



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА
DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

47

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

Др ВЛАДИМИР ЈЕВТОВИЋ Глумац је жив у живом позоришту	7
VLADIMIR JEVTović, PhD The Actor is Alive in a Live Theater	23
КАТАРИНА ТОДОРОВИЋ Простор у драми <i>Центрифугални изграч</i> Тодора Манојловића	25
KATARINA TODORović Space in the Drama <i>The Centrifugal Dancer</i> by Todor Manojlović	35
Др ИВАНА ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ Шекспирово стваралаштво у критикама Ранка Младеновића и Велимира Живојиновића	37
Dr IVANA IGNJATOV POPOVIĆ Shakespeare's Work in the Criticism of Ranko Mladenović and Velimir Živojinović	49
Мр МИРОСЛАВ ЦОЛИЋ Хегеловска концепција односа господара и роба на примеру Корнејевог <i>Суда</i>	51
Mr MIROSLAV COLIĆ The Hegelian Concept of Master-Slave Relationship as Illustrated in the Example of <i>Le Cid</i> by Pierre Corneille	64
Др АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ Српска музичка периодика међуратног доба и питање националног стила	65
Dr ALEKSANDAR VASIĆ Serbian Music Periodicals Between the Wars and the Question of the National Style	77
Мр АЛЕКСАНДРА БРАКУС Иванка Лукатели, примабалерина Београдског балета	79
Mr ALEKSANDRA BRAKUS Ivanka Lukateli, the Primaballerina of the Belgrade Ballet	89
Др НЕВЕНА ВИТОШЕВИЋ ЋЕКЛИЋ Најзначајније инсценације бајки Позоришта лутака „Пинокио“	91
Dr NEVENA VITOŠEVIĆ ĆEKLIĆ The Most Important Stagings of Fairytales of the Puppet Theater „Pinokio“	104

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

МИЛАН ГРОЛ Једна фарса из XV века	105
MILAN GROL A Farce from the 15 th Century	114

НАТАША МАРЈАНОВИЋ	
Из преписке Корнелија Станковића – истраживачки извештај о грађи из Архива Србије	115
NATAŠA MARJANOVIĆ	
The Correspondence of Kornelije Stanković – Research Review of the Letters from the Serbian Archive	126

ПРИКАЗИ REVIEWS

ДАНИЕЛА ВЕСИЋ	
Математичко-музички универзум на жици инструмента	
Милош Чанак: <i>Мајџемајџика и музика: исјџина и лејџојџа: једна злајџина хармонијска нијџ</i> , Завод за уџбенике, Београд 2009, 177 стр. + 137 илустрација . . .	127
Др МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ	
<i>Katholisches Gesangbuch der Donauschwaben</i> (Herausgegeben von Dr. Franz Metz im Auftrag des Gerhardsforums Banater Schwaben e. V.); Edition Musik Südost, München 2011, 563 стране	129
ЈЕЛЕНА Ј. РВОВИЋ	
Станислав Бајић, <i>Од Есхила до наших дана</i>	132
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	137

Владимир Јевџовић

ГЛУМАЦ ЈЕ ЖИВ У ЖИВОМ ПОЗОРИШТУ

САЖЕТАК: Увођењем нових технологија, захтева новог времена, постављено је питање да ли традиционални глумац може и даље да буде битан елемент позоришта или може и треба да буде замењен перформером, играчем, холограмском сликом, компјутерском сликом. Постављено је питање да ли постојеће високе позоришне школе могу да школују глумце спремне да данас остваре захтеве редитеља новог доба и захтеве публике у савременом театру. Да ли је глумац и даље неопходан и незаменљив елемент позоришног догађања – представе?

КЉУЧНЕ РЕЧИ: живи контакт, унутрашњи дијалог, душа, разумевање, присуство, незаменљив глумац.

Позориште је место сусрета глумаца и гледалаца. Позоришна представа је оно што се догађа између глумаца и гледалаца. Неопходно је присуство и једних и других. Не може бити позоришне представе без публике. Али не може бити ни позоришне представе без глумаца. Неопходан је контакт између две групе живих људи који су непосредно ту, у сали и на сцени, у току извођења представе. Ако постоји тај контакт, он омогућава дијалог, размену енергија, мисли и емоција.

Непосредан, директан контакт између глумаца и гледалаца је суштинска одлика позоришта, оно што га разликује од других уметности, од филма и телевизије.

Без обзира на избор садржаја и форме, без обзира на жанр, на врсту сценског простора и аудиторијума, без обзира на глумачку технику, на врсту глумачког образовања, увек је потребно разумевање смисла онога што се дешава на сцени за интеракцију глумаца и гледалаца.

Глумац је центар акције, господар радње, сабирно место свих сценских знакова, водич гледаоца кроз развој и ток позоришне представе. Глумац мора да разуме смисао онога што треба да уради на сцени да би тај смисао разумео и гледалац.

И глумац и гледалац треба да схвате и прихвате разлоге за одређену сцену, за целу представу. Немогуће је да гледалац постане свестан редитељеве концепције без свести глумца. Дакле, глумац није несвестан посредник између редитеља и гледалаца. Глумац целим својим бићем,

укључујући своју психофизичку индивидуалност, делује на целину бића гледаоца, на његову машту, мисао, емоције.

Без обзира да ли позоришна представа има фабулу или не, ликове људи, животиња, биљака, реалистичких, надреалистичких, бајковитих или документарних догађања, увек глумци, и само глумци, могу својим промишљеним поступцима деловати на гледаоца и гледалац може само на глумце реаговати као на истоврсна жива бића на сцени. То је резонанца, препознавање, саосећање.

Контакт и размена остварени између глумаца и гледалаца су дубоко и незаменљиво људски и живи.

Ниједан предмет на сцени, сценографија, костим, реквизита, светло, не може оживети без акције глумца. Све на сцени оживљава самосвесним актом глумца.

Али глуму омогућавају глумац и гледалац заједно. Процес извођења и примања су комплементарни процес размене.

Темељна глумачка изражајна средства су глас и покрет. Али то су само средства изражавања унутарњих органских процеса у глумцу. Гледалац не би чуо без импостираног, звучног гласа глумаца и не би видео физички поступак без глумачког тела способног да изрази акцију, али гледалац смисао акције, емотивну обојеност доживљајем добија преко гласа, говора, лица и тела из унутрашњости глумца, тако да то у њему подстиче паралелни процес. Тако је гледалац резонатор глумачког инструмента. Али пошто је глумац живи инструмент који осећа и прима тај ехо резонатора, то га подстиче да спроводи даље започету акцију са повишеним самопоуздањем, са уверењем да је успостављен дијалог, саосећање, разумевање. Онда стижу сузе, смех, катарза или мукла тишина. Глума настаје тек онда када глумци својом акцијом, ланцем поступака са одређеним значењем и циљем, успоставе контакт са гледаоцима, коло непрекинуте пажње и размене између сцене и гледалишта. Глумац користи свој живот као материјал за свој рад, али његова мета је живот гледаоца, његов животни потенцијал.

Реч је о психофизичким резонанцама доживљаја у глумцу које у гледаоцу изазивају паралелне унутарње доживљаје. Специфичност позоришта је да глумачка унутарња акција делује истовремено на све гледаоце и да, у најбољим представама, гледаоци реагују истовремено и истоветно, прво у себи, а онда и из себе. Глума може да повремено хомогенизује гледалиште до потпуно јединствене и опште реакције. Ради се о дубоко укорењеном принципу акције и реакције који омогућава једну позоришну представу.

Глумац је носилац сценске акције, али и покретач унутарње акције у гледаоцу. Отуд код гледаоца изненадан доживљај препознавања свог личног приватног живота на сцени. Отуд лакоћа идентификације гледаоца са ликом у драми, после значајног осмишљеног сценског поступка.

И као што Хамлет организује са глумцима дворску представу тако да у једном тренутку неки мушкарац сипа отров у ухо краљу који спава

па краљ-стриц и краљица-мајка препознају свој злочин, тако и нама много пута у представама постане у трену јасно значење једног одређеног поступка и тај доживљај покреће ланац асоцијација, успомена и емоција. То је могуће кад се осетимо блиским неком лику у драми, када препознамо одређену ситуацију. Зато за време представе понекад осећамо лично откриће, одгонетку неке своје тајне.

Основно је да глумац омогући паралелан доживљај у гледаоцу. Свака глумчева реч која није оправдана доживљајем, која не изазива паралелан доживљај у гледаоца, мртва је реч. Сваки физички поступак глумца без оправдања и који не изазива разумевање гледаоца је мртав поступак.

Феномен глуме јесте неухватљив јер су сви спољни аспекти доступни чулима гледалаца, укоренењени у унутрашњости бића глумца и јер гледалац не остаје на чулном доживљају глуме већ његова психофизичка унутрашњост реагује на акције глумца. Глума се доживљава и чулима и душом. Основно је да глумац ствара из себе, да је његово биће у целини извор новостворене вредности, да он није марионета која механички понавља редитељева упутства, да он није спикер који напамет правилно и неутрално говори туђ текст, без икаквог подтекста, да он није манекен својих спољних квалитета, нити папагај да стално понавља исти текст без разумевања.

Бранко Гавела

Бранко Гавела, велики позоришни редитељ и значајан теоретичар глуме, истакао је: „Личност глумчева, ако хоће да потпуно продре и задре у душу гледаочеву, мора у неку руку постати нормативна за гледаочево доживљавање. Она мора бити за гледаоца обавезно занимљива. Дакле у сваком погледу ауторитативна. Тек претварањем у личност ауторитативну постаје она личношћу уметнички вриједном“.¹

Глумац располаже својим материјалом. Само он може имати увид и контролу над својим унутрашњим доживљајима. Само он може вршити селекцију и одлучивати који од приватних, интимних елемената ће учинити јавним, користећи га као подтекст и смисао неког текста и пренети га гледаоцу.

„Главна сврха и циљ глумачког дјеловања је буђење најорганскијих, највиталнијих функција у нама. Ми можемо пустити глумца да уђе у нас само онда ако оно што он у моменту на позорници репрезентира доживљујемо истом непосредношћу и јасноћом, истим интимитетом као што доживљујемо себе. Тај врхунац концентрације који значи потпуно међусобно продирање глумца и гледаоца постижава се само у ријетким моментима“.²

Самосвестан глумац је неопходан за успостављање контакта са гледаоцима. Живот у позоришту је живот у пару, удвоје: глумац и гледалац.

¹ Branko Gavella, *Teorija glume, od materijala do ličnosti*, Zagreb 2005, 197.

² Branko Gavella, *Glumac: kazalište*, Novi sad 1967, 40.

Само једна страна овог пара је недовољна. Глумци су стварно живи ако то докажу, оживљавајући гледаоце и стварајући заједно са њима живу представу. Ако не успеју у томе, ако садржај, дејство представе не прими и прихвати публика, настаје неспоразум у комуникацији, досада и незадовољство, настаје мртвачка представа. Досадно позориште је мртво. Позориште које нема своју публику је мртво. И глумци тог позоришта су мртви. Нико неће да их гледа. Нико неће да купи улазницу. Онај ко покрива трошкове те клиничке смрти зна зашто то чини.

Глумац је жив када је спреман, способан да спроведе, заједно са ансамблом, идеју редитеља, партитуру стварану на пробама, у оквиру репертоара свог позоришта, да игра у представи која је публици занимљива, привлачна и значајна.

Уместо неразумевања и досаде глумци у живој представи воде гледаоце кроз узбудљив, а некада и незабораван доживљај.

Поштовање публике и њених потреба је најозбиљнији елемент етичког кодекса сваког професионалног позоришта и најважнији услов за настанак живе позоришне представе. То је нужна констелација позоришне ситуације.

Глумац је свакако жив у живом позоришту. А позориште, као феникс, има ланац многих малих смрти и поновног рађања.

Срж мртвог позоришта је мртва глума. Најгори глумац је досадан глумац. Редитељ који толерише досадне глумце је лош редитељ. Публика која аплаудира досадном, мртвом позоришту је мртва публика. Позориште је смртно. Свако вече оно умире. Понекад уопште не оживи: почне досадно и тако траје, док се не угаси светло. После мртве представе, која није оживела, није успоставила контакт са публиком, критичар објашњава да је редитељ ипак имао концепцију коју глумци нису умели да спроведу, коју публика није схватила. Ни глумци ни публика нису схватили концепцију редитеља. Критичар је схватио.

Обична, здрава публика нема милости: она излази на паузи са представе која није оживела. Премијерна публика која не купује улазнице, напротив, има обзира, интереса, разлога да игра улогу заинтересоване публике чак и кад то није. Али већ после неколико реприза глумци знају колико живота има још у њиховој представи и колико ће она живети. Чак и ако се користи неки од добро познатих облика инфузије. Та представа ће као пацијент боловати са све мање публике колико год одлучи власник позоришта. Чак иако има мање гледалаца у сали него глумаца на сцени.

Питер Брук

У позоришту Буф ди Нор у Паризу 28. априла 1983. Питер Брук ми је рекао:

„Живот не постоји без свега што је површно и спољно, али ни без свега што је дубоко и централно. То се може проверити у театру. Пред-

става мора да оствари контакт. Представа која не оствари контакт није представа. Представа је нешто што од глумаца иде право у публику и ту је неопходно много ствари: мора да постоји разумевање, потребан је заједнички језик, заједнички утицај, заједничка значења и заједничка осећања. Тако да, ако материјал омогућава разумевање, у врло широком смислу, онда је то задовољство, на овај или онај начин. Тек тада представа постоји. С друге стране, ако све те ствари недостају, ако нема разумевања, не постоји заједнички језик, равнотежа је нарушена и представа нестаје“.³

Представа постоји кад сала и сцена постану једно, када се успостави контакт, размена између глумаца и гледалаца. Представа се рађа када публика разуме смисао догађања на сцени. Дакле, осим спољног аспекта који се доживљава чулно, неопходан је унутарњи аспект догађања на сцени који се прима разумом и душом.

Многи су начини, жанрови, стилови реализације унутарњег аспекта представе али захтев да се драмски ликови „очисте“ од психологије морао би да се односи и на гледаоце – и они би морали бити, на неки начин, лишени сопственог психичког живота. Нема сумње да би ограничавање театра само на спољни аспект догађања на сцени, за шта онда уопште не би били потребни професионални глумци, било велико осиромашење доживљаја публике. Јер они би били ограничени на перцепцију онога што виде и чују, на чулни доживљај, „чист“ од било каквих емоција и мисли.

Да ли је могућ такав подухват и шта је његова сврха?

Зашто је тако важно доказати да је позориште могуће без глумаца?

Зашто је глумац препрека „еманципацији“ театра од „сценске репрезентације фикције“? Ко би у том „еманципованом театру“ био гледалац?

Шта би био садржај рецепције гледаоца у том театру без глумаца?

Сћаниславски

Уметност глуме и глумачка професија су стари колико и човек: најпре се глумац појављује у ритуалним играма и певању, а касније и са дијалогом. У Грчкој глумци учествују у религиозним церемонијама, а затим у извођењу трагедија и комедија, захваљујући чијој популарности у народу они остварују завидан статус. У Риму ће њихов друштвени углед опасти – глумци су могли бити само робови.

Од XVI века појављује се потреба за професионалним глумцима: трупе Комедије дел арте у Италији, Лопе де Руеде у Шпанији, прво стално позориште у Лондону Барбиц театар и оснивање прве професионалне трупе у Хотелу де Бургоњ у Паризу много су допринели стварању услова за континуирани рад глумаца. Долази до процвата глумачке уметности: Шекспир и Елизабетанска драма дају полет енглеским глумцима, италијанске дел арте трупе путују дуж Европе и постижу тријумф у Паризу,

³ Владимир Јевтовић, *Сиромашно позориште*, Београд 1992, 187.

Корнеј и Расин својим трагедијама, а Молијер и Мариво својим комедијама отварају француским глумцима поље изванредних могућности за успех.

У сваком од ових периода пред глумцима су се, у зависности од задатака, постављали различити захтеви за одређеном вештином, квалитетом неопходним за дејство у одређеном драмском жанру: грчки трагичар је потпуно статичан и морао је имати врло звучан глас, артикулисан говор, у пантомими која се развила у Риму била је неопходна акробатска покретљивост. У Комедији дел арте глумац је морао имати спретно тело, добре рефлексе и смисао за импровизацију и хумор. У Француској трагедији цењен је леп, звучан глас, музикалност, лепа присутност. Мелодрама XIX века могла је постићи свој ефекат само уколико су глумци својом страшћу, емотивним доживљајем сугестивно деловали на гледаоце, а водвиљ је био успешан када су глумци били способни да играју брзо, духовито, са прецизном карактеризацијом, са наглашеним гестовима. Глумац је почетком прошлог века могао играти Чехова, Горког, Ибзена само уколико је овладао психологијом својих ликова. Уметнички театар из Москве постиже светски успех на турнејама јер је, захваљујући Станиславском, пронашао психотехнику која даје изванредне резултате: глумци у драмским ликовима остварују фасцинантну уверљивост.

У школи Станиславског су трагали за сценском истином, за истином која је уверљива гледаоцима. У границама једног начина – реализма, они су настојали да пронађу глумачку технику која даје жељени резултат. Глумци Станиславског открили су како да своје креативне могућности претворе у моћ стварања ликова као истинских, живих људских бића. Новим схватањем глумачке, сценске акције (радње) као низа осмишљених поступака, који воде остварењу прецизно одређеног, жељеног циља – глумци Станиславског добили су оријентир, светионик у мору произвољности. Сценски задатак је радни налог који се мора остварити од почетка до краја позоришне представе. Он произилази из разумевања садржаја драмског дела, редитељског читања, усаглашености ансамбла у процесу пробања. Као што глумац учи да правилно дише гледајући како бебе дишу, тако глумац постаје господар радње, постајући свестан очигледне чињенице да од буђења док не заспи сваки човек чини непрекидан ланац, низ поступака увек са конкретним циљем. Чак и кад заспи, наставља се тај ланац, али по „логици сна“, као коментар доживљеног или антиципација оног што ће доживети сутра.

Наравно да се неки, или многи, циљеви у току дана не остваре. Препреке су: воља других људи, несташница нечега што је потребно, свакодневни људски саобраћај у коме неки не поштују правила. Сваког дана улазимо у поље контакта, можда сукоба, са галеријом ликова чији су поступци непредвидљиви. Ја волим неког ко не воли мене, већ неког трећег. Или воли само себе. Сваког дана покушавамо да своје жеље, потребе ускладимо са другима. Можда нам то не успева, али ми не одуста-

јемо. Ликови Чехова никако да остваре смирење, хармонију са другима, због тога што увек уђе неко трећи који засмета двома да „пређу праг“ и постану пар. Распареност, усамљеност, немогуће љубави, асиметрични односи, празнина. На крају дана осећају замор. Какав је смисао доживљеног дана? Какав је смисао живота конкретног лика?

Глумци Станиславског се озбиљно и одговорно баве откривањем унутрашње радње својих ликова, њиховим емоцијама и мислима, њиховим душевним стањима. Из свог живота, своје маште, свог односа према свету, свог памћења, они стварају своје ликове који на сцени делују живо, уверљиво. Станиславски је систематизовао основне, суштинске, темељне елементе глумачког заната у форми практичног водича који помаже глумцима и педагозима глуме да успешно раде свој посао. Станиславски је само дао практична упутства за постизање најбољих резултата. У тим упутствима се не дају ни рецепти ни обавезујућа правила за било који позоришни жанр.

Пракса је доказала да није тачно да је дејство утицаја Система Станиславског ограничено само на реалистички, психолошки театар. Постоји мост од реализма ка свим жанровима који омогућава да се техника глуме Станиславског надграђује, разгранави на разне стране, из истог корена.

Утицај глумачке психотехнике Станиславског на рад Актора студија и резултате многих америчких филмских звезда, бивших студената овог Студија, донео је глобалну потврду једном начину глуме који је врло тачно одговорио на захтев филмског медија, свог времена и захтеве своје публике.

Захтеви за одређеном глумачком техником мењају се са променом укуса публике.

Са променом потреба публике, потребом да се тумаче нова драмска дела која се појављују у одређеним срединама. Модеран глумац мора бити спреман за све жанрове и за све врсте захтева у позоришту или на филму. Он мора бити у доброј физичкој кондицији, да контролише своје тело у акцији, да брзо мисли и реагује, да развије јак емотивни доживљај, да развија машту – извор свог стварања. Он мора бити спреман да озбиљно ради целог свог професионалног живота, увек у складу са својим партнерима. Равнотежа психичког и физичког аспекта глумачког рада, спољне и унутрашње глумачке технике омогућава самопоуздање и успех у комуникацији са публиком.

Гројовски

Како је Гројовски одговорио на захтев свог времена?

Полазећи од Станиславског и са намером да испита кључне поставке његовог метода, Гројовски оснива Театар „Лабораторијум“ у којем се, у експерименталним условима, испитују основни елементи глуме: однос

глумца према садржају којим се бави, однос глумца према сценском простору, партнерски глумачки однос, деловање глумца на гледаоца, однос глумца и редитеља. Гротовски тражи нови кључ за сусрет глумца и гледаоца и радом у Театру „Лабораторијум“ он уобличава, проверава и реализује концепт „сиромашног“ позоришта.

Сиромашно позориште, насупрот богатом, тоталном позоришту, је-сте позориште које се лишава свега сувишног. Одбацивањем свих помоћних средстава глумац постаје извор свих звукова, светлости и музике. Све промене на сцени долазе само од глумца. Тиме се задаци и одговорности глумаца проширују и у периоду припремања и у периоду извођења представе. Захваљујући напорном вежбању и проналажењу најдубљих личних интима које се повезују са сценском акцијом остварена је максимална концентрација која се преноси на гледаоца и доводи га у стање повишене пажње. Гротовски одбацује принцип реалности, натурализам, јер укида декор, костим натуралистичког позоришта, али се зато у глумачкој игри појављује „супернатурализам“: глумци не играју карактере-моделе, већ су то они сами. Оно што раде глумци није имитирање реалности, реконструкција неког бившег живота или креација нечијег туђег живота („лик“), већ је то сама реалност, глумачки чин самооткривања у садашњости. Сиромашно позориште губи на једној, а добија на другој страни: на плану глумачке игре, на плану нивоа перцепције и дубине емотивног гледаочевог доживљаја. Назив „сиромашно позориште“ може се схватити иронично: доживљај гледаоца богат је и егзистенцијалан. Редукцијом спољних средстава омогућена је продукција интензивне глумачке акције која појачава оно што је у позоришту суштинско: живу везу глумац–гледалац. Појачано присуство глумца сиромашног позоришта доводи до појачаног присуства гледаоца: ради се о интензивном контакту и конфликту два људска бића.

Сам Гротовски је говорио о Станиславском као свом узору. Систематско обнављање метода опсервације, дијалектички однос према сопственом ранијем раду, упорност у постављању кључних методолошких питања на која треба стално давати нове одговоре – то су упутства која је Гротовски усвојио од Станиславског.

„Он је био први велики стваралац глумачког метода у позоришту и сви ми који се бавимо позоришним проблемима можемо само да дамо личне одговоре на питања које је он поставио.“⁴

Ставови Гротовског из завршног говора који је одржао после семинара у Драмској школи „Скара“ у Шведској 1966.⁵ и Станиславског из књиге *Рад глумца над собом*⁶ који су настали из списка у периоду од 1907. до 1914. веома су блиски или идентични: о контакту, дијалогу са партнером, о радњи, о личним асоцијацијама-покретачу радње, о посвећености

⁴ Исто, 15.

⁵ Жежи Гротовски, *Ка сиромашном позоришту*, Београд 1976.

⁶ Станиславски, *Систем*, Београд 1982.

глумца задатку, о строгој дисциплини у раду, о доследном поштовању партитуре, о дужности глумца да „освежава“ улогу различитим варијацијама не реметећи партитуру радњи, о задатку глумца да води богат живот и да непрестано проширује своја искуства.

Значај малих физичких радњи, опуштања мишића, ослобађања вишка напетости и грчења мишића – све су то елементи метода Станиславског које је Готовски преузео и даље развијао, дајући сопствене одговоре. Готовски дугује Станиславском упорну борбу против рутине, аутоматизма, глумачке нарцисоидности, идеју о позоришту као месту конфронтације између глумаца, глумаца и публике и глумца са самим собом.

Најзад, Готовски је прихватио као главну смерницу свог рада директно упутство Станиславског: „Што се тиче спољног облика представе – декорације, реквизита и томе слично – све то вреди само утолико уколико помаже изразитости драмске радње, то јест глумчевој уметности, и никако не може да тражи у позоришту онај самосталан значај који би данас хтели да му дају знаменити сликари који раде за сцену“.⁷

Полазећи од принципа Станиславског о раду глумца на себи, о уживљавању или идентификацији с моделом лика, о оживљавању текста који глумац интерпретира помоћу подтекста, Готовски је, после истраживања у Театру „Лабораторијум“ дошао до закључка да глумац не треба да симулира неког другог, да подражава. Глумац треба да буде он сам, оно што јесте. Он треба да јавно врши чин исповедања.

Идентификација није покушај глумца да интерпретира задат текст, већ се текст бира према особинама, интересовањима, психофизичкој конституцији глумаца. Текст се скраћује, мења се редослед реплика, монтира се и транспонује. Трага се за ситуацијом у тексту која је релевантна за глумца, која је за њега значајна. Глумац се служи текстом да би открио истину о себи.

У односу на глумца традиционалне формације глумац сиромашног позоришта не треба да буде „неко други“, да оживљава модел карактера који је сам створио, већ да улогу употреби као инструмент самооткривања. Глумац се не прерушава, он се појављује лично. Знакови глумаца Театра „Лабораторијум“ представљају артикулацију глумчеве психофизичке индивидуалности и зато су непредвидљиви, оригинални. Глумци не преузимају своје знаке од учитеља ни од редитеља, већ их сами стварају.

Глумац није марионета ни савршени механизам за репродукцију – он је стваралац.

Само он на сцени је довољан да представе буде.

Готовски је представу упоређивао са литургијом самоокајања, са колективном исповешћу, са ритуалом који шокира отвореношћу, искреношћу и пожртвовањем. Он је темељно уздрмао основне поставке позо-

⁷ Исто, 346.

ришне естетике укидајући конвенционалности, стерилно понављање старих сценских формула.

Прво, елиминисао је раздвојеност глумаца и гледалаца и омогућио њихов директни физички контакт. Тиме се цела сала претвара у сцену на којој глумци могу да укључују гледаоце у драмску акцију.

Друго, одбацио је све сувишне елементе: сценографију, светлосне ефекте, снимљену музику и остало.

Треће, увео је првенство глумца као основног субјекта у стварању представе.

Четврто, поставио је нови, виши стандард за изражајна глумачка средства, гласовна и физичка. Увео је свакодневни тренинг за глумце.

Пето, увео је радикално третирање текста, надградњу текста у партитуру представе.

Готовски је веровао да позориште има шансу да преживи талас нових технолошких медија уколико се посвети пуна пажња односу глумац–гледалац и искористи основна предност: директан, жив контакт два људска бића. Ниво доживљаја гледалаца може бити појачан и повишен уколико се појача лично психофизичко ангажовање глумца у току представе. Померање задатка глумца од говорења текста или уживљавања у замишљени карактер на изражавање своје личности, помоћу изабране ситуације која изазива снажне личне асоцијације и покреће емотивне реакције које глумац усмерава према гледаоцу има значајне последице. Глумци не „говоре“, већ се изражавају целим бићем, користе цело тело као резонатор за производњу гласа, изражавају се језиком који су сами, вежбајући, открили и који нису наследили нити га могу дати у наслеђе. Глумац се не подређује лику, већ га „пропушта“ кроз себе. Глумац Готовског се не претвара, не интерпретира, не изводи, није неко други, већ мора да делује лично, уверљиво и истинито. Зато мора да достигне виши ниво развоја унутрашње глумачке технике. Зато глумац мора имати изразиту индивидуалност, способност за индивидуално стваралаштво у колективу. Глумац без личне иницијативе, без снажног личног покрића у свим својим акцијама не може да одговори на повећане захтеве.

Питер Брук је рекао о Готовском: „Док је био у позоришту, његов допринос је био огроман у извесним вишим стандардима за глумце: пре свега у вези са глумачком концентрацијом, затим са стварним развојем телесних могућности глумца и, што је најважније – он је развио стваралачке могућности за употребу телесног језика. На нов, други начин. Тај језик је ослобођен утврђених шема покрета. То је велико: тело није ту да понавља већ познат и утврђен стилизован језик, као у оријенталном позоришту, већ да глумац слободно и креативно изражава сопствене импулсе у одређеној ситуацији, кроз покрете на свој, индивидуалан и оригиналан начин. Оно, дакле, у чему је он највећи после Станиславског јесте стварање нових, виших стандарда за глумца“.⁸

⁸ В. Јевтовић, Нав. дело, 192.

Да ли је Гротовски постављањем виших захтева својим глумцима, тражећи од њих да буду ствараоци, да преузму већу одговорност за дековање представе на гледаоце смањио значај редитеља у позоришту?

Редитељ, по Гротовском, мора имати морални ауторитет да би могао помоћи глумцу. Потребно је међусобно поверење. Редитељ је глумцу старији брат, духовни вођа, водич на путовањима кроз сусрете са новим искуствима. Редитељ је, такође, судија у споровима, саветник који у тишини чека да му се глумац први обрати. За разлику од редитеља концепције који после проба за столом поставља мизансцен, редитељ у позоришној лабораторији анимира колективно вежбање, води тренинг, анимира истраживачке акције и ствара услове за колективну креацију. Редитељ живи са глумцима. Редитељ није ангажован да постави комад за шест недеља, већ он остаје са глумцима у свим фазама настанка и постојања једне представе. Он путује са представом и дели све ситуације са ансамблом, он познаје и разуме глумца, сваког појединачно. А то је нови висок критеријум за редитеља, за вођу позоришне истраживачке групе. Тај критеријум су, поред самог Гротовског у Театру „Лабораторијум“, испунили и Питер Брук у свом Центру за позоришно истраживање у Паризу и Еуђенио Барба у Один театру, у Холстеброу, у Данској.

Утицај Гротовског на мапу светског позоришта био је огroman. Осниване су алтернативне групе, експерименталне сцене, често на периферији позоришних збивања у својој средини, али зато врло активне у ланцу нових позоришних фестивала у целом свету. Један од њих је био БИТЕФ у Београду где је Гротовски победио на првом фестивалу 1967. године са представом „Постојани принц“ Калдерона.

Та представа као и разговор на Округлом столу са Гротовским били су од значаја за наше позориште, али пре свега за нас студенте Академије за позориште, радио и филм у Београду.

Резултати рада Гротовског били су снажан подстицај за развој алтернативног театра, шокантан стимуланс за школе глуме, за театролошке студије о глумачкој етици и техници, о односу између глумаца и гледалаца, о односу између глумаца и редитеља.

Џозеф Чајкин, глумац Ливинг театра и оснивач Опен театра, рекао је: „У Лежију Гротовском упознао сам песника који је глуму прожео дубоким људским смислом. Његова надахнутост и снажна искреност остали су на мене дубок утисак баш као што су упливисали и на толике позоришне посленике. Пријатељство и поштовање које је пробудио у мени претворили су моју тврдокорну сумњичавост у истински догађај 'братства'“.⁹

Дакле, Гротовски није био и никако није могао бити иницијатор покрета за замену глумца перформером, играчем, аматером без едукације, било у глумачкој школи или у позоришној радионици. Није Гротовски

⁹ Џозеф Чајкин, *Присујиноси глумца*, Нови Сад 1977, 21.

дао допринос одвајању „фиксације на лик са његовом психологијом“ да би ослободио публику „драмске фикције, перцепције ликова и других елемената наратива“. Није Гротовски покушао да се ослободи глумца због његовог „природног порива“ ка драмском лику са психологијом.

Напротив. Гротовски је са двадесет шест година студирао и дипломирао глуму и режију у Кракову а затим режију у Москви. Полазећи од питања које је поставио Станиславски, који је као глумац и редитељ све поставке свог Система проверио практично на себи, Гротовски креће у сопствено практично истраживање, тражећи сопствене одговоре, настојећи да одговори на изазове свог времена и своје средине.

Радећи све представе у Театру „Лабораторијум“, Гротовски је открио и доследно спровео принцип елиминације: „Позориште, дакле, може да се лиши декора, налепљених носева, нашминканих лица, светлосних играрија, музике и свих могућих техничких ефеката. Али се позориште не може лишити глумца, ни живе споне са људима, споне која се упоставља између глумца, његовог партнера и гледаоца. Материја својствена позоришту, њему својствена партитура, неприступачна другим уметностима, то је партитура људских импулса и реаговања, психички процес изазван телесним и гласовним људских бића. У томе је суштина позоришта (...) Изгубљено у спољашњој визуелности, разуларено у помахниталој буци конкретне музике, тотално позориште губи ону чисту и уздржану суштину позоришта. Насупрот овоме гаванском позоришту изобиља, налази се позориште сиромаштва и лишавања. Васељена овог позоришта настањена је импулсима и реаговањима. Не гомилање ефеката, већ напротив њихово одбацивање“.¹⁰

Присуство глумца

Глумац је увек присутан и у енергетској размени са гледаоцем. Његово присуство је услов његовог деловања на гледаоца. Не постоји супротност између његовог присуства и „сценске презентације фикције“ односно ликова „у смислу репрезентације психичких ентитета“. Глумац је увек самосвестан без обзира у којој врсти позоришта игра. Несамосвестан глумац није глумац већ особа која се лажно представља, надриглумац, залутали странац који не зна шта и зашто ради, сурогат глумца. Несамосвестан глумац не може да успостави контакт са гледаоцима, није уверљив, вара и лаже и зато је увек неуспешан.

Глума је дијалог између глумца и гледалаца. Ако су у контакту, ако гледалац прихвата сугестију глумца да је он неко други, као у дечјој игри, глумац се одређено време понаша као лик, хода као он, говори као он, изгледа као он, мисли и осећа као он. То је могуће само зато што постоји прећутни договор између глумца и гледаоца. Лик не постоји ако га гледалац не препозна, не поверује глумцу да је он сад, на одређено време,

¹⁰ Ludwik Flaszen, *Après l'avant-garde*, Wrocław 1968, 6.

постао неко други. То је само део велике игре која се одвија само на нивоу имажинације. Једино глумац стварно постоји, а лик је материјализована, из маште створена креација тог глумца. Лик постоји само зато што је глумац тачним средствима успео да убеди гледаоца да је он, само док траје представа, Хамлет, Лаерт или Клаудије. Глумац никада не нестаје, не утапа се сасвим у лик. Он само игра тај лик. И гледалац је самосвештан, он тачно зна шта ради и зашто га интересује развој сценског догађања, ток акције, „нарација“.

Глумац је све оно што успе да увери гледаоца. Не само лик човека „са психологијом“ већ и ветар и мали принц на другој планети и морав који се смеје. Машта глумца и гледаоца немају граница, и у савезничком су односу. Не постоји нико трећи ко ће им наложити правила игре коју тако радо играју. Судија може само да прекине представу која не одговара његовим критеријумима. Власт може да забрани позориште, да забрани глумце, или да баци моралну или социјалну анатему на позориште које не испуњава њене захтеве.

Али публика увек одлучује о томе шта је живо а шта мртво позориште зато што му само она и омогућава тај живот.

Разуме се да глумац, у току школовања, мора да научи да контролише своју блискост или дистанцу од свог лика, у току целог живота представе. Као што се пре представе шминка и облачи костим и улази у лик, излази на сцену, у другу стварност, тако после представе скида шминку, свлачи костим и лик оставља у гардероби, а он иде својој кући. Зато глумац треба да се приближи лику који тумачи, да постане он само за време проба и представе. У извесном смислу глумац, својом вољом, позајмљује себе свом лику. Ако се студиозно посвети његовом отеловљењу, гледаоци ће га прихватити да је истинит и уверљив. Глумац би требало да се према својим ликовима понаша савезнички али никада не сме да помисли како би му било боље да остане трајно у том лику. Међутим, глумац има утеху да може да буде свој лик сваки пут када је представа на репертоару, а има публике.

Едвард Гордон Креџ

Да ли нам у савременом позоришту више није потребан глумац?

У првој енглеској теоретској књизи о позоришту *Умешности позоришта* 1905. године Едвард Гордон Крег тврди: „Целокупна човјекова природа тежи ка слободи, према томе он у себи носи доказ да је као материјал неупотребљив у казалишту. У модерном казалишту, захваљујући употреби тијела глумца и глумице као материјала од кога се ствара представа, природа свега што се упризорује тек је акцидентална. Кретање глумчева тијела, звучање његова гласа, све је то препуштено хировитости која је присутна код сваког умјетника, која га покреће, а да га при томе не избаци из равнотеже. Али глумац је опседнут осјећајима, они су шчепали његове удове и покрећу их како и камо им се прохтије. Пре-

пуштен им је на милост и немилост, креће се као у сну или као да је сишао с ума, посрћући тамо-амо. Његова глава, руке, ноге, ако и нису савим изван контроле, толико су немоћне одупријети се бујици осјећаја да га сваког часа могу издати“.¹¹

Пошто се уметност ствара према унапред утврђеном плану, човек није поуздан материјал или грађа за реализацију плана, за стварање уметности. Уметност будућности може омогућити боља грађа, прави материјал, ослобођен од емоција, размишљања, своје воље, своје личности. А то је „надмарионета“.

За Крега је глумац роб својих осећања. За њега је „глумчева мисао подређена емоцији којој полази за руком да разори све што је мисао хтела да створи; и тако емоција тријумфује, а настаје низ случајности. Можемо, дакле, закључити да емоција – стваралац свих ствари у његовом зачетку – бива и разоритељ. Јер уметност не опрашта случајност. И до те мере оно што нам глумац приказује није уопште уметничко дело већ низ несвесних радњи“.¹²

Професионални глумац контролише свој глас, своје лице и своје тело. Оно што нам глумац приказује на сцени је низ намерних, осмишљених, сврсисходних радњи. Поступци глумаца су увек сврсисходни. Глумац који влада својим занатом жели да буде што више на сцени, да што више ради, а то није могуће ако он поступа непредвидљиво, неуклопљено у партитуру представе, ако се понаша непоуздано и ствара хаос! Крег тврди: „Људско тело, по сопственој природи, неподобно је да служи као оруђе уметности“.¹³ Он тврди да кочи развој позоришта али он верује да ће глумац у будућности напустити персонификацију карактера и открити нови стил.

Тада ће глумац као музичар или сликар, уместо подражавања природе, имитирања постојећих ствари саопштити суштину неке идеје публици, дух саме ствари а не обавезно и саму ствар. „За сликара појам живота значи нешто врло различито од реалности; за остале уметнике, појам живота има један потпуно идеалан смисао; а само су глумци, тврдите ви, говорачи из трбуха и натуралисти, они за које удахњивање живота у дело значи стварање материјала, грубе, непосредне имитације стварности“.¹⁴

Зашто глумци појму живота морају да придају неопходну повезаност са реалношћу? Зато што глумци сами реално постоје као живи. Зато што је живот глумаца извор њиховог стварања у професионалним задацима. Зато што глумци једини користе своје тело и своју душу, своју реалну физичку али и психичку димензију у конкретном, прецизно одређеном временско-просторном контексту. Глумац је сам свој инструмент.

¹¹ Edward Gordon Craig, *O umjetnosti kazališta*, Zagreb 1980, 52.

¹² *Естетика модерног театра*, приредили: Радослав Лазић и Душан Рњак, Београд 1976, 177.

¹³ Исто, 179.

¹⁴ Исто, 181.

Све је на позорници тродимензионално. И све траје одређено, ограничено време.

Суштина позоришне уметности заснована је на контакту, разумевању, резонанци између живота који пулсира на сцени и у сали. Укинути било који од ова два пулса значило би укинути позориште. Заменили глумца марионетом било које врсте значило би исто као када бисмо и гледаоце заменили лепим луткама, са снимљеним реакцијама, као што су снимљени смех и аплаузи у популарним телевизијским комичним серијама.

Ако је у ствари једини уметник у позоришту, једини аутор, као сликар или архитекта, редитељ који жели да спроведе своју концепцију, свој план, користећи сва средства да избегне „хаос“, „хировитост“, онда би после замене глумаца марионетама које покреће он сам, редитељ, могао да замени и гледаоце марионетама које аплаудирају онда и онолико колико жели. Преостало му је још само да сам напише и критику своје представе.

Пре 105 година Крег је објавио: „Чим укинете глумца, одузимате грубом реализму могућности да се расцвета на позорници. Тада више неће бити живих личности које у нашем духу стварају збрку између уметности и реалности; неће више бити живих личности код којих ће слабости и дрхтаји тела бити видљиви. Глумац ће ишчезнути;

Уместо њега појавиће се нека беживотна личност која ће се звати супер-марионетом све док не буде стекла неко славније име“.¹⁵

Живео компјутер

Данас имамо то славније име. То је компјутерски генерисани или дигитални „глумац“ (computer-generated imagery – CGI). Глумац више није жив, он је компјутер.

Аутор је компјутерски уметник, који заиста као сликар или композитор својим бојама, нотама и другим послушним материјалом остварује свој план. Могу да замислим како би се Крег радовао том прогресу. Али то је Пирова победа.

Глумац је мртав, али је мртво и позориште. Све нове технологије реализују се на екранима пред којима гледаоци могу да успоставе само виртуелни контакт са електронским партнерима. Суштина позоришта – живи контакт – изгубљена је. Прогрес се наставља, али без позоришта.

А позориште, као птица феникс, опет ће негде оживети – где постоји потреба публике за њим, из истих разлога из којих се толико пута рађало и умирало. Та река понорница ће опет имати нови извор на другом и неочекиваном месту, на радост оних који су је призивали.

Позориште настаје и опстаје јер се, захваљујући погодним условима, појави потреба публике која најбоље може бити задовољена у позори-

¹⁵ Исто, 190.

шту. Поједине експлозије у историји позоришта као што је појава грчке античке драме у доба Перикла, процват елизабетанске драме у доба краљице Елизабете, деловање Корнеја, Расина и Молијера у време апсолутне монархије Лујева у Француској, златни шпански век показују да су позоришна форма, архитектура, драмски текст и техника глуме само средства да се оптимално задовољи потреба публике, да се испуни жељена мисија. Није смањење броја гледалаца од Епидуруса до Гротовског циљ по себи, већ је то само једно од средстава да се постигне одређено дејство на одређену публику, у свом времену.

Није Гротовски остварио своје сиромашно позориште из нарцисоидног, аскетског хира већ са планом да докаже како савремено позориште може да опстане у судару са новим, богатим технологијама, са тоталним театром, са тоталним редитељима који се понашају као да су на филму а не у позоришту. Гротовски је доказао да је хоризонт савременог и будућег театра глумац, потпуно посвећен свом самоусавршавању, веран својим партнерима, глумцима и редитељу, свом садржају (који не мора бити „нарација“ већ је пре ритуални догађај енергетске размене високог напона са својим гледаоцем).

Дуга је историја несхваћених генија у позоришту, самозваних револуционара театра који откривају нове хоризонте а онда виде како публика одлази са њихових експеримената или представа јер им је досадно. Порота која суди сваком позоришном чину јесте само публика, од монарха до студената на последњем балкону.

Театролог или критичар може да прогласи своје критеријуме „радикалног уметничког позоришта“, разлику између истраживачког, уметничког и комерцијалног, пучког позоришта, може да, у својим текстовима, пропагира своју лествицу вредности, али сваки појединачни гледалац ће донети свој сопствени суд о представи коју гледа, а уколико се он не сложи са мишљењем критичара, гледалац га више неће читати али неће престати да иде у позориште и гледа оне представе за којима има потребу. Театролози тумаче свет позоришта али га не могу променити.

Исто тако, глумац на сцени доказује све своје квалитете због којих је изабран, а он је увек изабран. Пут настајања сваког глумца је специфичан: неко је школован, па је после тога био у радионицама, неко је био само у радионицама, неко није био ни школован ни у радионицама, као неке велике звезде Лондонског Вест Енда. Сваки глумац уме да одмах и овде положи аудицију – да докаже шта све уме да учини на сцени. Неки су врло образовани и енциклопедијског знања а неки немају појма ко је Брехт или Мејерхољд. Зато неки одлични студенти глуме једва полажу теоријско-историјске предмете („глумачка шестица“) на факултету али им то не смета у успешној каријери, а неки студенти глуме са најбољим оценама на факултету после немају посла. Неки најбољи студенти уопште нису дипломирали јер њима никада није ни била потребна диплома или документација да докажу оно што већ раде на сцени или пред камером.

Театролози могу, на теоретском нивоу, да одређују смернице будућег кретања модерног позоришта али то не може имати било какве последице на позоришну праксу. У том смислу они могу да жале што је глумац и даље неопходан, суштински елеменат представе а однос глумац–гледалац једина нужна констелација позоришне ситуације. Савременом позоришту је не само потребан већ неопходан савремен глумац. Немогућа је жива позоришна представа са мртвим глумцима или не-глумцима.

Жива представа је могућа само ако су живи – и глумци и гледаоци!
Живео глумац у живом позоришту!

Закључак

Наводећи ставове Станиславског, Едварда Гордона Крега, Бранка Гавеле, Гротовског и Питера Брука аутор брани место глумца у савременом позоришту и његову незаменљивост. Пошто је по њему позориште место сусрета глумца и гледалаца а позоришна представа оно што се догађа, између глумца и гледаоца неопходан је живи контакт и то не само на спољном него и на унутрашњем нивоу који омогућава разумевање и дијалог, размену.

Присуство, директан контакт између глумца и гледаоца је суштинска одлика која омогућава настанак и опстанак живог позоришта. Глумац је центар акције, господар радње, сабирно место свих сценских знакова, партнер и водич гледаоца у мисаоној, маштовитој, емотивној размени и доживљају. Зато је глумац незаменљив. Зато је жив, присутан и спреман глумац услов живог позоришта.

Vladimir Jevtović

THE ACTOR IS ALIVE IN A LIVE THEATER

Summary

The introduction of new technologies and the demands of the new age pose a question whether the traditional actor can still be an important element of the theater or should he/she be replaced by a performer, dancer, hologram image, computer image. The question is whether the existing higher institutions for theatrical education can educate actors ready to fulfill the demands of the directors of the new age and the demands of the audience in a contemporary theater.

Is the actor still a necessary and irreplaceable element of the theatrical event – the play? After discussing the attitudes of Stanislavski, Edward Gordon Craig, Branko Gavela, Grotowski and Peter Brook, the author of the paper defends the place of the actor in a contemporary theater and his/her irreplaceability. Since he considers the theater to be a place where the actor and the audience meet and the theater play an event between the actor and the audience, a live contact is necessary, not just on the external but on the internal level because this enables understanding, dialog and exchange.

The presence, the direct contact between the actor and the audience is an essential characteristic which enables the creation and survival of the live theater. The actor is the center of action, the master of the plot, the collection point of all stage signs, the partner and guide of the audience in an intellectual, imaginative, emotional exchange and experience. That is why the actor is irreplaceable. That is why a living and ready actor is a precondition of live theater.

Кашарина Тодоровић

ПРОСТОР У ДРАМИ *ЦЕНТРИФУГАЛНИ ИГРАЧ* ТОДОРА МАНОЈЛОВИЋА

САЖЕТАК: У овом раду се расправља питање третирања простора у драмском делу *Центрифугални играч* Тодора Манојловића које је настало у периоду између два рата. С обзиром да су социолошке прилике у драми само назначене, писац се бави евоцирањем успомена са наглашеном стилизацијом ликова и догађаја, преплићући реалистичке, симболистичке и мистичне елементе. Егзистенцијалистичка страховања протагониста Манојловић екстериоризује путем различитих третирања простора. Спаривањем просторних одредница по принципу опозитета, у драми се, која претендује на мистерију, успоставља дуалистичко третирање човековог постојања постављањем у фокус приче другачије врсте Апсолутног од оне коју је подразумевала средњовековна мистерија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сценски простор, простор драме, простор радње, простор фикције, невербалне технике локализације, говорни простор, сценографија речима.

Песник, драматичар, есејиста, позоришни и ликовни критичар Тодор Манојловић био је у првим редовима твораца новог израза у српској књижевности са значајном улогом у стварању београдског модернизма. Заједно са Црњанским, Винавером, Андрићем, Миличићем, Пандуровићем, Растком Петровићем и Десанком Максимовић учествовао је у формирању *Групе уметника*. Познавање страних језика и честа путовања у иностранство омогућили су му увид у нова естетска и драматуршка схватања театра Европе двадесетих и тридесетих година прошлог века, а по узору на нобеловце Хасинта Бенавентеа и Луиђија Пирандела, Манојловић се определио за нереалистички поступак у оквиру теорије драматургије, залажући се за позориште стилизације, сликовитости и гротеске.

Драмско дело *Центрифугални играч*, написано 1929. године, открива основне особености Тодора Манојловића: „неутољиву жеђ за путовањима у ново и непознато (при том ’уvek на страни Средоземља, на страни Југа’) и егзалтирану ведрину – као опредељење“ (Марјановић, 98).

Метафизичка филозофска размишљања о дуалистичкој природи слободе, живота и смрти, Манојловић ставља у контекст мелодрамске приче о (не)оствареној љубави између министарске кћери Лилиане и паркетског играча-луталице Била. Радња је смештена у приморској варошици у коју су протагонисти ове мистерије једног врелог послератног јула

бачени, не би ли се, сваки на свој начин, изборили са сопственим егзистенцијалистичким страховима.

Сценски њпростор¹

Сваки од четири чина *Центрифугалног израча* Манојловић запо- чиње прецизним описом сценског простора који ће кореспондирати са радњом драме, односно унутрашњим стањем ликова. Први чин, експози- ција приче, у складу са информацијама које треба да саопшти, смештен је на отменој плажи у близини приморске варошице. Лирска дескрип- ција у дидаскалијама попут: „Сасвим у дну широка загасито плава пру- га бескрајне пучине обасјане жарким сунцем једног јулског поподнева“ (Манојловић, 195) упућује на чињеницу да је све што се дешава у драми смештено у неком ирационалном простору и времену летње доколице у којој су прави проблеми обично скрајнути зарад етеричних и меланхо- личних осећања. Шатор, мали бар, неколико наслоњача и столица на расклапање, неколико кабина, шtrandска кола, све су елементи сцено- графије који сугеришу да ће главна линија драмског заплета вероватно бити летња романса двоје младих.

Сценски простор другог чина одише сличном емоцијом, с тим што на место „бескрајне ључине“ и „јулског љоднева“ Манојловић поставља „шумарак од љинија иза виле 'Ермиљаж' и ноћ“ (*ermitage* на француском значи обитавалиште пустињака, осамљено место). Детаљно описан екстеријер: „Лево се види задњи тракт виле са једним великим двокрилним вратима од кристалног стакла и месинга – кроз која се опажа сјајно осве- тљена, блештава сала за играње – и једним простим дрвеним вратима за послугу. Обоја врата воде на једну малу квадратну терасу, управо, само 'платформу', са које се силази једним ниским степеницама“ (Маној- ловић, 213), наводи на помисао како ће сваког тренутка сат откуцати по- ноћ и Лилиана стрчати низ степенице и изгубити се у ноћи. Међутим, бајковита медитеранска идила контрастирана је средствима невербалне локализације (звучи модерне игре који допиру из унутрашњости виле и трубљење аутомобила пристижућих гостију) који сугеришу на дуали- стичко посматрање драме. Тишина, шума, папрат и сагорела летња трава наспрам аутомобила и електричних светилки јасно супротстављају при- роду и технологију, појединца и друштво, чиме писац указује да је цен- трални заплет драме, мелодрамска прича о Лилиани и Билу, само форма путем које ће исказати своја филозофска разматрања.

Трећи чин је затворен у ентеријеру. Међутим, иако је смештен у са- лону Министра са веома лепим и солидним намештајем, Манојловић, и даље инсистирајући на ведрини и отворености своје мисли, и овом сцен- ском простору даје наговештаје слободе постављајући велики прозор у

¹ Дефиниције појмова: сценски простор, простор драме, простор радње и простор фик- ције видети у Ромчевић.

дну „кроз који се јасно види загасито плаво море у пуном сјају једног сунчаног јутра – и, најзад, целом својом меком и зрачном лагодношћу представља неки ентеријерски наставак или варијанту плаже“ (Манојловић, 229). Дакле, с обзиром да су у епицентру драмске радње овог чина породични проблеми, као и могуће политичке контроверзе које би угрозиле Министров положај, чин је локализован у оквиру салона, затвореног простора – озбиљног простора, али, пошто главна тематика *Центрифугалног играча* није исказана путем класичног заплета и сукоба, ког заправо током драме и нема, писац сценским средствима сугерише на отворању посматрање приче (прозор са погледом на море).

Четврти чин је, када је реч о сценском простору, најотворенији. Ливада крај шумарка, по који крупнији камен или комад стене на који се може сести, у дну пространа равница, а у даљини голи каменити брегови чији се оштри врхови помаљају кроз облаке. На овај начин, Манојловић се користи простором како би екстериоризовао унутрашње стање главних ликова тиме што га отвара ка бескрају, а у исто време чини један одклон, мрачан акценат попут невидљиве опасности која вреба (оштри врхови брегова). Ливада, шумарак, пространа равница, Билове вечите персонификације слободе ће, од тренутка његовог растанка са Лилианом, за њу постати оштри врхови који парају облаке јер ће њене илузије бити срушене.

По Ан Иберсфелд позоришни предмет је икона реалном свету. Сместен у простор сцене сценски знак постаје двоструко мотивисан, будући да је истовремено мимезис нечег и елемент у једној самосталној стварности: „Позоришни простор је, значи, истовремено икона неког социјалног или социокултурног простора и скупина знакова естетски конструисана као нека апстрактна слика“ (Иберсфелд, 126). Из тога можемо закључити да Манојловићеви сценски простори, као поетски предмети и слике, са једне стране приказују инфраструктуру мале послератне приморске варошице са свим социјалним и културолошким разликама између нижег слоја друштвене лествице (хотелски бојеви, бармен, директор бара, Бил) за који постоје посебна „обичнија“ врата за улазак у вилу Ермитаж, и која их одвајају од вишег слоја (Министар, Лилиана, Саветник, Секретар). Међутим, фокус писца није усмерен ка друштвенополитичком стању првих послератних година: „За самог Манојловића те су године прошлост у прустовском, сетном значењу и он жели да сачува сећање на њих. Стога евоцирање успомена на оне којих више нема, препричавање догађаја из прошлости у елегичном тону, речју – *ијема сећања*, служи као контекст свим осталим темама“ (Миочиновић, 23). Самим тим сценски простори истовремено одсликавају апстрактну метафизичку поруку и поређани један за другим затварају пун круг у просторном смислу, чиме га отварају у метафоричком.

Први и последњи чин су отворени ка „бескрају“ (море, ливада), други (иза хотела) представља градивно приближавање затвореном трећем

сценском простору (салон у вили). У другом чину, *йлаве йруђе бескрајне йучине* више нема, с обзиром да се сценска радња одвија иза хотела, али и даље напољу; у трећем је плави бескрај наговештен иза затвореног простора салона, да би га у четвртном Манојловић заменио зеленим бескрајем. Дакле, први и последњи сценски простори представљају метафорички обрис Лилианиног и Биловог односа у смислу да је сваки крај један нови почетак и обрнуто, те се дешавају у „безграничном простору“, док су други и трећи на неки начин подређени просторима радње у којима се одигравају много веће унутрашње драме главних ликова.

Просйор радње

Увођење Лилианиног лика у драму се дешава посредно, у разговору између хотелских бојева, неке врсте локалних спадала, и Бармана. Наиме, прво њено спомињање је у виду информације да ће милостива госпођица ручати на тераси код *Тријона*, која у овом случају представља простор радње. Иако не знамо о коме је тачно реч (милостива госпођица), јасно нам је да је у питању извесна персона са статусном супериорношћу. Церемонијални чин „ручавања милостиве госпођице“ није случајно локализован на тераси ресторана чије име је Тритон. Тритон, бог мора из грчке митологије и природни сателит једне од најудаљенијих планета Сунчевог система Нептуна, има вишеструку симболику. С једне стране може да имплицира на чињеницу да је милостива госпођица која врши обред ручавања у самом наручју бога (тераса *Тријона*), неко ко је под заштитничким патронатом доминантне силе (касније сазнајемо да је она ћерка министра), а слично томе сугерише и на њено константно кружење око „супериорније планете“ (било да је то њен отац или мушкарац ког идеализује). С друге стране, симболика назива ресторана *Тријон* може да се посматра и на општијем нивоу у смислу његовог кореспондирања са филозофском идејом драме тиме што су примарна конотативна значења везана за овај знак контрастирајући појмови: Тритон као бог – доминанта (супериорност), и Тритон као сателит – субдоминанта (зависан положај).

Након што је уведена као апстрактан појам (милостива госпођица која ће ручати код Тритона), писац нас мало прецизније упознаје са њом преко посредног обавештења како је у питању особа по имену Лилиана, тачније госпођица Лилиана, ћерка министра „*йако слободна, имйулзивна – о, сиђурно је безазлена*“, која је, у тренутку док се о њој говори, на купању (море – простор радње). Само име Лилиана може да се тумачи двојако, као што кроз исказ Бармана и наслућујемо (импулсивна-безазлена): Лилиана као цвет љиљан (латински *lilium*) чије значење је везано за чисто, недужно, лепо, безазлено, али исто тако неко ко је замало Лилит, магија пожуде, она коју је по Талмуду Бог створио из прашине заједно са Адамом и коју је истерао из Раја због непослушности Адама. И сам

писац у једном тренутку кроз уста протагониста наводи на библијску алузију текста:

Лилиана: Знате ли да је ипак мало много да ви са мном хоћете да флертујете?

Бил: Зашто много? Ви сте жена, а ја човек.

Лилиана: Жена и човек! Гола жена и го човек у крилу природе, зар не?
(Манојловић, 201)

Манојловић је драму насловио мистеријом, али уместо средњовековне мистерије са Богом као централном фигуром од чије милости зависи спасење лика, судбина Манојловићевих ликова је окренута ка другачијој врсти Апсолутног.

Ретроспективним исказима ликова о радњи која се догодила у блиској прошлости (Лилиана је правила шегу са једним од хотелских бојева Сиреном) писац дефинише њен лик пре него је поставља на сцену. Простор радње је у овом случају, вербалним техникама локализације – субјективним доживљајем хотелских момака, ситуиран у ретроспективи и упућује на окружење и статусни симбол једног од протагониста драме, Лилиане. Дакле, министарска кћи, иако повлашћеног положаја и припадник друштвене елите уз коју су обично везани негативни предзнаци, истовремено је смела и отресита особа која зазира од мишљења јавности, поистовећујући га са малограђанским.

На сличан начин нам је предочен однос између Била и Лилиане – кроз разговор о ситуацији која се догодила у прошлости. Море, простор радње у коме су се први пут сусрели (Бил је јуче и данас на купању стално пливао за њом и она му то пребацује), а који сада користе као повод како би започели разговор, представља парадигматску осу њиховог односа: море као извор живота и смрти; оно које симболизује кретање, несталност, непредвидивост, снагу природе јачу од човекове, а у исто време и лековито дејство његове магијске смирености. Акватички симболизам подразумева воду као свеукупност виртуелног – она претходи сваком облику и подражава свако остварење. Симболизам Вода подразумева Смрт и Поновно рођење јер је урањање у воду исто што и растварање (Елијаде, 176). У том смислу, море не представља само простор радње већ уједно и простор фикције.

Даљим током драме, Манојловић се служи просторима радње на сличан начин као и до сада – сакривајући најинтимније тренутке протагониста изван сцене.

Други чин драме започиње разговором хотелских бојева испред виле Ермитаж из ког сазнајемо да Лилиана и Бил цело вече играју и да су све очи осуде упрте у њих. Дакле, њихов први физички додир који је, за сада, и даље у границама прикладности, догађа се изван сцене, изван видокруга позоришне публике, унутар једне виле чији назив значи ме-

сто где бораве пустињаци, место осаме (*ermitage*) – иако је њихов плес предмет туђих погледа, они су сами.

Интимно стапање достиже врхунац у тренутку када Лилиана, тако-рећи, постаје Лилит која својом магијском заводљивошћу одводи Била у правцу шуме. Манојловић овде ставља веома индикативну инструкцију у дидаскалијама: „*крајика њауза њојџуне њицине*“. Оно што се у том тренутку дешава изван празне сцене је нешто исувише суптилно и танано да би икакав звук смео да поремети. Међутим, већ неколико тренутака после, Ермитаж и Секретар отварају врата и тишина бива нагло пресечена звуцима бучне модерне игре који допиру из унутрашњости виле.

Трећи чин смештен је у салон Министра у вили симболичког назива *Сирена*. У ситуацији озбиљног и збуњујућег разговора између Министра и паркетског играча који је укаљао част његове ћерке, где бисмо Била могли да упоредимо са Одисејем јер је себе „привезао за јарбол“ како би чуо Лилианину омамљујућу песму а потом јој утекао, Манојловић поставља два дијаметрално супротна простора радње са сличним стремљењима ликова, али из различитих побуда – Министрова соба и Лилианина соба. Наиме, врата Министрове собе крију радио Саветника, а Лилианине стрепњу занесене девојке. Док Лилиана у соби девојачких тајни усплахирено ишчекује вест која ће дефинисати њену судбину, Саветник, коме ништа не измиче пред очима, вероватно смирено седи за министарском фотељом припремајући сијасет потенцијалних разрешења насталог проблема.

Просторе радње Манојловић користи као средства помоћу којих успева да избегне мелодрамску патетику, а уместо ње отвара могућност за индивидуални доживљај публике чија ће идентификација бити темељена пре на идеји него на емпатији са помало искарикираним ликовима. Тиме што је најинтензивнија емотивна проживљавања главних ликова: Бил и Лилианин први сусрет у мору, физичко зближавање током пле-са, вођење љубави у шуми, Лилианино ишчекивање пресуде иза затворених врата, писац сакрио изван сцене, а уместо њих поставио предмете мањег емотивног надражаја, да ли путем благо комичких интервенција (нпр. хотелски бојеви који коментаришу шта се дешава унутар виле) или рационализацијом ситуације (нпр. Бил и Министров разговор – Бил је већ рационализовао своју одлуку пре него је ушао), уступио је место простору који у себи сублимира све остале, а који је заправо најбитнији кључ за читање *Центрифугалног играча* – простор фикције.

Простор драме – простор фикције

Простор драме *Центрифугалног играча* је у већој мери истовремено и простор фикције и можемо га поделити на, такорећи, „опипљив свет“ и „метафизички свет“. С обзиром да читава драма одише извесном анти-тезом, Манојловић користи просторне одреднице о којима ликови гово-

ре на тај начин што их спарује по принципу опозитета: насељено место – нетакнута природа, земља – небо, завичај – свет, предратни свет – послератни свет, отаџбина – туђина, приморска варошица – престоница и у некаквом метафизичком смислу центрифугална сила – центрипетална сила, односно смртност – бесмртност. Говорни простор или сценографија речима је у случају *Центрифугалног играча* техника локализације која у највећој мери доприноси развоју централне тематике драме чије значење је смештено у простору фикције. Субјективни доживљаји различитих простора драме, односно фикције, од стране различитих ликова формирају мрежу значења чија повезаност доприноси комплетном уобличавању метафизичке поруке. Стога се ликови у драми, у зависности од субјективног доживљаја простора драме-фикције, могу поделити у четири групе:

1. „Мештани“ (Барман и хотелски момци), служе писцу као комички ефекат путем ког ће уносити ведрину у комад. За њих је простор фикције оваплоћен у Лилианином лику, као некој врсти недостижног идеала: жена са високог друштвеног положаја, млада, лепа, забрањена.

2. „Рационални опсерватори“ (Министар, Саветник, Секретар, Новинар).

Карактеристични простори драме за ову групу ликова, чија функција је да допринесу ироничкој дистанци, узвишени су појмови престонице, отаџбине и послератног света. Пошто Манојловић користи ове ликове као опсерваторе и карикатуре које симболизују опортунистички свет политике и каријере, сваки њихов дијалог о напоменутим просторним одредницама не представља пишчево озбиљно проблематизовање питања отаџбине у послератном свету, већ неку уопштenu причу којом се чува од претераног сентиментализовања. Поимање „света и живота“ ових ликова је дијаметрално супротно Биловом:

Новинар: Али, видите господине Саветнике: ова општа расклиматаност и пометња што их је рат оставио за собом, овај немир, ова нервоза што је обузела духове...

Саветник: (...) Јер живот је увек исти, њиме може да управља разум, он може да напредује само својим нормалним колосеком.

Министар: Али сада изгледа као да је он, некако, искочио из тог свог нормалног колосека. (...)

Саветник: (...) Искочило је из свог колосека неколико хистерика и луда, нико други. И сада они праве пропаганду за своје „идеје“ (...) То треба стегнути и ућуткати! (Манојловић, 208)

Дакле, тај послератни свет који је искочио из свог колосека (или није, у зависности да ли је из перспективе помало сентименталног Министра или усиљено рационалног Саветника) иако на изванредан начин може да се назове „центрифугалним светом“ и тако приближи схватањима „центрифугалног играча“, и даље то није, јер представља ограничен про-

стор са социјално-политичком позадином, тако да, иако апстрактно описан, односи се на врло конкретне појмове као што су држава, отаџбина, власт и опозиција, за разлику од Биловог чије границе су у потпуности релативизоване. Стога можемо закључити да је појам „света“ за ову групу ликова простор драме, за разлику од Била коме је то простор фикције.

На сличан начин је позиционирано поимање отаџбине у разговору са Госпођом са црвеним сунцобраном:

Госпођа: (...) Ја морам да вам изгледам смешна, господине, што се толико бринем за своје синове... стварно, то су већ одрасли људи, момци, војници – па нема смисла. Ви ћете рећи себи: једна егзалтирана мајка. Али материнство је већ само по себи једна трајна и огромна егзалтација... Ви мушкарци не разумете то – и зато сте у стању да нам тако свирепо отимате и убијате децу...

Министар: Не узбуђујте се, госпођо, била је општа невоља; отаџбина их је тражила... За отаџбину –

Гђа: За отаџбину? А сада нема ни њих ни отаџбине...

Министар: Како да нема отаџбине, госпођо, она је ту, жива и спасена, захваљујући својим јуначким синовима чија је жртва њена слава и понос.

Гђа: Нема је више, нема више ни ње! Ја мислим да је она живела, постојала само у срцима оних који су у њу веровали и за њу гинули. А са тим срцима пропала је и она... (Манојловић, 212)

Дакле, Министар отаџбину доживљава као оца својих јуначких синова које је регрутовала, заборављајући на чињеницу да они имају своју мајку која их је заправо изгубила. С обзиром да је политичар на високом положају, простор отаџбине доживљава као нешто чему се полажу сви рачуни, за разлику од мајке-паћенице која презире земљу која је прогутала њену децу. Колико је за Министра и његове полтроне отаџбина простор живота, за Госпођу са црвеним сунцобраном је простор смрти.

3. „Мелодрамски љубавници“ (Бил и Лилиана).

Основни драмски сукоб између протагониста драме нема довољно уверљиву психолошку мотивацију, јер, како је објаснио Петар Марјановић: „Писац верује да је конфликт између Билове љубави према Лилиани и његове жудње за апсолутном слободом у њему самом. Духовно и апстрактно побеђују земаљско и чулно: због тежње за апсолутном слободом, Бил се одриче љубави и наставља лутањем света“ (Марјановић, 98).

Назив драме, центрифугални играч, представља метафору која се односи на лик Била. Центрифугална сила, она која се јавља само уз центрипеталну, сила је која одвлачи тело од средишта кружнице, док га центрипетална вуче ка њему. Глагол *peto* (од центрипетално) на латинском значи тражити, а *fugio* (од центрифугално) бежати. За Била, простор драме, који уједно представља и простор фикције, можемо рећи да је небо, нетакнута природа, шуме, ливаде, планине, све просторно-временске одреднице које у себи носе симболику апсолутне слободе, међутим, то би било само делимично тачно.

Као дете које је прерано отргнуто од родитеља и истурено у наручје „суровог света“ Бил је успео да релативизује просторна ограничења и разлике међу људима. Он не разуме значење појмова завичај, отаџбина и туђина, јер оно што је у једном тренутку живота била туђина, у следећем се претворило у дом. Међутим, основни проблем који постоји у Биловом поимању апсолутне слободе којој толико острашћено тежи, јесте тај да је за разлику од његовог најбољег пријатеља Олега, који би могао да се назове „центрипетални играч“, не тражи већ бежи, лута. Кроз монологе, на које занесена и наивна Лилиана „као стрелом прободена“ пада, у којима приповеда о својим путовањима до самог руба планете, познанствима са „обичним светом“, благонаклоним и гостољубивим према сваком странцу, презиру према лицемерју малограђанског света варошице, схватамо да је у питању особа која лута у потрази за сопственим тежиштем. Када је мислио да га је пронашао у слободи, сустигла га је љубав. Потом ју је, да не би изгубио део себе, одбацио. Осетивши потребу да постане „од овог света“, пригрлио је варошицу, али, и она је врло брзо постала претесна. Дакле, можемо закључити да су, током његових лутања, просторе драме-фикције увек представљала места на којима он у том тренутку није.

Читава Билова филозофија о животу као вртешци из које жели да искочи темељена је на страху да ће, ако прихвати овоземаљске законе, изгубити део себе. У тим константним лутањима, односно бежањима ка слободи, Апсолуту, Бил, за разлику од Олега, никада није у потпуности сам. Чак и на „судњем дану“, када наводно изабира духовно уместо чулног, та одлука је пре одговор на питање постављено од стране његовог учитеља него на питање које је сам себи поставио.

У том смислу постоји извесна сличност између Била и Лилиане, с тим што је коначни исход развоја њеног лика, за разлику од његовог, одрастање. Лилианин простор фикције током драме је заправо огледало у чијем одразу не види своје већ Билово лице, јер их она поистовећује. Као неко ко је у потпуности егзистенцијално обезбеђен, а притом самосвестан и радознао, врло логично да свет који је окружује сматра досадним и има потребу да му се отргне. Упознавши Била, у њега читава све оно интригантно и другачије које ће јој помоћи да искочи из колотечине у којој се налази. Она се са њиме поистовећује, прихвативши његов метафизички простор као свој, међутим, у том походу ка Апсолуту (љубав према мушкарцу), достиже виши степен приближавања истом него Бил, јер га на крају пушта да оде.

4. „Људи од оног света“ (Госпођа са црвеним сунцобраном и Олег).

Најкомплекснији лик *Центрифугалног играча* који драми даје особени тон је Госпођа са црвеним сунцобраном. Њена функција се структурално може проматрати кроз три значењска нивоа: као визуелни и ликовни симбол, као метафора једне филозофске идеје, и као дубоко психолошки мотивисан драмски лик. Стога представља посебан ентитет

који своје коначно употпуњавање добија на самом крају, са „центрипеталним играчем“ Олегом, који њеној патњи даје смисао претварајући ропство у слободу:

Олег: Када је истина са нама више нисмо сами, а једна истина коју признаје већ цео свет више и није истина. – Будите задовољни – мајко (...) И гледајте вазда само увис –

Госпођа: Гледаћу увек само увис (...) посматраћу ваше радосно вазнесење и махаћу вам овом црвеном булком... (Манојловић, 249)

У уметности авангарде највише експлоатисана боја била је црвена. Шок црвенила, основне боје ватре и крви, у свом значењу крије вишеструку симболику. Растко Петровић у песми *Тајна рођења* говори о црвенилу које „доићече из мајхере“, о светлости „дома где се не враћа“, о том црвеном зраку који ће младићу „мозак да њрободе“ и „црвеној њлими слободе“. Колористичке одреднице у песничком исказу црвенило повезују са простором између човековог рођења и смрти, траумом рођења, тежњом ка повратку у пренатално стање, у блажени црвени интраутерински сан.

Манојловић у драму уводи с једне стране потпуно визуелно стилизован лик: госпођу у црном која носи црвени сунцобран, а са друге јој даје најдубљу трагичку патњу: мајка која је у рату изгубила синове, где се открива уравнотежен однос између авангарде и традиције. Симболика приказана путем колористичке релације црно-црвено, у ликовном смислу супротставља однос смрт – живот. Црно као црнина, као фолклорни појам који својим значењем упућује на ритуал сахрањивања, и црвено као магијска боја рађања, као црвенило које „доићече из мајхере“ у Петровићевом смислу. Овакав парадигматичан однос представља трагичну егзалтирану мајку, јер је материнство „само њо себи једна њрајна и ољромна ељзалијација“, која носи своју „црвену булку“ не би ли је мртви синови приметили, али истовремено и носиоца поруке писца о човековом тријумфу над смрћу и судбином, јер када Лилиана на самом крају драме у мелодрамском маниру сломљено пада на камен и Госпођи поставља питање: „куда да њоћем сада?“, она јој одговара: „Куда? На њпраљ, у живо њ... Нема друљољ њу ѡа!“ Простор фикције који је за једну мајку мртве деце био смрт, постаје живот.

На Манојловићеву драматургију и поимање позоришта, између осталих, утицао је италијански писац Луиђи Пирандело који је нека од својих примарних филозофских схватања преузимао од Бергсона:

Ја констатујем најпре да прелазим из стања у стање... Непрестано, дакле, ја се мењам... за свако стање, узето засебно, ја верујем да остаје оно што јест за цело време док се производи. Међутим, један лак напор пажње открио би ми да нема осећања, нема представе, нема хтења, које се не мења у сваком моменту; када би једно душевно стање престало да се мења, његово

трајање би престало да тече (...) Када би се наше постојање састојало од одвојених стања од којих би једно равнодушно Ја имало да прави синтезу, тада за нас не би било више трајања... (Бергсон)²

Можда би управо овај Бергсонов цитат могао да кореспондира са Манојловићевим простором фикције, простором путем ког је у драми *Центрифугални иђрач* желео да искаже сопствена филозофска схватања о трајању као непрекидном мењању, као непрекидном стварању новог.

ЛИТЕРАТУРА

Мирча Елијаде, *Слике и симболи*, Нови Сад 1999.

Ан Иберсфелд, *Чишћење њозоришћа*, Београд 1982.

Тодор Манојловић, *Центрифугални иђрач*, у: Мирјана Миочиновић, *Драма између два рађа*, Београд 1987.

Петар Марјановић, *Српски драмски њисци XX столећа*, Нови Сад 1997.

Луиђи Пирандело, *Шест лица ѡражи ѡисца / Хенрих IV*, Београд 1975.

Небојша Ромчевић, *Ране комедије Јована Стојковића*, Нови Сад 2004.

Слободан Селенић, *Драмски ѡраци XX века*, Београд 2002.

Katarina Todorović

SPACE IN THE DRAMA *THE CENTRIFUGAL DANCER* BY TODOR MANOJLOVIĆ

Summary

This paper analyzes the treatment of space in the drama *The Centrifugal Dancer* by Todor Manojlović, which was written between the two wars. Since the sociological circumstances in the drama are just intimated, the writer tackled evoking memories with a prominent stylization of characters and events thereby intertwining realistic, symbolic and mystic elements. The existentialist fears of the protagonists are exteriorized by Manojlović via various treatments of space. Detailed descriptions of stage spaces (typical Mediterranean exteriors and a bright interior) are in accordance with the plot while the spaces of action are the assets which Manojlović uses to avoid the pathetic melodrama. Instead, he opens a possibility for an individual experience of the audience whose identification will be founded on the idea rather than on empathizing with somewhat caricatured characters. This provides room for the space which sublimates everything else and which is actually the key to read *The Centrifugal Dancer* – the space of fiction. The subjective experiences of different spaces of drama (and fiction at the same time) by various characters form a network of meanings whose connections contribute to the complete shaping of the metaphysical message. The coupling of spatial determinants after the principle of opposition enables the drama, which aspires to be a mystery, to establish a dualist treatment of man's existence by putting a different kind of Absolute than the one understood by the medieval mystery in the focus of the story.

² О вези Пирандела са Бергсоновом филозофијом вид. поговор Никше Стипчевића за књигу *Шест лица ѡражи ѡисца / Хенрих IV* (Пирандело, 239).

Ивана Иџњайов Појовић

ШЕКСПИРОВО СТВАРАЛАШТВО У КРИТИКАМА РАНКА МЛАДЕНОВИЋА И ВЕЛИМИРА ЖИВОЈИНОВИЋА

САЖЕТАК: Предмет овог рада јесте писање двојице истакнутих теоретичара драме и позоришта између два светска рата, Ранка Младеновића и Велимира Живојиновића, о феномену званом Шекспир. Код обојице из сваке написане речи избија жеља да се глумци али и позоришна публика што боље обавесте о Шекспиру као драмском ствараоцу, али и о тада савременим извођењима његових драма на европским и светским позорницама. И Младеновић и Живојиновић у својим текстовима првенствено обрађују пажњу на Шекспирову потребу да истакне најдубље инстинкте човека, његове пориве који га терају да чини дела која чини. Због тога се обојица слажу да како редитељ тако и глумац морају Шекспиру приступити тек оног момента када су га дубоко проживели, осетили најдубље импULSE његове мисли. Ипак, оно по чему се разликују Младеновић и Живојиновић јесте стил којим пишу своје студије. Код Живојиновића се осећа извештајни мисаони отклон, жеља да се коректно, али не и занесено, изнесе одређени став. Код Младеновића осећамо да је он Шекспира доживео као извештајни узор, чак претечу експресиониста. Када говори о изразитој психолошкој истанчаности Шекспирових ликова, препознајемо постулате које је примењивао на драмским ликовима које је сам стварао.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Шекспир, Ранко Младеновић, Велимир Живојиновић, драмска техника, карактеризација ликова, психолошко сенчење, могућа режија.

Оснивањем првих професионалних позоришта у Србији (Српско народно позориште у Новом Саду основано је 1861. године, а Народно позориште у Београду 1868. године) и експанзијом романтизма, интересовање за Шекспира нагло је порасло и то како за његове комаде тако и за његов живот. „Само сценско оживљавање комада овог драматичара над драматичарима представља, поред ризика и изазова, зрелост уметничког ансамбла, већу техничку спремност и виши културни ниво средине“ (Михаиловић 1984: 30). Дуготрајна популарност Шекспира на сценама широм света није случајна. Теме које је обрађивао – жудња за моћи, кривица, неодлучност, хипокризија, страст и самоуништење, изградња поретка, моћ ауторитета – нису карактеристичне само за његово доба већ су препознатљиве и у сваком наредном добу. Зато је и даље актуелна констатација, коју је изнео Бен Џонсон, да Шекспир „није припадао једном добу, већ свим временима“ (Харвуд 1998: 144).

Стварајући своје студије из театрологије, у време (између два светска рата) када је театрологија била у зачетку, Ранко Младеновић и Велимир Живојиновић учинили су много за развој савременог позоришта у Србији. Трудећи се да српски театар али и позоришну публику приближе што више тада актуелним европским позоришним токовима, било је неопходно како глумце тако и публику што више упутити у стваралаштво једног од највећих светских драмских писаца – Вилијема Шекспира. По броју објављених студија посвећених Шекспировом стваралаштву, карактеризацији ликова и њиховом психолошком обликовању предњачи Ранко Младеновић.¹ Велимир Живојиновић бавио се Шекспировом драмском техником, али тежиште његовог интересовања био је квалитет превода Шекспирових дела на српски језик² (о чему ће бити речи у другом тексту).

Шекспир као симбол

Најбољу илустрацију занесености Ранка Младеновића Шекспиром пружа његов текст настао на основу предавања, које је одржао на Народном универзитету у Београду, 20. јануара 1923. године. На самом почетку свог текста, Младеновић истиче:

У историји драме ни један се симбол није претворио толико у биће, а биће у толики симбол – као што је то случај са Шекспиром. Као огромна мистична силуэта, лебди Шекспир над хиљаду две стотине својих најразноврснијих драмских типова, у којима су скривени сви зли и сви добри импулси човекова живота, и све лепе врлине као и сви ужасни скандали природе (Младеновић 1923: 486).

Десет година касније, своју фасцинацију вечитом актуелношћу Шекспирових дела изнеће и Велимир Живојиновић у тексту *Шекспир и његов ујинцај*, насталом из предавања одржаног на „Шекспировој вечери“, коју је приредио Клуб независних књижевника. Три главне особине, које чине основу трајности Шекспировог дела, јесу разноврсност, интегралност и интензитет, пошто је Шекспир, сматра Живојиновић:

својим делом обухватио тако велики број израза човекове психе, да нам се чини као да би био обухватио свеколики људски живот и дао га у његовом тоталитету. [...] он је у давању тих израза постигао такву количину сажимања и кондензовања, те тиме и такву снагу интензитета, да се

¹ Текстови Ранка Младеновића о Шекспиру: *Анонимна шекспироманија у седамнаестом веку*, *Вечито васкрсавање Шекспира*, *Шекспир на индијским позорницама: поводом студије индијског књижевника Ранјев Схахани*, *Рејриза „Ойела“*, *Шекспир и психологија*, *Комика у „Бождјављенској ноћи“*, *Најновији Хамлет на нашој позорници*, *Балкански извор једне Шекспирове драме*.

² Велимир Живојиновић је написао опширну студију у три наставка *Превођење*, *Шекспир и др Св. Стефановић*.

чини као да би у његовим формулама била садржана срж, сама суштина тих израза. На једној страни, [...] опсежна, и уз то тако нијансирана скала да нам се чини као да она обухвата све људско. На другој страни, пак, таква прецизна оштрина у бележењу израза људске психе да нам се чини као да се у том погледу интензитетом не би могло даље ићи (Живојиновић 1933).

Интензитет израза Живојиновић проналази у Шекспировом „дестилирању“ описа осећања при чему он бира сваку реч. Управо Шекспиров интензиван израз био је предмет расправа, за које Живојиновић не наводи извор, чија је тема било показати Шекспира као претечу класициста или романтичара. Због израза који „као да је у грозници настао“, Живојиновић је склон да Шекспира сврста у писце романтичарског израза. Међутим, управо тај интензитет који се код Шекспира нагомилава у оквиру психолошког, продирањем у реално осећање, одваја га од романтизма у коме се тежило надилажењу психолошког, нагомилавањем вербалних компоненти, закључује Живојиновић.

Сматрајући Шекспира једним од највећих психолога, Живојиновић истиче да је то особина која га може сврстати међу реалисте – ако реализам схватимо не као бележење свакодневице већ као „испитивање суштине људске душе“. Ипак, Шекспир се разликује и од реалиста, јер описује једну страст, једно осећање, тражећи израз којим би га окарактерисао у најизворнијем облику. То је оно што Шекспира чини свевременим – чист израз везан за унутарње законитости људске психе, а не везивање за „услове доба, друштва, средине“.

Не трудећи се да Шекспира уклопи у одређени уметнички правац, Ранко Младеновић с дивљењем говори о Шекспировој способности да се поистовети с ликовима које ствара и тако им да веродостојност. Као илустрацију овој својој тврдњи, Младеновић истиче да је у лику Отела Шекспир страсни јужњак из доба италијанског кватрочента и чинквечента, док су Магбет, Лир и Хамлет северњаци, чија се трагика „морала одиграти под северном климом“. Тумачећи даље, Младеновић истиче да је

Отелова љубомора страшна и бескрајна под јужњачким небом. У Јаговом цинизму има млетачког садизма. А Дездемона је несрећно дете чисте али кобне женске романтике (Младеновић 1922: 301).

У односу на друге драмске писце, Шекспирова величина огледа се у томе што је он осетио „праинстинкт“ у човечјој природи, који се манифестује у свим историјским сферама духа. Он не „оперише“ драмским ситуацијама које не могу да надживе време у које смешта своје драмске типове. Зато, истиче Младеновић, није локалан као Молијер, или неки други писац. Његова врлина је то што највеће душевне потресе везује за најмање физичке ситуације, а сваки његов човек је „цео – човек“, а не неопходни објект створен због ове или оне драмске ситуације.

С оне стране зла и добра стоје његови преступници. И сви су у праву. И Шајлок, и Макбет, и Отело и Јаго, и Ричард и Хамлет (Младеновић 1922: 303).

Тумачећи *Оџелу* из перспективе свог времена, Младеновић наводи да је љубомора у *Оџелу* подређена једној дубљој трагичности, где примитивно поштење губи пред рафинираним, скоро психопатолошким цинизмом. Захваљујући томе, у драми више нису централне личности ни Отело ни Дездемона, већ је то Јаго као најкомпликованија уметничка фигура, јер је, донекле, једини интелектуалац у драми. Он једини носи извесну мефистофелску филозофију и њом све разара. Отелова егзотика је исувише расна да би била психолошка доминанта драмског лика – „психички главна ствар“. Његов примитивни, херојски, поштени арапски карактер узрокује трагику темперамента, грижу савести. Заједно с Дездемоном, Отело представља само објект за Јагову интригу. И док је у доба романтизма Дездемона била главни лик, из угла гледаоца у XX веку, наглашава Младеновић, она је лик који се нашао између страсти као манифестације „једне расне психологије“ (чији је носилац Отело) и „социјалне перверзије беле расе“ (коју у драми представља Јаго). Ова „социјална перверзија беле расе“ сударила се, у Шекспировом *Оџелу*, с патријархалним херојством црне расе.

Младеновићев став да је XX век изнедрио Јага као централни лик није усамљен. Силвио Д’Амико истиче да Отело није толико тип љубоморног човека колико врло племенитог јунака „па баш зато искрена, простодушна, пуна поверења. А прави је протагонист дела Јаго, опречна фигура, јунак пакости ради пакости“ (Д’Амико 1972: 175). Не истичући Јага као главни лик, али свакако битан, Виктор Иго је, још у XIX веку, у свом широком схватању гротеске, истакао да су ликови попут Јага неопходни свакој драми, пошто представљају окосницу радње и противтежу ликовима „прочишћеног хришћанског морала“ (Иго 2002/2003: 86), какав је лик Дездемоне. Баш та могућност померања носећих ликова у Шекспировим драмама чини овог писца свевременим. Колико је пријемчив за детаље, Младеновић најбоље приказује у истицању да се

Стваралачка Шекспирова магија крије у овој драми најутанчаније у једном једином потезу: у Јаговој циничној игри са Дездемониним рупцем. Овај рафинирани гест је уздигао заплет изнад сваке површности заувек (Младеновић 1922: 304).

Претеча експресиониста

Јасно опажајући и надахнуто тумачећи Шекспирове драме у којима је добро обрађен проблем поникао из најскривенијих предела душе, Младеновић се бави и Шекспировим *Ричардом III* и обликовањем носећег лика у овој драми:

Дубоки душевни макијавелизам претвара Шекспир често у демонску експлозију злочина. Зато је *Ричард III* виртуозни болесник, и најупорнији Шекспиров *dilinguente nato*. Он је сав гротеска једног божанственог циника. Његова је трагика бездушна на свом врхунцу. Нерви надживљују судбину, личност, надживљују страх, и воде Ричарда с оне стране зла. Црвени конач његове трагике наслеђен је, и почиње негде у дубини прошлости Јорк династије, и зауставља се најзад у Ричардовом срцу, као каква наследна анатама. Она у Ричарду развија абнормални карактер, и ствара од њега психопату. Свака сцена је укрштана демонском експлозијом зла, зла до лудила. Тек злочин означава за Ричарда почетак врлине. А врлина, као таква, базира на греху, на абнормалном инстинкту преступа. [...]

У тој олуји Ричардове болесне самовоље, у тој песми суровог и криминалног егоизма, лежи сва веза између Шекспира и психијатрије. Она се развија до теорије. ... Кроз целу драму, он [Ричард] је сав у страшноме потресу, у разјареноме цинизму, сав је у једној психичкој епилепсији. Криминалне везе његове душе и велике су и очајне (Младеновић 1922: 776).

Ранко Младеновић, чврсто везан за поетику експресионизма, донекле у Шекспиру препознаје претечу експресиониста. Једно од својстава експресионистичке поетике јесте окупираност проблемима лудила и излива тамних страна људске природе. У том контексту, Младеновић тумачи везу Шекспира и психијатрије, износећи своју тезу да та веза обликује кружну линију – од *Краља Лира*, преко *Магбейта* и *Ричарда III*. Краља Лира, када је сазнао да су обе кћери у завери против њега, видимо како бежи из Довера и, док у делиријуму халуцинира, лута сулудо кроз поља и „кити се цвећем фантастично и лудачки“ – ту је, како подвлачи Младеновић, Шекспир психијатар, који слика манијака на престолу.³ Сличан је случај и с Магбетом, у чијем лику се ломе патолошка грижа савести и криминално очајање, карактеришући типичног шекспировског душевног болесника, који се из сујете и страсти пење до хероја-злочинца.⁴ У егоистичном темпераменту леди Магбет, у коме се оцртава и „сидистички карактер једне патолошке вештице“, може се наслутити Ричард III. Опсервацију Шекспирових абнормалних ликова, Младеновић завршава тврдњом да су они:

у истом тренутку, у истој сцени, у истој драми: и генијални хероји и кукавице, и здрави као дрен и болесни до крајњег лудила, и равнодушни и хистерични, и задовољни неурастеничари и умоболни песимисти. То је Шекспиров комплекс: све је у њему грч, загонетка, све је проблем, све

³ Много суптилнији и, с више књижевноисторијског знања, показује се Јан Кот када у Лировом лику препознаје Шекспиру савременог човека, који је доживео „политичку трагедију ренесансног човека [...] трагедију у којој свет бива лишен илузија“ (Кот 1963: 45).

⁴ Јан Кот не посматра Магбета као „душевног болесника“ већ га види као чиниоца историје, која више није „Велики механизам“ из других Шекспирових „хроника“, него је кошмар. У том свету кошмара, „најопсесивнијем од свих светова које је Шекспир створио, убиство, мисао о убиству и страх од убиства прожима све“ (Кот 1963: 88).

је апотеоза нервима једном болесном, а моћном човечанству (Младеновић 1922: 777).

Експресионистичка поетика драмског лика рефлектује се у Шекспировим „негативним“ јунацима, пуним снажног, усијаног излива емоција сваке врсте, а посебно мрачних слојева подсвести. Зато Младеновић величину „генијалног драматичара“ види управо у одступању од „нормалности душе“, од просечности бића, какво се огледа на првом месту у *Ричарду III*, али и у *Маџбейу*.

Ако се зна да је *Ричард III* дело настало у ранијем периоду Шекспировог стваралаштва, генијалност Шекспира као драматичара огледа се, по Младеновићевом суду, и у начину на који Шекспир износи проблем – он не убеђује, већ изненађује ефектима. Младеновић истиче три Шекспирове бравуре из *Ричарда III*: брутална и перверзна Ричардова сцена с леди Аном на погребу Хенриковом; сцена с краљевском удовицом Маргаритом, у којој ври сва моћ Шекспирове драмске дикције; и, најзад, сцена Ричардовог проглашења за краља пред грађанском депутацијом, која Ричардов цинизам узноси до врхунца. Међутим, Шекспир ублажава цинизам злочиначке реалности вером у бољу будућност земље после Ричардове погибије. Овај локални елемент, како га назива Младеновић, потискује значај општечовечанске трагике у драми. Поента Младеновићевог доживљаја Шекспира и његових дела могла би бити илустрована реченицом: „Живот, моћ и победа су смисао свега, смисао једне опште визије кроз коју корачамо од рођења до смрти“ (Младеновић 1922: 1173).

Насупрот одсликавању патолошког понашања једног броја ликова у Шекспировим делима, Младеновић истиче и ефектну употребу ликова „кловнова“ и дворских будала.⁵ Тумачећи да помоћу ликова „кловнова“ и дворских будала Шекспир, првенствено у својим романтичним комедијама, ствара читаву филозофију алузија, којима усмерава своје жаоке према гротескним фигурама које интригирају, смеју се и плачу кроз целу комедију, Младеновић истиче да

У своме уметничком замаху Шекспир и у комици задира с оне стране свих пет чула, премаша просечност и тражи решење комичне ситуације – у трагичности бурлеске. ... Карневалски смех, кловновска поза, паралитичарска грандоманија – све је то у Шекспировим комедијама у основи трагично (Младеновић 1923: 535).

Употребу „диаблерије“ Бахтин сагледава са становишта ренесансне културе и ренесансног човека који је у смеху видео могућност „потпуног излаза из садашњег поретка овог света“. С друге стране, у „карневалској

⁵ Силвио Д'Амико напомиње да је Шекспир, иначе веран класичној традицији, био свестан укуса мноштва које је кловна желело да види и у трагедији, али и способности и потреба дружине, па је по ступању у „Глоуб“ преправљао комедије и драме, уводећи комичне елементе и ликове чак и у трагичну драму (Д'Амико 172: 171).

логици свргнућа-устоличења“ у Шекспировим драмама Бахтин види наду у „могућност излаза из садашњег поретка овога живота“. Управо у том „карневалском патосу радикалних смена и обнављања“ (Бахтин 1978: 292–293) налази се темељ Шекспировог осећања света. У „карневалску логику свргнућа-устоличења“ уклапа се и виђење С. Л. Барбера (С. L. Barber) да је карневалска атмосфера код Шекспира „сигурни одушак“ за анархичне пориве, у служби одржавања друштвене равнотеже (Бечановић Николић 2007: 347). Холдернес проширује теорију употребе „диаблерије“ на ликове „кловнова“ и дворских будала па наглашава да они код Шекспира имају улогу покретача карневала и карневалског духа. Као такви они су средиште „званичном и озбиљном тону ауторитета и моћи, а њихов језик се обешечаки и изазивачки супротставља језику краља и државе [...] њихов однос према ауторитету је пародичан и сатиричан“ (Бечановић Николић 2007: 348). Уз ово се уклапа и једноставна тврдња Јана Кота да код Шекспира „будале често мајмунишу моћне људе“ (Кот 1963: 77). Све набројане теорије представљају показатељ и потврду актуелности Младеновићевог дубоког и зналачког проучавања Шекспирових драма и ликова у њима.

Шекспирова драмска техника

Велики квалитет стваралаштва Вилијема Шекспира, и формула за сва времена, јесте чињеница да је у својим драмама показао да оно што садржи сам живот може да садржи и драма, а то је постигао ослободивши позориште правила стила и форме. Тумачећи Шекспирову драмску технику, Живојиновић наглашава да су проблем редитељима представљали Шекспирово непоштовање принципа о јединству места и употреба монолога. Зато су редитељи често прибегавали јединственом месту, желећи тако да акценат пребаце на саму драмску радњу. Међутим, монолог се одбацивао пошто се, поготово у XIX веку, сматрало немогућим да се гледалац уживи у монолошко излагање. Временом, с променама које је XX век донео позоришту, поготово у технолошком смислу, промене слика више нису представљале проблем. Ипак, истиче Живојиновић, монолог се још увек „бојажљиво избегава“, што доводи до закључка да човек двадесетог века још нема поверења према таквом начину излагања.

У прилог јединствености Шекспировој свакако иде и његова сажетост, коју Живојиновић истиче поредећи га са Стриндбергом и Ибзенем који, да би оправдали поступке својих ликова, убацују баналне свакодневне дијалоге, растежу радњу, па је Ибзену „потребан читав један велики чин да само исприча предисторију Хеде Габлер“. За разлику од њих Шекспирова сцена траје само онолико колико је потребно да се каже оно најбитније, најкарактеристичније за одређени тренутак и личност која се у њему затекла. Секући своју сцену на најбитније тренутке, подвлачи Живојиновић, Шекспир је у могућности да своје ликове прикаже „у много

већем броју ситуација ... са много више страна, сложеније, потпуније, дубље“. Шекспирова сцена се одвија до момента докле се сама органски развија и ни реч више.

Шекспир не мора да се враћа на ствари које су се догодиле, не мора да препричава, што је увек блеђе, непоузданије, неуверљивије и досадније од догађаја, не мора да доводи људе тамо где они с тешком муком могу бити; он вас увек, кад је то потребно, може довести на место где се одиграо догађај који је потребно знати, да вам га краће, сочније, живописније и непосредније опише (Живојиновић 1928).

Мада је почетком XX века изгледало неприродно да човек разговара сам са собом, Живојиновић истиче преимућства монолога пошто он „представља најкраћи и најпоузданији начин да се стигне право у душу личности која се износи на позорницу“. Уколико би избацио монолог, драматичар би морао заобилазним путем да каже оно што би требало да знамо о правом лицу неког лика из драме. Због тога монолог пружа најбољи део човекове душе – његове мисли, његово најинтимније *ја*, „јер нигде и никад човек није тако искрен као у разговору са собом, то јест у чистом мишљењу“. Потврду овог свог става Живојиновић поткрепљује поређењем са Чеховом, тада модерним писцем, који није прибегавао директно монологу, већ је форму монолога решавао на разне начине. Тако, у *Три сестре*,

несрећни брат, удављен паланком, разговара с глувим слугом. Он се уистини разговара са самим собом. Глуви слуга је само дивно смишљена досетка. „Ја не чујем шта говориш“ – вели слуга. – Одговор: „А зар бих ти ја то говорио кад би ти чуо!“ – Други пут ће то бити пијанство, трећи пут која друга замка... Битно је да се недостатак монолога тешко осећа (Живојиновић 1928).

Због финеса којима обилују Шекспирове драме, редитељ који почне да режира неку од његових драма мора поседовати уметнички инстинкт, таленат, како сматра Живојиновић. Овим својим ставом он се донекле приближава Младеновићевој теорији о интуитивној режији – према којој редитељ, да би постављена драма имала одјека у гледаочевој души, мора је и сам доживети сопственом интуицијом. На унутрашњи осећај, Живојиновић додаје и то да редитељ мора бити „изоштрен добром претходном литерарном припремом и позоришном културом“, а с друге стране свему томе потпору чине специјална техничка знања утврђена праксом и искуством.

Осетити драмско дело у његовој правој боји, погодити му стил и пренети га из сфере писаног у област визуелног, свакако зависи од редитељевог талента. У чисту технику Живојиновић убраја изражајна средства којима се редитељ служи да своју визију претвори у представу – а ту су

„дикција, пластика покрета и њихова психичка адекватност, целисходне групације, сликарски елементи“. У овим Живојиновићевим „сликарским елементима“ такође можемо препознати Младеновићеву теорију да у савременој драми костим и сценографија више немају само улогу декора, већ се апсолутно стапају с одређеним ликом, додатно стављајући акценат на њега, карактеришући га.

Шекспир је „лесник-психијатар“, и у томе је његова генијалност. Зато би у режији Шекспира требало поћи од унутрашњег живота ка спољашњем, а не обрнуто, у чему се, већином, како сматра Младеновић, греша код нас, посебно ако је режисер диктатор, а глумац полукултуран. Управо уметничка истанчаност редитељевог укуса неопходна је да би се остварила пуноћа Шекспировог дела на позорници. Кроз критику Гавелине поставке *Маџбејџа* на сцени Народног позоришта Живојиновић покушава да укаже како би требало режирати Шекспирово дело. Основни постулат од кога полази јесте да је „Шекспир сав психологија. Савршен познавалац људске психе, драматичар по превасходству, он је истовремено и сав пластика“ (Живојиновић 1928).

Управо због тога не би требало „објашњавати“ Шекспира, додатно га стилизовати, убацивати ликове и слике којих код њега нема. У том учитавању у оригинал Живојиновић види замку која доводи до одсутности доживљаја како код глумца, који скандирају текст и тиме доводе до монотоније темпа, тако и код публике. Свестан је Живојиновић да је Гавела у својој режији *Маџбејџа* желео да на позорницу изнесе нешто најсавременије, по угледу на „немачки модернизам“, али у тој својој намери је претерао. У складу с новим теоријама и Живојиновић признаје да редитељ више није интерпретатор „психологије и зналац музике речи“, већ мора бити и сликар. Неопходно је делу пронаћи „адекватан сликарски израз који ће потврђивати и попуњавати стил и дух дела“. Указујући на Рајнхардове представе, као пример савремених интерпретација класичних драмских дела, Живојиновић ће нагласити да су његове инсценације успеле због визуелног елемента коме поклања велику пажњу, али ипак најзначајнија је код њега психолошка интерпретација, којој приступа с великом пажњом, перфектно је израђујући. Код Рајнхарда је:

реч под налетом осећања покретана као вода под ударом ветра; најразноликије променљива, сва из унутрашњег осећајног треперења, без лажне интонације, без нелогичног нагласка, без усиљеног патоса и празног скандирања, па било да ради Шилера, било да ради Шекспира, било да ради жанр *Commedia dell'Arte*. Стил ових писаца и ових комада он ставља *прво* у реч и у психологију, па тек онда, и то *одавде*, трансформира у спољне визуелне облике, налазећи и за то – у чему и јесте његов дар – адекватне облике, и остајући до краја чист и конзеквентан у стилу (Живојиновић 1928).

У драми је најбитнији текст и из њега „мора све да се грана“, и треба

компоновати, на основу унутрашње психолошке логике дела, његов спољни облик [...] треба пре сваког, ма како бизарно смишљеног декора, имати живо осећање за дело и његов дух и бити способан уточити своју интуицију у дело које се интерпретира (Живојиновић 1928).

Говорећи о Шекспировом *Јулију Цезару* у режији Михајла Исаиловића, Живојиновић, у својој критици *Једна њромишана Шекспирова рејриза*, истиче да је редитељска чврстина приметна и неоспорна. Међутим, таква чврстина није примерена делу у коме већу пажњу треба обратити на нијансирање људских емоција. Метафорику коју користи за описе музичких дела Живојиновић ће употребити да дочара слаб Исаиловићев осећај за нијансе наглашавајући да је он:

неприступачнији мекшим, тањим, нежнијим тоновима; особито оним мешавинама од светлог и тамног, оним компликованим уливањима бола и радости у један бизаран одблесак, често горак, обично мистичан, најчешће поетски. Рекло би се да његовој молској скали недостају многи тонови. А и кад се појави молски акорд, – обично правилан, без узнемиравајућих септима, – он увек као да има тенденцу да се што пре ослободи себе и пређе у дурску безбедност... (Живојиновић 1928).

Неадекватно Исаиловићево психолошко нијансирање ликова у *Јулију Цезару*, подстакло је Живојиновића да, кроз изношење фабуле Шекспировог *Јулија Цезара*, истакне и природу ликова. Трудећи се да продре у психологију Брута, Касија, Цезара, онако како би, веровао је, и сам Шекспир тумачио своје ликове, Живојиновић ће дати идеју како их играти, насупрот ономе што је у Исаиловићевој инсцениацији приказано. Основна замерка Исаиловићевој режији, поред непотребне пренаглашености сценографије, била је и психолошка упрошћеност ликова, њихова недотераност и често непотребна пренаглашеност. Поред свега овога неадекватно је приказана и маса народа, која је, сматра Живојиновић, једна од главних ликова овог комада. Велика моћ народа у покрету, који „израста у подсвесно чудовиште“, у Исаиловићевом приказу је изостала. У овом Живојиновићевом ставу можемо препознати трагове поетике немачког експресионистичког филма у којима су, готово као декор, коришћене масе народа у покрету које су за циљ имале да истакну појединца на кога је био акценат у драми.

Као и у претходним критикама и у својој студији посвећеној *Хамлеју* у режији Михајла Исаиловића Живојиновић ће акценат ставити на представљање ликова у драми, на психолошку поставку неких сцена и комплетан сценски утисак. Лик на који Живојиновић ставља посебан акценат јесте Полоније. Чест је случај, поготово у нашим позориштима, да се Полоније приказује као комичан старчић. Комичне елементе, који су присутни, Шекспир је убацио да би донекле ублажио туробност трагедије, каква *Хамлеј* јесте, а не да од „Полонија направи врсту позоришног

Hanswurst-a“. Разложно тражећи доказе Полонијеве мудрости у Шекспировом тексту, Живојиновић ће се, ипак, занети када његову величину тумачи тиме што и Лаерт и Офелија

у жалости за својим мртвим оцем дају своје животе, што се не може објаснити само љубављу из детиње дужности, већ свакако и једним вишком који се могао добити само од извесног вишка у личним особинама очевим. Уосталом, ако пород може што да сведочи о свом родитељу, онда Лаерт и Офелија не дају својим особинама рђаво сведочанство о свом оцу (Живојиновић 1940: 135).

Тумачећи Полонија првенствено као искусног политичара, а и човека у поодмаклим годинама коме се мора одати поштовање, ако ни због чега другог онда барем због положаја који заузима на двору, положаја који је непромењен мада су краљеви промењени, Живојиновић у заносу истиче да

родитељ не сме да гледа на Полонија Хамлетовим очима, поготову кад оно што Полонија чини у очима Хамлетовим „досадном будалом“ није никако нешто што објективно тај назив заслужује (Живојиновић 1940: 136).

Тумачењу осталих ликова Живојиновић не посвећује толико простора колико је то учинио с Полонијем. На Хамлета се осврнуо само у сцени у којој прича с мајком износећи јој све што је открио и сву своју горчину, истичући да је недопустиво у таквој сцени да он све време седи. Ту можемо признати да се у таквим емотивним тренуцима не може бити статичан како је Хамлет приказан. Ипак, Живојиновић хвали игру Раше Плаовића који је успео кроз своју интерпретацију дати основу Хамлетове душе „болну и крваву иронију, у којој, као у сталном ставу према свету, лежи непрестано будан протест на битисање и на беду животне тамнице“.

За разлику од Живојиновића, Младеновић ће готово целу своју студију (*Најновији „Хамлеј“ на нашој њозорници*) о поставци *Хамлеја*, посветити првенствено Хамлету у извођењу Раше Плаовића. Полазећи од проблема психолошке карактеризације Шекспирових ликова и њиховог веродостојног приказивања, ослањајући се на тврдње теоретичара, чије име не наводи, Младеновић истиче да Хамлет, као човек који се игра лудилом и игра лудило за друге, не може стварно сам бити луд. Зато је ово „маскирно“ лудило психолошки центар драме са становишта глуме. Дакле, Хамлет се глуми флуидно, док је Раша Плаовић, према Младеновићевој оцени, закорачио у „материјалистичку концепцију“, дозвољавајући да га режијски оквир Исаиловића, још у почетку увуче у шему пасивног песимизма. Плаовићев потиштени лик и замишљени поглед, уз сакупљене обрве, одавали су, каже критичар, утисак да ће кроз све чинове морати физички ломити догађаје. Нема у његовој глуми „лирске

фаталности ни отмене метафизичке трагике, већ се све свело на нервни гест“.

Однос с Офелијом, у којој жели да види узвишену лепоту, биће изнад своје околине, а која га не разуме, оставља у Хамлету само празнину, успоставља дистанцу између њих двоје, што га избезумљује. И у том односу Плаовић је, према Младеновићевој оцени, био реалистичан, без отмено дубоке трагике. Он је у свом револту заповедао са сцене „док су му вилице дрхтале“. Проблем Плаовићевог Хамлета јесте у чињеници да је он више „физиолошки чудак“ него душевни, при чему се изгубила фина скала Хамлетовог господственог бића, јунака који с презиром посматра склупчано човечанство.

Проницљив до своје абнормалности, г. Плаовићев Хамлет пронашао је погодни израз за проклетство над самим собом. Он је по томе потпуно мушка природа, и остаје то до свог трагичног пада. Али г. Плаовић се није рафинирано унео у културну утанчаност Хамлетове личности, која је само наоко малодушна, а чини собом врхунац духовне мете Шекспировог доба (Младеновић 1930: 619).

Закључак

И у студијама посвећеним Шекспировом делу, и у критикама о конкретним представама, Младеновић показује снажан аналитички темперамент, способност за прецизно виђење и тумачење детаља. Младеновићева тумачења јасно су прожета духом времена, због чега и посвећује велику пажњу лудилу код неких Шекспирових ликова. Тако представљен, Шекспир постаје ренесансна претеча експресионистичких драматичара. Управо та окупираност тамним странама људске душе, с наглашеним елементима гротеске, заокупљеност злочином и израженом страшћу добијају неке црте Младеновићевих јунака *Драмских џајки*. О савремености Шекспира, у Младеновићевом виђењу, говори и његово истицање Јага у први план, чиме нам посредно говори да моралног реда више нема.

За разлику од Младеновићевих студија о Шекспиру, у којима се јасно препознаје и драматичар, какав је Младеновић био, Живојиновићеве студије су више окренуте самој теорији драматуршког поступка. Оно у чему су оба аутора слична јесте приступ новом начину режирања, коме се очито тежило у српским позориштима у периоду између два светска рата. Драма више нема само комичне или морализаторске карактеристике, већ приказује збивање у човековој души – било оно позитивно или негативно. Нови Човек кога би требало приказати на сцени за себе тражи и нови приступ режији, онај који је већ био актуелан у Европи. Разматран са становишта посматрача после Првог светског рата, као битна Шекспирова вредност истиче се то што код њега нема средине, јер сама догађања у „Великом механизму“ (историји) нису трагична ни комична, већ је трагичан или комичан њихов учесник – човек.

Мирослав Цолић

ХЕГЕЛОВСКА КОНЦЕПЦИЈА ОДНОСА ГОСПОДАРА И РОБА НА ПРИМЕРУ КОРНЕЈЕВОГ *СИДА*

САЖЕТАК: У раду се анализирају механизми на којима се конституише корнејевски јунак, полазећи од хегеловске концепције односа Господара и Роба као врсте односа које субјекат остварује са другима и који одређују онај део његове егзистенције условљен погледом других. У оквиру опозиције Господар – Роб, корнејевски јунак спада у класу Господара, коју досеже не само надилажењем других већ и превазилажењем самога себе. Пошавши од Корнејевог *Сиде* с једне и Хегелове *Феноменологије духа* с друге стране, а медијацијом запажања Сержа Дубровског, крајња намера била је уочити еволуцију Родриговог Сопства од колективног Ја, преко онтолошки конфликтног односа са женом, до преузимања коначне улоге Господара, коме легитимитет даје један историјски догађај и улога вође коју јунак има у њему. Љубавни однос као део приватног Ја издиже га до нивоа Господара, супротстављајући јунака ропском менталитету одабране жене. Но тек га историјски догађај као спољни фактор колективне важности потврђује у тој функцији, која само одређена спољашњим светом може да га учини оним што Господар јесте – човек над свим другим људима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: господар, роб, индивидуално, колективно, херојско.

За разлику од XVI века, у коме је некада живо средњовековно пучко позориште углавном замрло, а ново учено ретко прелазило оквире књишких остварења, позориште у XVII веку временом све више добија у замаху, да би коначно значајем превагнуло над свим другим облицима књижевног стварања.

У време када је барок био у пуном процвату и када су почеле полемике око доктрине класицизма, у књижевност је ушао Пјер Корнеј (Pierre Corneille, 1606–1684). Он је савременик и песнички одраз многих богатстава и противуречности неколиких епоха, у којима су се одиграле дубоке промене, како у друштвенополитичком тако и у књижевно-естетичком смислу.

Од младалачких дела помена је вредна *Позоришна илузија* (*L'Illusion comique*, 1636), један типично барокни комад у коме Корнеј примењује врло распрострањену технику позоришта у позоришту.

Попут многих својих савременика из доба Мазарена и он је волео помпезност и параду, свечане гестове и звучне реченице. Ни после комедије *Лажљивац* (*Le Menteur*, 1643) Корнеј неће напустити барок. Напротив,

сви видови барока ће просто врвети у *Андромеди* (*Andromède*), писаној као оперски либрето, али играној као трагедија 1650. године, и у *Освајању златног руна* (*La Toison d'or*), трагедији изведеној 1660. године.

Међутим, у три велике трагедије: *Хораџију* (*Horace*, 1640), *Сини* (*Cinna*, 1641) и *Полијектију* (*Polyeucte*, 1642), у којима је под утицајем критике више водио рачуна о строгој примени правила, Корнеј је суштински продужио пут којим је био кренуо и наставио је драмску студију хероја.

Једно од најбитнијих питања у развоју херојске личности и даље су односи које она остварује са различитим облицима и различитим нивоима заједнице. Опште се не појављује само у форми породице, племена, отаџбине, већ се ближе одређује и институционализује у државу, изнад које се, као изнад временске и историјске категорије, издиже ванвременски и ванисторијски поредак чисто духовних вредности, оличен у Богу.

У остваривању себе као господара херој увек полази од нивоа једнакости са другима да би, пењући се степен по степен, покушао да од „једног у мноштву једнаких“, како каже књижевни критичар Серж Дубровски (*Serge Doubrovsky*, 1928), постане „први међу једнаким“. Својом надмоћношћу он изазива дивљење и његова трагичност није у страдањима и патњама које би будиле сажаљење и страх, како је Аристотел дефинисао трагичног јунака, већ у коначном неуспеху, у неостварљивости његовог сна о величини и надљудској узвишености.

У комадима познијег доба Корнеју се, не без разлога, замерају замршена радња, нејасни и компликовани односи између личности, недовољно продубљена психологија. У ствари, на другом нивоу и у другачијим темама, Корнеј се враћа неким карактеристикама барокног позоришта и барокне концепције личности. Он то, по свој прилици, делом чини због моде, на коју није неосетљив и која је у доба Мазарена склона романескним комадима, а делом зато што су се његове личности, пошто су исцрпиле све могућности на путу херојског идеализма, вратиле на претходни стадијум трагања за сопственим идентитетом и немогућности да се дефинитивно организују око чврстог стожера неких неприкосновених вредности. Уз то, све чешће и дубље свођење судбине јунака од историјске на приватну чини да у последњим комадима у први план избија улога жена. Интриге – истовремено љубавне и политичке – замењују истинске подвиге хероја. Корнеј се тешко сналази изван историје и зато је се тешко одриче. Међутим, времена су се променила. Битку са младим Расином, песником новог доба и нових схватања, битку за наклоност савременика, коју је водио са жестином повређене величине и горчином старости, неминовно је морао да изгуби.

Иако његови најбољи комади нису лишени психолошке дубине, Корнејева снага није у психолошкој тананости. Као драмски песник, он је на првом месту моралиста и филозоф. У историји – римској пре свих – он тражи и налази најзначајније теме својих трагедија. Њега привлаче изу-

зетне личности и егзистенцијална питања људске судбине, првенствено однос слободе и нужности. Он се не бави анализом психе, већ много више трагањем за смислом бића и постојања.

Корнејевски јунак

Оно што се обично назива корнејевским јунаком представља, углавном, збир карактерних црта главних личности његова четири ремек-дела, настала од 1637. до 1642. године. У њима не треба тражити читавог Корнеја, као што су то многи проучаваоци дуго времена чинили, али се у њима, несумњиво, налази највиши домет његовог генија. То су: *Сид*, *Хорације*, *Сина* и *Полијект*.

Виђен у светлости моралних и друштвених стремљења тренутка у коме се појавио, корнејевски јунак делом представља филозофски осмишљену визију духовне суштине тог историјског тренутка, јер, према примедби Дубровског, Корнејево дело није рефлекс историје већ рефлексација о њој.

Историјски положај француске аристократије у доба Ришељеа био је двосмислен. Храброст племића и њихово поимање части и славе неопходне су моторне снаге за остварење војничких и империјалних амбиција краљевства. Зато и сам Ришеље свим, па и уметничким средствима, подстиче развијање витешких врлина. Међутим, моћ, као резултат напора и победа племића, све више се отуђује од њих у корист свемоћне државе. Племићима су остајали слава и охолост, утолико веће колико је расло мучно сазнање немоћи. Корнејевски јунак представља песнички израз тог менталитета.

Као једна од основних особина корнејевског јунака истиче се његово високо поимање дужности и питање части. Њима је његово биће детерминисано – у исти мах спутано и слободно. Корнејевски јунак зато што јесте аристократа, што је тога свестан и жели да покаже другима да је аристократа у изворном смислу речи (дакле *најбољи*) ставља себе изнад свих људи и изнад свих система осим сопственог. Он своје оправдање налази у историји, у пореклу, у крви, у самом себи. Онда када се потчињава, када стреми идеалима своје класе, он себе остварује као аристократу, постаје независан и слободан, јер је вршење дужности за њега привилегија, а не принуда.

Појам дужности у корнејевског јунака није *a priori* супротан осећањима и страстима. Стога не треба његову унутрашњу драму сводити на опредељивање између два непомирљива начела у коме би се корнејевски јунак, мање или више болно, али неминовно, одлучио за тријумф моралног над емоционалним бићем. Он потискује и гуши само она осећања и нагоне који су супротни његовим идеалима, али сва друга развија и подстиче. Превага моралног бића, којој он вазда тежи, не сме да се заврши коначним поразом и смрћу емоционалног бића, јер је то онда и пораз и смрт хероја.

И корнејевски јунак је настао у атмосфери барокног схватања човека. Али он не представља потврду овог схватања, већ напор да се оно превазиђе. Он се не мири с флуидним, неухватљивим бићем прикривеним маском; упиње се свим силама свести и воље да проникне у себе и укине разлику између стварности и привида, између онога што он јесте и онога што показује.

Проучавајући феноменологију корнејевског јунака, критичар Жан Старобински (Jean Starobinski, 1920) изврсно је показао колико овај јунак воли и тражи погледе других, колико жели да буде виђен. Он верује у прозирност бића, што ће рећи у видљивост својих врлина, јер што се слабости и порока тиче, он је све учинио да их искључи из личности, а не само да их уклони са лица. Отуда потичу његова театаралност и његова охолост. Заправо, идентификацију са моделом идеалне личности, брисање разлике између бића и изгледа, стварности и привида, он остварује много више тиме што се биће прилагођава изгледу и стварност привиду, него обрнуто. Ту лежи корен његове отуђености и – у крајњем исходу – његовог пораза.

Однос ђосїодара и роба

Тумачећи међусобне односе између корнејевских јунака, један од најбољих познавалаца Корнејевог дела, Серж Дубровски, за методолошку основу својих анализа узима главне поставке Хегелове *Феноменологије духа* (1807). Сведено на потпуно огољену схему, то значи да се полази од чињенице да човек, осим што као и животиња себе физички осећа, има и свест о сопственом постојању. Он може желети нешто изван себе, али може желети и саму жељу у себи. Љубав је у исти мах жеља за поседовањем вољене особе, али и жеља да се буде вољен. Ступајући као друштвено биће у односе с другим људима, човек постоји истовремено у сопственој и туђој свести. За друге он није ни оно што јесте, ни оно што он мисли да представља, већ оно што они мисле о њему. Отуда потреба за признањем, потреба да се другима наметне властита свест о себи. У том смислу Хегел разликује три типа односа:

а) А признаје Б који му узвраћа својим признањем – *однос чистїе реципїрочносїи*;

б) А признаје Б, али Б њега не признаје – *однос њоїчињеносїи*, и најзад

в) А је признат од стране Б, кога он не признаје – *однос ђосїодара и роба* (Hegel 1979).

Међутим, однос господара и роба није могуће довести до краја, јер роб ако је непризнавањем сведен на објекат, односно ако је престао да постоји као објекат, није више у стању да признаје свога господара. Зато, у свом интересу, господар мора робу да ода минимум признања.

Корнејевски јунак спада у класу господара. Али, он мора да се бори за превласт у кругу једнаких, да се труди да у општењу с другим господарима успостави однос доминације и покорвања. Стога је он принуђен да се непрекидно напреже да буде бољи. На томе почива двострука драма у Корнејевом позоришту – борба са другима, и борба са самим собом; тежња да се самопревазилажењем превазиђу други и да се за то добије признање. Смер кретања корнејевског јунака је зато увек од нижег ка вишем. Овакав начин мишљења и понашања одговара феудално-аристократској структури његове свести.

Дакле, да резимирамо: сходно феноменологији духа, човек стиче поимање о себи када буде способан да каже *Ja*. Човек мора да осети себе, али у опозицији према животињи, према *Moi animal*. Наравно, како је човеку неки давни корен у животињи, *Moi animal* постоји, али човек треба да га превазиђе, треба да постане *свесћан себе*. Што се тиче жеље, она треба да постоји као *desir d'un desir*. Коначно, човек не може бити човек ако не жели признање другог човека. Тако се ствара однос реципроцитета и категорије Роба и Господара, што ћемо видети у *Cиду* (*Le Cid*, 1637).

Почев од веза између корнејевских сцена јунаштва и срчаности феудалног идеала, с једне стране, и укуса публике, с друге стране, Дубровски у својој студији *Corneille et la dialectique du héros* (1963) објашњава дијалектику корнејевског јунака и ову своју тезу посматра са разних аспеката подједнаке важности.

Као што знамо, заплет настаје у чувеној сцени препирке између два оца – Дон Гомеза (*Don Gomès, comte de Gormas*), Химениног оца, и Дон Дијега (*Don Diègue*), Дон Родриговог оца. Наравно, њихова препирка носи једну историјски присутну истину и политички, морални и социјални моменат у пуној светлости. Сукоб настаје не између било која два човека већ конкретно и јасно између онога што је прошло (*services passés*) и онога што је сада присутно (*services presents*):

Le comte: Si vous fûtes vaillant, je le suis aujourd'hui /Acte I, Scène III. 195/
Гроф: Ви сте били храбри, ја сам храбар сада /Чин I, Сцена III. 195/

Don Diègue: Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus /Acte I, Scène III. 212/
Дон Дијега: Ви сте данас тај што ја сам негда био /Чин I, Сцена III. 212/

Очигледно је да су ова два човека истих заслуга, али је проблем у томе што је то један био некад, док је други то данас. Дакле, основни проблем јесте, како Дубровски каже, *Le problème de la temporalité*:

Don Diègue: Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire,
Tant de fois affermi le trône de son roi... /Acte I, Scène V. 242–243/

Дон Дијега: (Моја) Рука што је спасла краљевство не једном,
Што је учврстила на престолу краља ... /Чин I, Сцена V. 242–43/

Кроз ове своје речи Дон Дијео оплакује не само себе већ и свој род и, уопште, цео поредак монархије. Тај вапај одређује и обележава сам смисао корнејске трагедије. Појављује се Родриго као излаз. С једне стране настављач очеве крви, а с друге, сам за себе – јунак садашњости.

Улоџа оца је изузетно важна у херојско-аристократском свету Корнејевог позоришта. Отац отеловљује читав један систем вредности и идеала и преко приклањања његовој вољи, његова деца се у ствари потчињавају том систему вредности, који нити ко може, нити жели да доведе у питање.

Корнејевски јунак се налази у процесу индивидуализације на оном степену развоја на коме се *индивидуално ја* не потврђује кроз истицање свога права на пуну аутономију, на властиту посебност, већ кроз идентификацију са *йлеменским ја*. Лично *ја* постоји у функцији *колективног ја* – расе и класе којој јединка припада. Оно сву снагу и вредност црпи из идеала и узора предака, чији је отац једини живи представник.

Према томе, Родригов пристанак да уместо оца спере срамоту теоријски је био решен још пре његовог рођења; он је записан у целокупном његовом васпитању, у сржи његовог племићког бића. Међутим, на индивидуалном плану, емоционалну препреку великог драмског интензитета представља чињеница да тај пристанак истовремено значи и крај надања срећи са вољеном девојком.

Први чин одређује двоструку димензију аристократске етике: индивидуални план, који износи на видело *Ја* у борби и кроз борбу са *Другима* и интересубјективни план, где се појављује једно мноштво *Херојског Ја*. То заједничко постојање ових *Ја* такође је двоструко. Хоризонтално, оно сједињује индивидуе исте врсте (Дон Дијео, Дон Гомез, Дон Санчо) и ставља их у *класу*, а вертикално, оно их повезује у времену (Дон Дијео – Родриго и Дон Гомез – Химена) и ставља их у *расу*.

Ако је цела трагедија присуство једне опасности, онда је ова опасност двојака. С једне стране, индивидуални аристократски план прети рушењу аристократског поретка; незадрживо одушевљење према Господарењу чини да избије класа Господара. У томе је смисао смртног ривалства између Дон Дијега и Дон Гомеза. Дијалектика Господарења води, дакле, Господаре да се међу собом уништавају (то историјски потврђује Ришелеов едикт против двобоја). С друге стране је опасност расе: ако је истина да је потврђивање *Херојског Ја* чин јединствен и одређен традицијом, суштина порекла жели да Господарење буде *наслеђено*, и то само уколико је достојно тога, дакле заслужено.

Категорија *digne de* (бити достојанствен, частан) треба да постане ослонац корнејске етике. Родриго је одлучан и достојан – он ће учинити оно што отац захтева. Али, унутрашњи конфликт, који је неминован, макар и у најмањем тренутку, задаје проблеме многим теоретичарима. Често га они свode на љубав, вољу, дужност, на њихову борбу. Једно је за Дубровског сигурно: да проблем те унутрашње борбе не постоји за нас

већ за Родрига и да је Родриго тај који треба кроз то да нас води. Химена сама нехотично објашњава тај чин и показује Родригу како тога тренутка он губи љубав да би спасао част:

Ton honneur t'est plus cher que je net e suis chère,
(Puisqu'il trempe tes mains dans le sang de mon père)
Et te fait renoncer, malgré ta passion,
A l'espoir le plus doux de ma possession /Acte V, Scène I. 1509, 1511–1512/

Душа ти част више него мене воли,
(Јер ти само због ње крв мог оца проли)
Због ње се одрече, и упркос страсти,
Дивне наде да ме имаш сву у власти /Чин V, Сцена I. 1509, 1511–1512/

Али, од самог почетка ми код Родрига не видимо постављање проблема *за* и *против*, па затим одлуку. Чувене станце¹ на крају првог чина, у којима се Родриго препушта изливима очајања, дуго су тумачене као изразит пример корнејевске дилеме – као болно, али у основи слободно одлучивање између дужности и љубави – могло би се чак додати и смрти, јер несрећни младић и на њу помишља. Дубровски је први сасвим јасно показао да ту не може бити говора о правој дилеми, о избору између алтернатива које се искључују. *Господар не сме бити у дилеми*.

Низање и појачавање станци није ни чисто умовање, ни излив јарости, већ јасно и немилосрдно *освећење* (*prise de conscience*). Бол који осећа Родриго није само психолошка чињеница; он има, као и цео чин сазнања свести, један смисао и улогу. Тај бол омогућује Родригу да не дела одмах, да причека моменат свога жртвовања. Та немогућност избора између љубави и части убрзо га доводи до жеље да себе убије:

il veut mieux courir au trépas /Acte I, Scène VI. 321/
Часно треба мрети / Чин I, Сцена VI. 321/

Родриго зна да ће, ако убије оца Химени, стећи њену мржњу. Међутим, ако остане миран – не бранећи част – привући ће њен презир. Он збори:

J'attire en me vengeant sa haine et sa colère,
J'attire ses mépris en ne me vengeant pas /Acte I, Scène VI. 323–324/

Не осветим ли га – он ће презрет мене,
Осветим ли оца – она ће ме клети /Чин I, Сцена VI. 323–324/

Дакле, и сама осећања Хименина одређују да он чини своју дужност, да брани крв свога оца. Родриго види да се пред њим открива неопход-

¹ За место на коме долази до изражаја лирско у делу, Дубровски каже: „Станце су пут до самоспознаје“ (Doubrovsky 1963: 83).

ност да отпочне жртвовање у себи самом и схвата да се стварна борба против другог удвостручује борбом против себе. Воља овде није придодата сазнању, она је овде у правом смислу речи чин мишљења. Жртва *de la possession amoureuse* није за Родрига жртвовање љубави. Он сматра да се љубав према другом наставља с оне стране телесног уједињења. Величина Родрига јесте у томе да се не одрекне љубави, већ да је створи на једном другом нивоу. Он прихвата алтернативу *de la haine et de la colère*, које успостављају једнакост између субјекта и објекта емоције, чак и супериорност једног над другим.

Француски писац и књижевни критичар Шарл Августин Сен Бев (Charles Augustin Saint-Beuve, 1804–1869) наводи да су корнејске јунакиње лишене женствености (супротно Расиновим), јер им љубав излази више из главе него из срца (према Saint-Beuve 1876).

Он чак сматра да Корнеј није добро познавао жене. Да закључимо: за Химену, као и за све остале корнејске јунаке, љубав је првенствено жеља. Код Химене такође постоји иста дилема:

Maudite ambition, détestable manie (...)

Honneur impitoyable à mes plus chers désirs /Acte II, Scène III. 457, 459/

О таштино клета, махнитости части (...)

Што раскиде ланце мојих нежних уза? /Чин II, Сцена III. 457, 459/

И она одлучује у тој трагичној ситуацији као и Родриго у станцама:

Elvire: Apres tout que pensez vous donc faire? /Acte III, Scène III. 846/

Елвира: И шта ћете сада? /Чин III, Сцена III. 846/

Chimène: Pour conserver ma gloire et finir mon ennui

Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui /Acte III, Scène IV. 847–848/

Химена: Да сачувам образ и да крв наплатим,

Убићу га, па ћу у гроб да га пратим /Чин III, Сцена IV. 847–848/

И од пасивне власти над собом, која на почетку комада карактерише јунакињу, Химена се као и Родриго уздиже уз један болни напор до активне власти и претвара љубав у љубавну мржњу.

Од момента када Корнеј представља ноћне сусрете Химене и Родрига, он досеже до висина чисте трагедије где *херојско* добија неслућене размере. Ове ноћне посете Родрига вољеној жени изазвале су шок тадашње публике. Академија (L'Académie française, 1635) се побунила, чак је и сам Корнеј признао да је то на неки начин шок, али оно што доноси те сцене није ни најмање ноћни сусрет Ромеа и Јулије, нити шекспировска љубавна сцена на балкону. Напротив, корнејски лиризам се не показује у додиру два (дуо) љубавника, већ у њиховом делу.

Корнејевска љубав никада није првенствено афективна и чулна веза између два бића која се желе. Морална компонента је веома битна: љубави нема без поштовања и дивљења према партнеру. Она и није ништа друго до поштовање и дивљење, односно позитиван морални суд који се, доведен до највишег степена, емоционално загрева и претвара у занос. Љубав је, дакле, садржана у појму дужности.

Међутим, дошавши после двобоја упрљан крвљу њеног оца, Родриго тражи од Химене да га убије. Сада нам одједном Родриго изгледа збуњен, као да није учинио оно што јесте, па и самом Корнеју није изгледало долично да јунак одједном жели да умре. Али, то код Родрига није никакво поигравање са животом, већ стварна одлука. Он нуди Химени да учини оно што је и сам учинио – да брани част свога оца. Дакле, Химена се налази у истој ситуацији:

Même soin me regarde, et j'ai pour m'affliger
Ma gloire à soutenir et mon père à venger /Acte III, Scène IV. 915–916/

Исти јад ме мори, чека брига иста:
Да осветим оца и постанем чиста /Чин III, Сцена IV. 915–916/

и она из свега закључује:

Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi /Acte III, Scène IV. 931–932/

Достојан си мене, јер бол тај ми зада,
Завредети тебе морам и ја сада /Чин III, Сцена IV. 931–932/

Химена у први мах спаја смрт и заслугу, љубав и мржњу. Нестаје план животињског поседовања, остаје људски план признања (оно о чему је Хегел говорио). Химена само кроз Родригову смрт може доказати своју једнакост, као што се Родриго тек убиством грофа осетио једнаким. Тако кроз перспективу хероизма који потиче из страсне блудње треба посматрати и разумети супротстављање двају љубавника. Родриго је преобразио *Moi vital* у *Moi humain*, план осећања у план свести. Химена жели да га следи, али она то не може. Код ње се, на неки начин, херојска дијалектика зауставља и она остаје заробљена у својој страсти:

Et je veux que la voix de la plus noire envie
Elève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis
Sachant que je t'adore et que je te poursuis /Acte III, Scène IV. 970–972/

И желим да завист на мене кидише
И разнесе светом моју тужну славу:
Да те волим страсно – тражећ твоју главу /Чин III, Сцена IV. 970–972/

Она ће у свакој прилици порицати ту љубав, све док признање не буде нехотично извучено из ње. И ако она пориче ту љубав значи да је се стиди, дакле, изнад ње постоји зла коб, једна сила која измиче моћима воље. Родриго за Химену може само да буде предмет жеље. То значи да Химена није успела да постигне своју катарзу, коју станце представљају за Родрига. Она се, доспевши до саме ивице искушења, утапа у бол, док Родриго само један час остаје непокретан.

Химена убрзо мења речи, *ta punition* (казна), коју она захтева у жељу *de poursuite* (гоњења). Дакле, она је немоћна. Далеко од тога да буде снажна јунакиња, често описивана код Корнеја, она ће плакати за време целе трагедије, што је за Корнеја симбол срамне слабости.

У разговору са:

Инфантињом: Que tu vas me coûter de pleurs et de soupirs /Acte II, Scène III. 460/

Кол'ко ћеш ме стати уздаха и суза? /Чин II, Сцена III. 460/

Краљем: Sire, la voix me manqué à ce récit funeste

Mes pleurs et mes soupirs vous diront mieux le reste /Acte II, Scène VIII. 669–670/

Глас ми се одузе

Остало ће рећи моје сузе /Чин II, Сцена VIII. 669–670/

Елвиром: Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau! /Acte III, Scène III. 799/

Плачите, о очи, нек вас топе сузе /Чин III, Сцена III. 799/

Родригом: Je cherche le silence et la nuit pour pleurer /Acte III, Scène IV. 1000/

У тишини ноћи, хоћу да уздишем, да исплачем очи /Чин III, Сцена IV. 1000/

И до краја она ће плакати:

Qu'en un cloître sacré je pleure incessamment,

Jusqu'au dernier soupir, mon père et mon amant /Acte V, Scène VI. 1739–1740/

А ја ћу у миру неког самостана,

Да плачући скончам бреме својих дана /Чин V, Сцена VI. 1739–1740/

Али, док говори о свом непрекидном плакању, чини се да заборавља обећање дато Родригу да неће живети после његове смрти. Дакле, Химена нема храбрости не само да убије већ и више од тога – да умре. Она, одатле, није ћерка свога оца, она остаје на *Moi animal* које доминира класом робова. То је оно што шокира аристократску етику и што ће и сам Корнеј назвати грешком свога лика. Тако је разумљиво што се Химена представља за публику тога времена као блудница. Док се Родриго уз-

диже до нивоа правог Господара, дотле се Химена, не прихватавши смрт, спушта на ниво Роба. Међу њима је оштар контраст, чак апсолутна супериорност онога који побеђује – Родрига. Два ноћна сусрета Химене и Родрига чиниће се као једна врста Божијег суда на плану љубави, као и дуел са грофом на плану храбрости.

Први пут у III чину, у четвртој слици, Химена се уверава у своју немоћ, и са гледишта аристократског морала, у свој пад:

Химена: Vas je ne t'hais point /Acte III, Scène IV. 961/
Авај, не мрзим те /Чин III, Сцена IV. 961/

Родриго: Tu le dois /Acte III, Scène IV. 962/
Мораш /Чин III, Сцена IV. 962/

Химена: Je ne puis /Acte III, Scène IV. 963/
Ал' не могу /Чин III, Сцена IV. 963/

Ту немоћ она скоро и жели:

Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir /Acte III, Scène IV. 983–984/

Но упркос части, дужности и стега,
Желим да ми ништа не успе од свега /Чин III, Сцена IV. 983–984/

Логички развој ствари водиће Химену од пораза и понижења до безусловне предаје:

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix
Adieu: ce mot lâché me fait rougir de honte /Acte V, Scène I. 1557–1558/

Победи у борби, јер ја сам јој цена
Збогом: иди што пре, сва од стида горим /Чин V, Сцена I. 1557–1558/

Пошто је пала у класу Роба, а свесна своје немоћи, она, према мишљењу Дубровског, доспева до нивоа комедије у петом чину пете слике, када се враћа Дон Санчо. С друге стране, пошто је Химена доспела од трагичног до комичног нивоа, Родриго не престаје да се уздиже. Узајамно привлачење и сличност двају љубавника временом бива замењена разликом. Родригова љубав, која је способна да умре и убије – љубав Господара – налази се изнад *possession amoureuse*. Најзад, Родриго и са грофом и са Хименом води исти дуел. У томе нема нимало суровости, напротив, то је принуда – *la violence*. И та принуда јесте оно што гони победника напред. Тако ми видимо држање које после сваке *победе* над Хименом није задовољство, већ један бол који омогућава у њему катарзу, једно –

miracle d'amour. А, како он такође познаје страсти које су за Химену *les mortelles douleurs*, за њега су то узалудна јадиковања и он ће само делањем (*par l'action*) моћи да их превазиђе. Корнеј увиђа неминовно постојање страсти. Да није ње, не би било ни херојског духа. Страст је неопходна слабост, јер без слабости нема снаге, без искушења нема врлине. Област страсти је оно поље битке на којем побеђује *Moi de la Maitrise* над *Moi de la Nature*.

И коначно, долазимо до једног врло важног, рекло би се најважнијег момента, који бива унесен „споља“ у трагедију. То је историјски тренутак. Родриго не би постао Господар – *Le Cid*, да се није појавио тренутак борбе са Маварима. Све оно пре – дуел са грофом, тријумф над Хименом, дају му само привидно спасење. Интерес државе коју треба бранити доводи га до победе. То место обележава праву трагедију. Историјски догађај долази споља и грубо тера Родрига да се ишчупа из свог бола. Он се ставља на чело војске без икакве дилеме, као што је то чинио у дуелу са грофом и у односу са Хименом. Најзад, његово *Херојско Ја*, које видимо у приповедању о бици, доминира. Често се о овој нарацији говори као о епском месту које подсећа на *Песму о Роланду*. То је, зацело, погрешно. Права епопеја је колективно дело, ствар државе, расе. Оно што се овде догађа јесте Родриго сам, *Le Moi héroïque et solitaire*. Он коначно постаје *Le Chef*: „*Ils demandent le chef: je me nomme, ils se rendent*“. Сид наставља да живи, он постаје бесмртан. Ту коначно долази до суштине Корнејевог егзистенцијалистичке поставке: *Etre plus qu'homme, dans un monde d'homme* (*Човек над свим другим људима*).

Најослејку

Сасвим је јасно да Корнеј никада не би постао и остао велики да није изузетан уметник речи, сјајан мајстор форме. У француској књижевности мало ко у свом генију спаја у тако високом степену развијени беседнички, епски, лирски и драмски таленат. То би можда још једино могао бити Виктор Иго, али он ће у духу једне другачије поетике у све те особине улили више патоса и вербалне опијености. Стиче се утисак да се и Корнејева фраза у њему појављује најпре као необуздана бујица речи. Међутим, он не допушта да га та бујица до краја понесе, јер му поетика класицизма, чијем развоју је и он дао значајан прилог, намеће дисциплину и смирује првобитну неумереност. Тај процес стваралачког самосавладавања не доводи до гушења заноса, већ само до његовог згушњавања у јасан и снажан израз. При свему томе, на плану стила, Корнеј никада неће постати идеалан пример класичне мере. Оно што је у њему барокно, а свакако и израз личног темперамента, исказаће се као склоност ка ораторској свечаности, ка извесној театаралности и помпезности, особине које ће у многим врло прикладним ситуацијама бити врлине, а у другим мане његовог стила.

Као оратор, Корнеј воли дуге тираде, савршено компоноване по свим законима беседничке вештине. Али говор његових јунака је проткан и језгровито исказаним мислима, сјајним сентенцама, које се памте и понављају као пословице и каквих нема ни у једног писца француског и светског позоришта. Као што је мајстор тираде, он исто тако вешто води дијалог, који прелази у ефектне стихомитије.

Као епски и лирски песник, он остаје апстрактан, његов језик је без богатства слика и метафора, јер се као драмски песник бави искључиво анализом унутрашњих збивања. Управо све његове фигуре и симболи остају затворени у свету психичког доживљавања, и ту, речником који је сведен на релативно мали број речи, остварују велико богатство значења.

Однос критике према Корнеју током ова три века ишао је од дивљења, преко равнодушности до жучног одбацивања. Нарочито је крајем XIX и почетком XX века, у време симболизма, импресионизма и других сродних праваца Корнеј био на најнижој лествици свога угледа. Међутим, било је и тада, а поготову у доба немира и ратова, песника, мислилаца, историчара и критичара који су у Корнеју видели великог песника моралне величине и патриотског и епског заноса. Тако је он, као што је то песник и есејиста Шарл Пегу (Charles Péguy, 1873–1914) одушевљено тврдио, постао не само национални него и један од најзначајнијих народних песника.

Непосредно уочи и одмах после Другог светског рата, Корнеј се неоспорно враћа у милост критике и постаје предмет низа врло значајних студија, док неколицина писаца надахнутих егзистенцијализмом гледају у њему својеврсног претечу.

ЛИТЕРАТУРА

- Pierre Brunel, *Histoire de la littérature française*, Paris 1993.
G. Contentin-Rey, *Les Grandes étapes de la civilisation française*, Paris 1991.
Pierre Corneille, *Le Cid*, Paris 1999.
Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris 1963.
Georges Duby i R. Mandrou, *Histoire de la civilisation française*, Paris 1968.
Branko Džakula, *Francuska književnost*, knj. II/3, Sarajevo 1982.
G. V. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, Beograd 1979.
A. Lagarde i L. Michard, *XVIIe siècle – Collection littéraire Lagarde & Michard*, Paris 1993.
Les Cahiers de Saint-Beuve, Alphonse Lemerre Publisher, Kessinger Publishing, Paris 1876.
Charles Péguy, *Ouvres complètes*, Paris 1995.
Pjer Kornej, *Sid*, Novi Sad 2005.
Jean Starobinski, *L'Oeil vivant (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*, Paris 1961.
S. Vitanović i G. Vitanović, *Francuska civilizacija*, Beograd 1994.

THE HEGELIAN CONCEPT OF MASTER-SLAVE RELATIONSHIP AS
ILLUSTRATED IN THE EXAMPLE OF *LE CID* BY PIERRE CORNEILLE

Summary

The paper explores the mechanisms upon which Corneille's hero is created, starting from the Hegelian concept of the Master-Slave relationship, as a relationship the subject enters with other people, and the one which determines that part of his existence influenced by his interactions with others. In terms of the Master-Slave dichotomy, Corneille's hero is a Master, which is the status he achieves not only by overcoming others, but by overcoming himself as well. Between Corneille's *Le Cid* and Hegel's *Phenomenology of Spirit*, through the intermediary of Serge Doubrovsky's observations, the main purpose of the paper is to record the evolution of Rodrigo's Self – from the collective self and an ontologically conflicting love affair, to the point where he finally assumes the role of a Master, legitimized by a historical event and the leadership skills the hero exhibits in it. The love relationship, as a part of his private self, elevates him to a Master level, juxtaposing the hero with the slavish mentality of the woman of his choice. However, not until the historical event, as an external factor of a collective importance, is he confirmed in that role, because only when recognized by the external world can he become a true Master – a man above all other men.

Александар Васић

СРПСКА МУЗИЧКА ПЕРИОДИКА МЕЂУРАТНОГ ДОБА И ПИТАЊЕ НАЦИОНАЛНОГ СТИЛА*

САЖЕТАК: Српска музика и писана реч о музици прве половине XX века биле су обузете тражењем формуле за тзв. национални стил. Питање је било како ускладити национални фолклор и западноевропску музичку стилистику, те створити самосвојан уметнички израз. У овој студији анализирају се одговори које су на то питање дали часописи *Музика* (1928–1929) и *Гласник Музичког друштва „Сиванковић“* (1928–1934, 1938–1941; од 1931: *Музички гласник*). Анализа је показала да су музичари и музички писци били подељени око прихватања утицаја западноевропске музике, око избора изражајних средстава за национални стил, али и око оправданости саме идеје националног стила. Музичка периодика указује се као демократска позорница на којој су се равноправно чули гласови неистомишљеника.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: национални стил – музика, српска музика – XX век, *Музика*, *Гласник Музичког друштва „Сиванковић“*, Милоје Милојевић, Момчило Настасијевић.

Током XIX и првих деценија XX века, једно од централних питања српске музике, музичке критике и музикографије било је питање националног стила. Однос домаћих фолклорних елемената и примане европске музике и технике, у функцији остварења самосвојног националног израза, био је у жижи пажње ондашњих композитора и музичких писаца. Стицајем неповољних историјских околности, српски музички ствараоци су се с великим задоцњењем укључили у модерне европске уметничке токове. Тако је за Србе музички романтизам прекарто трајао, а питање остварења националног стила остало је актуално кроз читаву прву половину XX века; чак и у првим годинама после Другог светског рата, питање националног музичког израза и даље је било присутно.

У раздобљу између два светска рата европску музику увелико је носио талас авангардних стилова. Највећи број српских и југословенских музичара желео је да се укључи у европску музичку породицу. За многе од њих темељно питање било је како остварити истовремено и нацио-

* Ова студија резултат је рада на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови“. Пројекат изводи Музиколошки институт САНУ у Београду, а финансира га, под бројем 177004, Министарство просвете и науке Владе Републике Србије.

налан и савремен музички израз. На то питање одговоре је давала и међуратна периодика. Овде ћемо размотрити писање о националном стилу у два музичка часописа која су излазила у Београду: у *Музици* (1928–1929) и *Гласнику Музичког друштва „Стианковић“* (од јануара 1931: *Музички гласник*). Двојак је циљ нашег истраживања: прво, утврдити из које се перспективе гледало на проблем националног стила у наведеним часописима, а потом сагледати покретачка начела која су обликовала физиономију тих часописа.¹

Разногласје и нормативности

Месечни часопис *Музика* излазио је од јануара 1928. до априла 1929. године. Уредништво су чинили: Милоје Милојевић, Коста П. Манојловић и Рикард Шварц. Од јануара 1929. уредник је био Милоје Милојевић, а чланови редакције Р. Шварц, Михаило Вукдраговић, Јован Бандур и Предраг Милошевић. С наглашеном просветитељском, информативном и едукативном тенденцијом, *Музика* је много полагала на упознавање Србије и Југославије с европском, посебно словенском музиком. Од свих наших међуратних музичких часописа *Музика* је највећу пажњу посветила проблему националног стила.

Већ у другом броју, из фебруара 1928. године, у часопису је расписана својеврсна анкета о националном музичком стилу. Анкета је била отворена уочи Фестивала Југословенске секције Међународног друштва за савремену музику у Београду (март 1928). У анкети су била постављена четири питања:

- 1) Šta je, po Vašem mišljenju, nacionalni muzički stil u opšte?
- 2) Iz kojih elemenata, po Vašem mišljenju, ima da se razvije naš, jugoslovenski nacionalni muzički stil?
- 3) Da li su starije kompozitorske generacije u nas imale jasne predstave o muzičkom nacionalizmu u opšte, i da li su postavile osnove za razvoj našeg, jugoslovenskog muzičkog nacionalnog stila?
- 4) Da li strani uticaji mogu da pomognu zasnivanju i razvijanju nacionalnog muzičkog stila, i ako mogu, koji su, ili su mu, i u koliko, od smetnje? (Uredništvo 1928: 35).

Одговори југословенских музичара објављени су у свесци за април 1928. Одазвали су се: Јаков Готовац (који је, заправо, одбио да одговори на постављена питања), Антун Добронић, Божидар Јоксимовић, Антон

¹ О наведеним часописима не постоје тематске, исцрпне и синтетичке студије. О тим часописима основне податке доноси лексикографски и историографски приручници. У најновије време идеолошким аспектима часописа *Музика* студију је посветила Биљана Милановић (Милановић 2010). Писац ових редова дао је студију о рецепцији авангардне музике у часописима *Музика* и *Гласник Музичког друштва „Стианковић“ / Музички гласник* (Васић 2011). Рад који овде објављујемо представља прво целовито испитивање проблема националног стила у овим гласилима.

Лајовиц, Коста Манојловић, Милоје Милојевић, Крсто Одак, Јосип Славенски, Лујо Шафранек Кавић и Божидар Широла (Gotovac, Dobronić и др. 1928). Природно, одговори наведених музичара међу собом се разликују, али су донекле и сагласни. Уколико њихове ставове узмемо збирно, могли бисмо их резимирати на следећи начин: национални стил није једноставно дефинисати, па анкетирани уметници углавном посежу за начелним и индиректним одређењем националног стила (Коста Манојловић је ипак покушао да то учини говором о одликама музичких параметара; Јосип Славенски је упутио на своје композиције); од југословенских стваралаца из прошлости у одговорима се помињу једино Ватрослав Лисински и Стеван Мокрањац као композитори који су остварили национални стил; већина уметника не оспорава значај страног музичког утицаја за развој националне музике, али само уз услов да тај утицај не води у епигонство. Доцније ћемо се вратити на карактеристичне, најважније одговоре из овог упитника, а сада ћемо приметити који је принцип стајао у основи уредничких намера. Била је то демократичност и с њом удружена информативност. Уредници *Музике* нису желели да својим читаоцима ускрате обавештења о тако значајном питању какво је за њих био национални стил. Сматрали су да је обелодањивање различитих погледа на ову тему (као и на друге теме), једина исправна уредничка политика. Коректно поступање према неистомишљеницима било је изједначено с поштеним односом према читалачкој публици. Погледајмо како се остваривала демократија у часопису *Музика*, и то управо на примеру расправе о националном стилу.

Два су аспекта националног стила у *Музици* изазвала различитост погледа: питање пожељности страног утицаја, а онда и темељно питање: да ли је пожељан национални музички стил као такав.

Милоје Милојевић, један од уредника *Музике*, јасно је поручивао да страни утицај није никаква опасност за југословенску музику. Иако је увек истицао неопходност озбиљног стручног рада и естетског образовања, он никада није тврдио да рад и школа могу заменити урођени таленат. У тој светлости он је посматрао и питање страног утицаја у нашој и словенској музици. У студији о уметничкој соло песми код Чеха он истиче: „...чешка музичка култура није могла да се огради од утицаја и споља. Чешки је геније те утицаје пропуштао кроз призму своје индивидуалности, то је истина; али они постоје и били су од користи за процват чешке музичке културе“ (Милојевић 1928а: 38).

Милојевићево мишљење о примату талента и његове моћи да критички асимилиује страни утицај делио је и Карел Болеслав Јирак (Karel Boleslav Jiráek). И он је инсистирао на снази дара као на кључном аспекту проблема националне музичке уметности (Јирак 1928: 201). Ипак, *Музика* је свој простор уступила и музичарима који су другачије гледали на питање музичког утицаја.

У анкети часописа *Музика* учествовао је и конзервативни Божидар Јоксимовић (Gotovac, Dobronić и др. 1928: 153). У његовом одговору мо-

жемо препознати меру објективности и истине. Када говори о страном утицају у српској музици, Јоксимовић указује на рђаве стране тога утицаја, а које су несумњиво постојале, особито у аматерском раздобљу српске музике XIX века. Тада се, као што је познато, народна мелодија неретко обрађивала на схематизован начин, без стварног осећаја за музички фолклор, без дубљег познавања одлика народне музике. Али Јоксимовић не наводи ниједан пример позитивног дејства европског утицаја на нашу музику. Тачније, једини допринос тога утицаја он види у индиректном смислу, тј. кроз негативно дејство. Аутор прве српске опере сматра да су наши музичари добили услугу од европских музичара зато што су почели обазривије да чувају нашу музику од страних утицаја и зато што су, мотивисани страхом од тога истог европског утицаја, стали више проучавати музички фолклор свога народа. Б. Јоксимовић не помиње да се српска музика XIX века не би могла подићи и развити да није било европског знања и технике – о томе он у часопису *Музика* није казао ниједну реч. Милоје Милојевић је увек истицао значај европске школе и вештине. Па ипак, није сматрао да му место уредника у *Музици* дозвољава да буде цензор Божидару Јоксимовићу. Уосталом, анкета је и била отворена да би се чули различити гласови.

Још више разилажења изазвало је основно питање оправданости и пожељности националног музичког стила као таквог.

Часопис *Музика* је енергично заступао национални стил као естетски правац српске музике и као циљ којем ваља тежити. Браниоци тога стила били су уредници и поједини домаћи сарадници ове ревије; исто тако, за превод су била бирања штива иностраних писаца који су били на истој или сличној естетској и идеолошкој позицији.

Да појемо од наоко ситнијих знакова. У *Музици* национални стил није браћен само обимним саставима. И када се бира вест којој часопис треба да поклати пажњу, онда је то и она која се односи на национални стил. У свесци за фебруар 1928, у рубрици „Кратке вести“, читамо да је Антун Добронич 18. јануара те године у Загребу одржао предавање на тему *Национална идеја у сираној и нашој музици*. За Доброничеве композиције (поменуте су: драмски диптих *Суион* и *Новела од Ситанца*, балет *Див Коњиц* и симфонијска дела), *Музика* каже да „решавају проблем музичког национализма“ и додаје да је „због тога ... увек интересантно чути естетска излагања Доброничева о начелима националног стила у музици“ (Аноним 1928: 53).

Национални музички стил заступан је и на још активнији, тј. развијенији начин. У томе је предњачио Милоје Милојевић.

У свесци за март 1928. Милојевић је објавио обиман аутореферат о свом боравку у Македонији и тамо држаним предавањима (Милојевић 1928б: 76–78). Он је, наиме, уз потпору Коларчевог народног универзитета говорио пред публиком у Скопљу, Велесу, Штипу, Струмици, Прилепу, Битољу, Охриду и Куманову. Тема предавања била је: *О народној*

музици Јужне Србије и нашој уметничкој музици. За нашу тему значајни су Милојевићеви начелни ставови. У почетном делу чланка он изричито каже: „...i u melodijama Južne Srbije – više možda nego u melodijama ma koga od krajeva naše otadžbine – ima svih uslova na kojima m o r a da poči-va naša originalna, nacionalna muzička kultura“ (Милојевић 1928б: 76). Про-ређени штампарски слог не оставља никакву сумњу у неумољивост Ми-лојевићевих погледа на садашњост и будућност српске и југословенске музике. У томе се он не удаљава, примерице, од уредника конзерватив-ног *Музичког гласника* из 1922 (вид.: Васић 2009). Разлику налазимо у редовима које је Милојевић посветио избору изражајних средстава за на-ционални стил. Наиме, када се осврће на своје обраде народних мелоди-ја, Милојевић каже: „Obrade koje sam dao melodijama izvedene su na moder-nim i najmodernijim principima tehnike, jer propovedam načelo da se narodne melodije samo tako smeju obrađivati“ (Милојевић 1928б: 77).

Вратимо се питању пожељности и оправданости националног стила. Милојевић је и у другим приликама на ексклузиван начин проповедао своју веру у национални стил.² Једном приликом он је написао да верује да је корен сваке уметности у националном тлу; без имало толеранције за друга и другачија схватања, додао је: „Ми идемо тако далеко да твр-димо да поштен уметник само овако сме да мисли...“ (Милојевић 1928г: 148). У своме одговору на анкету о националном стилу поручио је да умет-ник треба да се подаје готово искључиво сунцу под којим је рођен (Go-tovac, Dobronić и др. 1928: 157).

Милоје Милојевић је имао и савезнике у часопису *Музика*. Када раз-мишља о Стевану Христићу и његовој стилској путањи, Михаило Вук-драговић примећује да је композитор *Чучук Стијане* напустио национални правац своје младости и окренуо се романском импресионизму и вери-зму, и констатује: „...тешко је рећи да је добро учинио...“ (Вукдраговић 1928б: 145).

Саборце је Милојевић нашао и у иностраним музичарима. *Музика* је тако донела есеј Игнација Јана Падеревског (Ignacy Jan Paderewski) о Шопену (Frédéric François Chopin) (Paderewski 1928). У том тексту про-слављени пијаниста и министар иностраних дела обновљене Пољске по-ручује да уметност мора носити обележја племена и жиг народности; Па-деревски као модни тренд савремене епохе и као предрасуду одбацује мишљење да је уметност по својој природи космополитска. И немачки музички писац Ерих Кац (Erich Katz) у огледу о Бели Бартоку (Béla Bartók) морао је бити у вољи уредника Милојевића (Кац 1928). Кацов обимни, стручни рад Милојевић препоручује како својим преводом тако и уводном напоменом, а у њој говори о здравим клицама народне музике и о томе да многи од младих модерниста налазе храну за своју музику управо у фолклору (Кац 1929: 10).

² Вид.: Васић 2007.

Ипак, позорница часописа *Музика* није била резервисана само за истомишљенике. Редакција је спремно дала реч и онима који су о националном стилу мислили тачно супротно од напред цитираних писаца. Штавише, уредници су за свог опонента одабрали никог другог до Едварда Џозефа Дента (Edward Joseph Dent), у оно време председника Међународног друштва за савремену музику. Индикативно је да је Дентов чланак преведен и објављен, на челном месту, у оној свесци *Музике* у којој су изашли одговори на анкету о националном стилу (Dent 1928).

Енглески музиколог је представио циљеве Међународног друштва за савремену музику. Као један од циљева, Друштво је, каже Дент, презуло отпор против оних који поричу вредности савремене музике. То, до одређене мере, сигурно није сметало редакцији *Музике*. Али Едвард Дент је у целини одбацио национални стил: „...moderna muzika često ima internacionalan i kosmopolitski karakter, jer nacionalizam neminovno vodi konvencionalnom i jednobraznom stilu“ (Dent 1928: 126). Овако отворено оспоравање перспективе националног стила није могло проћи без реакције часописа који је много чинио за ту и такву идеју. Одговор је уследио у истом броју *Музике* – сустопице, већ као прво наредно штиво иза Дентовог састава који је схваћен готово као провокација. Одговорио је, под програмским насловом *Шта хоћемо*, наравно, Милоје Милојевић (Милојевић 1928в).

Милојевић с великим полетом говори о Међународном друштву и његовом значају за напредак европске и југословенске музичке културе. Али он хита да јасно и чврсто одговори Денту. Две су његове мете: авангарда и антинационализам.

Милојевић изричито каже да не треба у сваком гесту Друштва видети дело генија. Он је посебно против авангарде коју означава као левицу. За нашу тему значајно је оно што Милојевић каже о антинационализму.

Као један од два задатка југословенске секције у Међународном друштву наш писац истиче „...da [se] sa najvećom ozbiljnošću i najpoštenijim umetničkim zanosom izrađuje i izradi naš specifično nacionalni muzičko-umetnički stil u duhu principa moderne“ (Милојевић 1928в: 128). Иако је ово формулисано на крајње јасан начин, Милоје Милојевић је Денту и читаоцима Дентовог састава упутио још директнију поруку. У тој поруци он снажно одбија Дентово гледање на савремену музику: „Наши музичари... хоће... да dovedu u sklad... svoj rad sa potrebama i ambicijama naše, jugoslovenske celine, zatim naše internacionalne zajednice, i, najzad, celoga čovečanstva, ne poričući nikad svoje rasne odlike i svoja rasna prava“ (Милојевић 1928в: 128–129). И овде је спационирана штампа у служби динамике текста, те је од Милојевићевог чланка начинила својеврстан проглас.

Неприкривена полемика с Едвардом Дентом показује да је демократија у часопису *Музика* била помало „надзирана“. Надзор уредника ипак није био наметљив. Пред читалачки аудиторијум били су изведени писци

који су мислили битно другачије од редакције. Стога се може рећи да је београдском и југословенском читаоцу било омогућено да се сам одређује између понуђених решења. А како су уредници имали своје погледе, нису желели да се одрекну права да и сами кажу шта мисле о питањима која су им била од великог значаја. Такво питање био је и национални стил.

Најбољи пример за демократично поступање према опонентима, и то управо у вези с питањем националног стила, налазимо у десетој свесци *Музике* (октобар 1928). Анкета о националном стилу из двоброја за мај и јун те године изазвала је веома неповољну реакцију загребачког часописа *Кријтика*. Та реакција покренута је идеолошком мотивацијом. Левичарска *Кријтика* замера *Музици* на теми анкете и одговорима који не показују никакву везу с временом које су обележила крупна идеолошка превирања и политичка криза југословенске државе. *Кријтика* замера игнорисање „културе пролетерске демократије“, класне борбе и класног израза: „Ovi ljudi još uvek barataju pojmovima narod, duša, jedinstvo itd. Jasno je gde je pogreška. Oni n i p o j m a n e m a j u o k l a s n i m r a z l i k a m a ... Oni hoće da budu narodni izraz, kolektivni, celog naroda... Naši muzičari još uvek misle da je sve to jedno, traže jedinstven narodni duh u muzici, vide jedno gde ne postoji jedno...“ Уредништво *Музике* прештампало је напад *Кријике* у целини, без интервенција.³ То је редак поступак у нашој музичкој периодици између два светска рата. Очито, уредништво није сматрало да ће изгубити у очима својих претплатника и читалаца ако на своје странице припусти негативну оцену свога рада.

Најзад, музичари окупљени у часопису *Музика*, толико наклоњени идеји националног стила, нису сматрали да уметнички легитимитет једном делу пружа сама употреба фолклорних елемената. Било је значајно како се поступа с узорцима народне музике – колико професионално, и с каквим уметничким резултатом. Премијерно извођење опере *Зулумћар* Петра Крстића (23. новембар 1927, Народно позориште у Београду), у *Музици* није дочекано с одобравањем (К. 1928: 20–21). Признате су извесне, премда малобројне вредности те партитуре (поједини ваљани поступци у оркестрацији, уверљиво извајан лик Циганке), али је број примедба много већи. Крстићу се замера недостатак рада у правцу музичке драме, одсуство мелодијске инвенције, као и статичан (хомофон) третман оркестра. *Музика* је Петру Крстићу приметила игнорисање тековина модерне музике, а посебно његов однос према фолклору – било је нападнуто главно средство Крстићеве опере и основа његовог програма: „Примена народних песама у зборовима требала је да дâ г. Крстићу замаха да... севдах попне у оркестру до симфонијске висине, а он то није учинио. Задржао се само на висини средине која нема неке веће уметничке представе о уметничкој страни онога што је народно...“ (К. 1928: 21). Примедбе

³ Поводом анкете „Музике“ о националном музичком стилу. – *Музика*, св. 10 (октобар 1928), 290–292.

критичара *Музике* дели и савремена музичка историографија (Perićić 1969: 215), а часопис *Музика* остаје гласило музичара урођених како у националне традиције и фолклор тако и у европску музику. Они су били на подједнакој дистанци од претходне генерације српских музичара, окупљених у *Музичком гласнику* из 1922, и од европске авангарде.

Обред и мистерија: обнова преко фолклора

Од априла 1928. до децембра 1934. и поново од јануара 1938. до фебруара 1941. у Београду је излазио месечни *Гласник Музичког друштва „Сџанковић“* (од јануара 1931. под називом *Музички гласник*). Први уредник био је Милан П. Богдановић, потпуковник у пензији, члан Друштва и велики поклоник музике. У другој серији часопис су уређивали Стана Ђурић Клајн, Вацлав Ведрал и Миленко Живковић. Испрва интерно гласило, тј. орган Друштва, ова ревија постепено је прерасла у развијен часопис с разуђеним темама и прилозима. Европска, српска и југословенска музика, музичка педагогија, критичко праћење музичког живота и рада Јужнословенског певачког савеза (часопис је од 1929. био орган ЈПС-а), то је тематска амплитуда овог часописа.

Гласник Музичког друштва „Сџанковић“ / Музички гласник излазио је најдуже од свих музичких часописа посматраног доба. За то време мењала се његова тематска и програмска оријентација. Проблематика националног стила није била уграђена у програмску основу часописа на онакав начин какав смо упознали у *Музици*. Хетерогених прилога и приступа, *Гласник* дакле не показује да је национални стил био његова доминанта у тематском или естетичком смислу. Може се запазити да је национални стил као тема био присутнији у првој серији часописа, док су у оној која је излазила од 1938. изостали фреквентнија обрада те теме и изразитије заузимање за национални стил. У годинама пред избијање Другог светског рата није се променио само *Музички гласник*, са својом тада израженом наклоношћу према левој политичкој опцији и с тумачењима музичке проблематике заснованима на тој идеолошкој платформи. Промениле су се и опште и музичке прилике. Појава фашизма утицала је на јачање марксистичке идеологије, а она ће наћи видљивог израза у раду наших музичких писаца. Појава авангарде у српској музици средином тридесетих година утицала је да питање националног стила изгуби на снази и актуалности какве познајемо из времена пре и непосредно после Првог светског рата.

Гласник је објавио шест чланака о проблему националног стила. Све те написе одређује залагање за национални стил као путању српске и југословенске музике. Ауторе тих састава раздваја једино интензитет тога заузимања; неки су снажно и нормативно тражили да домаћа музика иде тим путем. Код оних толерантнијих, то залагање било је саопштено с мање искључивости. Само се један текст издваја због своје – условно речено – методолошке особености.

На самом почетку *Гласниково*џ излагања национални стил био је сугерисан као пут српске и југословенске музике. Исправно оцењујући рад и допринос Корнелија Станковића, Михаило Вукдраговић је послао одговарајућу поруку својим читаоцима, поруку о неопходности компоновања на основама народне музике: „...[Корнелије је] *йрви* правилно осетио и схватио огромну вредност и важност наше црквене и световне народне музике, која треба да буде база *свих* [подвлачење: А. В.] прегнућа композитора који долазе“ (Вукдраговић 1928а: 6). Још енергичнији за-точници компоновања на основи фолклора били су *Гласникови* сарадници Антун Добронић, Зинаида Грицкат и Вацлав Ведрал.

Укључујући се у *Гласникову* дебату о колико начелним толико и практичним питањима репрезентације југословенске музике у иностранству, Антун Добронић је иступио с енергичним ставом да само национална, „расна“ продукција има права да представља Југословене у свету.⁴ Годину дана касније, у *Гласнику* се сличним ставовима огласила Зинаида Грицкат, пијанисткиња и музички писац. Ни она није оставила никакве сумње у то да је национални стил оно чему треба стремити. З. Грицкат изричито каже да уметничка музика ослоњена о „чврсту основу истинског фолклора“ крије у себи више животне снаге него „субјективно-инвентивна музика“ (Грицкат 1934: 47). Напокон, Вацлав Ведрал питање предности националног израза апсолвира констатацијом да туђи утицаји не могу расној уметности донети значајну вредност (Ведрал 1934: 101).

По страни од ових јарких израза наклоности према националном стилу и фолклору стоји тиши глас Петра Коњовића. Иако је читаво његово стваралаштво било ослоњено о народну уметност, Коњовић је у *Музичком гласнику* своју естетику „бранио“ на мирнији начин. Он, наиме, није желео да младим музичарима и *Гласниковим* читаоцима приступа проскриптивно; наместо тога, одабрао је фигуративно изражавање којим је још снажније показао колико је њему као композитору фолклор био битан: „Та ће свежина [музичког фолклора] вечно оплођавати инспирацију тонског уметника као што ће пејзаж вечно да инспирише сликара... Ослушкујте... ту музику и чућете... коликим рафинираним артизмом трепере и дотичу сензибилност савременог човека“ (Коњовић 1938: 163, 164). Петар Коњовић је овим реченицама сасвим јасно казао у чему он види будућност српске музике, али није захтевао да га у националном

⁴ „Друго је надасве важно питање... да ли аутори, *йа и квалитативно бољи* [подвлачење: А. В.], који су по свом музичком садржају еклектици и музичко-национални странци у властитој кући имају право да пред иностранством репрезентирају југословенску музику? Факат да само иностранство од наших аутора тражи у првом реду нашу расну музичку продукцију, држимо требало би да нам је путоказ при решавању овога надасве важног питања. Али никако се не може дозволити, јер то је напросто некоректно, да извесни анационални еклектици у организовању репрезентације наше музичке продукције у иностранству иду тако далеко да притом саботирају... наше музичко-националне ауторе...“; уп. Добронић 1933: 84.

стилу други следе. Дискреција и економија изражајних средстава (овде у сфери литерарног изражавања), гдекад остварују јаче дејство од непопустљивих узвика.

За крај разматрања односа *Музичког гласника* према проблему националног стила оставили смо један особени текст.

У двоброју *Гласника* за јануар–фебруар 1934. године, објављен је есеј књижевника Момчила Настасијевића *За хуманизацију музике* (Настасијевић 1934). Колико дискурзиван толико и поетизован, литераран, овај донекле херметични текст тиче се проблематике наше студије. Истина, нигде Момчило Настасијевић не употребљава синтагму национални стил, нити „прописује“ изражајна средства пожељне музичке стилистике. Али он на особен начин призива фолклор и на њему саздану уметност.

Настасијевићев оглед доноси критику модерне цивилизације и технолошког развоја („човек земље [се] преобратио у човека асвалта“).⁵ Он налази да се човек одродио од себе самога и од других људи. На мети Настасијевићеве критике подједнако се налазе савремена западна уметност и популарна музика. За њега је питање песме и певања етичко питање: „Те и у оном народном, зло не мислити певајући, није ли сама искон човека луцидно сазнала истину о певању: живим начелом доброте, разрешив се од сопственог зла, једино се тиме можемо потврдити у другоме“.⁶ Момчило Настасијевић позива на (музичку) обнову човека, „разгртањем затрпалих извора“.⁷ На крају свог есеја он говори о неопходности „родног мелодијског крштења“ и васпостављања „покидане духовне везе са распеваношћу народа“.⁸ Изрази које користи српски књижевник јесу искон, род, мистерија, обред. Њега заправо занима контакт с оним што је обликовало човека (једне заједнице) и што га у фундаменталном смислу одређује.

Од светских композитора у есеју *За хуманизацију музике* поменут је само Модест Мусоргски (Модест Петрович Мусоргский). Настасијевић у вези с Мусоргским и потоњом руском музиком говори о – искони. За њега је битан ланац, саставница која повезује људе, а то се, према његовим схватањима, може досегнути контактом с архајским слојевима народног певања.

Настасијевићев есеј остаје као један од најупечатљивијих прогласа за обнову уметничке музике преко фолклора. Иако је музика поменута у наслову његовог чланка, тема је, *de facto*, човек, а онда етика и религија. Да би се успоставио један другачији, хуманији и истинитији човек, човек ближи природи, свету и себи, потребно је окренути се истини која се налази (и) у древном народном певању. То је теза М. Настасијевића.

Гласник Музичког друштва „Сћанковић“ / Музички гласник залагао се, у првој својој серији, за национални стил. У чланцима које смо

⁵ Исто, 4.

⁶ Исто, 3.

⁷ Исто, 6.

⁸ Исто, 7.

приказали не улази се у егзактну експликацију о средствима пожељним и допуштеним за један такав стил. Ако није добио такве „савете“, *Гласник* читалац добио је у филозофском есеју Момчила Настасијевића књижевно снажан поглед на музички фолклор. Тамо су понуђени буђење и афирмација неизрецивог, дубинског у човеку, и то преко народне музике. Момчило Настасијевић је позвао да се интуицијом и својеврсним мистичким доживљајем света и фолклора приближимо ономе што је најдубље примарно и вечно у човеку.⁹

* * *

Лектира написа о националном стилу у часописима *Музика* и *Гласник Музичког друштва „Сћанковић“* довела је до одређених закључака. Ти се закључци тичу како самог садржаја (национални стил) тако и принципа према којима је вођена дебата о тој теми.

Сасвим је јасно да је национални стил био црвена нит која се упорно провлачила кроз нашу писану реч о музици на страницама музичке периодике. *Музика* и *Гласник Музичког друштва „Сћанковић“* пружили су подршку „национално“ оријентисаним ствараоцима. Та подршка била је снажна, али начелна. Дискусија није улазила у унутрашње параметре композиционе процедуре; онда када је била иоле конкретизована, подршка је била дата модернијем проседеу, чиме је показано да фолклор мора бити у служби савремености. Веровало се да фолклор није сметња модернизму; напротив, сматрало се да у томе лежи могућност афирмације српске и југословенске музике.

Наша два часописа сведоче о плурализму и демократичности као својим базичним покретачима. Иако су, на пример, иза *Музике* стајали уредници-композитори трајно наклоњени националном стилу, то није значило ускраћивање речи онима који су били на супротним позицијама. Пример Едварда Дента најречитије показује да су музички писци одабрали да се боре за своје погледе. Они су добровољно одабрали такав сценарио. Премда су, неретко, отворено и јарко исповедали своју веру у национални стил, себи нису дозволили ни минимум пристрасности. Приоритет је било објективно обавештавање читалаца; истовремено, таквим гестовима показивали су колико поштују публику којој су се обраћали и колико им је било значајно право на слободан избор – свачије право.

Анализирана штива сведоче о снажној динамици међуратног периода, као и о подељеној музичкој култури, која је била принуђена да брзо савлађује историјске етапе развоја и да непрестано трага за аутентичним уметничким изразом. На том путу сукобили су се опозитни ставови, али тај сукоб је вољом уредника музичких ревија био претворен у дијалог.

⁹ За познавање Настасијевићевих погледа на музику треба консултовати и друге његове есеје, публиковане изван корпуса музичке периодике; вид.: Настасијевић 1927, 1929. Ти су текстови доступни и у критичком издању целокупних Настасијевићевих дела (Настасијевић 1991). О М. Настасијевићу је писала Катарина Томашевић (Томашевић 2010).

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- [Аноним.] „Кратке вести.“ *Музика* бр. 2 (фебруар 1928): 53–57.
- Васић, Александар. „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића.“ *Музиколоџија* 7 (2007): 231–244.
- Васић, Александар. „Музички гласник (1922): естетички и идеолошки аспекти.“ *Музиколоџија* бр. 9 (2009): 97–111.
- Васић, Александар. „Рецепција авангардне музике у међуратном Београду: пример часописа *Музика* и *Гласник Музичког друштва Сћанковић* / *Музички гласник*.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* бр. 44 (2011): 133–151.
- Ведрал, Вацлав. „Бедржих Сметана.“ *Музички гласник* бр. 6 и 7 (јуни–јули 1934): 97–101.
- Вукдраговић, Михаило. „Корнелије Станковић.“ *Гласник Музичког друштва „Сћанковић“* бр. 1–2 (април–мај 1928): 6.
- Вукдраговић, Михаило. „Модерна музика код Срба.“ *Музика* св. 5 и 6 (мај–јуни 1928): 142–147.
- Gotovac, Jakov, Antun Dobronić, Божа Јоксимовић, Anton Lajovic, Коста П. Манојловић, д-р Милоје Милојевић, Krsto Odak, Јосип Славенски, Lujo Šafranek Kavić, dr. Božidar Širola. „Anketa o nacionalnom muzičkom stilu.“ *Музика* св. 5 и 6 (мај–јуни 1928): 152–159.
- Грицкат, Зинаида. „О народној песми.“ *Музички гласник* бр. $\frac{3}{4}$ (март/април 1934): 42–48.
- Dent, Edvard J. „Međunarodno društvo za savremenu muziku.“ (preveo D-г B. D. M. [= Borivoje D. Milojević]). *Музика* св. 5 и 6 (мај–јуни 1928): 125–127.
- Добронић, Антун. „Превирање у нашем музичком животу. Поводом полемике Јосип Славенски – Миленко Живковић у *Музичком гласнику*.“ *Музички гласник* бр. 4 (април 1933): 82–84.
- Лирак, К. [Карел] Б. [Болеслав]. „Модерна чешка музика“, са чешког превео Мих. [Михаило] Вукдраговић. *Музика* св. 7 (јули 1928): 195–201.
- К., „Из музичког живота. Југославија и словенске земље. Опера. Београд. [Зулумћар, опера Петра Крстића, и *Лицијарско срце*, балет Крешимира Барановића.] *Музика* св. 1 (јануар 1928): 20–21.
- Кац, Ерих. „Бела Барток“ (са немачког Д-р М. М. [Милоје Милојевић]). *Музика* св. 1 (јануар 1929): 10–16.
- Коњовић, Петар. „Две оријентације у славенској музици. Уз реч о Леошу Јаначеку.“ *Музички гласник* бр. 8–9 (октобар–новембар 1938): 160–164.
- Милановић, Биљана. „Часопис *Музика* као заступник југословенско-чехословачких музичких веза на измаку друге деценије 20. века“, [у:] Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин (ур.) *Праг и студентски композиције из Краљевине Југославије*. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајичића и Војислава Вучковића. Београд: Музиколошко друштво Србије – Извршни издавач „Сигнатуре“, 141–160.
- Милојевић, Милоје. „Уметничка соло песма код Чеха.“ *Музика* св. 2 (фебруар 1928): 37–46.
- Milojević, Miloje. „Из музичког живота. Југославија и словенске земље. Концерти. Скопље. Iz Južne Srbije. Muzičke večeri Narodnog Univerziteta Ilije M. Kolarca. Izveštaj sa puta.“ *Музика* св. 3 (март 1928): 76–78.
- Milojević, Miloje. „Šta hoćemo.“ *Музика* св. 5 и 6 (мај–јуни 1928): 127–129.
- Милојевић, Милоје. „Свесловенско удружење за савремену музику.“ *Музика* св. 5 и 6 (мај и јун 1928): 147–151.
- Настасијевић, Момчило. „За народну мелодију. Поговор музичкој драми *Међулушко благо*.“ *Српски књижевни гласник* књ. XXII, бр. 7 (Београд 1927): 514–516.
- Настасијевић, Момчило. „За матерњу мелодију.“ *Српски књижевни гласник* књ. XXV, бр. 5 (Београд 1929): 340–344.
- Настасијевић, Момчило. „За хуманизацију музике.“ *Музички гласник* бр. $\frac{1}{2}$ (јануар / фебруар 1934): 1–7.

- Настасијевић, Момчило. *Сабрана дела*, књ. I–IV, прир. Новица Петковић. Горњи Милановац – Београд: „Дечје новине“ – Српска књижевна задруга, 1991.
- Paderewski, [Ignaci Jan]. „Chopin i poljska muzika“, s francuskog Svetislav Petrović. *Музика* св. 12 (децембар 1928): 341–342.
- Perićić, Vlastimir. *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta b. g. [1969].
- Томашевић, Катарина. *На раскрсћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности – Матица српска, 2009.
- Uredništvo. „Anketa o nacionalnom muzičkom stilu. Pitanja o radu i planovima naših muzičara.“ *Музика* св. 2 (фебруар 1928): 35–36.

Aleksandar Vasić

SERBIAN MUSIC PERIODICALS BETWEEN THE WARS AND THE QUESTION OF THE NATIONAL STYLE

Summary

Serbian music and texts about music in the first half of the 20th century were occupied with searching for the so-called national style. The question was how to harmonize the national folklore and West European music stylistics, and thus create an individual and contemporary artistic expression. This paper analyzes the answers to that question offered in the journals „Music“ (1928–1929) and „Herald of the Musical Society *Stanković*“ (1928–1934, 1938–1941; since 1931 it was published under the name „Musical Herald“).

Musicians and music writers that published in these journals were divided regarding the acceptance of the influence of West European music, the choice of means of expression, as well as the justification of the idea of the national style. Some of the associates of these journals were Božidar Joksimović, Miloje Milojević and Momčilo Nastasijević. Joksimović represented the older and more conservative group of Serbian musicians. He was very critical towards European musical influences and considered them to be potentially dangerous and harmful. A relatively younger generation was represented by Milojević. He had a high regard for European music and its influences, but he demanded a critical reflection of domestic composers when accepting the tradition of European music. He was an energetic spokesman of modernized musical romanticism based on the folklore heritage. Writer Momčilo Nastasijević supported the idea of the national style in a specific way. The framework for his approach originated in the psychological and philosophical thought of Karl Jung and Henri Bergson. He thought that music should turn to the archaic folk singing which, in his opinion, held the truth about man.

The analyzed journals were characterized by pluralism and democracy. Even though „Music“ had editors-composers who had a permanent affection for the national style, this did not imply the silencing of those who had opposing opinions. Both journals represented a democratic stage with opposing voices. The priority was objective reporting and education of readers; thus the editors simultaneously showed how much they respected the audience which they addressed and how important the right to free choice was for them. In these musical journals the opposing aesthetic and ideological attitudes did not imply a conflict, but a dialog because of the will of editors.

Александра Бракус

ИВАНКА ЛУКАТЕЛИ, ПРИМАБАЛЕРИНА БЕОГРАДСКОГ БАЛЕТА

САЖЕТАК: У овом раду жели се показати да је примабалерина Иванка Лукатели уз неоспорни таленат, упорност, рад и залагање постигла успех како на домаћој тако и на светској балетској сцени, такође да је имала довољно храбрости да следи своју визију без обзира на цену коју је требало да плати.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: балет, примабалерина, Народно позориште.

Историјски развој балета

Термин балет се употребљава углавном за европску балетску уметност која се формирала од XVI до XIX века. Реч балет настала је од новолатинске речи *ballo* – играм. У XX веку овај термин је добио шире значење и делимично се проширио на друге играчке појмове. Балет је прешао дуготрајни историјски пут развика, чији су се токови више пута мењали. Поједине његове карактеристике и особине биле су пролазне и полако су одумирале. Постепено су се издвајали домети у балетској уметности, који ће чинити основу и традицију савременог балета.

Према истраживањима историчара балета, међу којима су изузетно вредни радови Вере Красовске, европски балет је поникао у доба ренесансе, иако су се још у средњем веку, у народним свечаностима и црквеним представама, налазили елементи будућих позоришних представа са плесом.¹

У XIV и XV веку текао је процес формирања балских игара на основу народних игара, а затим појава ових игара на сцени. Почели су се појављивати први учитељи игре, и издавати први писмени трактати са упутствима и играчким правилима. Овако се стварала играчка школа, која је имала велики утицај на постанак и развика балета. У XVI и XVII веку игра је почела да се укључује у мешовите представе.

На дворским свечаностима игра се јавља у облику *морески* и *интер-медија*, као и у делу представа нових жанрова италијанског музичког

¹ Милица Јовановић, *Балет: Од изгре до сценске уметности*, Београд 1999, 62.

театра, пасторалама, мадригалима, операма. Крајем XVI века у Италији балет није био израз за представу већ за играчку епизоду која је изражавала одређено расположење.

Први теоретичари – учитељи игре, у ствари су и први кореографи. Слично композиторима, они су користили народно стваралаштво, усмеравали га и успут додавали своје игре. Трудили су се да дефинишу покрете, ограниче простор за извођење игара и играју на музику, испуњавајући у њој и паузе. Установили су пропорцију између покрета и ритма игре, одредили периоде прелаза од мировања ка покрету и обратно.

Професионални плес се развио у Риму, а приказивао је трагедије или митове у соло извођењу. Помоћу одговарајуће музике, с мноштвом костима и маски, плесач би узастопце портретисао све могуће ликове уплетене у његову причу. Утисак би појачавао окретима, увијањима, нагибима и скоковима. Но исказивање физичке вештине није био примарни циљ.

Задатак плесача је био да покаже људску нарав и емоције у свој њиховој разноликости: љубав и гнев, махнитост и бол, срећу и тугу, љубомору и сл.

За плес је изузетно значајна техничка вештина извођача. Плесач стално проширује распон својих могућности, у настојању да овлада покретима који би били виши, бржи и савршенији од дотад виђених. Да би му се у томе помогло, његово се школовање продубило, те је у обликовању снаге, флексибилности и координације оно постало систематичније.

Свака епоха је обогатила плесни вокабулар, осигуравајући наредном нараштају кореографа обилнију грађу.

Балет се у класичном смислу развио у Француској. Најчувенији плесач средином седамнаестог века био је Луј XIV; одевен као Аполон, Краљ Сунце владао је француским и европским балетом.

Сада је и обична публика смела присуствовати балетским представама, а у неким извођењима су се појављивали и професионалци. Балет је и даље остао средство које је првенствено служило племству. Када је напустио сцену, Луј XIV је оформио школу за оспособљавање плесача. На почетку су сви плесачи били мушкарци, а с временом се појављују и жене.

У осамнаестом веку плесало се на сцени, а публика је седела испред плесача. Тлориси нису више били видљиви, већ у први план долазе покрети. Скокови постају све чешћи и појављује се мноштво пируета.

Проширио се јаз између друштвеног и театарског плеса, за сцену је норма била слободнија. Сукње балерина се скраћују како би и оне могле изводити скокове, а ципеле на пету се замењују ципелама без пете ради чвршћег плиеа пре скока. Касније се сукње и корсети замењују једноставном лаганом хаљином. Мушкарци су у балету и даље надмоћнији.

У деветнаестом веку се плесне представе почињу стварати за мање елитну публику – за средњу класу у успону.

Систематично вежбање поспешило је брз напредак техничке вештине. Жене су почеле плесати на врховима прстију. У почетку је то била тек тренутна поза, онда неколико брзих корака, а потом још неколико. С временом је балерина научила како да опшивањем појача врхове својих папуча како би је оне боље подупирале.

Крајем деветнаестог и у двадесетом веку структура постаје савршено прецизна и истиче се лепота линије. Соло плесови, познати као *варијациј* сада се увек граде на неком мотиву или су инспирисани неком посебном особином плесача за којег су били креирани.

Мушкарци се враћају плесу и сада мушко – женска заступљеност постаје равноправна. То је и доба шпица као засебних папучица које се разликују од механих.

Своју прву целовечерњу представу Београдски балет извео је 22. јануара 1923. године. Народно позориште основано је 1868. године као драмски театар. Било је појединачних, али ретких играчкобалетских гостовања на овој сцени.

Тек после завршетка Првог светског рата основана је Опера са балетом.

Пионирски почеци припадају руским балетским уметницима који су у великом броју, емигрирајући из Русије, за време Револуције и после ње, прихватили југословенско гостопримство.

Анализа развоја каријере њимабалерине Иванке Лукашели

Иванка Лукатели се родила у Београду 1948. године где је 1965. године завршила Средњу балетску школу „Лујо Давичо“² у класи педагога Ксеније Кецојевић.

Рођена је Београђанка али њено порекло је из Црне Горе. Њен отац Антон Лукатели, сликар и сценограф из Херцег Новог, био је значајна личност црногорске уметности. Такође је био један од оснивача Удружења ликовних уметника Црне Горе, па уредник *Илустриране њобеде*. Мајка јој је била власуљар у позоришту на Цетињу.³

Иванка Лукатели потиче из породице у којој су се неговале културноуметничке вредности. Љубав према балету имала је и њена мајка, која ју је одвела у балетску школу. Њен први сусрет са балетом је био на аудицији у балетској школи, која је у то време била веома строга. У комисији је била и Нина Кирсанова, велика уметница, педагог и кореограф.

² Балетска школа „Лујо Давичо“ основана је 2. октобра 1947. године у Београду, као прва државна балетска школа у тадашњој Југославији. Настала је интеграцијом Балетског одсека при Музичкој академији и Балетског студија Опере Народног позоришта, са циљем да се створи државна установа за школовање играча и обнови балетски ансамбл Београдског позоришта. Оснивач и директор школе од 1947. до 1949. је Ани Радошевић (1915–2004), балерина, кореограф, оперски редитељ, тадашњи организациони руководиоца Балетског студија Опере Народног позоришта.

³ <http://www.pobjeda.co.me/citanje.php?datum=2004-05-16&id=29749>

Још тада је госпођа Кирсанова рекла за Иванку Лукатели да ће бити балерина.

По дипломирању постаје члан балетског ансамбла Народног позоришта у Београду а убрзо солисткиња и затим носилац главних улога.

Имала је 16 година када је примљена у Народно позориште. Уписала је факултет и била најмлађи студент. Уписала је историју уметности и била годину дана редован студент, а у Народном позоришту радила као волонтер.

Већ после прве године почиње да игра неке одговорне улоге које су изазвале код Вере Костић и Димитрија Парлића велико интересовање за њу. Верујући тим признатим уметницима, решила је да остави факултет и пребаци се на ванредно студирање. Убрзо су је примили за сталног члана Народног позоришта. Због великих обавеза није могла да похађа предавања на факултету и тако је и напустила студије.

Веома брзо је учила и памтила све примедбе које су јој упућивали. Те године када је почела да игра у београдском ансамблу дошао је руски педагог Абдурахман Кумисњиков, тако да је Иванка Лукатели директно из балетске школе имала специјализацију код овог руског педагога. Захваљујући њему, открила је колико у балету има занимљивих ствари и изазова који би њу могли да заинтересују и заинтригирају.

Захваљујући Кумисњикову, Иванка Лукатели добија да игра четворке у *Бајадери* Лудвига Минкуса. То је за њу био велики задатак, који је веома успешно обавила. У исто време стицајем околности све старије колегинице биле су болесне тако да је добила да игра Ружу („*pas de trois*“ из I чина) у *Лабудовом језеру* Чајковског. Тада се још изводила кореографија Нине Кирсанове у којој је Ружа била заиста велика улога. То је било прво „ватрено крштење“ Иванке Лукатели када је реч о „ускакању“ у неку улогу или представу. То је за њу био велики напредак и мотив да ради даље и боље.

И поред улога које је почела да добија већ прве године рада у Београдском балету много јој је помогло то што је прошла кроз ансамбл. По њеним речима може се закључити да је све задатке веома озбиљно схватала и много пута упадала у представе. То искуство јој је помогло да се као балерина даље развија.

Већ друге године рада у Београдском балету добила је да игра са Весном Лечић сестре у *Себастјјану* Менотија у кореографији Димитрија Парлића. У тој улози је први пут била запажена и за њу је добила прву награду.⁴

Неколико година касније дошла је Олга Јордан из Совјетског Савеза да постави *Зачарану лејојицу* Чајковског. Од ње је добила велики задатак, да игра вилу Страсти у прологу и Бриљант у трећем чину. Као гост Народног позоришта на премијери *Зачаране лејојице* присуствовао је

⁴ Милица Зајцев, *Игра што живој значи: Записи о београдским балетским уметницима*, Београд 1994, 155.

и Јуриј Григорович, главни кореограф Балета Бољшој театра у Москви. Он је запазио и истакао игру Иванке Лукатели која ће заиста својим даљим радом и успехом потврдити његову тадашњу оцену.⁵

Добила је шансу и код Димитрија Парлића, када јој је поверио да ради алтернацију са Душицом Томић за *Шесту симфонију* Чајковског (улога Жене) и у *Лабудовом језеру*. Са Милицом Јовановић је почела да ради Црног лабуда. У Иванки Лукатели су видели темпераментну балерину, која би техником коју поседује могла да савлада тешку улогу као што је Одилија.⁶

Лабудово језеро захтева плесачицу која може подједнако сугестивно да одигра како отменог, нежног и невиног Белог лабуда тако и Црног лабуда који је утеловљење сензуалности, заводљивости и издаје. Дуализам виртуозне Одилије/Одете може се схватити и као симбол сазревања кроз искушења и одлуке.

Иванка Лукатели за *Вечерње новосићи* каже да је у почетку ову улогу доживела као свака девојчица, као дете коме дају лилихип: видиш Белог лабуда и Црног лабуда и мислиш да је то сам врх света, упустиш се, просто идеш за бајком, за оним како замишљаш да она треба да изгледа. Међутим, из ове перспективе, са овим животним искуством, на ову улогу и њена значења гледа као на врло комплексно питање.⁷

Први, Црни лабуд, овековечава зло, а зло је моћно и заводљиво, док је Бели лабуд отелотворење добра, које је немоћно и које увек страда, наводи Лукатели. Њен пут је ишао другачије но што је уобичајено: од Црног ка Белом лабуду. То је био њен почетак, прилично тежак за њене године. Почела је да се изграђује прво као балерина, а тек касније као уметничка личност.

Тек са својом зрелошћу почела је да открива балет као уметност. Захваљујући улогама које је добијала, почела је искрено да ужива у балетској уметности, креирању улога – све до завршетка своје играчке каријере.

Име Иванке Лукатели се појављује у приказу вечери модерног балета у Народном позоришту у Београду, изведеном 1967. године. На репертоару је био Де Банфилдов *Двобој*, *Блудни син* и *Сјиринијелс*.

Прва солистичка улога Иванке Лукатели је била у обновљеном *Лабудовом језеру* 1970. године. И добила је позитивне критике.

Учествовала је на Другом московском међународном конкурс младих балерина и играча са партнером Радомиром Вучићем. У јакој конкуренцији у првом делу такмичења веома професионално су извели дует из III чина *Лабудовој језера*. Били су запажени, топло поздрављени од

⁵ Милица Јовановић, *Балет Народног позоришта у Београду. I, Првих седамдесет година*, Београд 1994, 257.

⁶ М. Зајцев, Нав. дело, 155.

⁷ <http://www.vecernjenovosti.info/vesti/kultura.71.html:320786-Balet-Na-vrhovima-mracnih-strasti>

публике и сасвим заслужно пропуштени у следећи такмичарски круг. Извођење Де Банфилдовог *Двобоја*, у кореографији Димитрија Парлића, деловало је веома убедљиво и било је награђено аплаузима препуне дворане Бољшој театра.

Непосредно по доласку из Москве у приказу репризне поделе скраћене верзије *Дон Кихота* Лудвига Минкуса Иванка Лукатели је показала изванредну прецизну играчку технику, лакоћу и несвакидашњу гипкост тела. У листу *Борба* који је изашао 19. јуна 1973. године каже се: „Лепе линије у игри Лукателијеве оставиле би лепши утисак да их је оплемењила грациозношћу и шармом. На изграђивање ових компоненти у својој игри Лукателијева би требало да обрати пажњу, јер према ономе што је показала, већ сада обећава да ће се развити у једну од најбољих наших младих балерина“.⁸

Крајем 1973. године Иванка Лукатели је играла у *Абраксаму*, који је на београдску сцену поставила чувена француска балерина Жанин Шара. Менфиса у женском облику играла је Иванка Лукатели. Одиграла је улогу са великим успехом и показала да сазрева у врсну играчицу.

Године 1974. на шестим Београдским музичким свечаностима први пут је изведен балет *Весник буре* на музику истоимене симфонијске поеме Војислава Вучковића и у кореографији Вере Костић.

У обновљеној *Кинеској њири* 1975. године Иванка Лукатели је партију Ив – Лу одиграла изузетно надахнуто. У глумачком погледу показала је видан напредак, те се ова њена партија с правом може сматрати најуспешнијом у њеној дотадашњој каријери.

На првој послератној премијери *Шчелкунчика* Чајковског, у Београду јануара 1977. године, играла је главну женску улогу. У првом делу балета имала је тежих кореографских задатака – велики класични дует у последњем чину поставио је пред њу веома сложене играчке захтеве и изазове, које је успешно савладала. Као што се наводи у листу *Борба*: „Једина светла тачка представе је била Иванка Лукатели (Маша), која је деловала уздржано у првом делу балета, да би у завршном дуету показала да супериорно влада класичном балетском техником брзих окрета, лепих развојних линија и ефектних скокова“.⁹

Године 1982. у кореодрами *Ојело је убио Ценис*, коју је поставила Нада Кокотовић, Иванка Лукатели је својим ангажовањем заслужила признање јер је осим техничке сигурности показала изузетну дисциплинованост и издржљивост на сцени.¹⁰

У *Пејрушки* и *Жар њири*, које је 1983. године на београдску сцену поставио Димитрије Парлић, Иванка Лукатели је савесно извршавала задатке кореографије. Са супериорношћу врсне играчице савладала је

⁸ *Млади долазе*. – Борба, 29. јун 1973.

⁹ *Игра без сјаја*. – Борба, 17. јун 1983.

¹⁰ *Више и мање од изре*. – Култура, 24. фебруар 1982.

све замке виртуозитета у искричавој игри Жар птице знајући да у сваком тренутку доминира сценом.¹¹

У мају 1984. године Иванка Лукатели је организовала у Дому синдиката у Београду сусрет „прве врсте“ – концерт најистакнутијих балетских уметника Југославије.¹² У листу *Култура* Иванка Лукатели говори како је дошла на идеју да организује овакав сусрет у Београду. Она каже да је већ седам година учествовала на сусретима балетских уметника у Љубљани и исто толико покушавала да нешто слично организује у Београду. Међутим, увек је наилазила на затворена врата, све док се није обратила уреднику музичког програма Дома синдиката Тихомиру Грујину и била изненађена када јој је после неколико дана одговорио позитивно. Она истиче да када су почели овакви сусрети у Љубљани, да је разговарала са Лидијом Сотлар о томе да овакву манифестацију треба „пренети“ на све центре република и покрајина. Јер то је најбољи пут стварању југословенског балета. Но упркос лепим жељама, они који би требало да брину о југословенском балету никада се нису потрудили да помогну. Све што се догађало у југословенском балету сводило се на рад уметника-ентузијаста.¹³

Уметнички селектор Иванка Лукатели је изабрала одличну балетску репрезентацију из свих наших играчких центара. Показала је и по одабраном програму и по извођачким думетима да ова уметност, тако често друштвено занемарена, има код нас озбиљне прегаоце.

Следеће године у априлу дворана Дома синдиката у Београду је, захваљујући упорности уметничког селектора Иванке Лукатели, била истинска југословенска позорница којом су своју игру пронели уметници из скоро свих балетских центара.

Године 1986. првакиња Београдског балета је за прославу јубилеја – двадесетогодишњицу уметничког рада, одабрала улогу у балету *Јелисаветиа, кнегиња црногорска* Зорана Ерића у кореографији Лидије Пилипенко, која је и писац либрета, по истоименој драми Ђуре Јакшића. Иванки Лукатели је било драго што се погодило да је премијера овог балета у време њене прославе јер се ретко пружа могућност за тако комплексну женску улогу као што је Јелисавета.¹⁴

Трећи, традиционални концерт најзначајнијих остварења југословенских балетских уметника био је и 1986. године празник за све љубитеље ове уметности. Нажалост, због разних неповољних околности Иванка Лукатели је одустала од свега тога јер сама није могла да се избори са свим проблемима.

Иванка Лукатели је имала тежак задатак. Била је шеф Београдског балета две године када је зграда Народног позоришта реновирана. Када

¹¹ *Дуг традицији*. – Борба, 24. јануар 1983.

¹² М. Зајцев, Нав. дело, 158.

¹³ *Пути ка југословенском балету*. – Култура, 20. мај 1984.

¹⁴ *Две деценије истре*. – Сабор, 11. април 1986.

су прешли на земунску сцену, изгубили су своју публику. Њен задатак је био да одржи Београдски балет и да покуша да привуче публику која није навикла да иде у Земун. То није било нимало лако. Најпре је морала да убеди играче да без обзира колико је публике у сали играју као да је пуна. То убеђивање је трајало скоро годину дана. После тога су дошли и први резултати.

Прво наступање у Центру Сава било је под сумњом, нико није веровао да Београдски балет са представом *Дон Кихот* Лудвига Минкуса може да напуни Центар. Играчи су били веома скептични. Једино је Иванка Лукатели веровала.

После изванредног успеха као Китри у *Дон Кихоту*, Иванка Лукатели је гостовала у СНП у Новом Саду у кореодрами по Прусту *У њој изрази за изгубљеним временом* у поставци Наде Кокотовић.

Последња играчка улога Иванке Лукатели је Далила у *Самсону и Далили* у кореографији Лидије Пилипенко на београдској сцени. У овој представи она је освајала зрелошћу своје креације у играчком и драмско-пантомимском погледу.

Наступање Иванке Лукатели у иностранству

Први одлазак у свет Иванке Лукатели одиграо се на Другом међународном конкурс младих балетских уметника у Москви 1973. године, где је наступала са Радомиром Вучићем. Припреме за ово такмичење биле су кратке. Иванка Лукатели се обратила својој бившој професорки Ксенији Кецојевић за помоћ. Када су дошли у Москву, видели су да је на такмичење дошло преко сто такмичара са свих меридијана и да је конкуренција веома јака. Иванка Лукатели и њен партнер су ушли у други круг такмичења. То је био највећи успех југословенског Балета на том такмичењу.

Касније је ишла у Варну и Јапан.

У Варну је ишла без партнера и то је био велики хендикеп. По њеним речима, вероватно би ушла у финале такмичења да је ишла са својим партнером.

У Токију 1978. године је била велика конкуренција. Играла је пет класичних дуета са Радетом Вучићем. Ушли су у финале. То такмичење се разликује од других – јер то је такмичење парова. Значи да не зависи од појединца какав ће утисак оставити на чланове жирија.

Те исте године је и напустила Народно позориште. Због неспоразума дала је отказ. У *Новостима* се могло прочитати да Иванка Лукатели одлази са жаљењем и убеђењем да ће пронаћи средину која ће умети да цени њен рад. За праве играче играти значи живети, а она то жели.¹⁵

Неке од представа после њеног одласка нису се играле, а у неким су гостовали уметници из других центара. Већ те 1978. године њој су

¹⁵ *Не уклајам се у нерад!*. – Култура, 16. јануар 1978.

говорили да је стара и да треба младима дати шансу. А она је у то време имала 30 година. И тада је поседовала пуну зрелост за бављење балетом.

То се потврдило када је отишла на аудицију у Амстердам и Минхен. У Амстердаму је била примљена за полусолисткињу између три стотине кандидата. Уговор је имала од септембра, али њој је посао био потребан одмах. Зато одлази на аудицију у Минхен, где су је одмах примили.

У Минхену је почела као ансамбл-играчица. За петнаест дана су јој променили уговор у полусолистички. После тога је имала положене аудиције у Торонту и Амстердаму, али је ипак одлучила да остане у Минхену.

У Минхену Иванка Лукатели се први пут срела са кореографом Џоном Нојмајером, који је припремао *Шчелкунчика* Чајковског. У његовој верзији играла је Есмералду са шест клонова. Из текућег репертоара је добила да игра Баланшинову *Симфонију у Ц-дуру* (I став), затим *Време њре и време њосле* Стравинског у кореографији Лара Лубовича са Хидеом Фукагавом као партнером.

Била је то изванредна прилика коју је Иванка Лукатели знала да искористи и обогати своје уметничко искуство радом са познатим светским балетским мајсторима. Уметничка зрелост је долазила поступно у процесу стварања различитих занимљивих и сложених играчких ликова.¹⁶

Иванка Лукаџели као њедаџоџ

Иванка Лукатели је дуже време била балетски педагог у београдској школи „Лујо Давичо“. По њеним речима, бављење педагогијом је захтевало други приступ балетској уметности. Почела је да учи испочетка, јер је сматрала да иако игра дуги низ година не зна све.

Искуство на сцени може да помогне, али бити педагог то је сасвим различито од игре на позорници. Једноставно, и играч и кореограф и педагог морају целог живота да уче, и да буду у току ствари које се дешавају у балетској уметности. Јер у балету се све брзо мења „па ако нисте у току, ви сте једноставно прошлост“.

Бављење педагогијом захтева целокупну личност јер то је одговоран посао. Јер од једног тела које нема облик направити облик, научити га да игра, а после га пратити као уметника – то може потпуно да вас испуни.¹⁷

Бављење педагогијом за Иванку Лукатели представља наставак у балетској уметности.

Током њеног педагошког рада из школе „Лујо Давичо“ у Београду изашле су четири прве балерине од којих неке сада раде у иностранству. То су: Ашкен Атаљанц, Мила Драгићевић и Ана Павловић. Од њених осталих ученика пет-шест раде на Западу. А неке од њих су освојиле прве награде на такмичењима у Италији, Лозани итд.

¹⁶ М. Зајцев, Нав. дело, 160.

¹⁷ Ibid, 162.

Иванки Лукатели је у Београду уручено признање за животно дело на пригодној свечаности у националном театру.

Награда за животно дело заокружује целокупан опус награда које је Иванка Лукатели добила, а било их је много. Доживљава је као сећање и успомену. Зато што балетски играчи немају дело записано као што други иза себе оставе, нпр. ноте, слике, књиге – дела играча се забораве. Награду за животно дело је доживела као сећање колега на оно што је урадила.¹⁸

Закључак

Имала је много искорака, чинила је храбре потезе и у животу и у професији, иако се често осећала као Дон Кихот.

Иванка Лукатели је кључна личност у југословенском балету. Њена биографија то показује. Прве такмичарске кораке југословенског балета, уопште тадашње Југославије, направила је управо она. Прва је дигла југословенске заставе на светским балетским такмичењима од 1972. па надаље. Вероватно је и једина која је као југословенска балерина добила награду града Минхена.

Прва је која је кренула корак даље од класичног балета и неког истраживања модерног покрета са Надом Кокотовић. Представа *Оишело је убио Ценис*, у кореографији Наде Кокотовић, представљала је авангардизам, остала је забележена као прекретница у балетском репертоару Народног позоришта.

Иванка Лукатели је основала плесачку трупу на телевизији РТС-а. Идеја је била да телевизија има свој балет. У њој су тада играле и Соња Вукићевић, Јелена Тинска. Први директор балета, оснивач модерног покрета у Београду који је био при КППГ-у. Имали су велику продукцију, и по двадесет представа месечно. Из те трупе потекли су кореографи Исидора Станишић, Бојана Младеновић, Далија Аћин.

Иванка Лукатели је организовала и идејно осмислила три сусрета југословенских балетских уметника у Београду (1984, 1985, 1986).

Сваке године се у Дому синдиката одржавао гала концерт југословенских балетских уметника. За њега су карте биле увек унапред распродате. Одржавала су се по два концерта и то су били веома ретки тренуци када се за балет тражила карта више.

Може се рећи и да је међу првим балеринама сликана за насловне стране. Њени албуми у којима чува прес материјале препуни су насловних страна скоро свих важнијих југословенских часописа. Њена главна улога у *Лабудовом језеру* доживела је 400 извођења.

Данас, када је у пензији, почела је да се бави јогом и постала инструктор јоге. Јогом је почела да се бави због себе. Када је отишла у пензију, било јој је потребно да се бави телом. Као што сама каже, јога јој је некако била најближа балету.

¹⁸ Награда за животно дело. – Блиц, 24 октобар 2007.

ЛИТЕРАТУРА

- Милица Зајцев, *Игра што живој значи: Записи о београдским балетским уметницима*, Београд 1994.
- Милица Јовановић, *Балет Народног позоришта у Београду. I, Првих седамдесет година*, Београд 1994.
- Милица Јовановић, *Балет: Од игре до сценске уметности*, Београд 1999.
- Дуг традицији*. – Борба, 24. јануар 1983.
- Две деценије игре*. – Сабор, 11. април 1986.
- Игра без сјаја*. – Борба, 17. јун 1983.
- Млади долазе*. – Борба, 29. јун 1973.
- Награда за живојно дело*. – Блиц, 24 октобар 2007.
- „Не уклајам се у нерад!“* – Култура, 16. јануар 1978.
- Патина древне гравуре*. – Борба, 1. април 1975.
- Пути ка југословенском балету*. – Култура, 20. мај 1984.
- Више и мање од игре*. – Култура, 24. фебруар 1982.
- Врхунац играчке експресије*. – Ослобођење, 13. октобар 1983.
- <http://www.kultura.gov.rs>
- <http://www.ldavico.edu.rs/istorijat.htm>
- <http://www.narodnopozeriste.co.rs>
- <http://www.pobjeda.co.me/citanje.php?datum=2004-05-16&id=29749>
- <http://sh.wikipedia.org/wiki/Balet>
- <http://www.vecernjenovosti.info/vesti/kultura.71.html:320786-Balet-Na-vrhovima-mracnih-strasti>

Aleksandra Brakus

IVANKA LUKATELI, THE PRIMABALLERINA OF THE BELGRADE BALLET

Summary

The aim of this paper is to show that primaballerina Ivanka Lukateli used her undisputed talent, persistence, work and diligence to achieve success both in the national and world ballet circles. She also had enough courage to follow her own vision regardless of the price she had to pay.

Невена Вишошевић Ђеклић

НАЈЗНАЧАЈНИЈЕ ИНСЦЕНАЦИЈЕ БАЈКИ ПОЗОРИШТА ЛУТАКА „ПИНОКИО“*

САЖЕТАК: У овом раду анализирају се четири најзначајније представе Позоришта лутака „Пиноккио“, које су уједно и инсценације познатих народних бајки: *Усијавана лејошница*, *Црвенкаја*, *Ивица и Марица* и *Вук и седам јарића*. Показују се различити сценски приступи бајци, који откривају разноврсност и изражајно богатство у приказивању бајки, указујући на велики уметнички распон овог позоришта. У закључку се пореде различити приступи у реализацији представа, карактеристике глуме и лутака, а откривају се и доминантне функције овде инсценираних бајки.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сценска бајка, деца, лутке, глума – анимација, функције сценских бајки.

Од „Усијаване лејошнице“ до „Црвенкаје“ или од класичне до модерне сценске бајке

(*Усијавана лејошница* – т. Шарл Перо, а. р. Живомир Јоковић, л. с. Свила Величкова [Свила Величкова], м. Радослав Граић, и. Драгиша Косара, Надежда Дамјановић, Жељка Мандић, Горан Поповић, 21. 6. 2001.¹

Црвенкаја – т. Игор Бојовић, р. Југ Радивојевић, л. к. Наташа Николајевић, ил. Зорана Милошаковић, с. Дејан Пантелић, м. Мирољуб А. Расински, и. Зорана Милошаковић, Горан Поповић, 20. 12. 2002.²)³

* Овде су издвојене најзначајније представе Позоришта лутака „Пиноккио“ од оних које су аутору овог рада биле доступне, било да су још увек на репертоару или постоје њихови снимци.

¹ Награда за најбољу женску улогу (Надежда Дамјановић) – Међународни луткарски фестивал малих форми, Крагујевац 2003; специјална награда за оригиналан сценски израз – Националан луткарски фестивал, Јамбол, Бугарска 2003.

² Представа је проглашена за најбоље страно дело изведено на Куби у току 2008. године; награда за најбољи текст и награда „Јанко Врбњак“ за анимацију (Зорана Милошаковић) – Сусрети професионалних позоришта лутака Србије, Ниш 2003.

³ Објашњење скраћеница: т. текст, а. адаптација, р. режија, л. лутке, ил. израда лутака, с. сценографија, к. костими, м. музика, и. играју. Датум на крају је датум премијере.

I

Врло је тешко неку од представа Позоришта лутака „Пинокио“ прогласити за најбољу, јер ово позориште, на срећу деце и љубитеља луткарства, има велики број добрих представа.

Али, ако желимо да покажемо стваралачки распон у коме се „Пинокио“ креће, онда се чини да ће нам у томе најбоље помоћи својим квалитетом и посебношћу инсценације две познате бајке. У питању су: *Усђавана лејојишца* и *Црвенкаја*.

Свакако није случајно да иза ових представа стоје и два, у уметничком смислу, највећа стуба овог позоришта: редитељ Живомир Јоковић и драмски писац Игор Бојовић.

II

Текст *Усђаване лејојишце* написао је и режирао, по мотивима истоимене бајке Шарла Пероа⁴, Живомир Јоковић. Ова представа представља врхунац рада не само Позоришта лутака „Пинокио“ већ, могли бисмо рећи и шире, саме уметности луткарског позоришта за децу.



Лутке и замак из *Усђаване лејојишце*

Она је наизглед врло једноставна, без гламурозне сценографије, без ичега што се посебно намеће или истиче. Но, њена хармоничност од почетка до краја је савршена, и лутке су прелепе. Оне су мале, мање од уобичајене величине лутака у луткарском позоришту, па је стога и замак у коме оне изводе своју причу, такође, мален. Све је изузетно љупко. А како представа одмиче, те мале лутке плету тако лепу причу да је гледалац просто очаран и причом и песмом и њиховим изгледом.

⁴ Иако на овај податак наилазимо у публикацијама Позоришта лутака „Пинокио“, тачније је рећи да је ова *Усђавана лејојишца* настала не само по мотивима Пероове верзије ове бајке већ и верзије браће Грим, посебно ако имамо у виду њен крај.

Опаска Весне Ждрње о идеалу луткарске уметности веома је блиска начину на који глумци-аниматори овде приказују луткарску игру:

На први поглед би се рекло да глумац покреће лутку рукама. Међутим, то је само делимично тачно. Оно што заиста покреће лутку је енергија. Снага емоција и талента. Идеал сваког луткара је да лутку покреће без додира, само чистом енергијом. Као што је Орфеј покретао камење. (1997)

Редитељ је веома вешто промене у сценографији покрио песмама, тако да представа нигде не стаје, не бива исецкана, већ заносно тече, као чаробни поток који нас преноси у свет најлепше бајке.

Иако је свака лутка изузетна на свој начин, посебно су опчињавајуће лутке двеју добрих вила, које су по својој префињености просто мала ремек-дела ове уметности.



Лутке вила из *Успаване лейошнице*

Попут светионика ова представа усељава се у душе и деце и одраслих указујући на једини прави пут у животу и уметности – пут хармоније, лепоте, љубави...

Свет постаје жив једино за особу која се и сама пробуди у односу на свет. (...) Царевићев пољубац разбија чини нарцизма и буди женственост која је дотле остала неразвијена. Живот се може наставити једино ако девица прерасте у жену.

Хармоничан сусрет царевића и царева кћери, њихово буђење једно спрам другог, симбол је онога што подразумева зрелост; не само хармонија у човеку, већ и хармонија с другим.

(...)

Трнова Ружица оваплоћење (је) савршене женствености. (Bettelheim 1979: 256)

Речи које је за Живомира Јоковића изрекао Љубиша Ружић представља потврђује на сваком кораку: „У њему доминира љубав према детету и лутки, а то је, управо, основни предуслов за успешно бављење луткарством“ (1997).

III

Сасвим другачије од *Усјаване лејојице* изгледа *Црвенкаја*, по тексту Игора Бојовића, а у режији Југа Радивојевића. Док је *Усјавана лејојица* пример савршене класичне луткарске представе за децу, *Црвенкаја* је пример модерне представе, чак би се можда могло рећи једне од најмодернијих у Позоришту лутака „Пинокио“, а и у нашем луткарству.

Црвенкаја одсликава велики изражајни распон овог позоришта, па као да постаје и симбол његове ширине.



Ловац, Црвенкапа и Мајка

Иако се представа заснива на познатој класичној бајци постоји помак од основног мотива, како у самој причи тако и у дизајну представе. (...) Црвенкапа је дете разведених родитеља. (*Позориште лутака / The Puppet Theatre PINOKIO – 35 година / years 2007*)

Поред намере да створи једну савремену причу и помогне деци којој је у удео пало да прихвате неког другог за „тату“, Игор Бојовић, као што је већ речено, има потребу да пише и за децу и за родитеље (што је честа тежња у савременим дејим позориштима). Иако ово настојање понекад може да буде и симпатично, чини се да су представе које у виду имају искључиво дете као гледаоца уметнички чистије.

Ти делови за родитеље, у којима се обично неко неке удвара (Ловац Црвенкапиној Мајци) и у којима има и еротских наговештаја, издвајају се у односу на ток представе, јасно је да су више намењени пратиоцима

деце но самој деци, и ма колико били вешто уплетени у радњу, они не- како штрче, и остају донекле страно тело, без кога представа може да по- стоји. А истинска уметност је оно без чега се не може, а не оно без чега се може. Но, јасно је да позоришта за децу, па тако и „Пинокио“, нису оптерећена амбицијом да створе савршене представе у оној мери у којој желе да се допадну целокупној својој публици, која нужно укључује и одрасле. Стога за ову њихову тежњу треба имати разумевања.

У *Црвенкаји* имамо два аниматора лутака, који су уједно и наратори. Обучени су модерно, имају на себи фармерке са наглашеним црним кожним каишевима, као и велике црне наочаре.

Лутке Мајка, Бака, Ловац и Вук такође су модерно замишљене. Начињене су од разних, углавном кухињских жица и лименки. За лице Баке и Мајке послужила је већа метална цедиљка, а Вукове ноге су четири мућкалице. Труп му је парче напола зарђалог сулундара, а врат му је од неке увијене жице налик федеру. Глава му је такође обликована од дебље жице.



Бака

Вуков врат и глава су одвојени од тела и глумац-аниматор их држи у једној а тело у другој руци. Са Баком је истоветно; у неким тренуцима појављује се само њена глава са вратом представљајући целу Баку.

Бакина и Црвенкапина кућица знатно су мање од самих лутака, као и Бакин кревет и уопште делови који представљају њено покућство, што све доприноси квалитету представе, преносећи нас у свет чисте дечје игре.

Једино је лутка Црвенкапа дата као нормална и веома драга дечја лутка од тканине, са лепом црвеном капицом на глави и врло љупким изразом лица. (Ова лутка била би уједно и једина додирна тачка између ове представе и *Усијаване лейоџице*.)



Црвенкапа и Бакина кућа

Тако имамо видно подвојене, на једној страни Црвенкапу, а на другој све остале ликове, као свет деце и свет одраслих из *Малоџ ђринца*.

А у том свету одраслих, као његова скривена карактеристика, сасвим неслучајно, нашао се и Вук. Бруно Бетелхајм [Bruno Bettelheim] каже да је лик оца, иако га званично нема у овој причи, у њој ипак скривено присутан „у два опречна вида: као вук, који је екстернализација опасности премоћних едипалних осећања, и као ловац, у својој заштитничкој и спасилачкој функцији“ (1979: 199).

Са чисто естетског становишта контраст између модерних, жичаних лутака и Црвенкапе, као далеко класичније лутке, веома је успео. Заправо, може се рећи да је у овом домишљатом контрасту остварен и највећи сценски домет целокупне представе, коме, наравно, доприноси и живахни ритам, прожет разноврсним сонговима, и добра анимација.

Да су све лутке жичане и крајње модерне, представа би, с једне стране, изгубила ону суштинску копчу са децјим светом, а с друге стране, не би имала тај зачудан спој који је прожима и из ње зрачи попут скривеног сунца, дајући јој печат непоновљивости.

Друго је питање какав утисак тај контрастни спој оставља на дете.

На пример, чим се појавио Вук из два дела, мој син, од три године, упитао је гласно, помало и протестујући: „Зашто му је глава одвојена од тела?“ Касније ми је рекао да му се то није допало, као и то да му се нису свиделе ни остале модерне лутке. Једино му је блиска и лепа била Црвенкапа.

Занимљиво би било поводом ове представе спровести истраживање међу децом разних узраста и сазнати како она гледају на смелија позоришна остварења и да ли их прихватају.

Свакако је добро да у позоришту за децу постоје разнолике представе, па и оне које додирују границе децјег света, помало их и прескачући.



Вук из два дела

Јер управо такви комади, и када за децу имају далеке па и мање схватљиве елементе, шире границе и отварају нове видике. Истовремено су деци и припрема за све оне експерименте са којима ће се касније срести у позоришту за одрасле, али и шире – припрема за боље прихватање и разумевање различитих путева у уметности.

Ове две представе, узете као сликовити а различити примери, потврђују колико бајке и данас остају незаобилазни темељ доброг позоришта за децу и колико оне на сцени могу да буду и лепе и нове. На било који начин да су инсцениране, али душом добрих уметника, и уз помоћ маштовитих лутака, бајке деци не престају да говоре о најважнијем, ширећи путеве маште, уметности и живота.

*„Ивица и Марица и ојака сјарица“
или њојгравања бајком*

*Докле год деца насјављају да верују у вештице
– увек су веровала и увек ће веровати,
све до узрасја кад више нису њисљена да својим
безобличним сјаховањима дају човеколик изглед
– њима је њојребно да им се њичају њиче у којима се деца
домишљајошћу ослобађају ових њрогонињелских фигура
из власињие машије. Кад им њо усје, из овог доживљаја
извлаче огромну добиј, бац као и Ивица и Марица.
(Bettelheim 1979: 186)*

(т. Мирјана Ојданић, р. Југ Радивојевић, с. к. л. Наташа Николајевић,
ил. Зорана Милошаковић / Наташа Николајевић, м. Владимир Петричевић,
и. Милан Симић, Жељка Мандић, Зорана Милошаковић, Зоран Тодоровић,
Драгана Зрнић, Горан Поповић, Драгиша Косара, 18. 1. 2002)

Ивица и Марица и ојака сѣтарица је једна од оних представа које нас одмах увуку у свој заразно добар ритам. Од почетка до краја она тече уједначено, зналачки урађена у сваком погледу. У њој срећемо веома успелу комбинацију луткарске и глумачке представе за децу.

Треба нагласити да ју је радио исти даровити Југ Радивојевић, који је режирао и *Црвенкају*. Истина, ове две представе, осим по живахном ритму и потреби да се бајка на неки начин осавремени, готово ни по чему не личе једна на другу, што показује велики редитељски распон овог уметника.

Он обе бајке осавремењује, али не дирајући у њихову суштину, веома успело.



Лутке Ивица и Марица

У *Ивици и Марици* имамо причу у причи. Савремена деца, Иван и Мара, у сну постају актери бајке. (А у самој бајци вештица се служи мобилним телефоном.)

Опажања која Миленко Мисаиловић износи у вези са луткарском режијом карактеристична су и за рад Југа Радивојевића:

Пошто се пред редитељем луткарске представе налази особено акционо поље састављено од реалног и имагинарног, или од рационалног или ирационалног, и пошто је то акционо поље јединствено (јер у њему не постоје границе између реалног и имагинарног, нити између рационалног и ирационалног), то редитељу луткарске представе даје велике могућности, али га, истовремено, стваралачки обавезује да својом изражајношћу допре и до естетике луткарства, тј. да развијајући представу као облик визуелне и акустичке луткарске поетичности допре и до мисаоно виших значења или до дубљих и слојевитих асоцијација. (1991: 106)

Први део представе је чисто глумачки, и кад већ помислимо да се овде лутке неће ни појављивати, оне наједном дођу као најава Ивановог сна који је управо заменио реалност, или као истински почетак бајке.

Демонстрација самосвести сценских ликова испољава се већом снагом у случају споја двеју стварности посебно у случају „комада у комаду“.

(...)

Опозиција људске стварности у спољашњем комаду у односу на стварност лутке у унутрашњем комаду има своју паралелу у виду опозиције: „људски“ сценски лик према „лутковитом“ сценском лику. (Jurkowsky 2007: 249, 251–252)

Иако овакав драмски поступак удвајања лика (односно ликова), који у дејем позоришту морамо сматрати сложеним, може да носи своје опасности, водећи ка слабијој читљивости представе, овде је беспрекорно јасно изведен, управо као продубљивање Ивановог лика, и представља допринос богатству начина причања бајки у Позоришту лутака „Пинокио“.

Хенрик Јурковски [Henryk Jurkowsky] наводи више примера представа у представи, где постоји комбинација „живог“ и луткарског театра, и каже да су дела ове врсте најчешће написана за глумачко позориште у коме лутке гостују као представа у представи, на шта подсећа и овај комад.

Главни јунаци, дечак Иван, коме повремено тепају и Ивица, и његова сестра Мара, што подсећа на Марицу, урбана су деца. Мајка је архитекта, права пословна жена, која је ретко код куће, нема времена за кућне послове и зато их обавља Отац, готово непрестано са усисивачем у рукама.

(„Ова прича симболично изражава унутарње доживљаје повезане с мајком. Зато у целој причи отац остаје магловита и немоћна фигура, како се детету указује током раног раздобља његовог живота када је мајка превасходно важна, и својим благонаклоним и својим угрожавајућим аспектима“ (Bettelheim 1979: 178).)

Оличење бајковне стварности је најупечатљивији лик – Тетка уседелица (коју сјајно игра и иначе одлични Горан Поповић). Она повремено провлачи страшне моменте из бајке, од којих дечак готово да има ноћну мору звану *Ивица и Марица*.



Вештица и Ивица

Ипак, представа не представља осуду бајке и њене страшне стране, иако кроз њу провејава, у лику Мајке, и савремени став, једног дела родитеља, да страшни моменти у бајкама нису пожељни.

Потребу за страшним у бајкама одлично објашњава Бруно Бетелхајм:

Дете егзистенцијалне опасности не сагледава објективно, већ фантастично преувеличано, у складу са својим незрелим страхом – на пример, оличене у вештици која прождире децу. Прича *Ивица и Марица* охрабрује дете да самостално истражује чак и творевине своје застрашене маште, јер му такве бајке пружају поуздање да може савладати не само стварне опасности о којима су му говорили родитељи, већ чак и оне, огромно преувеличане, за које се боји да постоје. (1979: 186)

Чини се да неке одрасле у бајци *Ивица и Марица* много више узбуђује уздрмавање култа родитеља, нарочито мајке, но чињеница да се вештица спрема да поједе сиротог Ивицу и да га стога тови у кавезу као неко прасе.

Но, није ли у прошлости, такође, постојао култ родитеља, можда још израженији но данас, па то опет творцима и приповедачима бајки није сметало да га кроз ову бајку у извесном смислу доведу у питање.

Истина коју о свету у вези са овим питањем имају психолози, психијатри, социјални радници и уопште људи који дубље сагледавају стварност сасвим је друкчија од оне коју има већина такозваних обичних људи. Зналци знају да се огроман број људи до века пати управо због погрешног односа њихових родитеља према њима. Андрић каже да се ми читавог живота лечимо од свог детињства.

Ако су родитељи уистину пуни љубави према својој деци, не би требало да стрепе од сурових родитеља у бајци, насталих као такви услед неописивог сиромаштва, какве срећемо у *Ивици и Марици*.

Уосталом, Бетелхајм каже да „бајке обично почињу у тренутку када је живот детета на неки начин доспео у ћорсокак. У *Ивици и Марици* присуство деце ствара тешкоће родитељима и због тога живот постаје проблематичан за децу“ (1979: 222).

Ако ишчитамо детаљну психолошку анализу ове бајке из угла Бруна Бетелхајма, видећемо да су и вештица и маћеха само подсвесни аспекти оног дела мајке који детету ускраћује да остане заглављено у оралној фази едипалног ступња развоја, терајући га да пређе у виши ступањ sazревања, да развије предузимљивост, паметно планирање и делање (1979: 177–189).

Но, наша представа сурове родитеље бајке допушта само у сну. На јави их максимално ублажава.

Као и у бајци улоге родитеља су донекле промењене: „стварна“ Мајка је више командант, а Отац је папучар који ради женске послове. Но, Мајка своју брижност према деци ипак испољава, па макар и на погрешан начин, тако што се љути на Тетку која им прича страшне приче – бајке.

Писац и редитељ јој донекле дају и за право, јер Иван сања мучан сан, из кога се у више наврата буди и у коме је, између осталог, заробљен у Вештичином кавезу. Но, ипак, макар и кроз форму сна, потиснути конфликти дечје психе морају се разрешити, бајка се мора одиграти.

Пре но што се може започети „срећан“ живот, морамо ставити под контролу зле и разорне аспекте своје личности. У *Ивици и Марици* вештица се због својих канибалских жеља кажњава спаљивањем у пећи. (Bettelheim 1979: 236)

Могли бисмо ову представу назвати и модерним начином да се кроз поигравање бајком исприча права и „страшна“ народна бајка, а да се истовремено да за право и онима који у изворну бајку сумњају или је чак и оспоравају, борећи се за њено максимално ублажавање.

„Вук и седам јарића“

(т. Љубинка Стојановић, р. Ива Милошевић, л. с. Борис Чакширан, м. Владимир Пејковић, и. Горан Поповић, Жељка Мандић, Зоран Тодоровић, Драгиша Косара, Јован Поповић, Нела Јовановић, Борко Сарић, 16. 11. 2007)

Ова представа је одлично драматизована и на сцени приказана народна бајка *Вук и седам јарића*.

Вук је лепо костимирани „чика-вук“ (како га је мој трогодишњи син назвао, иначе, већ помињани – одлични Горан Поповић), који, у име осавремењивања бајке, носи патике и вози бицикл.



„Чика-вук“ на бициклу

Маму Козу приказује такође сјајно костимирана глумица – са козјом главом, на чији бели врат се наставља бела женска хаљина, коју прате

ципеле са потпетицама. Јарићи су дати као изузетно лепе и живописне лутке.



Ко́за – костимирана глумица и лутке јарићи

Дизајн представе у целини је веома складан, свеж и упечатљив; могло би се рећи да игра улогу за себе, значајно доприносећи општем позитивном утиску.

Поред добро одиграних ликова Вука и Маме Козе, овде се нарочито истиче сјајна анимација лутака, која нам живо дочарава свет седам јарића, њихова децја умовања, страхове и надмудривања. Разговори јарића, њихове међусобне полемике, као и подражавање њиховим „дечјим“ гласовима (заплитање језиком, котрљање слова „р“) дају посебну чар представи.

Текст Љубинке Стојановић нигде битно не одступа од изворног духа бајке. Она уводи нека мала освежења, као што су, на пример, сестрица-јаре или шампите по које Мама Коза иде на пијацу.

У луткарској сценској бајци *Вук и седам јарића*, слично као и у *Усџаваној лейојици*, ништа не ремети уједначени ритам игре, све клизи, крајње једноставно, све улоге су одлично одигране и сви елементи представе су максимално усклађени. Представа је и у најмањим појединостима хармонична и самим тим изузетна.

Карактеристике најусељенијих „Пинокијевих“ сценских бајки

Четири овде разматране сценске бајке *Усџавана лейојица*, *Црвенкаја*, *Ивица и Марица и ојака старица* и *Вук и седам јарића* примери су колико се драмски обрађене народне бајке могу различито а веома успешно постављати на сцени.

Инсценација *Усјаване лейоџице* могла би се окарактерисати као класична луткарска представа, у којој су аниматори (иако се виде на сцени и имају и независне улоге у односу на лутке, истина улоге наратора и певача) скоро у потпуности у служби лутака.

У *Вуку и седам јарића* поред видљивих аниматора у служби лутака-јарића појављују се и два добро костимирана и маскирана глумца, који тумаче ликове Вука и Козе. Ова представа истовремено изгледа и модерно и класично, иако је, у ширем смислу речи, урађена на класичан начин.

Ивица и Марица и ојако сџарица представља већи искорак јер имамо луткарску бајковну представу у савременој глумачкој представи, па чак, донекле, и „полемику“ у вези са страшним моментима у бајци.

Црвенкаја иде најдаље у померању очекиваних граница, и то, пре свега, по својим изузетно модерним луткама, сценографији и уопште начину анимације, а занимљиво је дат и лик Ловца као могућег Црвенкапиног очуха.

Најуспелије лутке појављују се у *Усјаваној лейоџици*. Необично и живописно решене су и лутке из *Вука и седам јарића*. У *Ивици и Марици и ојакој сџарици* лутке су коректно обликоване, али не и изузетно, док на крајње смела решења наилазимо у *Црвенкаји*. Ту имамо и Вука и Баку из два дела, који су, заједно са Ловцем и Мајком, направљени од разних, углавном, кухињских жица (цедиљки, мућкалица).

У свим представама глумци играју полетно, топло, уверљиво, градећи пажљиво и оне мање улоге. Посебно се издваја Горан Поповић у улози Тетке у *Ивици и Марици и ојакој сџарици*, премда је одличан и као Вук у *Вуку и седам јарића* и у *Црвенкаји*.

Оно што је најважније, ове сценске бајке својом успелошћу и различитошћу, у драмским и ликовно-сценским решењима, изразито показују огроман спектар функција сценске бајке у децем позоришту.⁵

Оне децу уводе у различито обликоване уметничке стварности, које су све веома подстицајне за развијање маште и уопште креативности (*креативно-уметничке функције*).

Својим идејама, путем слика и метафора, ове сценске бајке помажу деци у сазревању и ослобађању од потиснутих страхова (*психолошко-развојне функције*), а у *Усјаваној лейоџици* наилазимо и на *породично-животињску функцију* сценске бајке.

Преко овде сагледаваних сценских бајки мали гледаоци могу да шире своја знања о многим друштвеним и језичким појмовима (*социјалне, образовне, васпитне, језичко-приповедачке функције*).

Најзад, све ове бајке имају наглашену *емоционалну функцију*, коју нарочито истиче необично добар начин глуме, као и изражену *забавну функцију*, до чије пуноће се долази вештом режијом која инсистира на живахности игре.

⁵ Вид.: Невена Витошевић Ђеклић, *Луткарска сценска бајка (Функције и значења сценских бајки)*. – Годишњак Учитељског факултета у Врању, 2011, 371–387.

ЛИТЕРАТУРА

- Бруно Бетелхајм, *Значење бајки*, Београд 1979.
Весна Ждрња, „Онај који покреће камење“ (одломак из есеја „Човек се игра Бога“), *Позоришће лутјака „Пинокио“ – 1972–1997*, Београд 1997.
Хенрик Јурковски, *Теорија лутјкарства (Огледи из историје, теорије и естетике лутјкарског театра)*, Суботица 2007.
Миленко Мисаиловић, *Дејте и позоришна уметност*, Београд 1991.
Позоришће лутјака / The Puppet Theatre PINOKIO – 35 година / years, Земун 2007.
Љубиша Ружић, „Два јубилеја Живомира Јоковића“, *Позоришће лутјака Пинокио – 1972–1997*, Београд 1997.

Nevena Vitošević Ćeklić

THE MOST IMPORTANT STAGINGS OF FAIRYTALES OF THE PUPPET THEATER „PINOKIO“

Summary

This paper analyzes four most important stage fairytales of the Puppet Theater „Pinokio“: *Sleeping Beauty*, *Little Red Riding Hood*, *Hansel and Gretel* and *The Wolf and Seven Kids*. *Sleeping Beauty* is an example of an excellent and, in every respect, harmonious classical stage puppet fairytale. Shifting somewhat towards the modern, *The Wolf and Seven Kids* is very close to *Sleeping Beauty*. *Hansel and Gretel* presents a puppet show in a modern play with actors. The boldest of all, with a tinge of avant-garde, is *Little Red Riding Hood*, where we find an excellent combination of the classical puppet Little Red Riding Hood and other wire puppets. The conclusion compares different creative approaches in the realization of the plays, as well as the characteristics of acting and puppets. In addition, the conclusion reveals the dominant functions of these staged fairytales, which indicates the diversity and expressive fortune in staging the fairytales in the Puppet Theater „Pinokio“.

Милан Грол

ЈЕДНА ФАРСА ИЗ XV ВЕКА

САЖЕТАК: За свој професорски испит 1905. године суплент француског језика Милан Грол (1876–1952) изабрао је да обради популарно дело француске класичне драмске књижевности *Фарса о адвокату Пајлену*. Дело је почетком XX века имало и своју модернизовану односно осавремењену верзију, што је Грола, вероватно, подстакло да се врати преиспитивању вредности оригинала. У раду аутор детаљно рашчлањује све елементе текста и подвргава га естетској анализи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: француска драмска књижевност, фарса, адвокат Патлен, народно лакрдијашко позориште, париски „башосијени“, књижевна анализа, критичке примедбе.

I

Два века пре Молијера, комично позориште у Француској имало је једно ремек-дело које је за две стотине година претходило великој класичној епохи, *Тартифу* и *Мизантропу*. Реч је о обичној фарси непознатог писца из шаливог репертоара париског лакрдијашког позоришта који је означио пут ка правој комедији.

Фарса о адвокату Пајлену проистекла је из народне, претежно националне књижевности. У XV веку, након херојске епохе, после првих мистерија и чуда, после *Романа о Ружу*, уметност у Француској још увек је пучка. Уместо трувера, изгубљених у опскурној и анонимној гомили оног времена, налазимо цењене и врло угледне песнике и личности чија имена налазимо у историји књижевности. Марљивог и оданог попа који верницима из своје парохије додељује улоге у неколиким сценама литургијске драме смењују, крајем XV века, искусни драматурзи, познати лиферанти сцене и организована друштва која скоро уживају професионални монопол у вештини представљања. Али и једни и други, као скоро сви они које сусрећемо у поезији, у средњовековној уметности, изишли су из народа и остали су, по својим делима, интимно везани за своје народно порекло. Али од момента када је средњовековно феудално племство побеђено и замењено врло снажним краљевством с једне и обогаћеном буржоазијом с друге стране, уметност услед те политичке и дру-

штвене промене такође мења своје покровитеље, своју публику и карактер. Поезија се осамостаљује, драма постаје лаичка а књижевност уопште, грађанска. Књижевност, бежећи из племићког дворца и цркве, долази у градове, у друштво универзитета и учењака, на улице, јавни трг, свуда где ври буран живот светине. Позориште, нарочито пучко, које више не друго тражи учешће мноштва и које се више не друго обраћа маси, постаје у народу омиљен жанр. У то време су глумци, писци и публика чинили јединство. Глумци су регрутовани међу неуморним гледаоцима у чије су редове долазили по свршетку представе како би уступили место другима који су такође желели да покажу своју страст за драмском уметношћу. Писци и глумци тражили су инспирацију за своју уметност у ентузијазму свих. Комади, највећим делом импровизовани на лицу места или ретко писани, обогаћивани су током представа новим детаљима, новим досеткама и опаскама. Да ли највећа заслуга припада првом писцу једног доброг комада или можда пре анонимној сарадњи која је довршила наговештај једног још неизреченог талента? Не бисмо могли код највећег броја средњовековних позоришних комада одговорити на ово питање. Чак нам ни најславији међу њима, *Фарса о адвокату Пајлену*, о коме ћемо говорити, не омогућава да било шта тврдимо.

Фарса о адвокату Пајлену, написана око 1470, вероватно је настала у једној од тих аматерских сцена. Приближна година која је углавном прихваћена и тема овог комада упућују на то да су његови писци вероватно париски „басошијени“ („Basochiens de Paris“). Познато је да су „басошијени“ – чланови Удружења судских писара и помоћника париског врховног суда, „Парламента“ – организовали и позоришне представе. Њихов репертоар, најчешће актуелан, чиниле су моралне драме и фарсе које су се углавном бавиле дневним догађајима, градском хроником, хиљадама ситница битних нарочито за улицу, затим масом гледалаца, писцима и самим глумцима. „У својим драмским играма, басошијени су помало нападали цео свет; али несумњиво, подсмевали су се првенствено глупостима и настраностима особа свог сталежа – судија или адвоката, судских извршитеља и заступника“. А Пети де Жилвил (Petit de Juleville), коме дугујемо овај одломак, пита се да није можда „у друштву тих весељака морала настати ова лакрдија о *Пајлену*, у којој је само реч о надри-адвокатури, пресудама, кавгама и парницама?“¹

Не знамо ништа о томе. Ова хипотеза, уосталом врло вероватна, свдећи наш комад на један врло плодан извор за позориште у Француској у средњем веку, нас више него други не информисе нити о писцу нити

¹ Не зна се у које време започеше чланови писарског удружења, басошијени, парницење у време карневала, сваке године, ти измишљени и смешни разлози, познати као „дебели разлози“, зато што су мрсни дани представљали време за разоноду; касније је израз добио један други смисао, одбране су постале раскалашне. Овај обичај је можда претходио позоришним представама, и у том случају, режија једне бурлескне одбране могла је сасвим природно напредовати ка режији једне какве лакрдије“, L. Petit de Juleville, *Les Comediens en France au moyen âge*, p. 95–96.

времену у коме се одвија комад који заузима изузетно место у позоришту свога времена. Дело једног аматера, непознатог или прерано заборављеног, или једног чувеног песника, *Фарса о адвокату Пајлену*, при свему томе остаје по страни међу свим књижевним делима свога времена. И ми не видимо да је могуће неко поређење овог комада с неким другим аналогним делом, нити видимо очинство које бисмо могли потражити међу најславнијим именима епохе. Међу свим овим узаврелим талентима, дилетантским глумцима, признатим или непознатим песницима, *Пајлен*, иако носи обележје карактеристично за свој век, тешко се може везати за једно име или датум. *Фарса о адвокату Пајлену* приписана је писцима *Романа о Ружу*, Гијому де Лорису (Guillaume de Loris), Жану де Мену (Jean de Meung), Вијону (Villon), Пјеру Бланшеу (Pierre Blanchet), Антоану де ла Салу (Antoine de la Salle) и самом адвокату Патлену², али и даље с мало доказа. Прва два имена су одбачена, пошто је неоспорно да је реч о XV веку. Одбачено је ауторство Пјеру Бланшеу, који је био исувише млад – *Фарса о адвокату Пајлену* је постојала 1470.³ када је Бланше имао само дванаест година. Такође поричу да је Вијонова зато што *Фарсе о адвокату Пајлену* нема ни у једном од његових издања, не верују да би могла бити ни Антоана де ла Сала, аутора дела *Petit Lehan de Saintré*, који никада није писао у стиху. А критика је била једногласна у оцени једне ствари: а то је да се ово дело истиче својим квалитетима који нису својствени тим талентима нити су тако чести за ту епоху.

У овом веку конфузних и развучених дела, пуних неравномерности, опширности, нескладног тона, где иду заједно, не поштујући хармонију, непристојна лакрдија и најпатетичнија драма, а најпрефињеније поетско осећање прати најприземније просташтво – *Адвокат Пајлен* показује меру, скромност, једноставност и укус. И још у том популарном позоришту XV века, тако несавршеном и тако мало драматичном, фарса непознатог аутора напротив представља врло хармоничну сценску композицију, једноставну и потпуно згуснуту радњу, извлачећи на тај начин последице на драматичан начин.

² Претпоставка је базирана на стиховима Пјера Гроњеа (Pierre Grognet), *Louenge et excellence des bons facteurs*:

Quant au regard de Pathelin

Trop practiqua son pathelin.

³ Пре 1470. године нема помена нити алузије нити на фарсу нити на њен наслов, али у сваком случају није за много претходила овом датуму. Пети де Жилвил одбацује хипотезу Мањена (Magnin) који истражује постојање *Пајлена* још у време 1356–1392–1421, на основу прорачунавања базираних на вредности новца поменутог у представи. – Од 1470. Патленови трагови непрестано се уочавају (честа употреба имена, алузије на комад). Најстарије датирано издање: *Pathelin le grant et le petit*. На полеђини последњег листа стоји: *Explicit Maistre Pierre Pathelin, imprimé à Paris, au Saumon, devant le Palais, par Germain Beneaut imprimeur, le XX me jour de decembre, l'an mille MIVCXC et dix* (1490), petit in 4° goth. Fig. sur bois. 41 feuillets, de 29 lignes à la page. – Затим скоро у исто време издање: *Maistre Pierre Pathelin*, штампано у Паризу од стране Пјера Левеа (Pierre Levet), отприлике у исто време. Petit in 4° goth. 41 feuillets. – Александар Конибер (Alexandre Connibert) га је превео с латинског 1512.

Али разликујући се по форми од свих других дела свога времена, по суштини, духу и моралу, по слици карикатурално насликаних нарави, *Фарса о адвокату Пајлену* везује се више за свој век. Како је дело непознатог писца, како се не везује ни за један одређени датум нити садржи иједан биографски податак, оно је прави израз свога века. И судбина му је изузетна у мору неразумљивих или заборављених дела. *Фарса о адвокату Пајлену* је живела свој сопствени живот; и више се не мисли на њеног аутора као што се не мисли ни на песника који је написао *Песму о Роланду*: комад и писац постали су једно персонификујући заједничко дело целе једне епохе.

Пропустили смо овде да расправљамо о бројним биографским детаљима и о мање-више досетљивим претпоставкама. Анализи овог дела дали смо чисто књижевни карактер.

II

У *Фарси о адвокату Пајлену* могу се издвојити три дела која кореспондирају симетричном развоју радње у комаду и имају улогу чинова модерне драме.⁴ И заиста, ова подела на три сразмерно иста дела не одговара конвенционалним правилима класичне комедије с којом нема ништа заједничко, нити сасвим произвољној подели која је техничке природе у модерној драми. *Фарса о адвокату Пајлену* састоји се из низа сцена, симетрично развијених и повезаних, играних без прекида. На то је уосталом упућивао општи начин представљања тог комада колико и сама радња *Фарсе о адвокату Пајлену*, у којој се правило о три класичне целине нехотице почело испитивати пре класичне ренесансе.

Радња у *Адвокату Пајлену* се дешава на трима суседним местима. На основу илустрација, у издањима с краја XV века, све три радње су се дешавале у исто време. На једној страни сцене приказан је ентеријер Патленовог дома, на другој дућан сукнара Гијома; између, на средини (на улици ?), одвијала се сцена пљачке испред судије.

(Изостављен је део овог поглавља, у коме се цитира оригинал дела са познатом фабулом фарсе.)

III

Радња *Фарсе о адвокату Пајлену* врло је једноставна и с мало је заплета. И то је полазна тачка за описивање целог комада.

Цела прича развија се око неколико малих доживљаја једног лукавог адвоката који, захваљујући својој препредености успева да се дочепа неколико метара платна и да превари – пред правдом – свог лаковерног повериоца, а да притом бива сам преварен од свог најглупљег клијента.

⁴ Ова подела прихваћена је у Е. Фурнијеовој (Е. Fournier) адаптацији комада и његовом постављању у Француској комедији.

Ово би могло у једном комаду с компликованим заплетом да буде богат извор бројних и врло разноврсних комичних ситуација. Али у *Фарси о адвокату Патлену*, заплет, из којег фарса обично извлачи неодољиве ефекте, врло је једноставан. У фарси су коришћена два догађаја: догађај у вези са платном заузима први део комада, суочавање пред судијом, други део. У првом делу, три јунака: адвокат, његова жена и трговац; призори су такође прилагођени радњи: ниједан споредан лик нити споредна епизода, ниједна непотребна дигресија. У другом делу, два нова јунака: пастир и судија. Адвокат и трговац настављају своје главне улоге, придружује им се трећи лик, пастир; судија је споредан лик. Осим новог интригантног елемента – афере с овцама, нема непотребних епизода.

Ипак, ова фарса, једноставна и скромно вођена, има 1500 стихова, што значи много више него иједно слично дело. Ова фарса, изванредна за време несавршених дела као што смо већ рекли, представља изванредне књижевне квалитете: вешт план, драмско умеће у покрету и сценском развоју, јединство интереса и још меру, укус и стил.

Оно што се у првом плану уочава у овој тако скромној и у исто време вештој композицији, јесте правилност скоро уочена у плану. Ослањајући се мало на модерну адаптацију комада, ми смо га поделили на два или три дела, што је једна те иста ствар. Ова подела на чинове коју данас намећу снага обичаја и захтеви модерне режије, у тексту фарсе и по начину како је представљена у времену – није постојала. Али чињеница да се данас намеће тако природно, сама по себи, последица је природног развоја и логичног следа сцена у комаду. И тако први део фарсе, у којој се одвија Патленова авантура, куповина платна, представља јасно и довршено јединство, које би могло чак да буде и независан мали комад; други део, ослањајући се сасвим на први, такође представља јединство. И могли бисмо наставити с поделом у оквиру ова два дела. Први део, у којем је модерна адаптација направила два чина, садржи пет одломака (три дијалога: између Патлена и Гијомете, између Патлена и Гијома, између Патлена и Гијомете и две сукцесивне радње између Патлена, Гијома и Гијомете) који врло хармонично следе један за другим да би испунили први део комада.

Овакав план је у целој фарси: сцене се логично следе, дијалози су постављени симетрично, улоге су развијене пропорционално. Овај скоро геометријски план, овај хармоничан ред, показују склад кога има једнако код драмских писаца XVII века који су га сматрали за једну од првих врлина класичног жанра.

Сама чињеница да је једна тако једноставна радња могла испунити фарсу од 1500 стихова, открива, као што смо већ рекли, два својства: умеће развитка и умеће рађања ефеката истовремено умерених и јаких што се тиче мере, пропорције и јединства интереса.

У претходном излагању видели смо колико има сцена у првом делу комада. Осим прве сцене која садржи дијалог између адвоката и жене

му, дијалог излагања, четири сцене које следе први део само су развијање и нарација двеју сцена: куповина платна и тобожња Патленова болест. Прва епизода, куповина платна, широко вођена, и која испуњава једну од највећих и најважнијих сцена, развијена је по други пут у дијалогу између Патлена и његове жене; од друге епизоде – трговчеве посете лажном болеснику, направљене су такође две сцене које су само варијација једне исте сцене. У другом делу комада, који садржи такође четири сцене, поред новог догађаја који је унет у интригу, у све четири сцене мотив куповине платна непрестано се намеће као главни догађај који се развија све више из сцене у сцену.

Сцена пред судијом најсајјнији је доказ тог умећа развоја. Ту где комична ситуација избија из прве речи, где је могла бити експлоатисана само у неколико реплика, имамо двадесетак страница стихова, жив дијалог, сцену пуну покрета, нових детаља, пуну варијација и занимљивости.

Да би се показала мера, осећај за хармонију који делу даје то јединство интереса, довољно је још једанпут потврдити постојање једноставности радње и интриге. У *Фарси о адвокату Пајлену* нема епизода, споредних ликова и скоро бисмо могли рећи да је сваки и најмањи детаљ уско везан за радњу.

Писац *Пајлена* зна да изложи радњу без понављања и без дигресија, он зна да развија, мења и обнавља теме увек новим формама и комбинацијама, зна да обрађује радњу до краја и никада не губи драгоцене осећај за меру. У једном комаду из XV века, са опасним сценама, очекивани су били врло прости и комични ефекти. Упркос томе имали смо тренутке и детаље (Патленова болест) коришћене с пристojношћу, што је врло ретко својство, које највише пада у очи у овом средњовековном позоришту које је иначе врло непристојно и безосећајно.

Све врлине реда и композиције у исто време су врлине стила овог дела.

Широко развијање тема које налазимо код *Пајлена* квалитет је који тешко може да се припише једном књижевном дилетанту. Узмимо само два или три дијалога – на пример куповину платна – видећемо сасвим вешто искусно умеће. Дијалог у првом чину, цитиран у више наврата, када Патлен хвали у исто време и платно и Гијомовог оца, своју покојну тетку Лоранс и некадашњи поштени свет, пример је варијације, градиције, покрета и досетљивости, богатства, обрта и несташности. По својим квалитетима равна јој је сцена суђења. И као у плану, налазимо исту једноставност, исту меру и умереност у стилу. С врло мало уступака када су у питању стихови и рима, *Пајлен* је задржао једноставност директног и логичног изражавања, умешност, природност, понекад бисмо рекли и спонтаност у живом језику. А што се тиче умерености којој нема равне у фарси XV века стил у *Пајлену* показује наклоност. Ова изузетна фарса која описује варање сиромашног народа а непоштење ових ликова до лакрдије, шаљива је само по ситуацији и нема просташтва у говору.

Али сав овај склад у плану и умереност у стилу који показују једну вештину не много учену и искусну, не противурече много свом народном пореклу. Оно што *Фарсу о адвокату Пайлену* враћа свом ауторству је то што бисмо могли назначити до извесне мере њену локалну боју. *Пайлен* је једно од најкарактеристичнијих дела за своје време, по својој форми, језику и нарочито по слици обичаја. У целом том књижевном умећу које је упечатљиво у *Пайлену*, остаје наине тај слободан обрт популарне фарсе, њен речник, природност језика, тако богатог, свежег, веселог, живост и занос и нарочито њен дух и њени ликови на тај начин одсликани и изрежирани.

Прихватајући дефиницију по којој је фарса само живи фаблио⁵, *Фарса о адвокату Пайлену* би се прилагодила, не може бити боље, том пореклу. Г. Луј Ед. Фурније (Louis Ed. Fournier) нашао је у старим Аним збиркама једну анегдоту⁶ која је могла бити зачетак радње између Патлена и Ањелеа. Али остављајући са стране све напредовање кратке анегдоте ка развијеној и римованој фарси, најважније у овој хипотези је та директна веза с делима неоспорно популарним за које *Пайлен* остаје нераскидиво везан. Сви ти ликови, тај малограђанин, тако похлепан, тај лукави пастир, та карикатура толико позната и честа судије у фарси, и тај ситни адвокат „dessoubz forme“ који живи од малих парница и интрига, тај достојни наследник толико директно долази из газде Ренарта. Сви они истог су порекла, у свом времену.

Ипак тај опис друштва, тако изражајан и симболичан, не може се сасвим прихватити као морални доказ свога времена. И зато морамо продискутовати о Ренановом строгом суду, о овом „ремек-делу једне књижевности у највећој мери пучке, лукаве, духовне, неморалне, с краја средњег века...“ Епитет који му даде Мишле (Michelet), „Епопеје варалица“ Патлен би га можда заслуживао али не присвајајући с њим тај непоправљиви недостатак када је у питању уметност, као што му приписује Ренан.⁷

⁵ Дефиниција коју не бисмо могли сасвим да прихватимо с обзиром на разлику у темама обрађеним у фаблиома XIII и XIV века и у каснијим фарсама али и даље не позајмљујући њихове теме.

⁶ „Један сељак оде да нађе једног адвоката и упита га да му нађе начина како да избегне да врати новац који дугује свом комшији. Адвокат га упита:

— Да ли си му дао меницу?

— Не.

— У том случају пошаљи га дођавола.

— Велико хвала, рече сељак и поклони му се.

Адвокат га поново позва.

— Е, па! А мој хонорар?

— Да ли сам Вам дао меницу?

— Нисте.

— У том случају, можете да се носите дођавола!“ (Чланак Л. Е. Фурнијеа о *Правој Фарси адвоката Пайлена*, *La vraie farce de maître Pathelin*, L'art du Théâtre, no 43, p. 110).

⁷ E. Renan, *Essais de morale et de critique* (p. 303–314): „Непоправљив недостатак *Фарсе о адвокату Пайлену*, када је у питању уметност, јесте та неискреност изнад које се писац никада не уздиже. Смешне су те слабости, недоследности људске природе, а не стид...“

Обележје фарсе уопште, њено порекло, историја и њена улога у средњем веку спречава нас да прихватимо у књижевном смислу тај строги суд. Фарса, што се тиче карикатуралног описа, чији су сижеи „badineries, nigauderies, et toutes sorties esmouvantes a ris et plaisir“⁸ и прво и последње правило „d'estre gay et de risée“⁹, није имала никакву моралну претензију. А што се тиче *Фарсе о адвокату Пајлену*, чијег писца не знамо и чију личност уопште не познајемо, та критика је још више ублажена. Знамо да је једна анонимна маса сарађивала у њеном стварању и да оно није дело једног тренутка. И чак као карикатура, *Фарса о адвокату Пајлену* не може имати исувише духа када су у питању директно посматрање и опис, својствени одређеној епохи: ту се осећа мало више књижевности, претеривања и наслеђеног традиционалног духа. Ти узор и те анегдоте не појављују се први пут у једном комичном комаду. У дугом неприродном поступку, поступку развоја и преноса, који је претходио коначном стварању, сви ти детаљи у карактеру и обичајима губе од свог сјајног духа (као временом новац), од свог циља првобитног и директног посматрања примајући понешто од апстракције невине и такорећи класичне. Без икакве поучне претензије, *Пајлен* је само хтео да забави аудиторијум. А његов подругливи дух није нам морално ружан самим тим што нас је *Пајлен* засмејавао од свег срца и што смо се на рачун свих развеселањавали: пошто, као што смо већ рекли, ако има варалица и преварених, нема наивних у представи и још није ли највећи лупеж био највише насамарен?

Ограђујући се на овај начин, чак и морална суштина комада, недостатак неучтивости у говору, релативна мера и осећање укуса, као и њене особине, чисто литерарне, дају *Фарси о адвокату Пајлену* надмоћност у целом оновременом комичном позоришту.

Као што рече Женен (Génin)¹⁰: „Фарса је та из које је изашла стварна слава француског позоришта, – комедија интриге као и комедија карактера. Сумњам помало да *Сид* и *Сина* проистичу из мистерије страдања, али сигуран сам да постоји директна веза између *Фарсе о адвокату Пајлену* и *Наследника* и *Тартифа*, па чак и *Мизантропа*“.

Чак и када не би било те директне везе, видимо, у сваком случају, какво је изобиље нашла класична комедија, освајајући, по други пут, галски дух, као десет векова раније у време Цезара. За жаљење је што је класична књижевност угушила ту богату популарну комедију, бујну, пуну живота, која већ поседује ремек-дела попут *Фарсе о адвокату Пајлену*. То савршено дело нам омогућава да наслутимо могућност нормалног и органског развоја француског позоришта, пун процват старог галског духа.

⁸ Thomas Sibilet, *Art poetique francoys* (1548).

⁹ Pierre Delaudin d'Aigaliers, *Art poetique francoys* (1598) (Les deux derniers cités par P. de Julleville).

¹⁰ У Ренановом (Renan) есеју.

И тако *Фарса о адвокату Пајлену* представља једно добро дело као и важан и значајан датум у историји националног театра у Француској.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Edouard Fournier, *La Farce de Maître Pathelin*, mise en trois actes, avec traduction en vers modernes, vis-à-vis du texte du XV siècle, et précédée d'un prologue, Paris MDCCCLXXII, 224 pages, petit in-16.
- F. Genin, *Maître Pierre Patelin*. Texte revu sur les manuscrits et les plus anciennes éditions, avec introduction et des notes. Paris (?), 370 pages in 8°, *L. Petit de Julleville Histoire du théâtre en France*.
- Les Comédiens en France au moyen âge*, Deux éd. Paris 1889, 364 pages.
- La Comédie et les Mœurs en France au moyen âge*, Paris 1886, 362 pages.
- Répertoire du Théâtre comique en France au moyen âge*, Paris 1886, in 8° (de *Pathelin*, aux pages 191–205)
- Le Théâtre en France*, histoire de la littératures dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours, 4 ed. Paris 1897, 442 pages, in-16
- Ernest Renan, *Essais de morale et de critique*, Paris 1857 (p. 303–314)
- Louis Ed. Fournier, *La Vraie farce de Maître Pathelin*. L'Art du Théâtre, n° 43, Paris 1904 (p. 110–112)
- L'Histoire de la littérature française*, par Gustave Lanson, etc.

(С француског превела Јелица Рељић)

* * *

Напомена приређивача:

На овитку рукописа Гроловог рада пише: *Студија из историје француске књижевности, рађена као исани састав за професорски испит. Израдио Милан Грол, суилени III београдске гимназије. 28. марта 1905. у Београду.*

За живота, Грол није овај свој текст ни превео, нити штампао. Можда га је затурио међу својим бројним списима, или је, пак, сматрао то само „пробом пера“. Захваљујући гђи Јелени Грол, његовој снахи, у прилици смо да га објавимо и тиме обогатимо сазнања о интересовањима младог Милана Грола, кроз његову студију о популарном делу француске драмске књижевности. Дело о коме пише Милан Грол спада у светски познату драмску класику која и данас живи на позорницама широм Европе. Скраћени су само мањи делови дијалога *Фарсе о Пајлену* којима се објашњава добро позната радња фарсе, чиме рад није изгубио на својој целовитости. Све фусноте, као и библиографија литературе о делу, ауторове су.

Изражавамо посебну захвалност преводиоцу Јелици Рељић на труду у педантном и тачном одгонетању аутографа Гроловог рада.

Зоран Т. Јовановић

Milan Grol

A FARCE FROM THE 15TH CENTURY

Summary

For his teaching exam in 1905 the supplement French teacher Milan Grol (1876–1952) chose to cover a popular piece of the French classical drama literature, *The Farce of Master Pierre Patelin*. At the beginning of the 20th century the piece had its modernized, contemporary version, which probably inspired Grol to reexamine the value of the original. In the paper the author offers a detailed analysis of all the elements of the text as well as its aesthetic level.

Наџаша Марјановић

ИЗ ПРЕПИСКЕ КОРНЕЛИЈА СТАНКОВИЋА – ИСТРАЖИВАЧКИ ИЗВЕШТАЈ О ГРАЂИ ИЗ АРХИВА СРБИЈЕ

САЖЕТАК: У раду је представљена група писама из преписке Корнелија Станковића која се налазе у Архиву Србије у Београду. У периоду између 1853. и 1865. године, Станковић је одржавао приватне и професионалне контакте са пријатељима, познаницима и сарадницима, међу којима су биле значајне личности из различитих друштвених кругова и културно-политичке јавне сфере на подручју Хабзбуршке монархије и Кнежевине Србије. Сачувана писма сведоче о многобројним композиторским професионалним активностима, о условима у којима је живео и радио и културно-историјским приликама којима је био изложен. У раду се доноси листа најзначајнијих Станковићевих кореспондената и кратак преглед садржаја писама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Корнелије Станковић, преписка, Срби у Бечу, културна историја.

У оквиру научних студија о животу и делу Корнелија Станковића до данас је објављен мањи део његове преписке. Према принципима дипломатичког издања, у целини је публикувано осамнаест писама: десет у студији Иванке Веселинов и осам у раду Димитрија Стефановића.¹ У појединачним текстовима о црквеној музици XIX века и о Станковићевом делу, кроз цитате и парафразе су представљени фрагменти неколико десетина писама.² Сва поменута писма налазе се у различитим архивским и библиотечким фондовима: у Рукописном одељењу Матице

¹ Иванка Веселинов, „Из преписке Корнелија Станковића“, у: *Корнелије Станковић и његово доба*, ур. Димитрије Стефановић, САНУ, Музиколошки институт САНУ, Београд 1985, 85–103; Димитрије Стефановић, „Митрополит Михаило и Корнелије Станковић“, у: *Живот и дело митрополита Михаила (1826–1898)*, Научни скупови Српске академије наука и уметност, књ. CXVIII, Одељење историјских наука, књ. 31, Београд 2008, 293–304.

² Светислав Марић, *Једно писмо Корнелија Станковића*. – Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XV, св. 1, 1967, 123–125; Стана Ђурић-Клајн, „Корнелије Станковић у кругу својих савременика“, Никола Петровић, „Двадесет писама Корнелија Станковића Михаилу Ф. Рајевском, представнику руских славенофила у Бечу (1852–1864)“, Димитрије Стефановић, „Прилог проучавању нотних аутографа, архивских и других докумената о Корнелију Станковићу“, у: *Корнелије Станковић и његово доба...*, 55–66, 73–83, 123–135; Даница Петровић, *Сјецидон Трбојевић – нејошњи српски црквени музичар у Темишвару половином 19. века*. – Темишварски зборник, 3, Матица српска, Нови Сад 2002, 199–209.

српске и у Архивима САНУ у Београду и Сремским Карловцима, Архиву Београда, Архиву Србије, Архиву Српске православне црквене општине у Панчеву и у Музеју Српске православне цркве у Београду. Поједина писма су пронађена у оквиру заоставштине руског проте Михаила Фјодоровича Рајевског, а значајни подаци откривени су и у преписци руског кнеза Владимира Одојевског.³

У овом раду доносимо преглед најобимнијег сачуваног сегмента Станковићеве преписке, који се налази у Архиву Србије у Београду. У архивском фонду „Поклони и откупи“ похрањено је стотину двадесет писама. Већина их је упућена Станковићу, док је само дванаест оних која је он писао. Претежно добро очувана, писма датирају од 1853. до 1865. године.⁴ Списак Станковићевих кореспондената, међу којима су четрдесет две личности, доноси слику о великом броју композиторових сарадника, познаника и пријатеља из различитих друштвених кругова.⁵ Међу њима су били црквени великодостојници, политичари, правници, књижевници, лекари, трговци, уметници и љубитељи уметности. Појединачна писма доносе жива сведочанства о композиторовом раду, професионалном окружењу, о његовој интимној свакодневици, пријатељским и родбинским односима, материјалном и здравственом стању. Многи Станковићеви кореспонденти, осим у његовом приватном и професионалном животу, имали су истакнуту улогу у јавној сфери на подручју Хабзбуршке монархије и Кнежевине Србије у другој половини XIX века. Листа имена људи са којима је водио преписку и преглед садржаја тих писама отварају поглед ка важним питањима о месту Корнелија Станковића не само у музичкој већ и, шире, у културној историји Срба. Садржајем и стилем којим су писана, ова писма преносе обриси општег духа времена у коме су настајала.

Детаљан аналитички поглед на лингвистичке, посебно ортографске, фонетичке, морфолошке и стилистичке одлике самих текстова у писмима обезбеђује увид у поље шароликих језичких прилика међу Србима средином XIX века.⁶ Највећи број писама је на српском језику, писан грађанском ћирилицом, док поједина писма носе трагове вуковске ћирилице. Седмнаест писама је на немачком језику, писано готицом, три су на руском и једно на румунском језику.

Према адресантима и према садржају, писма је могуће груписати у неколико целина. Сачувана писма која су Станковићу упутили српски патријарх Јосиф Рајачић, београдски митрополит Михаило, руски свештеник и посланик у Бечу Михаило Рајевски, бококторски архимандрит

³ Князь Владимир Одоевский. *Дневник. Переписка. Материалы*, ред. М. П. Рахманова, Дека – ВС, Москва 2005.

⁴ Подаци о историјату ових писама, о датуму и начину њиховог приспећа у Архив Србије, нису нам били доступни.

⁵ Списак свих писама из архивског фонда изложен је у прилогу рада.

⁶ Упор. Ирена Грицкат, „Корнелије Станковић и нека језичка питања његовог времена“, у: *Корнелије Станковић и његово доба...*, 27–33.

Герасим Петрановић и панчевачки парох и песник Васа Живковић разноврсно сведоче о условима Станковићевог рада на бележењу, хармонизовању, објављивању и извођењу српске црквене музике. Значајна су за разумевање композиторског односа према овој уметничкој делатности и према очекивањима ауторитета којима је као стваралац у области црквене уметности био подређен. Ова писма такође носе упечатљиве назнаке о статусу Станковићевих дела у тренуцима објављивања и првих извођења.

У архивском фонду се налази шест писама Симона Сехтера (Simon Sechter), уваженог аустријског композитора, дворског оргуљаша, теоретичара и педагога, Станковићевог наставника музике у Бечу. Важни подаци о усавршавању уз овог великог мајстора музике, који је подучавао Сигисмунда Талберга (Sigismund Thalberg) и Антона Брукнера (Anton Bruckner), сведоче о Станковићевом професионалном развоју у раду на хармонизацији напева српског народног појања и световних песама.

Из кругова пријатеља и сарадника, који су у писмима давали осврете на Станковићева музичка издања и концертне, диригентске активности, издвајају се писма Константина Пеичића, лекара по струци и великог заљубљеника у музику, вишегодишњег председника Српског црквеног певачког друштва у Панчеву, и Петра Димића, учитеља певања и диригента са којим је Станковић сарађивао током рада са Првим београдским певачким друштвом.

Сачувана је група писама која су Станковићу писали најближи пријатељи. Међу друговима са којима је градио блиске односе од заједничких студентских дана у Бечу били су Јован Бошковић, филолог, министар просвете у Кнежевини Србији, секретар Српског ученог друштва и уредник *Лейпцигског Матинице српске*, као и академски сликар и певач Стеван Тодоровић и историчар и правник Федор Демелић. Истом кругу припадали су Константин Алексић, руски официр, и Михаило Полит-Десанчић, уважени политичар и публициста. Једна од истакнутих фигура из панславистички оријентисаних кругова са којима је Станковић био близак био је и Огњеслав Утјешеновић Острожински, политичар и књижевник, приступник Илирског покрета Људевита Гаја.

Из писама сазнајемо мноштво појединости о Станковићевом преданом мелографском и композиторском раду. Писма Симона Сехтера из 1856. и 1857. године адресирана су на Сремске Карловце, место Станковићевог боравка током активног рада на записивању српског црквеног појања и хармонизовању нотираних напева за четворогласни хор. Уочавамо да је Сехтер бодрио и брижљиво надгледао рад свог ученика. Будући да није познавао специфичну мелодијску структуру српског црквеног појања, уз додатне напоре је ослушкивао и анализирао српске народне напеве како би препознао њихове тоналне основе и Станковићу пружио адекватне сугестије за рад на хармонизацији ових мелодија. Станковићево ангажовање на бележењу и хармонизацији српских црквених напева било је под будним надзором и српског патријарха Јосифа Рајачића. Пре-

писка показује да је патријарх Станковићев рад пратио благодатно, али и са одређеном строгошћу и великим очекивањима. Захтевао је од Корнелија да буде у потпуности посвећен раду на прикупљању напева српског појања, да их бележи прецизно и хармонизује не нарушавајући њихов изворни облик. Подстицао је младог музичара на што брже и ефикасније обављање обимног мелографског и композиторског посла. У писму из 1858. године, одрично је одговорио на Станковићев предлог да у Карловцима изведе своју Литургију са школованим певачима из Беча. Том приликом патријарх је изразио потребу да се пре свега он сам увери у исправност композиторовог приступа црквеној музици и потврди квалитет Станковићевог дотадашњег рада. У посебном писму најавио је долазак свештеника Атанасија Поповића у Беч, како би појачао надзор над Станковићевим радом на хармонизацији једногласних напева за четворогласни хор. У писмима је забележен и патријархов писмени благослов за јавна извођења Станковићеве хорске црквене музике, на Литургијама на Св. Саву у руској капели у Бечу и на Духове у Темишвару 1859, као и на запаженом концерту духовне музике у свечаној дворани *Musikverein*-а у Бечу 1861. године.

Посебна група сачуваних писама доноси сведочанства о Станковићевим музичким издањима. Међу адресантима писама у којима су разматрана питања штампања, набавке и продаје Корнелијевих нотних издања били су београдски митрополит Михаило, архимандрит Герасим Петрановић, свештеник Васа Живковић, др Константин Пеичић, аустријски трговац уметничким делима Густав Албрехт и многи други. Уочљиво је да су све три објављене књиге црквених песама под називом *Православна црквена појања у српској народа*, као и издања *Српских народних песама*, имале значајан број интересената и предписника за Станковићевог живота, пре свега међу Србима у Аустроугарској, који су у последњој четвртини XIX века савлађивали музичку писменост.

Писма митрополита Михаила сведоче о ниском нивоу музичког образовања у Кнежевини Србији шездесетих година XIX века, али и потврђују да је Станковић био позван да врши дужност професора хорског црквеног појања у Београду. Значајне напомене о почецима музичке писмености у Београду нашле су се и у писму Константина Алексића из 1864. године. О овом питању и о значају који су Станковићева нотна издања, као пионирска у историји српске музике, имала већ по самом објављивању, говори и писмо двојице београдских богослова. Јосиф Ковачевић и Божидар Малетић обратили су се Станковићу 1863. године са изразитим уважавањем, молећи да им дарује по један примерак објављених црквених и световних песама, јер им „једино знање црквеног појања недостаје“,⁷ а како би у своју отаџбину (били су родом из Босне) увели „анђелско ликовање, уместо Грчког, гордог, гнусног певања“.⁸

⁷ АС, ПО 107/79.

⁸ Исто.

Поједина писма садрже податке о одјецима Станковићевог рада у првим српским певачким друштвима. Познато је да је објављивањем његових дела новооснованим српским хорovima постао доступан значајан број хармонизованих напева српског црквеног појања и световних песама. О популарности Станковићеве музике посведочио је и Даворин Јенко, хоровађа Панчевачког српског црквеног певачког друштва током 1863. године, када је Станковићу упутио молбу да му пошаље композиције за редовни хорски репертоар, наглашавајући да их публика позитивно прима. Допринос афирмацији националног стила Корнелије је остварио и као диригент Првог београдског певачког друштва у време 1863–1864, уводећи на репертоар већи број српских народних песама хармонизованих за четворогласни ансамбл.

Писма Петра Димића из 1864. и 1865. године носе вести о погоршаном стању у Друштву након Корнелијевог одласка на опоравак у Рожњаву: „Старије друштво после одласка вашег почне малаксавати и клањати духом (...)“⁹ Димић је писао и о сопственом раду са певачима „приуговорног хора“, који је Станковић формирао са циљем да им учење црквеног појања олакша додатним, теоретским музичким образовањем.

Из Димићевих писама сазнајемо и појединости о стању у хорској црквеној музици у Београду шездесетих година XIX века. Насупрот вести о лошем пријему трогласне Литургије руског композитора Дмитрија Бортњанског, коју је Друштво извело о празнику Св. архангела Михаила (1864), напомене о инсистирању митрополита Михаила да на богослужбеном репертоару буде искључиво Станковићева Литургија сликовито говоре о статусу његовог дела у Кнежевини Србији. Ова вест, као и претходно разматрана питања о учинцима и вредновању Станковићевог рада, сведочи о значају који је, у овом периоду српске опште и музичке историје, имало неговање националне идеје, односно уметничког израза заснованог на традиционалном, српском наслеђу.¹⁰

Станковић је у писмима примао многобројна признања за свој рад. Осим већ поменутих, као показатељи популарности издвајају се и подаци о интересовању које се за његово дело рађало у Русији. Јављајући се одушевљено из Санкт Петербурга, Константин Алексић је лепе утиске о Станковићевој музици преносио из руских кругова интелектуалаца и љубитеља уметности. У писмима која је Станковић из Прага примао од Дамјана Павловића, младог српског песника, књижевног и позоришног критичара (потписивао се као „пријатељ Дамјан“, „Појезија“, „Душица“), забележено је да је уважени чешки композитор и музички критичар Звонарж (Josef Leopold Zvonář) заинтересовано проучавао Станковићеву прву књигу црквених мелодија и у композиторовом музичком језику препознао умеће стечено уз великог учитеља. Податак да је Звонарж нотама

⁹ АС, ПО 107/17.

¹⁰ Упор. Ненад Макуљевић, *Уметности и национална идеја у XIX веку*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006, 10–11.

забележио старо чешко појање и да је оно сасвим исто као и српско остаје као мотив за даља истраживања.

Разуме се да група сачуваних писама из најужег круга Станковићевих пријатеља и породице, осим важних података о његовом професионалном раду, доноси живописан портрет уметника са приказом и најтанијих црта његове природе. Писма Јована Бошковића, Федора Демелића, Стеве Тодоровића, Михаила Полита Десанчића и Константина Алексића, Станковић је добијао између 1854. и 1865. године. Поједина писма, посебно она из пера Демелића и Бошковића, сведоче о Станковићевој пожртвованој посвећености раду и његовом благом карактеру. У писму из 1862. Демелић је узбуђено писао о радости коју је доживео предајући Станковићу Орден Св. Станислава, одликовање од руског цара Александра II (Романова) за обиман рад у области српске црквене музике: „Сданъ одъ мой най срећнѣй момента е садашнѣй, гдѣ су мене изабрали, мене, твогъ правогъ друга и побратима, да Ти предамъ орденъ съ коимъ те, православнѣй царъ, за твой трудъ, за нашъ народъ и васъ славенства, обдарю. Да Ти буде благословенъ отъ Бога и да Ти ’усамлѣнъ не остае!“¹¹

Током две последње године Станковићевог кратког живота, писма су обиловала питањима о његовом здравственом и материјалном стању. Пријатељском, али и стручном лекарском бригом одише писмо из 1864. године, у којем је доктор Константин Пеичић критиковао Станковића што се о свом здрављу брине мање него о раду. Истим поводом је Корнелију писао и Полит-Десанчић, храбрећи пријатеља уочи путовања ка моравској бањи Рожњави. Неопходност одласка на лечење туберкулозе исцрпљивала је већ скромне Станковићеве новчане фондове. Био је принуђен да, осим намештаја, распродаје чак и сопствену одећу како би исплатио све потребне трошкове. Бошковић му је брижљиво помагао, позајмицама за пуко преживљавање и топлим речима подршке и утехе. Дирљиви редови у писмима говоре да је скромни Станковић чак и сам чинио позајмице Бошковићу у финансијским невољама.

Осим слике о односима између композитора и његових сарадника и пријатеља, одломци из преписке Корнелија Станковића садрже и поједине податке о везама међу самим кореспондентима, као и назнаке о дешавањима на пољу уметности, културе и политике онога времена. У писмима Федора Демелића описане су културне свечаности у Бечу попут отварања славенске касине, запажених позоришних представа и слично. Посебну пажњу Демелић је у једном од писама посветио бечком извођењу Хендловог ораторијума *Месија*. Демелићеви утисци сликовито показују особиту емотивност и својеврсну (не)осетљивост истанчаног романтичарског укуса за врхунско дело минуле епохе барока. Демелић је музички израз чувеног барокног композитора описао као исувише хладан, строг и озбиљан: „На први путъ тако класично дѣло се не да сасвимъ

¹¹ АС, ПО 107/56.

оцђнити. Мене дђло хладно оставило. Јако е озбилђно, светскога нема ништо у себи, али би реко нешто аскетично-пуританско има у себи и некаку строгостъ кое никако срце не може дирнути (...) Публика е и врло хладно примила дђло, и после друге части сала се скоро сасвимъ изпра-знила. То наравно све не искључуе да су гдђкое ствари божанствене (...)“.¹²

У исцрпној студији о везама Лазе Костића са енглеском поезијом XVII века, испитујући разнолике „метафизичке“ аналогije између пе-сама и поетика различитих аутора и епоха, Марта Фрајнд је разматрала и сложено питање односа између Костића и Корнелија Станковића. Осим што је поставила значајна питања о Костићевом познавању музике и евентуалном Станковићевом уделу у његовом интензивном бављењу сродном тематиком шездесетих година XIX века итд., ауторка је ана-лизирала Костићеву „Певачку ’имну Јовану Дамаскину“ у поређењу са „Песмом на дан Св. Цецилије“ Џона Драјдена. Истичући да је Г. Ф. Хендл Драјденову песму укомпоновао у једну од својих најуспелијих кантата, Марта Фрајнд је изнела претпоставку да је Лаза Костић у друштву Кор-нелија Станковића, у Пешти или у Бечу, могао чути Хендлову музику и тим путем, упознавши стихове Џона Драјдена, добио идеју о писању ана-логне „Певачке ’имне“.¹³ Основаност за овакве претпоставке потврђују и сведочанства о сусретима и зближавању Костића и Станковића у бу-димској кући Корнелијевог брата Јосифа о којима је писао Младен Леско-вац.¹⁴ Забележена су и сећања Милана Савића о недељним окупљањима младих Срба, пештанских студената, у Станковићевом дому и Кости-ћевој наклоности према Јосифовој кћери, Корнелијевој братаници, Пави Станковић.¹⁵ Познато је и да је Костић Станковићу посветио две песме. Понет романтичарским националним полетом, скројио је стихове у спо-мен свом младом савременику најпре у име српске омладине, поводом свечаног дочека након запаженог извођења Станковићеве Литургије у Пешти 1860. године, а потом и по његовој смрти. Песма „Над Корнели-јем Станковићем“ први пут је објављена у часопису *Вила Стојана Нова-ковића* (1865).¹⁶

Преписка између Станковића и Бошковића показује да је кругу њи-хових заједничких пријатеља и сарадника припадало више значајних личности из света књижевности, међу којима су били и Ђура Даничић, Јован Хацић и Александар Сандић. Осим о актуелним културно-умет-ничким дешавањима, Станковић је у писмима примао коментаре о држав-ним, црквеним и политичким питањима. Уз вест о новом аустријском закону о забрани сакупљања претплатника и продаје новообјављених

¹² АС, ПО 107/54.

¹³ Марта Фрајнд, *Лаза Костић и енглеска поезија 17. века*. – Књижевна историја, 43, бр. 145, Институт за књижевност и уметност, Београд 2011, 605–625.

¹⁴ Младен Лесковац, „Костић и Корнелије Станковић“, у: *Лаза Костић, ољеди и члан-ци*, Матица српска, Нови Сад 1991.

¹⁵ Милан Савић, *Лаза Костић*, Службени гласник, Београд 2010, 51–60.

¹⁶ Л[аза] К[остић], *Над Корнелијем Станковићем*. – Вила, I, бр. 20, 241.

издања ван надлежних књижара (1863), Константин Пеичић је са Станковићем поделио и своју бригу за „дремежни“ дух српског народа у култури и просвети: „Ово вреди на све, али тишти највише такове народе, који су у култури заостали, као што е нарочито наш, у ком се мало налази людй, кои ће у (...) магаџин волѣно отићи, кнѣиге тражити и купити (...)“.¹⁷ Пеичић је Корнелију писао и о раду Синода и избору новог српског патријарха Самуила Маширевића 1864. године, са очекивањем да ће овим бити учињен значајан, просветитељски корак напред за српски народ. Неколико осврта на бурне политичке прилике шездесетих година дао је Федор Демелић у дописима из Беча. У писму из 1863. упозоравао је Станковића о немирном стању у тадашњој Србији након бомбардовања Београда (1862). Износио је и негативне оцене либералних наступа Светозара Милетића који је у том периоду, занесен националним поносом, учествовао у жестоким борбама за идеју децентрализације и демократизације Аустријске монархије.

*

Изузев шест писама митрополита Михаила, наведена писма из фонда Архива Србије до сада нису приређена, нити објављена у целини.¹⁸ Фрагменте овог дела композиторове преписке прва је јавности представила Стана Ђурић Клајн у музиколошким студијама о животу и делу Корнелија Станковића. Могло би се рећи да је један од најинформативнијих текстова о Станковићу и кругу његових савременика сачињен управо на основу богатог извора информација које се крију у појединачним наведеним писмима.¹⁹ Студија о историји југословенске химне, из пера исте ауторке, садржи и писмо у коме Јован Бошковић, у име Министарства просвете, Станковићу преноси молбу владе да напише музику за српску химну.²⁰ Иако су у овим радовима први пут објављени, поменути одломци писама нису били предочени у дипломатичком издању. Њихов садржај је забележен савременим писмом, знаковима који звучно и значењски одговарају изворно писаним текстовима.²¹

Несумњиво је да ће представљање ове богате архивске збирке у целини, у оквиру детаљно опремљеног научног издања, значајно допунити објављене одломке из Станковићеве преписке. Надамо се да ће овај кратак приказ садржаја наведених писама представити само зачетак новог, темељног истраживања композиторове преписке и њеног тумачења у широком контексту српске културне историје. Верујемо да ће тиме уметникова биографија добити нова, значајна осветљења.

¹⁷ АС, ПО 107/25.

¹⁸ Поменута писма су објављена у тексту Димитрија Стефановића „Митрополит Михаил и Корнелије Станковић“, у: *Живот и дело митрополишта Михаила (1826–1898)*.

¹⁹ Стана Ђурић-Клајн, „Корнелије Станковић у кругу својих савременика“, 55–66.

²⁰ Стана Ђурић-Клајн, „Југословенска химна у прошлости и данас“, у: *Музика и музичари*, Просвета, Београд 1956, 94–103.

²¹ Упор. Душан Иванић, *Основи текстологије*, Народна књига / Алфа, Београд 2001, 118.

Прилог:
Попис писама из фонда „Поклони и откупи“ Архива Србије

Сигна- тура	Датум	Место	Адресант	Адресат
ПО 59/ 1382	31. мај / 12. јун 1859.	Беч	Корнелије Станковић	Јован Бошковић
... /1383	без датума	Будим	...	...
... 1384	27. новембар 1861.	Беч	...	...
... 1385	28. јун 1864.	Рожњава/ Моравска	...	...
... 1386	24. август 1864.	...	...	...
... 1387	1. септембар 1864.	Беч	...	...
... 1388	21. септембар 1864.	...	...	...
... 1389	20. октобар 1864.	Будим	...	...
... 1390	29. октобар 1864.	...	...	...
... 1391	18. новембар 1864.	...	...	...
... 1392	9. децембар 1864.	...	...	...
... 1393	28. децембар 1864.	...	...	...
... 1394	8. јануар 1865.	...	...	...
ПО 60/117	14. септембар 1864.	Беч	...	...
ПО 107/3	16. март 1853.	Будим	Атанасије X	Корнелије Станковић
... /4	7. фебруар 1855.	...	...	...
... 5	20. октобар 1858.	Нови Сад	Јован Бошковић	К. Станковић
... 6	29. август 1864.	Београд	...	...
... 7	17. септембар 1864.	...	...	...
... 8	25. октобар 1864.	...	...	...
... 9	1. јануар 1865.	...	...	...
... 10	9. март 1865.	...	...	...
... 11	13. децембар 1864.	Панчево	Панчевачко српско црквено певачко друштво	К. Станковић
... 12	8. мај / 20. јун 1863.	Праг	Дамјан	К. Станковић
... 13	19. октобар 1858.	Санкт Петербург	Константин Алексић	К. Станковић
... 14	21. мај 1859.	...	...	...
... 15	12/24. октобар 1858.	...	...	...
... 16	7. јули 1864.	Београд	Петар Димић	К. Станковић
... 17	7. новембар 1864.	...	...	...
... 18	23. јануар 1865.	...	...	...
... 19	25. април 1863.	Панчево	Васа Живковић	К. Станковић
... 20	25. мај 1863.	...	...	...
... 21	7. април 1858.	...	Константин Пеичић	К. Станковић
... 22	3. децембар 1858.	...	...	...

... 23	4/6. април 1862.	...	...	...
... 24	17/29. март 1863.	...	...	...
... 25	6. април 1863.	...	...	...
... 26	13/14. октобар 1864.	...	...	...
... 27	23. децембар 1864.	...	...	...
... 28	без датума	...	...	...
... 29	9. мај 1854, 6. март 1854.	Сегедин, Београд	Стеван Тодоровић	К. Станковић
... 30	без датума	Италија	...	...
... 31	21. април 1855, 5. март 1863.	Темишвар, Скрибешће	Павле Риђички	К. Станковић
... 32	27. јули 1864.	Земун	Др Радоичић	К. Станковић
... 33	7. јануар 1865.	Београд	Милош Поповић	К. Станковић
... 34	21. септембар 1863.	Санкт Петербург	Марија Дубавицка	К. Станковић
... 35	22. фебруар 1865.	...	...	...
... 36	18. јануар 1862.	Београд	Митрополит Михаило	К. Станковић
... 37	5. фебруар 1862.	...	...	...
... 38	19. фебруар 1862.	...	...	...
... 39	12. јун 1863.	...	...	...
... 40	5. фебруар 1858.	Карловци	Јосиф Рајачић	К. Станковић
... 41	4. мај 1858.	...	...	...
... 42	14. октобар 1858.	...	...	...
... 43	2. јануар 1859.	...	...	...
... 44	1. мај 1859.	...	...	...
... 45	10. децембар 1860.	...	...	...
... 46	8. новембар 1856, 2. април 1861.	Беч	Симон Сехтер	К. Станковић
... 47	19. фебруар 1863.	Санкт Петербург	Вуковић	К. Станковић
... 48	11/23. јануар 1865.	Београд	Алекса Добровојевић	К. Станковић
... 49	26. септембар 1859.	Топлице при Вараждину	Ламберт Јовановић	К. Станковић
... 50	26. март 1862.	Задар	Герасим Петрановић	К. Станковић
... 51	1. март 1862.	Беч	Густав Албрехт	К. Станковић
... 52	17. децембар 1853 – 21. март 1855.	Пешта	Федор Демелић	К. Станковић
... 53	19/31. март 1859.	Грац	...	...
... 54	12. фебруар 1862.	Беч	...	...
... 55	30. јуни 1863.	...	...	...
... 56	30. јули 1863.	Маринбад	...	...
... 57	22. септембар 1863.	Пешта	...	...
... 58	26. септембар 1863.	...	...	...
... 59	30. септембар 1863.	...	...	...

... 60	11. август 1864.	Ишл	...	...
... 61	25. август 1864.	...	...	...
... 62	1. октобар 1864.	Беч	...	...
... 63	26. фебруар 1864.	...	...	...
... 64	17. децембар 1864.	...	...	...
... 65	1. јануар 1865.	...	...	...
... 66	11. март 1865.	...	...	...
... 67	3. април 1865.	...	...	...
... 68	18. мај 1854.	?	Шарл Кристоф	Н. Н.
... 69	16. мај 1863.	Праг	Н. Н.	К. Станковић
... 70	14. април 1863.	Панчево	Даворин Јенко	К. Станковић
... 71	2. март 1858.	Кечкемет	Емил	К. Станковић
... 72	5/17. јануар 1860.	?	Балабин	К. Станковић
... 73	1. јули 1862.	Загреб	Секретар Народног земаљског глазбеног завода	К. Станковић
... 74	1. мај 1857.	Беч	Михаило Рајевски	К. Станковић
... 75	21. децембар 1864.	Београд	Димитрије Јоксић	К. Станковић
... 76	11. новембар 1853.	Македонија	Милош Николић	К. Станковић
... 77	1. јануар 1854.	...	...	...
... 78	16/28. август 1863.	Вуковар	Риста Михаиловић	К. Станковић
... 79	17/4. 1863.	Београд	Питомци Семинаријума	К. Станковић
... 80	?	?	Митковић	К. Станковић
... 81	1. мај 1863.	Анкона	Александар Монтенегрини	К. Станковић
... 82	8. јануар 1855.	Карловци	Лукијан Николајевић	К. Станковић
... 83	24. август 1864.	Беч	Бранко Сарић	К. Станковић
... 84	8. јули 1863.	...	Михаило Полит-Десанчић	К. Станковић
... 85	4. октобар 1858.	Загреб	Утјешеновић	К. Станковић
... 86	7. мај 1860.	...	Светозар Кушевић	К. Станковић
... 87	19/31. октобар 1864.	Панчево	Шандоровић	К. Станковић
... 88	17. април 1864.	Београд	А. В. Џимовић	К. Станковић
... 89	7. јули 1864.	...	К. Цукић	К. Станковић

ИЗБОР ИЗ ЛИТЕРАТУРЕ

Иванка Велесинов, „Из преписке Корнелија Станковића“, у: *Корнелије Станковић и његово доба*, ур. Димитрије Стефановић, САНУ, Београд: Музиколошки институт САНУ, 1985, 85–103.

Федор Демелић, „Корнелије Станковић“, *Летопис Мајнице српске*, књ. 110, 1865.

Петар Ђорђић, *Историја српске ћирилице*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1987.

Стана Ђурић Клајн, „Југословенска химна у прошлости и данас“, *Музика и музичари*, Београд: Просвета, 1956, 94–103; „Корнелије Станковић у кругу својих савременика“, у: *Корнелије Станковић и његово доба*, 55–66.

Душан Иванић, *Основи текстовологије*, Београд: Народна књига / Алфа, 2001.

Младен Лесковац, *Лаза Косић, огледи и чланци*, Нови Сад: Матица српска, 1991.

- Ненад Макуљевић, *Умјетност и национална идеја у XIX веку*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- Светислав Марић, „Једно писмо Корнелија Станковића“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XV, св. 1, Нови Сад: Матица српска, 1967, 123–125.
- Мишел Перо, „Породични живот. Преписка“, у: *Историја приватног живота, 4. Од Француске револуције до Првог светског рата*, прир. Филип Аријес и Жорж Диб, прев. са француског Љилана Мирковић, Београд: Слио, 2003, 146–147.
- Даница Петровић, „Спиридон Трбојевић – непознати српски црквени музичар у Темисвару половином 19. века“, *Темисварски зборник*, 3, Нови Сад: Матица српска, 2002, 199–209.
- Никола Петровић, „Двадесет писама Корнелија Станковића Михаилу Ф. Рајевском, представнику руских славенофила у Бечу (1852–1864)“, у: *Корнелије Станковић и његово доба...*, 73–83.
- Марина Рахманова, „Корнелиј Станкович и Россия“, рад изложен на међународном научном скупу *Композитор и његово окружење*, одржаном у Београду 9–11. новембра 2006. године, у организацији Музиколошког института САНУ, Матице српске и Академије уметности у Новом Саду.
- Милан Савић, *Лаза Костић*, Београд: Службени гласник, 2010.
- Димитрије Стефановић, „Прилог проучавању нотних аутографа, архивских и других докумената о Корнелију Станковићу“, *Корнелије Станковић и његово доба...*, 123–135; „Митрополит Михаило и Корнелије Станковић“, *Живот и дело митрополита Михаила (1826–1898)*, Научни скупови Српске академије наука и уметност, књ. CXVIII, Београд: САНУ, Одељење историјских наука, књ. 31, 2008, 293–304.
- Миховил Томандл, *Сјоменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва, 1838–1938*, Панчево: Књижарско-издавачки завод „Напредак“, 1938.
- Марта Фрајнд, „Лаза Костић и енглеска поезија 17. века“, *Књижевна историја*, 43, бр. 145, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2011, 605–625.

Nataša Marjanović

THE CORRESPONDENCE OF KORNELIJE STANKOVIĆ – RESEARCH REVIEW OF THE LETTERS FROM THE SERBIAN ARCHIVE

Summary

The aim of the research offered in this article was to present a group of letters from the correspondence of Kornelije Stanković, kept in the Serbian Archive in Belgrade. In the period between 1853 and 1865, Stanković corresponded with a great number of his collaborators, connoisseurs and friends from different social groups. Many of them were important figures in the cultural and political sphere in the Habsburg Monarchy and the Principedom of Serbia.

Besides a complete list of letters, parts of particular letters from the most important Stanković's correspondents were discussed in this article. They testify about numerous composer's artistic activities and his professional environment, as well as his intimate everyday life, his relationships with friends and family, the state of his health and finances. This part of Stanković's correspondence was observed as a source of important information about the composer's role in Serbian musical and cultural history.

МАТЕМАТИЧКО-МУЗИЧКИ УНИВЕРЗУМ
НА ЖИЦИ ИНСТРУМЕНТА

Милош Чанак, *Мајтемајика и музика: исјина и лейојиа:*
једна злајна хармонијска ний, Завод за уџбенике,
Београд 2009, 177 стр. + 137 илустрација

У данашњим студијама наших аутора, разматрана питања која се тичу интердисциплинарног приступа музици углавном се крећу у домену односа музике и друштвених наука (књижевност, социологија, филозофија, психологија итд.), док је проучавању њених релација са природним наукама поклоњено знатно мање пажње. Сагледавању постојећих суштинских веза између математике и музике (на шта су указали још антички филозофи) посвећено је свега неколико публикација, а о томе колико је ова тема код нас запостављена сведочи и чињеница да се у средњим музичким школама и на академским студијама музике не изучава математика.

Студија *Мајтемајика и музика: исјина и лейојиа: једна злајна хармонијска ний*, аутора Милоша Чанка, посвећена је управо разматрању „многобројних, природних и дубоких“ веза између математике и музике. Како проучавање повезаности двеју области систематски укључује и друге науке и поља људског деловања, сам проблем смештен је у шири контекст, те овде разматрана питања превазилазе границе математике и музике. Скретањем пажње на општеприсутни космички принцип који прожима готово све појаве у свету око нас, аутор поставља природу, науку, уметност и филозофију унутар једног хармонијског круга, и настоји да оствари до сада непознату синтезу шаха, математике, учења о пет елемената, музике и ји ђинга. Захваљујући свеобухватном приступу у сагледавању проблема, јасноћи излагања и бројности илустративних примера, ова студија са укупно 32 поглавља уједно представља и популаран уџбеник из опште науке о хармонији.

Истичући да су кретање и борба супротности основни чиниоци хармонијског закона, Чанак у почетним поглављима указује на њихову присутност, како у математици тако и у музици. У циљу поетског подражавања тезе о универзалном принципу дуалитета, теоријске ставке у овој студији „обогаћене“ су исказима из Библије, и мислима појединих књижевника. Већ сам одабир цитата на првој страници књиге наговештава читаоцу специфичан приступ у разматрању проблема, те аутор, надовезујући се на наводе из *Књиже њосјања* („И рече Бог: Нека буде светлост! И би светлост. И раздвоји Бог светлост од таме“), и Хесеовог дела *Игра сјахлених ђерли* („Што оштрије и неумољивије формулишемо неку тезу, то она неодољивије исказује антитезу... Нарочито је омиљено било стављање једне поред друге, вођење једне према другој, и најзад хармоничко спајање двеју непријатељских тема и идеја...“), као и на стихове Његошеве песме

Луча Микрокосма („Ми смо искра у смртну прашину, ми смо луча тамом обузета“) у првом поглављу наговештава да ће „испричати причу о математици и музици“, у настојању да покаже да су то „два лица једне исте суштине“. У наставку текста је, ради увођења у проблематику која ће бити анализирана, дат летимичан преглед развоја математичко-музичке мисли кроз векове, од античког периода, преко доба просветитељства, до данашњице. У наредним поглављима, полазећи од принципа аликвота, аутор објашњава присуство низа природних бројева у основи једног тона (Поглавље 2, *Број и ѿон. Објективно и субјективно*), предочава на који начин се аликвотни низ може представити у облику једне спирале (Поглавље 3, *Математика, музика и спирале*), и повезује логаритамске спирале са жицом инструмента и темперованим тонским системом. Скретањем пажње на Зенонову теорију о Ахилу и корњачи (Поглавље 5, *Ахил и корњача – ѿрви корак*), указано је на феномен простора, времена, кретања и брзине, да би потом био разјашњен однос музичких и физичких временских параметара. (Поглавље 6, *Теорија ритма. Да ли се математичка функција може одсвирајти?*) Постављањем низа математичких формула Чанак доказује могућност преласка из Еуклидског простора и линеарног временског тока у музички простор и време, изводећи потврдан одговор на постављено питање у наслову шестог поглавља – математичка функција се може одсвирати ако величинама које се наносе на координатне осе дамо ново музичко значење. Након изнетих закључака, аутор у виду својеврсног заокружења ове тематске целине луцидно повезује кретање Ахила и корњаче са техником свирања на виолини (Поглавље 7, *Ахил и корњача на виолинској жици*). На сличан начин је и у наредним деловима књиге приказан однос математике и музике, а низ индикативних наслова указују читаоцу на којим се нивоима може испратити узајамни полагај двеју области: *О историји ѿонских лесѿвица у светлосѿи математичке теорије музике, Платонова ѿела и музика, Принципи дуалистѿа и музичка инѿерѿејација комѿлексних бројева* итд. Златном пресеку је, у студији Милоша Чанка, посвећено чак осам поглавља, те је уз представљање основних карактеристика тог феномена објашњено и његово присуство у уметности, биљном свету и анатомској грађи човека. Уз сликовне примере је, у поглављу 22, *Златни пресек у уметносѿи*, предочена употреба златне поделе у архитектури, сликарству, вајарству и књижевности, да би на наредним страницама књиге детаљније био обрађен проблем испољавања ове појаве у музици. Сложени, али веома јасни графички прилози у поглављу 24, *Златан уѿао и квинѿни круѿ у музици*, приказују изградњу једног математичко-биолошког модела хроматског темперованог система и квинтног круга уз специфично уодношавање музичких тонова са листовима биљака, љускама шишарки, и Фибоначијевим бројевима.

Иако је већи део овде изнетих разматрања посвећен сагледавању односа између математике и музике, аутор у више наврата повезује музику са филозофско-духовним системима, (поглавље 14, *Један комбинаѿорски ѿрисѿуѿ и вези са кинеском књигом ѿромене Ји Ђинѿ*, поглавље 16, *О бројним мандалама и универзалном ѿумачењу музике*, поглавље 25, *Учење о ѿеѿ елеменѿа*, поглавље 26, *Учење о елеменѿима у музици*) те је због тога најадекватније ову студију посматрати као уѿбеник опште науке о хармонији. Нарочито је на завршетку књиге уочљиво удаљавање од почетне теме, па се у три поглавља говори искључиво о шаху (поглавље 26, *Хармонија на шаховској ѿабли*, поглавље 27, *Шах и теорија ѿрафова*, поглавље 28, *Шаховска иѿра – Космос сѿуѿиѿен на шаховској ѿаблу*). Завршно поглавље *Хармонија као ѿуѿ самореализације и сѿознаје самоѿ себе*, написано у виду својеврсног епилога, има психолошку димензију те аутор саветује читаоца да развија сопствени аутентични хармонијски круг заснован на

личним афинитетима, како би „остварио духовни развој и открио потиснуте делове своје личности“.

Користећи своја знања из различитих грана наука и уметности, Милош Чанак тежи ка остварењу „поетске синтезе“ наизглед неспојивих домена деловања људског духа. Иако је због непретенциозног излагања, питког стила писања и „универзалности“ саме тематике (мисли се на науку о хармонији) књига намењена широј читалачкој публици, за потпуно разумевање њеног садржаја појединац мора бити упућен у одређене области. Неопходна су му пре свега елементарна знања из теорије музике, затим познавање шаховске игре, али и виша знања из математике. Како се, као што је већ поменуто, математика код нас не изучава у средњим музичким школама, као ни на академским студијама музике, образовани музичар ће читањем ове књиге интердисциплинарно проширити знања из своје професије, али ће вероватно наићи на потешкоће у разумевању сложенијих математичких формула.

Смештањем шаха, математике, учења о пет елемената, музике и ји ђинга унутар једног хармонијског круга, Милош Чанак настоји да обједини поменутих пет универзалних духовних система, те је у поглављу 31, *Зајиварање хармонијског круга*, описао њихову међусобну повезаност, условљену прожимајућим космичким принципом. Међутим, ту ауторову намеру читалац открива, помало неочекивано, тек у завршним поглављима, јер увод књиге најављује само покушај „изградње једне хармонијске нити између математике и музике“. Стога је, истицање математике и музике у први план у називу публикације донекле неоправдано, али то у овом случају не представља озбиљнији „недостатак“, јер читалац из књиге сазнаје и више него што сам наслов „обећава“.

Даниела Весић

UDC 783(=112.2)(497.113)

Katholisches Gesangbuch der Donauschwaben (Herausgegeben von
Dr. Franz Metz im Auftrag des Gerhardsforums Banater Schwaben e. V.);
Edition Musik Südost, München 2011, 563 стране

Пред нама је збирка католичких црквених песама подунавских Шваба,¹ коју је приредио др Франц Мец (Franz Metz), немачки музиколог, оргуљаш и диригент, чија је научна и уметничка делатност, пре свега, усмерена на музичко стваралаштво немачке мањине у земљама југоисточне Европе.² Књига садржи речи захвалности (Zum Geleit, III–VI) фрајбуршког надбискупа Роберта Цолича (Roberta Zollitsch) и монсињора Андреаса Штрауба (Andreas Straub, Erzbischoflicher

¹ Ова књига представљена је у Новом Саду, у Заводу за културу Војводине, 27. фебруара 2012. године. О књизи су говорили др Франц Мец, Тибор Вајда, директор Завода за културу Војводине, и мр Маријана Кокановић Марковић, музиколог.

² Франц Мец је аутор бројних музиколошких књига и студија, које се односе на историју музике југоисточне Европе. Објављивао је у Немачкој, Аустрији, Мађарској, Румунији, Србији, Хрватској, Словенији, Словачкој и Италији, а организовао је и више интернационалних музиколошких симпозијума. Приредио је преко 300 оргуљских концерата у Румунији, Мађарској, Аустрији, Немачкој, Италији и Француској.

Geistlicher Rat), као и *Предговор* приређивача др Франца Меца (VII–XI). У предговору Ф. Мец пише о насељавању Немаца почетком XVIII века у подунавски регион, истичући значај певања у цркви у њиховом животу. Први немачки досељеници потицали су, првенствено, из богатих региона јужне Немачке. У првим деценијама након насељавања црквене песме су певане напамет, а касније су кантори записивали њихове текстове и мелодије. У XIX веку, а посебно после 1860. године, многе црквене заједнице подунавских Шваба штампале су своје црквене песмарице.

Певање у цркви, у местима насељеним подунавским Швабама, зависило је од музичког образовања тамошњих кантора.³ Назив за свирача оргуља увек је био кантор, а не оргуљаш. Поред тога, певању у цркви се придавао већи значај него свирању на оргуљама. На оргуљској галерији цркве у Ловрину (Румунија) стоји следећи натпис: „Wer nicht singen will soll unten bleiben. Gesang ist doppeltes Gebet“ [Ко неће да пева, нека остане доле. Певање је двострука молитва]. Поред тога што је на оргуљама пратио певање, и сам кантор је морао да пева. Чињеница је да је за добијање канторског места, било важније певачко образовање, него умеће свирања оргуља.⁴

Црквене песме подунавских Шваба певане су углавном двогласно. Мелодија је најчешће била удвојена у терцама и секстама, у чему се огледа утицај немачке народне песме. У католичким црквама Темишварске дијецезе, као и у Војводини, мисе су служене на девет језика, а сходно томе евидентни су и међусобни утицаји у црквеним песмама. Код многих песама, текст је превођен на више језика. Темпо у којем су ове песме извођене је, за данашње наоре, прилично спор. Музика је пре свега морала да прати литургијску радњу и да делује на певаче и слушаоце: „певање је било доживљај, молитва, завет“. Лагани темпо певања омогућавао је и да се уведу, често веома раскошне, каденце које је кантор свирао на оргуљама. У рукописима, као и у штампаним музичким издањима, могу се видети ознаке за поменуте каденце или оргуљске епизоде.⁵

Франц Мец се већ годинама бави истраживањем ове музичке баштине. На обимност и сложеност научног подухвата указује и податак да су истраживања обављена у Мађарској, Румунији, Србији, Хрватској и Босни, што овој збирци несумњиво даје посебан значај. У склопу архивских истраживања Ф. Мец је прегледао преко 700 извора (црквених песмарица, канторских књига, рукописа). Најстарији коришћени извори су рукописне песмарице швапских кантора из друге половине XVIII века.⁶ Иако су од XIX века у многим јужноугарским дијецезама биле раширене и штампане песмарице и оргуљске књиге, и даље су коришћене рукописне канторске књиге. Штампане књиге често нису имале песме које су радо певане у цркви.

Нимало лак задатак за приређивача био је одабир песама које су ушле у ову збирку. Било је потребно направити избор и прикупљену грађу, са пуном научном одговорношћу, представити у форми једне овакве књиге. Све то упућује на озбиљан музиколошки подухват, као и на посвећеност и умеће приређивача ове збирке Франца Меца. Приликом избора песама, приређивач је водио рачуна да

³ Детаљније вид.: Franz Metz, „Das zweistimmige Kirchenlied der Donauschwaben. Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes in der Wojwodina“, у: *Човек и музика*. Међународни симпозијум, Београд 20–23. јун 2001, Београд 2003, 69.

⁴ Исто, 70.

⁵ Исто, 70–71.

⁶ Franz Metz, „Vorwort des Herausgebers“, у: *Katholisches Gesangbuch der Donauschwaben*, X.

буду заступљене песме из свих области, које су биле насељене подунавским Швабама. Притом су од велике помоћи биле поједине штампане песмарице из XIX и XX века.⁷ Међу њима, аутор издваја и католичку немачку песмарицу Јакоба Леа (Jakob Leh)⁸ *Laudate Dominum* (Lobet den Herrn), која садржи 440 песама. Књига је штампана у Суботици (Verlag von Friedrich Bachinger) и до 1945. је употребљавана у свим немачким црквама.⁹

Књига *Katholisches Gesangbuch der Donauschwaben* садржи укупно 427 црквених песама: *Messgesänge* (Песме за мису, 1–51), *Sakramentslieder* (Тело Христово, 52–93), *Lob und Dank* (Слава и хвалите, 94–103), *Vertrauen und Bitte* (Поверење и молитва, 104–129), *Advent* (Адвент, 130–143), *Weihnachten* (Божић, 144–188), *Passion* (Страдање, 189–211), *Ostern* (Ускрс, 206–211), *Herz Jesu* (Срце Исусово, 212–221), *Pfingsten – Heiliger Geist* (Духови – Свети дух, 222–225), *Glaube und Kirche* (Вера и Црква, 226–230), *Maria* (Мајка Божја, 231–360), *Heilige* (Свечи, 361–408),¹⁰ *Trauung* (Венчање, 409–412), *Tod und Vollendung* (Смрт и скончање, 413–419), *Anhang* (Додатак, 420–427). Евидентно је да је више од једне четвртине песама (130) посвећено Мајци Божјој, што несумњиво указује на њихово значајно место у животу подунавских Шваба.¹¹

На крају збирке приложен је попис црквених песама, разврстаних према именима светих (533–548), а потом и алфаветски (549–563), што свакако доприноси лакшем коришћењу збирке. У овој песмарици од заборављања је сачувано културно добро подунавских Шваба, што јој даје посебно место у културној историји немачке мањине у југоисточној Европи. Црквена песма, односно певана молитва, имала је у животу подунавских Шваба изузетно важну улогу, како у

⁷ Ф. Мец издваја следеће песмарице: Georg Schreka (Hatzfeld, 1860), Johann Nepomuk Grün (Temeswar, 1868), Adam Niedermayer (Arad, 1883), Johann Weber (Schöndorf, 1910), Jakob Leh (Neusatz / Novi Sad 1924), Hans Eck (Temeswar, 1929), Stefan Ochaba (Werschetz / Vršac, 1930), Johann Babócsay (Budapest, 1938), Franz Neubrandt (Schaumar / Solymár 2005). Franz Metz, „Vorwort des Herausgebers“..., IX.

⁸ Јакоб Ле (1864–1944) је био кантор, хоровађа и наставник музике у Новом Саду. На његову иницијативу 1893. основан је црквени хор *Цецилија* при римокатоличкој цркви у Новом Саду, Anton Eberst, *Muzički brevijar Novog Sada*, Novi Sad 1994, 81.

⁹ Црквене песмарице је поседовала готово свака католичка швапска кућа у Бачкој. Александер и Јозеф Турновски (Alexander, Josef Turnowsky) су крајем XIX века заједно приредили књигу *Filipowaer Gebet- und Gesangbuch*, која је имала бројна издања и била раширена у свим немачким местима. Поред поменутих црквених песмарица у Бачкој су употребљаване и: *Die Andacht des katholischen Christen von Domkapitular Johannes Schwerer* (1808–1893), Untertitel: „Eine Sammlung kirchlicher Gebete und Gesänge für alle, besonders aber für das liebe Landvolk“, Verlag Karl Werner, Kalocsa, (1885, 1900, 1905); *Jesuherz und Kinderherz, Gebet- und Gesangbüchlein für die Schuljugend*, von Josef Negele, Buchdruckerei H. Pleeß, Neu-Werbaß [Врбац] 1932; *Jugend vor Gott. Was wir beten und singen. Jugendgebetbuch*, herausgegeben 1940, Druckerei Franz Pfister, Hodschag [Оуац]; *Wir Kinder beten. Kindergebetbuch*, Verlag des Jugendruf, Druckerei Franz Pfister, Hodschag; *Die heilige Stunde, Andachtsbüchlein zu Ehren der Todesangst Christi*, von Josef Negele, Pfarrer, Verlag Der Familienfreund, Neu-Werbaß 1936, Druck von J. Szavadill, Apatin.

¹⁰ Песме посвећене Светима у збирци: Hl. Antonius (361–364), Hl. Johann von Nepomuk (365–371), Hl. Cäcilia (372), Hl. Wendelin (373–377), Hl. Andreas (378), Hl. Anna (379–381), Hl. Josef (382–383), Hl. Apostel Petrus und Paulus (384), Hl. Franz Xaver (385), Hl. Rita (386), Hl. Vincens (387–388), Hl. Johannes der Täufer (389–390), Hl. Martin (391–391), Hl. Maximilian (393), Hl. Florian (394), Hl. Bartholomäus (395), Hl. Sebastian (396–397), Hl. König Stephan (398), Hl. Bischof Gerhard (399–401), Hl. Franziskus (402), Hl. Stefanus (403), Hl. Barbara (404–407), Hildegardis-Lied (408).

¹¹ Шире информације, које се односе на ову тематику, могу се наћи у књизи: Franz Metz, *Das Kirchenlied der Donauschwaben. Eine Dokumentation des Kirchenliedes der deutschen Katholiken Südosteuropas*, Edition Musik Südost, München 2008.

срећним, тако и у тешким временима. Стога се с правом може рећи да управо црквене песме, „више него било које друго културно добро, представљају најрепрезентативније обележје идентитета немачке националне мањине у културном простору југоисточне Европе“.¹²

Маријана Кокановић Марковић

UDC 792.072.3:929 Bajić S.

Станислав Бајић, *Од Есхила до наших дана*

Књига *Од Есхила до наших дана* Станислава Бајића је штампана захваљујући Министарству културе, информисања и информационог друштва Републике Србије 2011. године, у издању Факултета драмских уметности, Института за позориште, филм, радио и телевизију.

Књигу је приредио театролог др Зоран Т. Јовановић, а уредник књиге је др Драгана Чолић Биљановски, театролог, уредник едиције „Историја“ у оквиру издавачке делатности Института за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности. Рецензенти издања су др Милена Драгичевић Шешић и Светозар Рапајић, редовни професори на Факултету драмских уметности, док је лектор и коректор Јелица Стевановић. Техничко уређење и припрему за штампу урадио је Светозар Станкић, који је сликом на насловној страни и визуелно употпунио назив књиге. Књига је штампана у 300 примерака на 299 страна.¹



I

Зоран Т. Јовановић у *Напомени приређивача* објашњава поделу критика и есеја у четири целине, одвајајући их тематски. Наводе се наслови објављених радова, како би читалац овог текста имао увид у теме којима се аутор бавио.

Прву целину чине шест краћих студија о страним драматичарима, односно есеји посвећени Шекспиру, Антоану, Гоу и Дидроу, Ибзену, Стриндбергу, Пискатору и Брехту (*Шекспир у доба романтизма, Антоан, Го и Дидро, Хенрих Ибзен (1828–1906), Аугуст Стриндберг (1849–1912), Ервин Пискајор (1893–1966) и Несјоразуми око Брехта*).

Друга тематска целина почиње есејом *Античка драма на модерној сцени*. Остатак ове целине чине позоришне критике представа страних драматичара изведених на нашим сценама, претежно београдским, али и прикази гостовања страних позоришних трупа у Београду: *Гостовање античких уметника („Едип“ и „Хекаба“), „Оковани Прометеј“ у Југословенском драмском позоришту, „Укротена горопад“, „Ромео и Ђулијета“, „Хамлет“ Бранка Плетце, Три редишељска*

¹² Franz Metz, „Vorwort des Herausgebers“, VIII.

¹ Станислав Бајић је објављивао и чланке, есеје, приче, песме у разним часописима и листовима пре Другог светског рата. У свом приватном издању, објавио и роман који је био забрањен и заплешен.

йосйуйка: Лоркине „Крваве свадбе“ у Југословенском драмском йозорицйиу, „Окривљене“ Лилијен Хелман у Београдском драмском йозорицйиу и Шекспиров „Јулије Цезар“ у Народном йозорицйиу у Београду, Имйровизације на Молијерову йему (Премйјера „Грађанина йлемића“ у Југословенском драмском йозорицйиу), Виларов „Сид“ и Молијеров „Дон Жуан“, „Мадам Сан Жен“ у Народном йозорицйиу у Београду, Феникс сценске умейносйи (Шилер йосле један и йо век; фразментйи кинеске сценске умейносйи), „Данйионова смрй“ Георгја Бихнера, „Војцег“ Георгја Бихнера у Айшаљеу 212, Госйовање Бургйеајра, Госйовање Художесйвеника, „Ревизор“ у Народном йозорицйиу у Београду, „Вишњик“, Хенрик Ибзен „Дивља йайка“ (Поводом йремйјере у Новом Саду), „Габријел Боркман“, Редишљеке йераде драма (Сйринберг и Маја Милошевић), Вајлдов „Идеалан муж“ у Југословенском драмском йозорицйиу, „Мајка храбросй“ у Београдском драмском йозорицйиу, Лоркин доживљај „Гранаде“, Монйерланова „Мрйва краљица“ у Народном йозорицйиу, „Дубоко йлаво море“, „Побуна на кејну“ у Народном йозорицйиу у Београду, „Плуз и звезде“ у Југословенском драмском йозорицйиу, „Виловњак од зајадних сйрана“ Цоа Милингйиона Синга, „Зоолошка йрича“ Едварда Олбија и „Слушкиње“ Жана Женеа на малој сцени ЈДП, Јонесков „Носорог“ у Народном йозорицйиу у Београду, „Кројка“ и „Госйишница Јулија“, Гејшов „Фаусй“ на ошварању Айшељеа 212.

Трећу скупину чине критике представа остварених на текстовима домаћих аутора, које би се могле назвати и домаћом драмском историјом (Држићев Скуй на дубровачком фесйивалу, Јоаким Вујић и Срйско йозорицйе, Две Сйеријине комедије, Трифковићева „Избирачица“ на новосадској йозорници, Мајсйори су йрви људи у Савременом йозорицйиу, „Кошйана“ у Народном йозорицйиу у Београду, „Свей“ Бранислава Нушйића (Јубиларна йредсйава Салка Рејка), Значајни експериментй (Нушйићева „Ожалошйена йородица“ у Југословенском драмском йозорицйиу), „Народни йосланик“ у Народном йозорицйиу у Београду, Нушйићев „Покојник“ у Савременом йозорицйиу, „Служе“, Смели сценски йодоухвай, Кулуншйићеви „Људи без вида“ на сцени Народног йозорицйа, „Глорија“ у Југословенском драмском йозорицйиу, „Проклешја авлија“ у Југословенском драмском йозорицйиу, Између романа и драме (Наследник Добрице Йосића као сценски йриказ романа „Корени“), „Заједнички сйан“, Симулйана сцена (Нова драматйизација „Пой Тире и йой Сйире“ у Београдском драмском йозорицйиу), Бургйевићево Наследсйво у београдској комедији, уз уводну студију у којој Бајић преиспитује вредности старијих српских драматичких писаца (Сйарији драмски йисци). На крају су прикази гостовања представа из Приштине, Загреба и Љубљане (Поводом једне йредсйаве у Пришйини, Прве йредсйаве Загребачког драмског казалицйа, Госйовање Загребачког драмског казалицйа, Прво гошйовање Љубљанског месног йледалицйа).

Завршна, четврта целина се састоји од четири рада. Први је настао поводом обележавања стогодишњице Народног йозорицйа у Београду (Дуги йуи до сшварања сйалног йрофесионалног йозорицйа у Београду), у коме аутор испитује историјат стварања сталног професионалног позоришта у српској престоници, док преостала три чине портрети тројице угледних редитеља: Бранка Гавеле (Гавела у шрађању за лейиоим), Мате Милошевића (Маја Милошевић и сйилизовани реализам) и Бојана Ступице (Сйуишница и оснивање Југословенског драмског йозорицйа).

Поред поменутих четири тематске целине, књига садржи и опширнију биографију Станислава Бајића (269–274), напомену приређивача (275–278), прилог библиографију радова аутора (279–283), регистре имена (285–294) и представа (295–299).

II

Како Зоран Т. Јовановић у *Напомени приређивача* наводи, „већ су поодавно објављене збирке критика послератних позоришних рецензената старије генерације²“. Овом књигом се том броју од преко двадесет имена напokon, и с разлогом, придружује и Станислав Бајић.

Када се говори о критикама уопште, поставља се питање објективности и одмерености изнетог става. Читајући ову књигу, веома брзо се примети одмерен и некатегоричан суд аутора. Водећи се закључком приређивача Зорана Т. Јовановића да је Станислав Бајић „уносио с мером асоцијације на елементе традиције у поставку класичних дела, а да је у новим остварењима трагао за одјецима театарске прошлости“, открива се проницљивост аутора да сагледа позоришно дело не занемарујући порекло и изворе.

У даљем тексту укратко су појашњени наслови који у самом називу не говоре којим се представама аутор бави, а с разлогом су написани баш у овом поглављу. У *Фениксу сценске уметности* аутор пише о представи „Дон Карлос“ у режији Томислава Танхофера у Југословенском драмском позоришту. Стринбергов „Отац“, у режији Мате Милошевића у Југословенском драмском позоришту, тема је *Редитељске прераде драма*, док је у Лоркином доживљају „Гранаде“ реч о „Доња Росити уседелици или говору цвећа“ Мирослава Беловића. Под насловом *Две Стеријине комедије* Станислав Бајић говори заправо о „Помирењу“ и „Судбини једног разума“.

Аутор пише под насловом *Госпoвање Буржоашира* 1955. године о тадашњим позориштима чије само име значи специфичан појам израстао из одређене и веома дуге сценске праксе. Представе које су извођене и које се анализирају, са свега десетак глумаца, јесу једна трагедија („Ифигенија на Тавриди“, Гетеова), те једна сентиментална драма („Љубакање“) и једна весела актовка („Опроштајна вечера“), обе Артура Шницлера.

Станислав Бајић *Госпoвање Художесџвеника* почиње чињеницом да је *Московски художесџвени театар* у Југославији гостовао 1920, 1922. И 1956. године, када настаје овај рад. Деценијама се причало о првом, случајном, изазваном ратним приликама, и другом, под вођством самог Станиславског, негде на почетку тријумфалног пута кроз Европу и Америку. Старији, закључује аутор, који су их видели раније, чекали су их са радозналошћу, не верујући да ће нова генерација моћи да им још једном дочара величину прве. Млађи су, пак, нестрпљиво чекали да виде какво је то позориште од којег су старији створили читав мит. Прва изведена представа је била Чеховљеве „Три сестре“, друга Толстојева комедија „Плодови посвећености“, а трећи наступ су били концерти одломака Толстојеве „Ане Карењине“ и Гогољевих „Мртвих душа“. Говорећи о последњој представи „Кремаљски часовник“ Николаја Погодина, аутор, поред осталог, констатује да је поред руских класика (Толстоја, Чехова и других), пажња посвећења и совјетским писцима.

Рад *Анђичка драма на модерној сцени* говори о уоченом уласку античке трагедије и комедије у светски репертоар. Аутор коментарише и анализира два

² Милана Богдановића, Велибора Глигорића, Милана Дединца, Елија Финција, Хуга Клајна, Боре Глишића, Слободана А. Јовановића, а нешто касније и млађих колега: Јована Христића, Владимира Стаменковића, Мухарема Первића, Петра Волка, Огњена Лакићевића, Владимира Арсића, Ђорђа Ђурђевића, Милета Недељковића, Душана Поповића, Милана Николића, Драгољуба Јанковића, Дејана Пенчића Пољанског, а недавно Слободана Селењића, Авде Мујчиновића и Петра Марјановића.

гледисти, да дела на сцени треба потпуније реконструисати и играти онако како су некад играна, или их уопште не треба играти у оригиналу, већ у модерним обрадама писаним за модерну сцену. Пише о Софоклеовој „Антигони“ у Југословенском драмском позоришту редитеља Томислава Танхофера и Мирослава Беловића, Есхиловој трагедији „Агамемнон“ коју је у Загребу поставио др Бранко Гавела, припремама Еурипидове „Медее“ у Народном позоришту у Београду у режији др Хуга Клајна... све до Плантовог „Хвалисавог војника“ у Југословенском драмском позоришту Мирослава Беловића.

У *Сћаријим драмским њисцима* Бајић 1972. године анализира ставове Мирослава Крлеже и Јована Скерлића о драмских ауторима и чињеницу како многе, некад цењене и вољене драмске писце, чак и не спомињу. Наводи да је мишљење Скерлића (с почетка XX века) и Крлеже (из средине XX века) могуће комбиновати и добити избор најистакнутијих имена српске драме. Аутор такође наводи да је почетком XIX века најзначајнија појава Јоакима Вујића³, а поред истакнутих, Бајић наводи још много имена за које сматра да су можда неправедно изостављени у ранијим анализама српске позоришне уметности.

Рад *Смели сценски њодухвај* започет је доживљајем аутора о несвакидашњем позоришном догађају: у Народном позоришту у Београду приказана је стога, јубиларна, представа најпознатије Крлежине драме „Господа Глембајеви“, и најављује да ће одмах сутрадан у Београду, у Драмском позоришту, премијеру имати још неприказане Крлежине „Легенде“. Даље говори и о „Краљеви“ и „Кристоферу Колумбу“, а интересантно је и што посвећује посебну пажњу извођењу студената Академије за позоришну уметност у Београду управо дела „Краљево“ у режији Томислава Танхофера, када хвали концертно извођење. Оцењује да су студенти унели у представу младалачки глумачки занос и непосредност, и да је успех био очигледан.

Овај краћи приказ је, поред наведеног очигледног разлога, намерно написан у овом поглављу као увертира за закључак (који се ипак може извести тек након прочитаних критика, али се из ових редова да наслутити) да аутор аналитички пише о свим аспектима сценске поставке⁴ и да, поред такве анализе саме представе, аутор додаје и мноштво историјских чињеница тог времена, не само везаних за српску позоришну уметност већ и за друга поднебља. Можда је најкраћи и најсликовитији закључак наведен од стране приређивача књиге, да аутор посматра представу као „сценски живот у настајању и развоју“ и да „осветљава оно што је представом могло да се каже, а процењује оно што је успело да се каже“. Реч је, дакле, о критичару који је представи прилазио без предрасуда, са знањем обогаћеним савесношћу и објективношћу.

Критичарски рад аутора, дакле, не карактерише само аналитичност већ и објективно тумачење које није оштећено искуством и субјективним мишљењем. Нарочито је тешко било имати такав стил у раздобљу видљивих културних превирања која су оставила траг у српској култури и позоришту, па је самим тим похвала за такав приступ већа. Почетак ослобађања југословенског друштва од догматизма (од 1950. до 1955. године), по оцени Свете Лукића⁵, огледа се „на плану

³ Коме је 1951. године Станислав Бајић посветио и есеј, такође објављен у књизи, под насловом *Јоаким Вујић и српско њозоришње*.

⁴ За разлику од већине савремених критичара, Станислав Бајић није занемаривао ни удео сценографа ни костимографа, а дужан простор посвећује и феномену глуме. Такође настоји да открије узајамне односе између писца и редитеља, текста и представе, представе и глумаца и представе и публике.

⁵ Света Лукић (1931–1997), књижевник, и сценариста и књижевни критичар, уредник РТБ, дипломирао је на групи за филозофију Филозофског факултета у Београду. Почео је

уметности и културе полемиком против социјалистичког реализма и покушајима формулисања другачијег схватања, ближег и социјализму и културном стваралаштву“. А то је управо период који се везује за почетак редовнијег бављења Станислава Бајића позоришном критиком у дневним листовима и, најдуже, у књижевном часопису *Савременик*. Аутор завршава своје критичарско-театролошке делатности десетином прилога студијског карактера на страницама новосадске *Сцене*.

Јелена Ј. Рвовић

са објављивањем књижевних радова 1951, а обављао је и послове уредника у више часописа, као и у београдској „Просвети“. Изведено му је седам ТВ драма, између осталих „Последње совулаге и први петли“, „Снови и судари“, „Трактат о пожару“ и друге. Писао је филмска сценарија и радио-драматизације књижевних дела. Објавио је велики број књига студија, расправа и есеја. Књиге су му награђиване и превођене на енглески, италијански, пољски, мађарски, румунски, словачки и друге језике.

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Албрехт, Густав 118, 124
 Александар II Романов 120
 Алексић, Константин 117, 118, 119, 120, 123
 Андрић, Иво 25, 100
 Антоан, Андре (Antoine, André) 132
 Аристотел 52
 Арсић, Владимир 134
 Атаљанц, Ашкен 87
 Аћин, Далија 88
- Бабочај, Јохан (Babócsay, Johann) 131
 Бајић, Станислав 132–136
 Балабин 125
 Баланшин, Џорџ (Balanchine, George) 87
 Бандур, Јован 66
 Барба, Еуђенио (Barba, Eugenio) 17
 Барбер, Чарлс Л. (Barber, Charles L.) 43
 Барток Бела (Bartók Béla) 69
 Бахтин, Михаил Михајлович (Бахтин, Михаил Михайлович) 42, 43
 Бенавенте, Хасинто (Benavente, Jacinto) 25
 Беловић, Мирослав 134, 135
 Бергсон, Анри (Bergson, Henri) 34, 35, 77
 Бетелхајм, Бруно (Bettelheim, Bruno) 93, 96, 97, 99, 100
 Бечановић Николић, Зорица 43
 Бланше, Пјер (Blanchet, Pierre) 107
 Богдановић, Милан 72, 134
 Бојовић, Игор 91, 92, 94
 Бортњански, Дмитрије 119
 Бошковић, Јован 117, 120, 121, 122, 123
 Бракус, Александра 79–90
 Браћа Грим (Brüder Grimm) 92
 Брехт, Бертолт (Brecht, Eugen Bertholt Friedrich) 22
 Брук, Питер (Brook, Peter Stephen Paul) 10, 16, 17, 23
 Брукнер, Антон (Bruckner, Anton) 117
- Вајда, Тибор 129
 Васић, Александар 65–78
 Вебер, Јохан (Weber, Johann) 131
 Ведрал, Вацлав (Vedral, Václav) 72, 73
 Величкова, Свила 91
- Веселинов, Иванка 115
 Весић, Даниела 127–129
 Вијон, Франсоа (Villon, François) 107
 Винавер, Станислав 25
 Витошевић Ђеклић, Невена 91–104
 Волк, Петар 134
 Вујић, Јоаким 135
 Вукдраговић, Михаил 66, 69, 73
 Вукићевић, Соња 88
 Вучић, Радомир 83, 86
 Вучковић, Војислав 84
- Гавела, Бранко 9, 23, 45, 133, 135
 Гај, Људевит 117
 Герасим (Петрановић), бококоторски архимандрит 116, 118, 124
 Гете, Јохан Волфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von) 134
 Глигорић, Велибор 134
 Глишић, Бора 134
 Го, Едмонд 132
 Гогољ, Николај Васиљевич (Гогољ, Николай Васильевич) 134
 Горки, Максим (Горький, Максим / Пешков, Алексей) 12
 Готовац, Јаков 66, 67, 69
 Граић, Радослав 91
 Григорович, Јуриј Николајевич (Григорович, Юрий Николаевич) 83
 Грицкат, Зинаида 73
 – Ирена 116
 Грол, Јелена 113
 – Милан 105–114
 Гроње, Пјер (Grognet, Pierre) 107
 Гротовски, Јежи (Grotowski, Jerzy) 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 23
 Грујин, Тихомир 85
- Дамаскин, Јован 121
 Д’Амико, Силвио (D’Amico, Silvio) 40, 42
 Дамјановић, Надежда 91
 Даничић, Ђура 121
 Д’Егалиес, Пјер Делодин (d’Aigaliers, Pierre Delaudin) 112

Де Банфилд, Рафаело (de Banfield, Raffaello) 83, 84

Де Жилвил, Пети (de Julleville, Petit) 106, 112

Де ла Сал, Антоан (de la Salle, Antoine) 107

Де Лорис, Гијом (de Loris, Guillaume) 107

Де Мен, Жан (de Meung, Jean) 107

Дединац, Милан 134

Демелић, Федор 117, 120, 122, 124

Дент, Едвард Џозеф (Dent, Edward Joseph) 70, 75

Дидро, Дени (Diderot, Denis) 132

Димић, Петар 117, 119, 123

Добројевић, Алекса 124

Добронић, Антун 66, 67, 68, 69, 73

Драгићевић, Мила 87

Драгичевић Шешић, Милена 132

Драјден, Џон (Dryden, John) 121

Дубавицка, Марија 124

Дубровски, Серж (Doubrovsky, Serge) 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 64

Ђурић Клајн, Стана 72, 115, 122

Ђурђевић, Ђорђе 134

Еберст, Антон 131

Ек, Ханс (Eck, Hans) 131

Елизабета, краљица 22

Елијаде, Мирча (Eliade, Mircea) 29

Ерић, Зоран 85

Есхил (Αἰσχύλος) 135

Еврипид (Ευριπίδης) 135

Ждрња, Весна 93

Женен, Ф. (Génin, F.) 112

Живковић, Васа 117, 118, 123

– Миленко 72

Живојиновић, Велимир 37–50

Зајцев, Милица 82, 83, 85, 87

Звонарж, Јозеф Леополд (Zvonař, Josef Leopold) 119

Зенон из Елеје (Ζήνων ὁ Ἐλεάτης) 128

Зрнић, Драгана 97

Иберсфелд, Ан (Ubersfeld, Anne) 27

Ибзен, Хенрик (Ibzen, Henrik) 12, 43, 132

Иванић, Душан 122

Игњатов Поповић, Ивана 37–50

Иго, Виктор (Hugo, Victor Marie) 40, 62

Исаиловић, Михајло 46, 47

Јакшић, Ђура 85

Јанковић, Драгољуб 134

Јевтовић, Владимир 7–24

Јенко, Даворин 119, 125

Јирак, Карел Болеслав (Jiráak, Karel Boleslav) 67

Јовановић, Зоран Т. 113, 132, 134

– Ламберт 124

– Милица 79, 83

– Нела 101

– Слободан А. 134

Јоковић, Живомир 91, 92, 94

Јоксимовић, Божидар 66, 67, 68, 77

Јоксић, Димитрије 125

Јордан, Олга 82

Јосиф (Рајачић), патријарх 116, 117, 124

Јунг, Карл Густав (Jung, Carl Gustav) 77

Јурковски, Хенрик (Jurkowsky, Henryk) 99

Калдерон де ла Барка, Педро (Calderón de la Barca, Pedro) 17

Кац, Ерих (Katz, Erich) 69

Кецојевић, Ксенија 81, 86

Кирсанова, Нина 81, 82

Клајн, Хуго 134, 135

Ковачевић, Јосиф 118

Кокановић Марковић, Маријана 129–132

Кокотовић, Нада 84, 86, 88

Конибер, Александар (Connibert, Alexandre) 107

Коњовић, Петар 73

Корнеј, Пјер (Corneille, Pierre) 12, 22, 51–64

Косара, Драгиша 91, 97, 101

Костић, Вера 82, 84

– Лаза 121

Кот, Јан (Kott, Jan) 41, 43

Красовска, Вера 79

Крег, Едвард Гордон (Craig, Edward Gordon) 19, 20, 21, 23

Кристоф, Шарл 125

Крлежа, Мирослав 135

Крстић, Петар 71

Кумисњиков, Абдурахман Лефтулович (Кумисников, Абдурахман Летфулович) 82

Кушевић, Светозар 125

Лазич, Радослав 20

Лајовиц, Антон 66

Лакићевић, Огњен 134

Ле, Јакоб (Leh, Jakob) 131

Леве, Пјер (Levet, Pierre) 107

Лесковац, Младен 121

Лечић, Весна 82

Лисински, Ватрослав 67

Лорка, Федерико Гарсија (Lorca, Federico García) 134

Лубович, Лар (Lubovitch, Lar) 87

Луј XIV 80

Лукатели, Антон 81

– Иванка 79–90

Лукић, Света 135

Максимовић, Десанка 25

Макуљевић, Ненад 119

Малетић, Божидар 118

Мандић, Жељка 91, 97, 101

Манојловић, Коста П. 66, 67

- Тодор 25–36
Мањен (Magnin) 107
Мариво, Пјер де (Marivaux, Pierre de) 12
Марић, Светислав 115
Марјановић, Наташа 115–126
– Петар 25, 32, 134
Мејерхољд, Всеволод Емиљевич (Мейер-хољд, Всеволод Эмильевич) 22
Меноти, Ђанкарло (Menotti, Gian Carlo) 82
Мец, Франц (Metz, Franz) 129–132
Милановић, Биљана 66
Милетић, Светозар 122
Миличић, Јосип Сибе 25
Милојевић, Милоје 65, 66, 67, 68, 69, 70, 77
Милошаковић, Зорана 91, 97
Милошевић, Ива 101
– Мата 133, 134, 135
– Предраг 66
Минкус, Лудвиг (Minkus, Ludwig) 82, 84, 86
Миоциновић, Мирјана 27
Мисаиловић, Миленко 98
Митковић 125
Михаило, митрополит 116, 118, 119, 122, 124
Михаиловић, Душан 37
– Риста 125
Мишле, Жил (Michelet, Jules) 111
Младеновић, Бојана 88
– Ранко 37–50
Мокрањац, Стеван Стојановић 67
Молијер, Жан Батист Поклен (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) 12, 22, 39, 105
Монтенегрини, Александар 125
Мујчиновић, Авдо 134
Мусоргски, Модест Петрович (Мусоргский, Модест Петрович) 74
Настасијевић, Момчило 65, 74, 75, 77
Недљковић, Миле 134
Непомук Грин, Јохан (Nepomuk Grün, Johann) 131
Нидермајер, Адам (Niedermayer, Adam) 131
Николајевић, Лукијан 125
– Наташа 91, 97
Николић, Милан 134
– Милош 125
Новаковић, Стојан 121
Нојбрант, Франц (Neubrandt, Franz) 131
Нојмајер, Џон (Neumeier, John) 87
Његош, Петар Петровић 127
Одак, Крсто 67
Одојевски, Владимир 116
Ојданић, Мирјана 97
Ochaba, Stefan 131
Павловић, Ана 87
– Дамјан 119
Падеревски, Игнаци Јан (Paderewski, Ignacy Jan) 69
Пандуровић, Сима 25
Пантелић, Дејан 91
Парлић, Димитрије 82, 83, 84
Пеги, Шарл (Péguy, Charles) 63
Пеичић, Константин 117, 118, 120, 122, 123
Пејковић, Владимир 101
Пенчић Пољански, Дејан 134
Первић, Мухарем 134
Перикле (Περικλῆς) 22
Перичић, Властимир 72
Перо, Шарл (Perrault, Charles) 91, 92
Петричевић, Владимир 97
Петровић, Даница 115
– Никола 115
– Растко 25, 34
Пилипенко, Лидија 85, 86
Пиранделло, Луиђи (Pirandello, Luigi) 25, 34, 35
Плант 135
Плаовић, Раша 47, 48
Погодин, Николај Фјодорович (Погодин, Николай Фёдорович) 134
Полит-Десанчић, Михаило 117, 120, 125
Поповић, Атанасије 118
– Горан 91, 97, 99, 101, 103
– Душан 134
– Јован 101
– Милош 124
Пруст, Марсел (Proust, Marcel-Valentin-Louis-Eugène-Georges) 86
Радивојевић, Југ 91, 94, 97, 98
Радоичић, лекар 124
Радошевић, Ана 81
Рајевски, Михаил Фјодорович (Раевский, Михаил Федорович) 116, 125
Рајнхарт, Макс (Reinhardt, Max) 45
Рапајић, Светозар 132
Расин, Жан (Racine, Jean) 12, 22, 52, 58
Расински, Мирољуб А. 91
Рвовић, Јелена 132–136
Рељић, Јелица 113
Ренан, Жозеф Ернст (Renan, Joseph Ernest) 111, 112
Риђички, Павле 124
Ришеле, Арман Жан ди Плеси де (Richelieu, Armand Jean du Plessis de) 53, 56
Рњак, Душан 20
Ромчевић, Небојша 26
Ружић, Љубиша 94
Савић, Милан 121
Самуило (Маширевић), патријарх 122
Сандић, Александар 121
Сарић, Борко 101
– Бранко 125
Селенић, Слободан 134

- Сент Бев, Шарл Августин (Saint-Beuve, Charles Augustin) 58
 Сехтер, Симон (Sechter, Simon) 117, 124
 Сибиле, Томас (Sibilet, Thomas) 112
 Симић, Милан 97
 Скерлић, Јован 135
 Славенски, Јосип 67
 Сотлар, Лидија 85
 Софокле (Σοφοκλῆς) 135
 Стаменковић, Владимир 134
 Станиславски, Константин Сергејевич (Станиславский, Константин Сергеевич) 11, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 134
 Станишић, Исидора 88
 Станковић, Јосиф 121
 – Корнелије 73, 115–126
 – Пава 121
 – Светозар 132
 Старобински, Жан (Starobinski, Jean) 54
 Стевановић, Јелица 132
 Стефановић, Димитрије 115, 122
 Стипчевић, Никша 35
 Стојановић, Љубинка 101, 102
 Стравински, Игор Фјодорович (Стравинский, Игорь Фёдорович) 87
 Стриндберг, Аугуст (Strindberg, August) 43, 132, 134
 Ступица, Бојан 133
 Талберг, Сигисмунд (Thalberg, Sigismund) 117
 Танхофер, Томислав 134
 Тинска, Јелена 88
 Тодоровић, Зоран 97, 101
 – Катарина 25–36
 – Стеван 117, 120, 124
 Толстој, Лав Николајевич (Толстой, Лев Николаевич) 134
 Томашевић, Катарина 75
 Томић, Душица 83
 Турновски, Александер (Turnowsky, Alexander) 131
 – Јозеф (Josef) 131
 Утјешеновић Острожински, Огњеслав 117, 125
 Финци, Ели 134
 Фласен, Лудвик (Flaszen, Ludwik) 18
 Фрајнд, Марта 121
 Фукагава, Хидео (Fukagawa, Hideo) 87
 Фурније, Луј Едвард (Fournier, Louis Edouard) 108, 111
 Харвуд, Роналд (Harwood, Ronald) 37
 Хаџић, Јован 121
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 51, 54, 59, 64
 Хендл, Георг Фридрих (Händel, Georg Friedrich) 120, 121
 Хесе, Херман (Hesse, Herman) 127
 Холдернес, Грејам (Holderness, Graham) 43
 Христић, Јован 134
 – Стеван 69
 Цезар 112
 Цолић, Мирослав 51–64
 Цолич, Роберта (Zollitsch, Roberta) 129
 Црњански, Милош 25
 Цукић, К. 125
 Чајкин, Џозеф (Chaikin, Joseph) 17
 Чајковски, Петар Иљич (Чайковский, Пётр Иљич) 82, 83, 84, 87
 Чакширан, Борис 101
 Чехов, Антон Павлович (Чехов, Антон Павлович) 12, 13, 44
 Чолић Биљановски, Драгана 132
 Џимовић, А. В. 125
 Џонсон, Бен (Jonson, Ben) 37
 Шандоровић 125
 Шара, Жанин (Charrat, Janine) 84
 Шафранек Кавић, Лујо 67
 Шварц, Рикард 66
 Шекспир, Вилијем (Shakespeare, William) 11, 37–50, 132
 Шилер, Фридрих (Schiller, Johhan Friedrich) 45
 Широла, Божидар 67
 Шницлер, Артур фон (Schnitzler, Arthur von) 134
 Шопен, Фредерик Франсоа (Chopin, Frédéric François) 69
 Шрека, Георг (Schreka, Georg) 131
 Штрауб, Андреас (Straub, Andreas) 129

Режисџар 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. 47/2012 закључило 23. VII 2012.

За издавача: Доц. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске

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, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање