Donizetti, Domenico Gaetano Maria) 169
 Дорт, Бернар (Dort, Bernard) 125
 Достојевски, Фјодор Михајлович (Достоевский, Фёдор Михайлович) 192
 Доубек, Хуго 45
 Драгашевић, Јован 19
 Драговић, Гордана 47
 Драшковић, Боро 177, 179
 Дугалић, Небојша 197
 Дузе, Елеонора (Duse, Eleonora) 188
 Дукат, Здеслав 122, 123
 Дунђеров, трговац 17
 Дунђерски, Јелена Ленка 173
 – Лазар 173
 Душановић, Милорад 10, 17, 19, 27
 – Станоје 11, 17
 Ђорђевић, Живадин 162
 – Јован 38, 43
 Ђукић, Радивоје Лола 64, 65, 66
 Ђурић, Милош Н. 56
 Ђурковић, Бранко 164
 – Никола 39, 64

Еб, Фред (Ebb, Fred) 67

- Ејзенштајн, Сергеј Михајлович (Эйзенштейн, Сергей Михайлович) 131
 Еманиел, Морис (Emmanuel, Maurice) 88
 Ерве, Флоринон 66
 Ердељан, Милош 162
- Жил, Рене (Ghil, René) 84
 Живановић, глумица 9
 Жиро, Ернест (Guiraud, Ernest) 88, 89
- Заблаћански, Миленко 66
 Зајцев, Милица 179
 Зард, Дејвид (Zard, David) 67
 Зигфилд, Флоренс (Ziegfeld, Florenz)
 Зурковић, Ђорђе 17
- Иберсфелд, Ан 53
 Ибзен, Хенрик (Ibzen, Henrik) 193
 Иванов, В. В. 132
 – Вјачеслав 128
 Ивановић, Васа 10, 17
 Ивковић, Ђорђе 17
 Игњатов Поповић, Ивана 191–195
 Иго, Виктор (Hugo, Victor Marie) 62
 Илић, Војислав Ј. 159–166
 – Марко 163
- Јакоби, Виктор (Jacobi, Victor) 66
 Јакобсон, Роман Осипович (Якобсон, Роман Осипович) 122
 Јампољски, Михаил (Ямпольский, Михаил) 122
 Јанковић, Паја 8
 Јарно, Георг 7
 Јароцински, Стефан (Jarociński, Stefan) 88, 89
 Јевђевић, Добросав 18
 Јевђеновић, Д. 9
 Јеленик, Евг. 17
 Јенко, Даворин 39, 40, 43
 Јенсен, Вилхелм (Jensen, Wilhelm) 105
 Јеремић Молнар, Драгана 101–116
 Јеринг, Херберт (Ihering, Herbert) 192
 Јермолова, Марија Николајевна (Ермолова, Мария Николаевна) 188
 Јефтић, Павле 24
 Јован Византинац / Јован Протопсалт 75, 80
 Јовановић, Лазар 67
 – Зоран 168
 – Зоран Т. 189–191
 – Љубица 9
 – Милан А. 8, 27
 – Пера 17, 21
 – Слободан 190
 – Тоша 33
 Јовчић, Јелена 67
 Јосиповић, Милорад 9
 – Р., декоративни сликар 9
- Кајзер, Георг (Kaiser Georg) 193
 Кајоа, Роже (Caillois, Roger) 115
- Карађорђевић, Александар, краљ 11, 72
 Качалов, Василиј Иванович (Качалов, Василий Иванович) 181
 Квапил, Јарослав (Kvapil, Jaroslav) 34
 Кели, Барбара Ј. (Kelly, Barbara L.) 87
 Кендер, Џен (Kender, Jen) 67
 Керквуд, Џејмс (Kirkwood, James) 66
 Керн, Џером (Kern, Jerome David) 61
 Кирићански, Бошко 159, 164
 Клагес, Лудвиг (Klages, Ludwig) 105
 Клајн, Хуго 170
 Клаудијус, Матијас (Claudius, Matthias) 109, 110
 Клицин, Мита 13
 Кнежевић, Ивана 67
 Книпер-Чехова, Олга Константиновна (Книппер-Чехова, Ольга Константиновна) 181
 Ковач, Никола 88
 – С. 17
 Ковачевић, Душан 55, 65, 67
 Ковјанић, Стева 17
 Кокотовић, Петар 17, 18
 Коларић, Владимир 117–130
 Коларски, Веселин 17
 Контировић, Емил 17
 Коњовић, Давид 44
 – Петар 8, 15, 24, 25, 26
 Косор, Јосип 193
 Костић, Душан 65
 – Лаза 173
 – Петар 72
 Кочијанте, Рикардо (Coccianti, Riccardo) 68
 Кочић, Петар 27
 Кошић, Мирјана 197
 Кошничар, Софија М. 149–158
 Кранчевић, Драгомир 10, 18, 27
 – Ружа 10, 27
 Крањчевић, Владимир 162, 164
 Крестини, Антонио 9
 Крстева, Јулија 151
 Крстић, Петар 66
 Крчмар, Весна 170, 177–180, 181–188, 195–197
 Кустудић, Владимир 17, 18, 21, 24
 Кучера, Јулија 14, 15
- Лалић, Иван В. 83
 Лангам Смит, Ричард (Langham Smith, Richard) 90
 Лауренчић, Јозо 65
 Леви, Матија 17
 Лезур, Франсоа (Lesure, François) 89
 Леман, Ханс Тис (Lehmann, Hans-Thies) 55, 125
 Ленска, Стефанија 10, 17, 18, 21, 27
 Леонкавало, Руђеро (Leonkavallo, Ruggiero) 45, 169
 Леперт, Ричард (Leppert, Richard) 111, 113
 Лернер, Алан Џеј (Lerner, Alan Jay) 62
 Лесинг, Готхолд Ефрајм (Lessing, Gotthold Ephraim) 126

Лехар, Франц (Lehár, Franz) 45
Лили, Жан Батис (Lully, Jean-Baptiste) 91
Логар, Миховил 169, 170
Лојд, Розмари (Lloyd, Rosemary) 85
Лоренцо, Артур (Lorenzo, Arthur) 61
Лотман, Јуриј Михајлович (Лотман, Юрий Михайлович) 123, 129, 151
Лоуов, Фредерик 62
Лучић, Бранислав 177–180

Љвович Ракитин, Јуриј 182

Мајаковски, Владимир Владимирович (Маяковский, Владимир Владимирович) 131
Мајнер, Маргарет (Miner, Margaret) 83
Мајрхофер, Јохан (Mayrhofer, Johann Baptist) 102
Максимовић, Десанка 160, 168
– Зоран 7–35, 195, 196
Маларме, Стефан (Mallarmé, Stéphane) 81, 84, 85, 86, 87, 89, 96, 100, 121, 125
Малер, Гистав (Mahler, Gustav) 112
Малетић, Ђорђе 41
Мамулијан, Рубен (Mamoulian, Rouben Zachary) 61
Манојловић, Коста 160
– Милица 163
– Тодор 185
Маринковић, Зоран 163
– Ранко 55, 67
Марић, глумица 9
Марић Ајнштајн, Милева 173
Марјановић, Петар 181
Марковић, Лазар 8, 27
– Марина 56, 57
– Милка 33
– Раде 196
– Татјана 174
Масалитинов, Николај Осипович (Массалитинов, Николай Осипович) 181
Масе, Виктор (Massé, Victor) 45
Маскањи, Пјетро (Mascagni, Pietro Antonio Stefano) 45, 169
Матејић, Даница 10, 14, 27
– Милан 10, 27
Матић, Андрија М. 8
Матић Марковић, Даринка 164
Машић, С. 17
Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Мейерхолд, Всеволод Эмильевич) 53, 131–148, 182, 193
Меки, Елизабет Норман (McKay, Elisabeth Norman) 102
Мекобми, Елизабет (McCombie, Elizabeth) 85, 86
Мелентије, епископ рашко-призренски 72
Мерешковски, Дмитриј Сергејевич (Мерешковский, Дмитрий Сергеевич) 192
Мерил, Стјуарт (Merrill, Stuart) 84

Метерленк/Метерлинк, Морис (Maeterlinck, Maurice) 86, 87, 193
Мијач, Дејан 195
Микић, Владо 163
Милановић, Миодраг 170, 172
Милекер, Карл (Millöcker, Karl) 43
Миленковић, Радослав 178
Милер, Артур (Miller, Arthur) 60, 64
– Вилхелм (Müller, Wilhelm) 105
Милер-Дом, Штефан (Müller-Dohm, Stefan) 105, 113
Милетић, Светозар 38
Милићевић, Живко 182
– Огњенка 132
Милојевић, Милоје 160
Милошевић, Ива 67
– Момчило Мата 181, 182, 183, 184, 186
– Предраг 160, 165
Милутиновић, Добрица 10
Миљковић, Веља 45
Мирже, Анри (Murger, Henry) 27
Митић, Јован / Митев, Јован 75, 76, 78, 79, 80
– Милан Ј. 75
Митровић, Р. 72
Михаило, митрополит 73, 75
Михајловић, Филип 17
Михе, Ђилес (Maheu, Gilles) 67
Мјасницки, И. И. (Мясницкий, И. И.) 14, 22, 27
Младеновић, Кокан 67
– Ранко 191, 192, 193, 194, 195
Мокрањец, Стеван Стојановић 160, 161, 162, 163, 164, 165
Молијер, Жан Батист Поклен (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) 185
Молинари, Чезаре (Molinari, Cesare) 57
Молнар, Александар 101–116
Монашевић, Душан С. 17
Мопасан, Ги де (Maupassant, Guy de) 112
Морис 20
Морисон, Вилијем (Morison, William) 60
– Крег С. (Morrison, Craig S.) 60, 133
Морфидис Нисис, Александар 172
Мосусова, Надежда 46
Мргуд, Лаза 23
Мрђа, Слободан 54
Мусоргски, Модест Петрович (Мусоргский, Модест Петрович) 87

Натер 14
Немирович-Данченко, Владимир Иванович (Немирович-Данченко, Владимир Иванович) 131
Ненадовић, Владислав 8
Николић, Бранко 8
– Мил. Ј. 17
– Тоша 17
Николс, Роже (Nichols, Roger) 89
Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich) 58, 112
Новаковић, Слободан 197

- Нушић, Бранислав 13, 14, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 38, 64, 65
- О'Нил, Јудин Гледстоун (O'Neill, Eugene Gladstone) 54, 60, 64
- Обреновић, Милан, краљ 75
- Огњановић, Светозар 43
- Одавић, Ристо Ј. 13, 26
- Округић, Илија Сремац 39
- Остојић, Тихомир 8, 12, 13, 31
- Павловић, Димитрије 72
- Панаотовић, К. 17
- Патон, Алан Стјуарт (Paton, Alan Stewart) 62
- Пејовић, Роксанда 40
- Пелевић, Маја 65
- Пено, Весна 71–80
- Пепуш, Јохан Кристоф (Pepusch, Johann Christoph) 59
- Перичић, Властимир 161, 164
- Перковић Радак, Ивана 162
- Перчевић, Радомир 163
- Петар Ефески 74, 80
- Петар Пелопонески Лампардије 74, 75, 80
- Петрик, Фрања 39
- Петровић, Даница 71, 161, 163, 164, 165
- Живојин 46
 - Љубомир 39
 - Никола 7, 16
 - Петар Његош 190
 - Петар Пеција 193
 - Светислав 182
- Пешикан Љуштановић, Љиљана 191–195
- Пешић, Вукашин 9
- Пикасо, Пабло (Picasso, Pablo Ruiz) 131
- Пихерт, Емануел (Pichert, Emanuel) 43, 45
- Пичис, Џонатан (Pitches, Jonathan) 134, 136, 138, 139, 143, 146
- Платон 118, 126, 128
- По, Едгар Алан (Poe, Edgar Allan) 87, 121
- Полит-Десанчић, Михајло 38
- Поморска, Кристина 122
- Поповић, Богдан 190
- Гордана 95, 100
 - Живко 181–188
 - Ивана 67
 - Јован Стерија 22, 26, 38, 39, 170, 172
- Поповић Млађеновић, Тијана 81–100, 162
- Принц, Харолд (Prince, Harold Smith) 62
- Проданов, Ира 167–176
- Прпа Финк, Маријана 131–148
- Пучини, Ђакомо (Puccini, Giacomo) 169
- Пушић, Ђока 17
- Радић, Радмила 73
- Радмановић, Душанка 170
- Радојевић, Мира 189–191
- Рајичић, Пáva 10, 21, 24, 27
- Ракић, Бранка 179
- Милан 190
- Раковић, Сава 17
- Ралетић, трговац 17
- Ранковић, Софија 9
- Рапајић, Светозар 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67
- Рахмањин, Сергеј Васиљевич (Рахманинов, Сергей Васильевич) 169
- Рембо, Артур (Rimbaud, Arthur) 84
- Рибих, Романа 159–166
- Рикер, Пол (Ricoeur, Paul) 118
- Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (Римский-Корсаков, Николай Андреевич) 87, 169
- Ристић, Маја 53–70
- Ристовић, Ненад 163
- Роже-Ерве, Флоримон (Ronger Hervé, Florimond) 45
- Ролан, Ромен (Rolland, Romain) 105
- Ромић, Драгана 58, 59, 61, 63
- Роси, Ернесто (Rosi, Ernesto) 188
- Росини, Ђоакино Антонио (Rossini, Gioacchino Antonio) 169
- Роџерс, Ричард (Rogers, Richard) 61
- Ружић, Димитрије 33
- Русо, Жан Жак (Rousseau, Jean-Jacques) 91
- Савареze, Никола (Savarese, Nicola) 134, 146
- Савина (Савина, Марија Гавриловна) 188
- Савић, Жарко 44, 64
- Милан 38, 183, 186
- Савић Ребац, Аница 12, 13, 29
- Савкович, Роналд 53
- Салвини, Роберто (Salvini, Roberto) 185, 188
- Саратлић, Милан 26
- Сарду, Викторијен (Sardou, Victorien) 14, 20, 27, 38
- Сатер, Стивен 54
- Сати, Ерик (Satie, Erik) 87
- Секулић, Исидора 190
- Сигети Јозеф (Szigeti József) 40
- Сиглигети Еде (Szigligeti, Ede) 38, 40
- Силајидић, Јован 17
- Симић, Боривоје 66
- Никола Бата 27
- Скерлић, Јован 190
- Скриб, Ежен (Scribe, Eugène) 38
- Славенски, Јосип 160
- Слијепчевић, Ђоко 72
- Слотердијк, Петер (Sloterdijk, Peter) 114
- Слука, Пáva 9
- Сметана, Беджих (Smetana, Bedřich) 45, 169
- Спаић, Панта 17, 18
- Спасић, Димитрије 10, 12, 14, 15, 17, 19, 21, 24, 27
- Сремац, Стеван 160, 192
- Сремчевић, Стеван 17
- Стакић, Душан 8
- Станиславски, Константин Сергејевич (Станиславский, Константин Сергеевич) 131, 181–188

Станковић, Борисав Бора 64, 192
 – Катарина 161, 162
 – Корнелије 41
 Станојевић, Илија Чича 66
 Стејн, Џозеф (Stein, Joseph) 62
 Степановић, Жарко 67
 Стефан Ластавица, епископ источноамерички и канадски 164
 Стефан, епископ жички 163
 Стефановић, Димитрије 162
 Стојановић, В. 9
 – Вучко 73
 – Петар 171
 Стојановић Пантовић, Бојана 192
 Стојковић, Боривоје С. 10, 14, 24, 38
 Стојчевић, Јован Јоца 10, 18, 24
 Страњаковић, Драгослав 72
 Стратимировић, Влада 8
 Стриндберг, Аугуст (Strindberg, August) 193
 Суботић, Јован 27, 38
 – Каменко 7, 8, 9, 10, 16, 23, 27, 35
 – Озрен 14, 15, 22, 188
 Супе, Франц (Supré, Franz) 43, 45

 Тараста, Еро (Tarasti, Eero) 174
 Телечки, Лаза 33
 Тенеси Вилијамс / Томас Ланир Вилијамс III (Thomas Lanier Williams III) 60, 64
 Теодосије (Мраовић), митрополит 73
 Тифенталер, Вера 43
 Тодосић, Марта 10, 19, 27
 Токин, Бошко 192
 Толика, О. (Τόλκα, О.) 74, 75
 Томанек, Катарина 37–52
 Томас, Брендон (Brandon) 66
 – Калвин (Calvin) 114, 160
 Топорков, Василиј Осипович (Топорков, Василий Осипович) 185, 187
 Тоскић, М. 9
 Тот Еде (Tóth Ede) 27
 Тотовић, Сава 17
 Тријић, Владан 73
 Трифковић, Ђура 7, 8, 9, 10, 11, 16, 19, 24, 25, 35
 – Коста 9, 14, 26, 38
 Тубић, Милан 67
 Туркаљ, Ненад 171
 Турлаков, Слободан 170
 Туцић, Срђан 14, 26

 Ћирић, Петар 27
 Ћопић, Бранко 168

 Убипарип, Миланка 73
 Уисманс, Жорис-Карл (Huysmans, Joris-Karl) 84

 Фал, Лео (Fall, Leo) 45
 Федотова Гликерија Николајевна (Федотова, Гликерия Николаевна) 188

Фенеон, Феликс (Fénéon, Félix) 84
 Фонтенас, Андре (Fontainas, André) 85
 Фоси, Боб (Fosse Robert Louis Bob) 67
 Фројд, Зигмунд (Freud, Sigmund) 102, 104, 105
 Фуртвенглер, В. (Furtwängler, W.) 160

 Хабермас, Јирген (Habermas, Jürgen) 113
 Хајнал, Силвестер 164
 Хаксли, Олдоус (Huxley, Aldous) 56
 Хамлиш, Марвин (Hamlisch, Marvin Frederick) 66
 Хамерштајн, Оскар II (Hammerstein, Oscar Greeley Clendenning II) 61
 Харвуд, Роналд (Harwood, Ronald) 60
 Хаџи, Коста 17
 Хаџић, Антоније 38
 – Милица 10, 17, 18, 20, 21, 24, 27
 Хаџи Динић, Љубица 9, 10, 21, 27
 – Милош 10, 14, 15, 17, 18, 21, 27, 39
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 128
 Хејерманс, Херман (Heijermans, Herman) 21, 27
 Хелдерлин, Фридрих (Hölderlin, Friedrich) 112
 Хелмхолц, Херман фон (Helmholtz, Hermann von) 84
 Хорват, Мојца 67
 Хрисант, архимандрит 74
 Христилић, Петар 9
 Христић, Зоран 65
 – Јован 124
 – Стеван 160, 170
 Хурмузије Архивар 74

 Царина, Вера 160
 Цијукова, Султана 45
 Црњански, Милош 192

 Чајковски, Петар Ильич (Чайковский, Пётр Ильич) 169
 Чапек, Карел (Čapek, Karel) 193
 Чекић, Милутин 187
 Чехов, Антон Павлович (Чехов, Антон Павлович) 131

 Џунић, Милан 159

 Шаљапин, Фјодор Иванович (Шалѣпин, Фёдор Иванович) 131, 188
 Шејк, Данкан 54
 Шекспир, Вилијем (Shakespeare, William) 33, 57, 125, 193
 Шефер, Жан-Мари 124
 Шилић, Ђорђе 8
 Шлезингер, Јожеф (Schlesinger, Joseph) 42
 Шморанц, Гистав (Schmoranz, Gustav) 34
 Шо, Бернард (Shaw, George Bernard) 62, 193

Шопенхауер, Артур (Schopenhauer, Arthur) 84
Шосон, Ернест 89
Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Шостакович, Дмитрий Дмитриевич) 131
Штаткић, Мирослав 173
Штраус, Јохан (Strauss, Johann) 43, 45

– Оскар (Straus, Oscar) 45
Штукеншмит, Ханс Хајнц (Stuckenschmidt, Hans Heinz) 89, 90
Шуберт, Франц (Schubert, Franz) 101–116
Шуман, Роберт (Schumann, Robert) 108
Шумахер 17, 27

Режисијар сачинила
Татјана Пивнички Дринић

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 and publishing 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. 46/2012 закључило 4. IV 2012.
За издавача: Доц. др Ђорђе Ђурић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Нови Сад
Штампа: БУДУЋНОСТ, 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 просвете и науке Републике Србије и
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање