

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ  
ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ  
И МУЗИКУ

32—33



МАТИЦА СРПСКА

ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА

DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

YU ISSN 0352-9738

# ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

## 32—33

Уредништво

Др БОЖИДАР КОВАЧЕК

(главни и одговорни уредник)

Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ, др ЗОРАН ЈОВАНОВИЋ,

др КАТАЛИН КАИЧ, мр ДУШАН МИХАЛЕК (Израел),

др ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ (заменик главног и одговорног уредника),

др ДУШАН РЊАК, др ЈАДВИГА СОПЧАК (JADWIGA SOB CZAK),

академик ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ

НОВИ САД

2005

## САДРЖАЈ CONTENTS

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

НАТАЛИЈА ДЕНИСОВА (НАТАЛИЈА ДЕНИСОВА) Принципи варијација попевка у усној традицији невњанској школе (по материјалом песнопениј Октај) — Принципи варијација напева у усној традицији невске коле — према напевима из осмогласника — The Prin- ciples of Melodic Variations in Oral Tradition of the Neva School — on the ba- sis of the Octoechos melodies . . . . .	7
Мр ВЕСНА ПЕНО О мелодији божићног кондака трећег гласа <i>Дјева днес</i> — On the Third Part Melody of the Christmas <i>Kontakion (Djeva Dnes)</i> . . . . .	25
Др ЖИВКО ПОПОВИЋ Поређење драмске приче Стеријиног <i>Тврдице</i> са причама Плаутове <i>Аулу- ларије</i> , Држићевог <i>Скуја</i> и Молијеровог <i>Тврдице</i> — A Comparison of the Drama Story in Sterija's <i>Tvrđica</i> with the Stories of Plautus' <i>Aulularia</i> , Držić's <i>Skup</i> and Molière's <i>Miser</i> . . . . .	43
Мр ВЕСНА МАРКОВИЋ Неколико допуна о <i>Кошћани</i> Борисава Станковића и њеним интерпрета- цијама — Few Additional Remarks about Borisav Stanković's <i>Koštana</i> and its Interpretations . . . . .	57
НАДА КАРАИЋ Станковићеве драме <i>Таџана</i> и <i>Јовча</i> и њихови приповедни предлошци — Stanković's Plays <i>Таџана</i> and <i>Јовча</i> and Their Narrative Counterparts . . . . .	71
Мр АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ Српски књижевни гласник и национална уметничка музика. — <i>Srpski Knji- ževni Glasnik</i> and National Art Music . . . . .	101
Др ИЛЕАНА БОСИЋ Из историје америчке драме и позоришта. Трагање за националним ства- ралачким идентитетом — From the History of American Drama and Theater. A Search for a National Creative Identity . . . . .	117
ВЕРА ТИФЕНТАЛЕР (VERA TIEFENTHALER) Премијере оперета Петра Стојановића у огледалу аустријске музичке кри- тике — Peter Stojanović's Operettenpremierern im Spiegel der Österreichischen Musikkritik . . . . .	141
МИЛИЦА АНДРЕЈЕВИЋ Млади Петар Коњовић у Земуну (1906—1914) — Young Petar Konjović in Zemun (1906—1914) . . . . .	155
Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ Српске теме др Бранка Гавеле у „ <i>Agramer Tagblattu</i> ” (1911—1914) — Dr Bran- ko Gavella's Serbian Topics in „ <i>Agramer Tagblatt</i> ” (1911—1914) . . . . .	163
Др ŠIMUN JURIŠIĆ Београдски глумци у Народној казалишту за Далмацију (1921—1928) — Belgra- de Actors in the National Theatre for Dalmatia (1921—1928) . . . . .	185

Др КАТАЛИН КАИЧ	
Нушић на сцени професионалних мађарских позоришта (1945—1985) — Nušić on the Stage of Professional Hungarian Theatres (1945—1985) . . . . .	199

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ  
MEMOIRS, ARTICLES, TREATISES

КОСТИН МОЈСИЛ (COSTIN MOISIL)	
A Bibliography of Musicological Works on Orthodox Chant Printed in Romania (1990—2002) — Библиографија музиколошких радова о православном по- јању објављених у Румунији (1990—2002) . . . . .	217

Др ЗОРАН ЂЕРИЋ	
Драмска дела и драматични тренуци Витолда Гомбровича — Dramatic Works and Dramatic Moments of Witold Gombrowicz . . . . .	235

МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ	
Једно непознато писмо Јована Иванишевића — One Unknown Letter of Jo- van Ivanišević . . . . .	249

ПРИКАЗИ  
REVIEWS

Др ОЛИВЕРА ВАСИЋ	
Ласло Фелфелди, <i>Плесне традиције Срба у Поморишју</i> , Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 2003. . . . .	257

Мр СЕЛЕНА РАКОЧЕВИЋ	
Ђерђ Мартин, <i>Музика и џара са шпатајовима</i> (Martín György, <i>A bótolo tánc zenéje</i> ) МТА Zenetudományi Intézet, Nagyományok Háza, Budapest, 2002 . . . . .	258

Др ЗОРАН ЂЕРИЋ	
Стерија, наш савременик, Небојша Ромчевић, Ране комедије Јована Сте- рије Поповића, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2004. . . . .	260

Др РАДМИЛА НАСТИЋ	
О неким новијим теоријским разматрањима о трагедији — Terry Eagleton, <i>Sweet Violence, The Idea of the Tragic</i> , Blackwell Publishing, Oxford, 2003; Rush Rehm, <i>Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World</i> , Duck- worth, London, 2003. . . . .	265

Мр ИРА ПРОДАНОВ	
Рихард Вагнер: <i>Ојера и драма</i> , Мадленијанум, Београд, 2003. . . . .	271

Др СОЊА МАРИНКОВИЋ	
Драгана Јеремић-Молнар и Александар Молнар: <i>Мити, идеологија и мисте- рија у шетралогији Рихарда Вагнера („Прсиен Нибелунга” и „Парсифал”)</i> , Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004, 476. . . . .	275

ЉУБИЦА ПОПОВИЋ-БЈЕЛИЦА	
Омаж великану сцене. Илија Милчин, приредила Јелена Лужина. МТФ „Војдан Чернодрински”, Прилеп, 2003. . . . .	278

Др ЗОРАН ЂЕРИЋ	
Европски суседи — европско позориште . . . . .	279

ВЕРА ВАСИЛИЋ	
Именски регистар . . . . .	285

*Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*  
Илази двапут годишње  
Издавач Матица српска  
Уредништво и администрација: Нови Сад, улица Матице српске 1  
Телефон: 021/420-199, 6615-038  
*Matica srpska Journal of Stage Art and Music*  
Published semi-annually by Matica srpska  
Editorial Board and Office: Novi Sad, ul. Matice srpske 1  
Phone: 381-21/420-199, 615-038

---

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*  
бр. 32–33/2005 закључило 17. V 2005.  
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма  
Преводилац за енглески језик: др Предраг Новаков  
Лектор: Татјана Пивнички-Дринић  
Коректор: Вера Василић  
Технички уредник: Вукица Туцаков  
Штампање овог Зборника омогућило је  
Министарство науке и заштите животне средине Републике Србије  
Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад  
Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

*Наталия Денисова*

*кандидат искусствоведения, г. Новоуральск*

## ПРИНЦИПЫ ВАРЬИРОВАНИЯ ПОПЕВОК В УСТНОЙ ТРАДИЦИИ НЕВЬЯНСКОЙ ШКОЛЫ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕСНОПЕНИЙ ОКТАЯ)

**САЖЕТАК:** Автор пытается найти функциональную основу музыкальных тоналностей древнерусских попевок в современной устной традиции невянской школы пения. В литургическом обряде пение знаменных попевок в локальной уральской традиции отражает развитие музыкального мышления и перцепции. Можно заключить что интонации знаменных попевок из песнопений Октая в современной устной традиции уральской школы пения изменились, но идея древнерусских музыкальных тоналностей сохранилась до сих пор.

Изучение письменной и устной традиции музыкальной культуры старообрядчества все более привлекает современных исследователей богослужебного пения. В настоящее время уже не нуждается в доказательствах факт недостаточности обращения только к певческим книгам и письменным редакциям распевов. Фундаментальное комплексное исследование богослужебной певческой традиции старообрядцев возможно только при условии обращения к устной практике и сопоставления устных версий напева с его книжными вариантами, которые в данном контексте можно считать каноническими. Изучение устной богослужебной певческой практики старообрядческих локальных школ знаменного пения представляет уникальную возможность проникнуть в механизм создания распева и базовые особенности его построения.

Начало фундаментальному исследованию невянской школы знаменного пения старообрядцев конфессии часовенных положено в работах Парфентьева Н. П., Казанцевой М. Г. и Коняхиной Е. В., где приводятся данные о типологии певческих книг и о функционировании устных мелодических моделей гласового пения невянской старообрядческой общины.<sup>1</sup> Предметом изучения в настоящей статье стал попе-

<sup>1</sup> Н. П. Парфентьев. *Традиции и памятники древнерусской музыкально-письменной культуры на Урале (XVI—XX вв.)*. Описание крюковых рукописей выполнено при участии



вочный фонд знаменного распева в устной традиции старообрядцев г. Невьянска. Невьянская школа знаменного пения пережила пору своего расцвета с начала до 70-х гг. XX века, когда, несмотря на гонения со стороны советских властей, в старообрядческой общине сохранялась стабильная практика обучения и подготовки к служению на клиросе грамотных певцов, владеющих не только знаменной, но и демественной нотацией, знатоков фитного пения. В последние годы преемственность традиции знаменного пения в г. Невьянске нарушается, и мы имеем возможность работать с немногими распещиками. Наиболее ценным материалом можно считать фонозаписи песнопений в исполнении Назарова Василия Зотеевича, головщика и самого грамотного певца современной старообрядческой общины часовенных г. Невьянска.

Перспективу анализа соотношения письменной и устной певческой традиции на примере индивидуального певческого стиля Назарова Василия Зотеевича наметила М. Г. Казанцева в статье „Мастер из Верхних Таволог”.<sup>2</sup> Она начала работу по сравнению столпового варианта напева и его устного воспроизведения певцом, владеющим знаменной нотацией и устными мелодическими моделями старообрядческого репертуара. В процессе изучения, основанного преимущественно на расшифровках песнопений 1 гласа, выяснилось, что певец осуществляет ладоинтонационное варьирование, сохраняя при этом ритмическую структуру столпового напева. М. Г. Казанцева особо подчеркнула характерную для старообрядческих распевщиков формульность музыкального мышления. Нами поставлена задача продолжить анализ принципов использования в устной практике невянской школы попевочного словаря и проведена работа с текстами расшифровок песнопений восьми гласов, исполнявшихся Назаровым В. З. по Октаю издания Л. Ф. Калашникова (песнопения Богородичных догматиков и „Святые славы”, записанные археографической экспедицией УрГУ в июле 2003 г., отряд Денисовой Н. Е. и Денисова В. В.). Мы сравнили варианты развода различных попевок в исполнении Назарова В. З. с разводами попевок, опубликованными в Азбуке издания Л. Ф. Калашникова 1911 г.<sup>3</sup> (расшифровки попевок восьми гласов приводятся в Приложении к данной статье).

В первую очередь важно отметить, что попевки при прослушивании звукозаписей исполнения Назарова В. З. воспринимаются как целостные интонационные комплексы (благодаря не только высокому темпу исполнения, но и особой мелодико-ритмической слитности, передаваемой при переводе в систему записи пятилинейной нотации). Степень варьирования попевок в расшифровках устной редакции распева существенно отличается как в пределах гласа, так и между попевочными комплексами разных гласов. Наименьшему интонационному варьированию подвергаются попевки первого (Примеры 1—4), пятого (Примеры

М. Г. Казанцевой. — Челябинск, 1994. 446 с. М. Г. Казанцева, Е. В. Коняхина. *Музыкальная культура старообрядчества: Учебное пособие*. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1999. 156 с.

<sup>2</sup> М. Г. Казанцева. *Мастер из Верхних Таволог* // Уральский сборник. История. Культура. Религия. Вып. 5. Екатеринбург: Изд-во Урал. Гос. ун-та, 2003. — С. 158—179.

<sup>3</sup> Калашников Л. Ф. *Азбука знаменного пения*. Киев, 1911.

15—17, за исключением „ломки”, Пример 18), седьмого (Примеры 29—31) и восьмого (Примеры 32—35) гласов, где варьирование осуществляется почти исключительно за счет дополнения мелодики попевок опевааниями (при этом очень точно сохраняется последовательность опорных тонов). В остальных гласах, наряду с попевками, воспроизведенными с канонической точностью, встречаются очень своеобразные разводы, подчеркивающие уникальность стиля исполнения певца. Так, например, степень варьирования разных попевок второго гласа существенно различается. Если развод „кулизмы средней” (как в середине, так и в конце песнопения) фактически не меняется и дополнен по сравнению с „Азбукой” Калашникова лишь опевааниями (Примеры 5, 6), то попевка „мережа полная со скобкой” имеет во втором гласе как основной развод, который используется наиболее часто, так и дополнительный вариант развода, существенно отличающийся от основного (а также и от варианта из „Азбуки” Калашникова) по мелодическому движению и ритмическому рисунку (Пример 7). Наиболее далек от варианта из „Азбуки” Калашникова развод „мережи полной с ломкой”, которую Василий Зотеевич постоянно исполняет по-разному (Пример 8).

Весьма показательно, что даже в случае использования певцом развода, значительно отличающегося от „канонического варианта” из певческих азбук, интонационная основа варьирования попевки формируется из мелодических ячеек других попевок того же гласа. Так, например, заключительный мелодический оборот дополнительного варианта развода попевки „мережа полная со скобкой” второго гласа (Пример 7) ближе всего в интонационном отношении к разводу „кулизмы средней” второго гласа (Пример 5). В приводимых нами вариантах развода попевки „мережа полная с ломкой” второго гласа (Пример 8) певец свободно использует и комбинирует по своему усмотрению интонации попевок „мережа полная со скобкой” (Пример 7) и „кулизма средняя” (Пример 5) второго гласа. Таким образом, эти варианты развода попевок, спонтанно возникающие в процессе исполнения, не противоречат интонационному строю гласа в целом.

Наиболее интересным нам представлялось проследить, каким образом соотносятся в певческой практике Назарова В. З. попевки различных гласов, которые в традиционном прочтении интонационно совпадают (например, кулизма средняя в середине песнопения и в конце песнопения 2 и 6 гласов, кулизма средняя после сложития 1 и 4 гласов, мережа полная со скобкой 2, 6 и 8 гласов, мережа полная с ломкой 1 и 7 гласов, мережа полная с ломкой 2, 3, 4, 6 и 8 гласов). Напомним, что некоторые из указанных попевок (например, мережа полная со скобкой 2, 6 и 8 гласов) в исполнении Назарова В. З. значительно отличается от вариантов приводимых в Азбуке Калашникова. Сохраняет ли певец, варьируя попевки, принцип сродномузыкальности гласов? Анализ разводов попевок показал, что принцип сродномузыкальности и перекрестное совпадение мелодики попевок в различных гласах строго соблюдается в большинстве случаев (встречаются лишь отдельные исключения, как,

например, попевка „колесо” или „ломка”, которую распевщик исполняет почти всегда различно).

Таким образом, при расшифровке записей на 8 гласов в исполнении Назарова Василия Зотеевича выяснилось, что певец воспринимает многие попевки как взаимозаменяемые. Являясь опытным распевщиком, он великолепно чувствует ладовую основу знаменной мелодики. Мелодические варианты попевок иногда значительно отличаются от общепринятых, но во многих случаях и совпадают с ними. При общем усложнении мелодической линии и дроблении ритмического рисунка в разводах попевок сохраняется направление мелодического движения, метрическая основа попевки и опорные тоны. Можно особо выделить ярко характеризующие стиль невянской школы квартовые скачки-опевания на подводах к попевке и в заключительной мелодических формулах.

В каждом гласе Василий Зотеевич использует основной круг интонаций, в пределах которого и осуществляется мелодическое варьирование. Стабильно сохраняются установившиеся в данном гласе ладово-мелодические опоры, строго соблюдается соотношение сродномузыкальных гласов: первого и пятого, второго и шестого. Таким образом, попевочный словарь является в устной практике невянской певческой школы ладоинтонационной базой, формирующей глас, и подвергается варьированию в строго установленных пределах. Тот факт, что принцип „сродномузыкальности” гласов, совпадение попевок в различных гласах, тщательно соблюдается певцом, несмотря на высокую степень варьирования попевок, на наш взгляд, убедительно доказывает органичность прочтения певцом письменной версии распева и его глубокое понимание ладовой основы знаменного пения. Мы полагаем, что интонационный фонд основных попевок восьми гласов, приведенный в Приложении к данной статье, может быть использован в процессе обучения певцов для освоения принципов варьирования распева и приобщения учащихся к живой певческой практике. Дальнейшее изучение функционирования попевок в устной практике старообрядческих мастеров певцев различных локальных традиций будет способствовать разработке более эффективных методик обучения знаменному пению, не отталкивающихся от принципов звуковысотности, зафиксированных в пятилинейной нотации, и учитывающих все особенности сформировавшейся еще в древнерусской богослужбной певческой традиции неповторимой ладовой основы знаменного распева.

*Наталија Денисова*

ПРИНЦИПИ ВАРИРАЊА НАПЕВА У УСМЕНОЈ ТРАДИЦИЈИ  
НЕВСКЕ ШКОЛЕ — ПРЕМА НАПЕВИМА ИЗ ОСМОГЛАСНИКА

Резиме

Аутор покушава да нађе функционалну основу музичких тоналитета старих руских напева у савременој усменој традицији Уралске школе певања из Невска (или као што је у наслову: невске школе певања). У литургијском обичају певање Знамених напева у локалној уралској традицији одражава развој музичког мишљења и перцепције. То нас наводи на закључак да су интонације Знамених напева из осмогласника промењене у савременој усменој традицији Уралске школе певања, али да је задржана идеја старих руских музичких тоналитета.

*Natalia Denisova*

THE PRINCIPLES OF MELODIC VARIATIONS IN ORAL TRADITION OF THE  
NEVA SCHOOL — ON THE BASIS OF THE OCTOECHOS MELODIES

Summary

The author attempts to find the functional basis of music modes old Russian chant in contemporary oral tradition of Urals singing school old-believers from Neviansk. In liturgical practice the singing of Znamenny chant in local Urals tradition reflected the evolution of musical thinking and perception. We are led to conclusion that intonations of Znamenny chants from Oktoechos' repertory changed in contemporary oral tradition of Urals singing school, but kept the basic idea of Ancient Russian musical modes.


ГЛАС 1 Приложение

Пример 1

с̣и̣ с̣и̣ с̣и̣ с̣и̣ КУЛИЗМА СРЕДНЯЯ  
 ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.


 ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

Пример 2

н̣ н̣ н̣ н̣ н̣ МОРЕЖА ПОДНАЯ  
 ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.


 ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

Пример 3

с̣и̣ с̣и̣ с̣и̣ с̣и̣ ЛИЦО СО ЗМЕЦЕЙ  
 ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

 ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

Пример 4

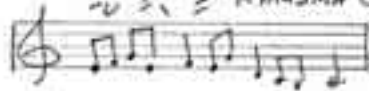
н̣ н̣ н̣ н̣ н̣ ЛОМКА (КОЛЕСО)  
 ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

 ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

## ГЛАС 2

### Пример 5

су си = кунзма средняя (в середине исполнения)



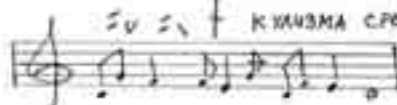
ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.




ВАРИАНТ АЗБУКИ\* КАЛАШНИКОВА

### Пример 6

су си † кунзма средняя (в конце исполнения)



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.



ВАРИАНТ АЗБУКИ\* КАЛАШНИКОВА

### Пример 7

↘ ↗ ✕ су си = мерета полная (с пометой «кюда»)



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ОСНОВНОЙ РАЗВЕР



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ РАЗВЕР



ВАРИАНТ АЗБУКИ\* КАЛАШНИКОВА

ПРИМЕР 8

МЕРЗМА ПОЛНАЯ (с пометой „ломка“)

ВАРИАНТ №1 НАЗАРОВА В.З.




ВАРИАНТ №2 НАЗАРОВА В.З.



ВАРИАНТ №3 НАЗАРОВА В.З.



ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА



ГЛАС 3

ПРИМЕР 9

КУЛЗМА СРЪДНА

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.



ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА



Пример 10



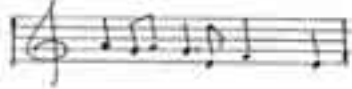
ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ОСНОВНОЙ РАЗВОО



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ РАЗВОО \#1



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ РАЗВОО \#2



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ РАЗВОО \#3

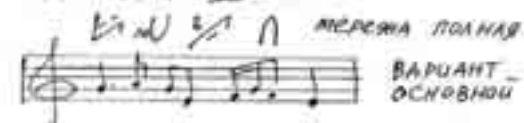


ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ РАЗВОО \#4

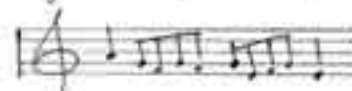


ВАРИАНТ "АЗБУКИ" КАЛАШНИКОВА

Пример 11



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ОСНОВНОЙ РАЗВОО



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ РАЗВОО



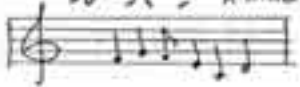
ВАРИАНТ "АЗБУКИ" КАЛАШНИКОВА



ГЛАС 4

ПРИМЕР 12

20 21 22 КРИЛИЦА СРЕДНЯЯ



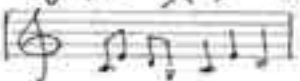
ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.



ВАРИАНТ "АЗБУКИ" КАЛАШНИКОВА

ПРИМЕР 13

20 21 22 МЕРЦА ПОЛНАЯ (с пометой "ломка")



ВАРИАНТ 1 НАЗАРОВА В.З.



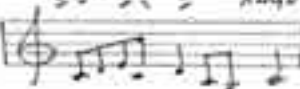
ВАРИАНТ 2 НАЗАРОВА В.З.




ВАРИАНТ "АЗБУКИ" КАЛАШНИКОВА

ПРИМЕР 14

20 21 22 ЛУЧО



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.



ВАРИАНТ "АЗБУКИ" КАЛАШНИКОВА  
(2, 6, 8 ГЛАСУ)

ГЛАС 5

ПРИМЕР 15

2u 2, 2 КУМБМА СЮДНЭ

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.3.

ВАРИАНТ "АЗБУКИ" КАЛАШНИКОВА

ПРИМЕР 16

3a m 6 КОМЕСАКА

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.3.

ВАРИАНТ "АЗБУКИ" КАЛАШНИКОВА

ПРИМЕР 17

u 2 2 МЕРЖА ПОЛНАЯ (с пометой "ломка")

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.3.  
ОСНОВНОЙ РАЗБОР

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.3.  
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ РАЗБОР

ВАРИАНТ "АЗБУКИ" КАЛАШНИКОВА

Пример 18

♩ - U W L1 АОМРА (КОМЕСО)

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ОСНОВНОЙ РАЗВЕР

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ РАЗВЕР #1

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ РАЗВЕР #2

ВАРИАНТ #1 «АБЭУКИ» КАЛАШНИКОВА

ВАРИАНТ #2 «АБЭУКИ» КАЛАШНИКОВА

ГЛАС 6

Пример 19


su. su. s КЛАНЗНА СРЕДНЯ (в среднем песнопении)

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

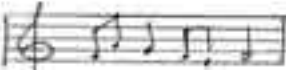
ВАРИАНТ «АБЭУКИ» КАЛАШНИКОВА

Пример 20

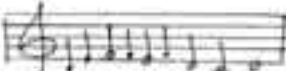
5U 5. † КЛУЗНА СРЕДНАЯ (В КОНЦЕ ПЕСНОПЕНИЯ)



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ОСНОВНОЙ РАЗВОД



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ РАЗВОД



ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

Пример 21

♯ † ≡ 5. 5 МЕРЦА ПОЛНАЯ (С ПОМЕТОЙ „СКОБКА“)



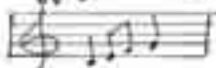
ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.




ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

Пример 22

♯ ≡ ↗ ТРУБА С ОБЛАЧКОМ



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.



ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

Пример 23

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

ВАРИАНТ «АЭСТУ» КАЛАШНИКОВА

Пример 24

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

ВАРИАНТ «АЭСТУ» КАЛАШНИКОВА

Пример 25

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

ВАРИАНТ «АЭСТУ» КАЛАШНИКОВА

Пример 26

ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

ВАРИАНТ «АЭСТУ» КАЛАШНИКОВА

Пример 27

SA s' s' A КИЧИГУ (СВЯЗИИ)  
ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

Пример 28

oL v k' L 1 ЛОМКА (КОЛЕСО)  
ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА  
(1, 7 ГЛАСЫ)

ГЛАС 7


Пример 29

SU s' s' КИЧИМА СРЕДНИИ  
ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

Пример 30

иу эи эи мезома долная (с интонацией „дуга“)




ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.



ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

Пример 31

иу эи эи мезома со змещен



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ОСНОВНОЙ ПАССЮЖ



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.  
ОТДАЛИТЕЛЬНЫЙ ПАССЮЖ




ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

ГЛАС 8

Пример 32

иу эи эи мезома средняя



ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.



ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

ПРИМЕР 33

no V  $\frac{3}{4}$  = = МЕРЕНА ПОНАЯ (с пометой „ЛЮБКА“)  
ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

ПРИМЕР 34

СЕРВЕС СРЮДНУГ  
ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА

ПРИМЕР 35

ПОВОРОТКА  
ВАРИАНТ НАЗАРОВА В.З.

ВАРИАНТ „АЗБУКИ“ КАЛАШНИКОВА





Весна М. Пено

## О МЕЛОДИЈИ БОЖИЋНОГ КОНДАКА ТРЕЋЕГ ГЛАСА *ДЈЕВА ДНЕС*

**САЖЕТАК:** Проимсион божичног кондака трећег гласа, *Дјева днес*, који представља модел према коме се певају сви кондаци трећег гласа, послужио је у раду као узорак на основу кога се разматра проблем напева у новијој српској појачкој традицији. Изузетност ове мелодије унутар трећег гласа доведена је у везу са *самогласним* — мелопоетским типом који управо подразумева специфичну структуру текста и посебну мелодију. Ова мелодија је сачувала своје препознатљиве обресе током низа векова, што је у раду представљено на одговарајућим неумским — византијским, касновизантијским и грчким записима, као и нотним — српским записима.

Постоји легенда да је при Великој цркви у Цариграду, у време патријарха Јевтимија (490—504) служио као црквењак монах Роман. Био је неписмен и невешт појању, због чега су му се подсмевали неки учени клирици. Након дуге молитве Пресветој Богородици да га обдари појачким умећем, уочи празника Рођења Христовог, Она му се на необичан начин јавила, пруживши му свитак хартије, такозвани кондак, и заповедила му да га прогута. Наредног дана, када је дошао ред да Роман запева, он се попео на амвон и, на велико изненађење свих присутних, чудесним гласом отпевао изузетно лепу и до тада непознату мелодију на такође непознате речи: *Данас Дјева рађа Надсушнога, а земља њећину љриноси Нейрисџуином. Анђели и ѡасџири заједно славе, а мађи љуџују у друџџу звезде. Ради нас се као мало Деџе роди љревечни Боџ.*<sup>1</sup>

Роман Мелод, творац божичног кондака у коме је наведени први икос или проимсион *Дјева днес*, добио је од истраживача црквене химнографије одредницу *melodorum princeps*.<sup>2</sup> О његовој изузетно значајној улози у византијској химнографији<sup>3</sup> и плодном стваралаштву написане су многобројне филолошке и музиколошке студије,<sup>4</sup> а у некима од њих

<sup>1</sup> Упор. *Служба љразника џелесноџ рођења Госџода, Боџа и Сџасџџеља нашеџ Исуса Хрисџа*, превод с грчког, објашњења и тумачења Ненад Ристовић, Каленић, Крагујевац, 2000, 75.

<sup>2</sup> J. B. Pitra, *Sanctus Romanus veterum melodorum princeps. Cantica sacra ex codicibus mss Monasterii S. Ioannis in insula Patmo*, Al sommo Pontefice Leone XIII Omaggio giubilare della Biblioteca Vaticana, Rome, 1888, 1—56.

<sup>3</sup> За име Романа Мелода се у литератури везује настанак кондака, а први који је изнео овакво мишљење био је Никифорос Калистос Ксантопуло у XIV веку. Упор. А. Papadopoulos-Kerameus, *Mitteilungen über Romanos*, Byzantinische Zeitschrift, 2, 1893, 602.

<sup>4</sup> Упор. К. Krumbacher, *Studien zu Romanos*, Sitzungsberichte der philos.-philol. und histor. Klasse der k. Bayer, Akademie der Wissenschaften zu München (1898), 69—268; Σ. Εθστρα

помиње се и божићни кондак. Детаљнији осврт на дати проимион *Дјева днес* учинио је у једном свом чланку Јирген Раasted (Jørgen Raasted), за-снивајући своје анализе на неумским рукописима из XIII и XVII века.<sup>5</sup> О истој химни, али на основу новије српске појачке традиције, писали су прота Живојин Станковић<sup>6</sup> и садашњи српски патријарх Павле.<sup>7</sup>

Разлог због кога у овом раду у центар постављам мелодију трећег гласа која се поје на Божићном јутрењу и Литургији, јесте онај исти од кога су у својим радовима пошли поменути српски аутори. Они су, на-име, добро учили да је мелодија кондака изузетак у трећем гласу и да се по својим карактеристикама не уклапа ни у једну, у пракси усвојену, групацију напева. Специфичност како ове, тако и неких других мелодија, запазили су и аутори који су настојали да систематизују напеве осмогласног српског појања.<sup>8</sup> Они су, међутим, без критичког односа према постојећој класификацији и без јасних критеријума<sup>9</sup> изузетке именовали искључиво према химнографској врсти одговарајуће песме чија је мелодија другачија у односу на остале унутар датог гласа. Тако се, уз само-

---

τιάδι, Ρωμανός ὁ Μελῳδός καὶ τὰ ποιητικὰ αὐτοῦ ἔργα, 'Επετηρίς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 15 (1939), 182—255, 25 (1955), 210—283; Α. Ψυτράκη, 'Η ἐδοκκλησιαστικὴ ὕμῶν ποίησις κατὰ τὰς κυριωτέρας αὐτῆς ψάσεις, 'Επιστημονικὴ 'Επετηρίς Ξεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀξηνῶν, 1955—1956; Π. Χρίστου, 'Η ὕμνογραφία τῆς ἀρχαϊκῆς ἐκκλησίας, Ξεσσαλονίκη, 1959; J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode. Hymnes*, t. I—IV, Paris, 1964—1967; E. Wellesz, *Kontakion and Kanon*, Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra, 1951, 131—133; Isti, *Das Prooimion des Akathistos. Eine Studie zur Melodie des Kontakion*, Die Musikforschung 4 (1953), 193—206; Исти, *The Akathistos Hymn*, Copenhagen, 1957. Обиман списак библиографских јединица у вези са развојем кондака и улогом Романа Мелода в. у књизи: Καριοφύλλη Μητσάκη, Βυζαντινὴ ὕμνογραφία, τόμ. Α', Πατριαρχικόν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Ξεσσαλονίκη, 1971, 15—31.

<sup>5</sup> J. Raasted, *Zur Melodie des Kontakions 'Η Παρθένος σήμερον*, Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin, 59, Copenhagen, 1989, 233—246.

<sup>6</sup> Живојин Станковић, *Нека зајажња о нашем осмогласном црквеном појању*, Православна мисао, св. 1—2, 1963, 62—72.

<sup>7</sup> Патријарх Павле, *Разлика мелодије свјетилна појединих великих празника од мелодије свјетилна другој гласа. О посебном певању Великој славословља VI гласа*, у: *Да нам буду јаснија нека пишања наше вере*, Београд, 1998, 252—264. Божићни кондак су у својим радовима спомињале и Катарина Томашевић, *Музика у позоришном живоју Срба у XVIII веку* (магистарска теза у рукопису), Београд, 1990. и Весна Пено, *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку — на примерима српске и грчке традиције* (магистарска теза у рукопису), Нови Сад, 1999.

<sup>8</sup> Упор. Ненад Барачки, *Може ли се укалуиити и у обрасце поставиити наше осмогласно појање?* Духовна стража, 1938, XI, 3, 112—114; Petar Bingulac, *Crkvena muzika u Srbiji*, у: *Muzička enciklopedija*, vol. I, Zagreb, 1977, 369—372; Бранко Цвејић, *Уџбеник црквеног појања и правила*, Београд, 1950, рукопис у Народној библиотеци Србије, Народна библиотека Србије, рукопис под ознаком РМ-32.

<sup>9</sup> Петру Бингулцу је била позната подела византијског појања на стихирарски, ирмошки и пападикијски мелос, изведена додуше у вези са новим методом у грчким теоријама писаним током XIX и XX века. Он је, међутим, сматрао да је различите начине појања погрешно доводити у везу са различитим врстама и карактером текста, што није једини, али је несумњиво један од главних критеријума на којима се мора заснивати свака категоријација мелодија. Упор. П. Бингулац, *О проблемима тоналних основа у црквеном певању балканских народа*, Рад XIV конгреса Савеза фолклориста Југославије у Призрену 1967, Београд, 1974, 561. О проблему напева у новијој српској појачкој традицији в. Весна Пено, *О најеву у православно црквено појању — ирлој шпологији црквених најева*, Музикологија, бр. 3, Београд, 2003, 219—234.

гласан, тропарски и антифонски напев, помињу још и подобан, егзапостиларски, славословски или свечани, катавасијски и кондачки.

Сваки од наведених напева могао би бити тема засебне студије, но методолошки поступак у самој анализи био би нужно јединствен. Овом приликом ће кондачки напев послужити као полазиште у расветљавању још увек актуелних заједничких проблема у вези са осталим наведеним напевима.

Живојин Станковић, а потом и патријарх Павле изнели су и запажања о пореклу мелодија које су изузеци у оквиру гласова којима припадају. У вези са кондаком трећег гласа, *Дјева днес*, обојица су сагласни да је српска мелодија обликована по византијском, односно грчком узору. Овај став биће поткрепљен резултатима до којих сам дошла на основу упоредне анализе транскрипција датог кондака из византијских, поствизантијских<sup>10</sup> и савремених грчких неумских записа,<sup>11</sup> као и на основу нотних записа српског појања из збирки шесторице мелографа.<sup>12</sup>

Специфичност мелодије божићног кондака *Дјева днес* у односу на силабичне мелодије трећег гласа из српског *Осмогласника*, међу којима је и васкрсни кондак са недељног јутрења, први је, по речима Живојина Станковића, приметио Ђакон Никола Трифуновић, приређивач великог броја издања црквених песама записаних трилама.<sup>13</sup> Он је у зборнику из 1880. године ову мелодију означио као *произвольну*.<sup>14</sup> Прота Станковић је, без додатних објашњења, изнео веома слободно мишљење да је реч о напеву који потиче из времена св. Романа Мелода, те да је у богослужбеној употреби опстао упркос реформи осмогласног система коју је спровео св. Јован Дамаскин. Био је такође уверен да је ова композиција у српску традицију ушла из византијске појачке праксе.<sup>15</sup>

Станковић, нажалост, није ништа одређеније написао о разликама за које је рекао да постоје између васкрсног кондака трећег гласа (из *Осмогласника*) и кондака *Дјева днес*. Судећи по томе да уз васкрсни кон-

<sup>10</sup> Упор. напомену бр. 5.

<sup>11</sup> Упор. Σύμωνος 'Ι. Καρά, Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς — Θεωρητικόν, τόμ. Α', Ἀθήναι, 1982, 276—277.

<sup>12</sup> Корнелије Станковић, *Православно црквено појање у српског народа*, фототипско издање књ. 16, САНУ — Народна библиотека Србије — Матица српска, књ. 2, 15; Тихомир Остојић, *Православно српско црквено појање по старом карловачком начину*, Нови Сад, 1896, 92; Стеван Ст. Мокрањац, *Празнично појање*, нав. дело, 128; Ненад Барачки, *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву*, прир. Даница Петровић, Крагујевац, 1995, 273; Бранко Цвејић, *Минеј за децембар*, Народна библиотека Србије, РМ 31, 191; Стефан Ластавица, *Празнично појање*, књ. I—II, Београд, 1969, 517.

<sup>13</sup> Упор. Мирка Павловић, *Заостављенина Корнелија Станковића*, у: *Корнелије Станковић и његово доба*, САНУ и Музиколошки институт, научни скупови књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, Београд, 1985, 147—170.

<sup>14</sup> Никола Трифуновић, *Празнично појање*, Београд, 1880.

<sup>15</sup> „Тако је св. Роман Слаткопевац и мелодију божићног кондака *Дјева днес* саставио и написао, давши јој један диван текст и још дивнију мелодију, због чега је хришћанска црква признала, да је то заиста кондак трећег гласа и да та мелодија има и даље да остане као кондак трећег гласа. А због тога је и наша црква мелодију божићног кондака озваничила као општу мелодију за кондак трећег гласа, иако ова мелодија нема никакве везе ни сличности са тропаром и кондаком трећег гласа из нашег *Осмогласника*”. Упор. Ж. Станковић, *нав. дело*, 64.

дак помиње и тропаре, вероватно је мислио, а могуће је да је појући по Трифуновићевим трилама управо тако и научио, да се он пева по тзв. тропарском напеву трећег гласа.

Нотни записи осмогласног и општег српског појања откривају посве другачији однос поменутих песама. Кондак трећег гласа, како онај из *Осмогласника* тако и они који припадају одређеним празницима, међу којима је и Божићни, имају јединствену мелодију.<sup>16</sup> Извесно је, међутим, да је мелодија кондака, без обзира који текст има у основи, другачија од осталих химни које по ритмичко-мелодијским особеностима припадају том истом гласу.

Подсетићу овде укратко на карактеристике напева трећег гласа. На основу нотних записа српског појања може се закључити да мелодије трећег гласа, у силабичном и у развијенијем напеву,<sup>17</sup> имају заједничку лествичну организацију, а слична им је и структура мелодијских образаца. Лествични низ је дијатонски, у амбитусу октаве или ноне, у спорадичним примерима. Повремено, у виду скретнице јавља се алтеровани — повишени четврти ступањ, у односу на финалис *f1*, који је у већини песама исти, са изузетком славословља, псаламског стиха *Бог Господ* и припева за песму Богородице — *Величай душу мою Господа* у којима је за терцу нижи.

У силабичним и развијеним мелодијама издвајају се четири обрасца, укључујући и финални, која се у каденцама завршавају различитим тоновима.<sup>18</sup> Обрасци се углавном правилно смењују, доприносећи утиску прегледне, архитектонски организоване фактуре. Њихове варијанте су стабилне и не одступају умногоме од обрасца модела.

Мелодије српског трећег гласа, како на лествичном плану, тако и у погледу рада са мотивима, по броју, изгледу и распореду мелодијских образаца, врло су блиске одговарајућим грчким напевима, нарочито у силабичном појању.<sup>19</sup> Ова сличност је наглашена и у мелодији кондака, која се, међутим, и у нотним-српским и у неумским-грчким записима, не поклапа са описаним мелодијским особинама других песама трећег гласа. Принцип изградње мелодијских образаца, начин на који међусобно кореспондирају мелодијске формуле, тонови којима оне завршавају и, посебно, финалис мелодије, узроци су посве другачијег звучног ефекта ове химне.

<sup>16</sup> Поређење је могуће спровести на Мокрањчевим записима, како осмогласног тако и општег и празничног појања. Напомињем да су промене у записима кондака трећег гласа на различите текстове искључиво проистекле из прилагођавања мелодије текстуалном предлошку, пре свега дужини колоне. Упор. Стеван Ст. Мокрањац, *Осмогласник*, 7, 118—119; *Опште и пригодно појање*, V-8а, 185, 200, 201, 232; *Празнично појање*, V-8б, 87, 128, 140, 143 (прир. Даница Петровић, Завод за уџбенике и наставна средства — Музичко издавачко предузеће „Нота”, Београд — Књажевац, 1996, 1998).

<sup>17</sup> У силабичан напев трећег гласа осмогласја улазе све химне осим стихира на Господи возвах, у које спада и догматик, и стихира на хвалите. Упор. Весна Пено, *Православно црквено појање на Балкану...*, 86—89, 111; Ивана Перковић, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Београд, 2004, 98—102. Овом приликом изузете су литургијске химне великог појања које носе одредницу трећег гласа.

<sup>18</sup> Обрасци завршавају тоновима:  $a_1$ ,  $d_1$ ,  $c_1$ .

<sup>19</sup> Упор. Весна Пено, *нав. дело*, 162, 174—175, 199—202.

Једноставност и крајња сведеност музичког материјала на неколико мотивских језгара најбоље су уочљиви на примеру савремене грчке мелодије коју је забележио познати грчки мелограф и теоретичар црквеног појања Симон Карас (Σίμωνος Καρας).<sup>20</sup> Јасно разграничене мелодијске формуле у речитативном стилу, са препознатљивим иницијалним и каленционим карактером, смењују се по редоследу: *a b a b c b1 c b1* након чега следи финални образац састављен поново из уводне кратке формуле (варијанте *c* мотива са спољашњим проширењем) и завршне каденце. Формуле се дословно понављају<sup>21</sup> пратећи метрику и ритмику текста, у коме су, пак, полустихови изграђени од стриктног броја слогова:

a
b  
(7)
(8)  
 Ἦ Παρθένος σήμερον | τὸν ὑπερούσιον τίκτει

a
b  
(7)
(8)  
 καὶ ἡ γῆ τὸ σπῆλαιον | τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει

c
b1  
(3)
(5)
(5)  
 ἄγγελοι | μὲ τὰ ποιμένων | δοξολογούσι

c
b1  
(3)
(5)
(5)  
 μάγοι δὲ | μετὰ ἀστέρος | ὁδοιπορούσι

c1  
(4)
(4)  
 δι ἡμᾶς γὰρ | ἐγεννήθη

F  
(5)
(7)  
 παιδίον νέον | ὁ προαιώνων θεός

Кондак има дијатонску лествичну основу, као и остале химне трећег гласа.<sup>22</sup> Међутим, финалис, који је врло важан показатељ припадности одређеном гласу осмогласја, односно напеву унутар гласа, нема везе са трећим, већ са четвртим плагалним, односно осмим гласом. Изузетак у мелодији кондака представљају и завршни тонови у тзв. медијалним каденцама, на крајевима мелодијских образаца или формула.<sup>23</sup> С обзиром


<sup>20</sup> Упор. пример бр. 1 у прилогу рада (транскрипцију Карасове мелодије сачинила В. Пено).

<sup>21</sup> У формули *b*<sub>1</sub> је изостао само почетак из *b* формуле.

<sup>22</sup> У српским записима амбитус мелодије је у односу на остале трећег гласа нешто краћи, углавном у распону сексте.

<sup>23</sup> На основу „споредних финалиса” на крајевима мелодијских образаца — медијалних каденци и главног финалиса на завршетку читаве мелодије могуће је трагати за везама између различитих гласова осмогласја. Наиме, присуство нетипичног финалиса у датом

на описани карактер каденце коју у кондаку има формула означена са *b*, други по значају финалис у мелодији је тон  $\bar{u}a = d$ , иначе својствен првом и првом плагалном гласу.<sup>24</sup> Осциловање између завршних тонова гласова који су у тзв. *месо* и *парамесо* положају у односу на трећи, навело је савремене грчке теоретичаре да уз одредницу трећег гласа кондака додају и напомену: трећи „месазон парамесазон” ( $\mu\epsilon\sigma\acute{\alpha}\zeta\omicron\nu$ — $\mu\alpha\rho\alpha\mu\epsilon\sigma\acute{\alpha}\zeta\omicron\nu$ ).<sup>25</sup> Мелодија проимиона божићног кондака, *Дјева днес*, представља, дакле, парадигму за теорију о већем броју гласова, од установљених осам. Другим речима она потврђује оправданост потребе флексибилнијег поимања граница гласова појединачно и осмогласног система у целини.<sup>26</sup>

Описана мелодијска схема се, са извесним одступањима, налази и у српским нотним записима,<sup>27</sup> а присутна је и у неумским примерима из XIII и XVII века, о чему ће у наставку бити више речи.<sup>28</sup> Кратка мотивска језгра уочљива су и у српској варијанти, с тим да подела условљена метричким цезурама није тако стриктна као у грчком примеру, што се објашњава различитим бројем слогова у словенском преводу текста. Промене су присутне превасходно у уводним формулама. Мотив *a* се два пута са минималним изменама понавља, баш као и одговарајућа формула у грчкој мелодији, с тим да има другачији финалис. Каденциони карактер *b* мотива је и овде сасвим упечатљив и он се третира увек на исти начин, а изостајање појединих тонова је искључиво проузроковано дужином полустиха. Редослед у низању мотива је нарушен након комбинације *c* и *b* формуле, када се наместо *c* мотива поново појављује почетни — *a*. Финални образац има елементе из *c* формуле, у виду застанка на тону *g*, и затим се разуђенијим мелодијским ткањем спушта до заједничког и за трећи глас нетипичног финалиса, а са типичним ритмичким покретом:  из каденционог мотива *b*.

Упркос изменама на плану структуре, која се може представити као **a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub> c b<sub>2</sub> a<sub>2</sub> b<sub>3</sub>**, другачијем финалису у мотиву *a* и сложенијем финал-

---

напеву или појединачним мелодијским примерима готово по правилу указује на присуство неког другог, сродног гласа.

<sup>24</sup> Мотив означен са *a* има такође финалис на  $ni = c$ , док мотив под *b* завршава на  $di = g$ .

<sup>25</sup> Упор. Σίμωνος Ἰ. Καρά, *нав. дело* и Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, *Θεωρία και πράξις της εκκλησιαστικής μουσικής Αθήνα*, 1997, 127—134.

<sup>26</sup> На везе између гласова указивали су још византијски теоретичари у својим методима. Упор. *The Hagiopolites — A Byzantine Treatise on Musical Theory* (preliminary ed. by Jørgen Raasted), *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 45, Copenhagen, 1983; *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it*, ed. D. E. Conomos, *Corpus scriptorum de re musica* 2, Vienna, 1985. Ова тема, међутим, у савременим студијама византијске музике није подробније обрађивана.

<sup>27</sup> У приложеном нотном примеру бр. 2 све мелодије су транспоноване према финалису  $c_1$  сагласно финалису из грчких мелодијских примера.

<sup>28</sup> Растед је своје примере навео на основу три рукописа: Ashburnham 64 (А.Д. 1289), Ленинград 674 (XIII век) и Zakintos 8 (А.Д. 1689). Будући да је верзија из првог рукописа мелизматична, што значи да припада другачијем напеву, за разлику од друге две, знатно силабичније варијанте, она је у овом раду изостављена. Растед, међутим, износи занимљива запажања о сличности све три мелодије. Упор. *нав. дело*.

ном обрасцу, сличност грчке и српске варијанте је више него очигледна.<sup>29</sup> Ови мелодијски елементи одликују већину српских нотних записа консултованих у раду.<sup>30</sup>

По мишљењу првих истраживача, упрошћена мелодика, речитативног карактера са честим понављањима истих или незнатно измењених мотива, била је својствена раној хришћанској музици.<sup>31</sup> Однос полустихова, односно мелодијских формула унутар мелопоетске целине анализираних кондака асоцира на својеврсну респонзоријалност. Наиме, смењивањем два мотива *a* и *c* са мотивом *b*, који има функцију каденце, постиже се специфични дијалог. Још приближније, понављање формуле *b* подсећа на древни ефимион,<sup>32</sup> утврђену текстуално-мелодијску формулу коју је на возгласе свештеника или стихове које је певао појац произносио народ. Ова, за сада само слободна асоцијација можда би могла да се размотри у комплекснијој анализи Романових кондака, за које научници сагласно тврде да представљају изузетна дела византијске химнографије, те да су вероватно то исто била и на плану мелодије.

Напеви који се одликују наведеним особинама, а постоје и у савременој појачкој пракси,<sup>33</sup> како верују поједини грчки појци, сачувани су из старине и током дуге историје нису претрпели битније измене.<sup>34</sup> Објашњењем овог феномена до сада се није нико детаљније бавио, но он се засигурно може довести у везу са једним другим феноменом, који је у музиколошким студијама подробније разматран последњих неколико деценија. Реч је о груписању химни комплетног репертоара црквене химнографије и музике према њиховом основном типу и функцији коју остварују једна у односу на другу, о, дакле, самогласним, самоподобним и подобним мелопоетским врстама.

Карактеристике које проимион божићног кондака чине посебним у трећем гласу објашњавају се чињеницом да се ради о самогласној хим-

<sup>29</sup> Упор. пример бр. 1.

<sup>30</sup> Једина битна разлика у записима српских мелографа је завршна каденца са другачијим финалисима. Наиме, Станковић, Остојић и Цвејић су, за разлику од Мокрањца, Барачког и Ластавице, али и Караса, мелодију завршили за терцу више од финалиса це. Највероватније је да се објашњење ове појаве може везати за праксу терцирања при певању једногласних напева. Остојић је и тропар Св. Сави у трећем гласу завршио за терцу више од уобичајеног финалиса. Упор. Тихомир Остојић, *нав. дело*, 100—101 и Стеван Ст. Мокрањац, *Празнично ђојање, нав. дело*, 174—175.

<sup>31</sup> Упор. Р. Maas, *Das Kontakion*, *Byzantinische Zeitschrift* 19, 1910, 285—306; Н. J. W. Tillyard, *Byzantine Music and Hymnography*, London, 1923; Baud-Bovy, *Sur un prelude de Romanos*, *Byzantion*, 13, 1938, 217—238; E. Wellesz, *Melito's Homily on the Passion: An Investigation into the Sources of Byzantine Hymnography*, *Journal of Theological Studies* 44, 1943, 41—52; Исти, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1949, 1961; Исти, *Kontakion and Kanon*, *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra*, Rome—Paris, 1951, 131—133.

<sup>32</sup> Упор. Καριοϋίλη Μητσοβκή, *нав. дело*, 231—238.

<sup>33</sup> У савременом грчком *Осмогласнику* постоје на пр. изузеци међу седалнима и то у првом, трећем и четвртном гласу. Упор. Весна Пено, *Православно црквено ђојање на Балкану ...*, 109.

<sup>34</sup> Ово уверење ми је у разговору вођеном у Атини, 1996. године, управо у вези са седалнима трећег гласа, изнео први протопсалт Велике Цркве из Константинопоља и протопсалт у цркви Св. Ирине из Атине, Ликургос Ангелопулос.



ни, која је временом постала самоподобна.<sup>35</sup> Научници су утврдили да Роман Мелод није имао садржински узор, али ни мелодијски модел према коме је саставио стихове и напев ове химне, као и да су сви проимиони његових бројних кондака по правилу били самогласни, без обзира да ли су сами кондаци самогласни, самоподобни или подобни.<sup>36</sup>

У рукописима тзв. друге фазе у развоју кондака као поетског и музичког жанра, од VIII до XI столећа, Романови проимиони постају стереотипи према којима се обликују подобни проимиони и икоси. Драгоценост је сазнање да је Роман Мелод написао само један и то управо божићни кондак у трећем гласу, чији је проимион, изгледа, врло рано постао модел за метричку структуру стихова и мелодијских образаца нових химни у истом жанру и у истом гласу.<sup>37</sup> У богослужбеним књигама, наиме, уз све кондаке трећег гласа стоји упутство појцима да га поју по самоподобном *Дјева днес*.

Веца између самоподобног и подобног, тзв. принцип *contrafacta* је одувек имао изузетан значај у византијском обреду, како у химнографској, тако и у музичкој продукцији. Без обзира на разлике у мишљењима научника у вези са утицајима под којима се формирала структура раних византијских поетско-музичких жанрова, извесно је да је правило изосилабизма и изотонизма било важно подједнако и химнографима и мелодима при обликовању нових текстова и мелодија. Штавише, постоји уверење да будући да су користили постојеће, добро познате метричке прототипе, али и готове мелодије, химнографи од VIII века више и нису били мелоди, као њихови претходници, него искључиво песници.<sup>38</sup>

Преузимање и прилагођавање старих мелодија био је, и по сазнањима музиколога, кључни моменат како у компоновању, тако и у самој интерпретацији византијске музике од њене најраније фазе,<sup>39</sup> а Кристи-

<sup>35</sup> У вези са терминима самоподобен (αὐτόμελον) и самогласан (ιδιόμελον) научници су износили неусаглашена мишљења, будући да су ови појмови имали различита значења током средњовековног и постсредњовековног периода. Упор. J. Grosdidier de Matons, ed., *Romanos le mélode*, и, *Hymnes, Ancien Testament, Sources chrétiennes*, 99, Paris, 1964, 17—18; H. Hussmann, *Hymnus und Troparion*, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1971, Berlin, 1972, 77—80. Ипак, у музиколошким радовима је опште прихваћена конвенција о томе да је самоподобен мелодијски модел за подобне, а самогласан независни модел који се не опонаша. Упор. Л. Мирковић, *Православна литурџика или наука о богослужењу Православне источне цркве*, I, Београд 1965<sup>2</sup>, 237; Christian Troelsgård, *The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts*, *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 71, Copenhagen, 2000, 3—27; Julia Shlikhtina, *Problems of the Theory and Practice of Prosomoia Singing as Illustrated by Byzantine and Slavic Notated Prosomoia of the Good Friday Office*, *Palaeobyzantine Notations III*, *Eastern Christian Studies*, ed. by Gerda Wolfram, A. A. Bredius Foundation — Peeters, Leuven-Paris-Dudley, MA 2004, 173—198.

<sup>36</sup> К. Μητσάκη, *нав. дело*, 263.

<sup>37</sup> Да је проимион и други по реду икос сложеног божићног кондака био опште прихваћен од потоњих песника потврђују различити кондакари који су препуни стихова писаних на основу овог метричко-мелодијског узора. Упор. J. B. Pitra, *Analecta Sacra Spicilegio solesmensi parata*, Paris, 1876, LV. Grosdidier De Matons, *Romanos le Mélode, Hymnes*, t. I, 251 (нав. према К. Μητσάκη, 211, 263).

<sup>38</sup> К. Μητσάκη, *нав. дело*, 223.

<sup>39</sup> Видети Max Haas, *Modus als Skala — Modus als Modellmelodie*, Ein Problem musikalischer Überlieferung in der Zeit vor den ersten notierten Quellen, In *Palaeobyzantine Notations*,

јан Трулсгард (Christian Troelsgård) сматра да је то један од узрока изузетне стваралачке продуктивности византијских мелода.<sup>40</sup>

Занимљиво је, међутим, да су самоподобне мелодије врло ретко записиване у средњовековним музичким рукописима.<sup>41</sup> Оне су идентификоване у релативно ограниченом броју извора и то превасходно из касног византијског и поствизантијског периода. Драгоцен је и податак да нотирани самогласни напеви нису нашли своје место у кодексима који су имали функцију појачких књига из којих се певало током богослужења. Рукописи који су их садржавали служили су искључиво као скуп референци за појце и хоровађе или су представљали приручнике који су се користили у процесу учења и вежбања мелодија. У вези са појањем самоподобних и подобних, улога појчеве меморије је била пресудна, али, подразумевало се да је он био у стању да разликује музичке жанрове, напеви и стилове, као и то да је био способан да мелодије интерпретира сходно традицији.

Поређење сачуваних самоподобних мелодија из расположивих писаних извора, колико год да открива њихове посебности чији узроци нису прецизно установљени, углавном сведочи о вредној и трајној стабилности у погледу главних мелодијских контура и неких карактеристичних мелодијских покрета који су се урезали у памћење појца и као такви сачували током неколико столећа.

Ово запажење односи се и на мелодијску организацију божићног проимона *Дјева днес*, о чијој постојаности током векова говоре примери из неумских рукописа које је анализирао Јирген Растед, као и савремене варијанте, забележене новим неумским методом и европским нотним писмом у грчким и српским зборницима. Без обзира на то што је варијанта из рукописа Ашбурнам 64 из 1289. године мелизматична и што на први поглед нема везе са друге две силабичне верзије,<sup>42</sup> из рукописа Лењинград 674, такође из XIII века, и Закинтос 8 из 1698. године, Растед је закључио да међу њима постоји велика блискост.<sup>43</sup> Примери грчке и српске мелодије из најновијег времена ову сличност додатно потврђују.

Стабилност појачке традиције, и пре свега песама које, као што је претходно поменуто, нису биле систематски нотиране у музичким рукописима, које су превасходно усмено преношене, дуго је с неверицом

---

A Reconsideration of the Source Material, edd. J. Raasted and C. Troelsgård, Hernen, 1995, 11–32.

<sup>40</sup> С. Troelsgård, *нав. дело*, 3.

<sup>41</sup> Странк је сматрао да оне и не постоје у средњовековној рукописној традицији. Упор. Oliver Strunk, *The Notation of the Chartres Fragment (orig. 1955)*, reprinted in *Essays on Music in the Byzantine World*, ed. Kenneth Levy, New York, 1977, 68–111, 99.

<sup>42</sup> Савремена проучавања су све ближа закључку да су још у раној Византији појци један исти текстуални предлог били у стању да поју у различитим напевима или стилевима, дакле, на силабичан, али и на мелизматичан начин. У прилог ове тезе пише и Растед. Упор. J. Raasted, *Kontakion Melodies in Oral and Written Tradition*, in: *The Study of Medieval Chant paths and Bridges East and West*, Cambridge, 2001, 277.

<sup>43</sup> У Растедовом нотном примеру обележени су заједнички тонови између мелизматичне и силабичне мелодије из XIII века, како би сличност дошла до изражаја. Упор. J. Raasted, *Zur Melodie des Kontakions 'H Παρθένος σήμερον*, *нав. дело*, 238–244.

прихватана од стране неких музиколога.<sup>44</sup> Сам Раsted је након сазнања добијеног на основу поређења проимiona *Дјева днес*, како сам сведочи, демантовао своје првобитно уверење да усмено предање нужно доноси промене у структури мелодија. Закључак је, штавише, супротан: неочекивана мелодијска стабилност сачувана је у усменом начину преношења појачког умећа што се види управо на примерима самоподобних и подобних мелодија, другим речима, препознатљиви елементи средњовековних мелодија опстали су захваљујући усменом предању.<sup>45</sup>

Један од несумњивих узрока трајности и непроменљивости мелодија модела налази се у великом броју њихових подобних. Ако још једном подсетим на изнети податак да је самогласни проимион Романовог кондака убрзо по свом настанку постао самоподобан, те да је као такав остао све до завршне фазе канонизације богослужбених књига, онда, у складу са претходним ставом, постаје још вероватнија претпоставка да је он сачувао своје препознатљиве обресе током седам пуних векова.

Иако протојереј Живојин Станковић није имао могућности да своје уверење о старини кондака *Дјева днес* провери и образложи на конкретним музичким примерима, чини се да је његова процена, вођена интуицијом, била близу истине. Мишљење патријарха Павла о томе да је мелодија кондака у српску појачку праксу доспела из грчке псалтике у новијем периоду, те да због краткоће времена није претрпела веће трансформације нашег народног мелоса, него само незнатније измене,<sup>46</sup> овим радом је донекле ревидирано. Српски напев кондака трећег гласа се, као и силабични и развијени мелос трећег гласа у целини, упадљиво подудара са одговарајућим грчким гласом и разлоге за ову појаву не треба искључиво везивати за нововековне везе између грчких и српских појаца, односно за утицај грчких даскала из XVIII и првих деценија XIX века, као што ни разлике између ове две традиције не треба тумачити међусобним утицајем или, пак, једнострано, доминацијом народног мелоса над црквеним.<sup>47</sup>

Одговор на свакако провокативан и актуелан проблем порекла новијег српског појања треба потражити пре свега у мелодијским особеностима самих напева унутар гласова. Није случајно што су заједничке карактеристике српског и савременог грчког — поствизантијског појања евидентније у мелодијама са стабилном дијатонском основом и са

<sup>44</sup> Упор. *Discussion y: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, XVI Internationaler Byzantinistenkongress*, Akten III/7, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1982, 131—134.

<sup>45</sup> J. Raasted, *Kontakion Melodies...*, 277.

<sup>46</sup> Патријарх Павле, *Разлика мелодије свјетилна...*, нав. дело, 252.

<sup>47</sup> Односу српског народног и црквеног појања у српској музикологији и етномузикологији није до сада посвећена посебна пажња. Радови на ову тему баве се појединачним узорцима или, пак, врло уопштеним повезивањима сличних појава. Упор. Vinko Žganec, *Muzički folklor I*, Zagreb, 1962; Dimitrije Stefanović, *Melody Construction in Byzantine Chant*, Actes du XIIe Congrès International D'Études Byzantines, Ochride, 10—16 Septembre 1961, Tome I, Beograd, 1963, 375—387; Петар Бингулац, *О проблемима шоналних основа у црквеном певању балканских народа*, Рад XIV конгреса Савеза фолклориста Југославије у Призрену 1967, Београд, 1974, 557—564.

прегледнијом микроструктуром, као што је случај са првим, трећим и осмим гласом, а донекле и са петим. У будућим анализама требало би проверити запажање да су српски појци боље сачували у памћењу једноставније напеве, претходно описане, него оне који су садржавали модулације и чију су мелодијску структуру градили краћи мелодијски обрасци и формуле заједничке већем броју гласова.

Стабилност мелодије — изузетка унутар трећег гласа се у дугом усменом предању несумњиво сачувала због своје врло упрошћене мелодијске структуре, али и због тога што је била самоподобна, дакле, узор и модел за све остале кондаке истог гласа. Ова последња чињеница је важан критеријум у подели и именовању напева црквеног појања, па се отуда потреба редифинисања термилолошких одредница мелопоетских жанрова и напева српског појања и овим радом додатно потврђује.<sup>48</sup>

Исто тако, показало се да су лествичне особености кондака *Дјева днес* важан траг у идентификацији разлика у односу на остале песме трећег гласа унутар једне појачке традиције и, истовремено, сличности између више појачких традиција. Финалиси медијалних каденци, главни тонови у формулама, односно обрасцима, алтеровани, тзв. гравитирајући тонови, амбитус мелодије и други елементи, су упркос немогућности да се провере саме интервалске вредности у лествицама типичним за поједине, нарочито недидатонске гласове, драгоцен показатељ јединствености црквеног предања. Из овога следи закључак да српско осмогласје може и треба да буде разматрано са аспекта модалности која је карактеристична за поствизантијске и савремене грчке напеве.

Сабирање постојећих сазнања добијених на основу анализе и поређења са сродним појачким традицијама, допринеће свеобухватнијем теоретском промишљању музичке уметности, која је несумњиво, увек и свуда, служила прослављању једног и истог *Превечног Бога*, без обзира на разлике у језику којим су исписане опеване богонадахнуте химне.

#### ТЕКСТОВИ ЗА НОТНЕ ПРИМЕРЕ:

Дѣва днесъ пресѣцственаго раждаетъ  
и земля вертепъ непристѣпно мѣ приноситъ  
аггели со пастырьми славословатъ  
вол сви же со звѣздою пѣтешествуютъ  
насъ во ради родисѧа второча младо превѣчный Богъ

Ἦ Παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον τίκτει  
καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον τῷ ἀθπροσίτῳ προσάγει  
ἄγγελοι μὲ τὰ ποιμένων δοξολογούσι  
μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος ὁδοιποροῦσι  
δι ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη  
παιδίον νέον ὁ προαιώνων θεός

<sup>48</sup> Упор. напомену бр. 9.

Vesna Peno

ON THE THIRD PART MELODY OF THE CHRISTMAS *KONTAKION*  
(*DJEVA DNES*)

Summary

Serbian melographers and authors of the texts about church music noticed the specificities in the melody of the *kontakion* (*Djeva Dnes*) within the tune for the third part of the octoechos singing. Some Serbian researchers tried to relate the specificity of the *kontakion* melody to the Byzantine, that is Greek sources according to which it was formed, not entering into an additional analysis which would explain the noticed similarity. However, some other researchers simply gave a specific name to the exception within the third part melody, not trying to explain its appearance.

Comparative music analysis of the mentioned *kontakion* — on the basis of the transcriptions from the manuscripts Leningrad 674 (13th century) and Zakynthos 8 (AD 1689) made by Jürgen Rasted, then of the contemporary Neum transcription of the Greek theoretician Simon Karas in the „new method”, and of the transcription of the same song in Stevan Mokranjac’s European notation — showed that the mentioned *kontakion*, in spite of a long-standing oral tradition, was preserved with slight changes during the long history of church chant. This fact challenges the opinion of some Serbian authors who related the exception in the *kontakion* melody exclusively to the more recent Greek influences under which contemporary Serbian chanting was formed.

The paper views the causes of the noticeable similarity between the temporally distant transcriptions and mutually very close, but also independent traditions, from the standpoint of different kinds, more precisely functions which specific songs had within the entire repertoire of church hymnography. Namely, idiomel as a melopoetic model — according to whose textual and melodic pattern the prescribed songs were sung — in the case of the Christmas *kontakion* (*Djeva Dnes*) also appeared to be very stable, in spite of all changes which oral tradition brings by definition. It is not possible to study the specificity of this idiomel outside the framework of the manuscript heritage, but it is possible to assume that its recognizable mark — both in the form of its verses and in its melodic shape — was provided by its author, the famous hymnographer and melodist, St. Romanos.

ΠΡ. ΟΡ. 1

ΚΩΝΔΑΚ „ΔΩΣΑΝ ΔΗΕΝ“ – ΒΥΣΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΥΒΥΣΑΝΤΙΝΗΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Handwritten musical score for the hymn "Dossan Dhen". The score is organized into eight systems, each containing three staves: a vocal line (L), a zither line (Z), and a psalterion line (Σ). The lyrics are written in Greek below the vocal line.

System 1:  
L: Η Περ-βη - - να, θη - - - ηι - τω  
Z: [Musical notation]  
Σ: [Musical notation]

System 2:  
L: τω υ - περ-ου - - - θι-ου π - - - ατα  
Z: [Musical notation]  
Σ: [Musical notation]

System 3:  
L: και η γη τω θηι - - - λου - - - θι  
Z: [Musical notation]  
Σ: [Musical notation]

System 4:  
L: τω ε-ργο-θι - - - τω εργο-θι - - - θι  
Z: [Musical notation]  
Σ: [Musical notation]

L αγ-γέ-λοι με τα πα-πεί-μα - - - ναι ελ-δο-λο-γώ - - - δι  
 Z  
 Σ  
 L μα-ρτυρ ελ-τα α-στυ - - - ποσ' ο-λο-πα-ρου - - - δι  
 Z  
 Σ  
 L δη η-μας γαρ ε-πε-νή - - - θε ημει-σιν νε-οι  
 Z  
 Σ  
 L ο θεο-ς α-νι-στησεν εν-τις ου-ρα-νι-σιν  
 Z  
 Σ

ΛΕΓΕΜΕΝΑ: L - Ms LENINGRAD 674, 13. 86c  
 Z - Ms ΖΑΚΥΝΤΟΣ 8, A.D. 1689.  
 Σ - Σίμωνος Καρά, Μέθοδος της Ελληνικής  
 τμή. Α', Αθήνα 1982 (276-277)

ЛЕГЕНДА:  
 К.С. в Кривелизе Сомовском  
 Т.О. в Тихомре Острого  
 С.М. в Стелле Шереметин  
 Ф.Ф. в Новоде Баранчи  
 Б.У. в Велеса Истрин  
 С.Л. в Стефане Ахотинице

ПР. Ф. Д.

КОНДАК „ДЪТРА ДЕС“ – ПОТНИ ЗАПИС  
 СТУСКИ НЕЛОГРАФА

К.С. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ  
 Т.О. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ  
 С.М. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ  
 Н.С. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ  
 Б.У. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ  
 С.Л. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ  
 К.С. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ  
 Т.О. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ  
 С.М. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ  
 Н.Б. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ  
 Б.У. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ  
 С.Л. ДѢТРА ДЕСЪ ЧАСТЪ ШЕ ГЕ РАДЪ - СЪБЪ



K.C.  
 T.O.  
 C.M.  
 B.S.  
 B.Y.  
 C.A.

Тв - ая  
 со - мнѣ  
 не - вѣ - рю

Тв - ая  
 со - мнѣ  
 не - вѣ - рю

Тв - ая  
 со - мнѣ  
 не - вѣ - рю

Тв - ая  
 со - мнѣ  
 не - вѣ - рю

Тв - ая  
 со - мнѣ  
 не - вѣ - рю

Тв - ая  
 со - мнѣ  
 не - вѣ - рю

Handwritten musical score for a choir with 10 parts. The parts are labeled as follows:

- S.C.
- T.O.
- C.M.
- H.S.
- B.S.
- C.M.
- K.C.
- T.O.
- C.M.
- H.S.
- B.S.
- C.A.

The lyrics are written in Cyrillic. The first system of lyrics is: *Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта.*

The second system of lyrics is: *Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта.*

The third system of lyrics is: *Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта.*

The fourth system of lyrics is: *Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта.*

The fifth system of lyrics is: *Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта.*

The sixth system of lyrics is: *Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта.*

The seventh system of lyrics is: *Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта.*

The eighth system of lyrics is: *Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта.*

The ninth system of lyrics is: *Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта.*

The tenth system of lyrics is: *Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта, Сынъ Свѣта.*



*Живко Појовић*

## ПОРЕЂЕЊЕ ДРАМСКЕ ПРИЧЕ СТЕРИЈИНОГ ТВРДИЦЕ СА ПРИЧАМА ПЛАУТОВЕ *АУЛУЛАРИЈЕ*, ДРЖИЋЕВОГ *СКУПА* И МОЛИЈЕРОВОГ *ТВРДИЦЕ*

**САЖЕТАК:** Већ век и по наши критичари и театролози пореде Стеријиног *Тврдицу* са Молијеровим *Тврдицом* и Плаутовом *Аулуларијом*, а понекад и са Држићевим *Скујом* који је писан према Плаутовој комедији, при чему се подразумева да је заједнички елемент који везује четири комедије или лик тврдице или неке сличне сцене. Ова анализа открива да је битан заједнички елемент који везује четири комедије заједничка прича на којој се све заснивају. Та прича названа је „праприча комедија о тврдици”. Анализа пореди начин на који је Стерија обрадио прапричу комедија о тврдици са начинима на које су то урадили Плаут, Молијер и Држић.

### ПРАПРИЧА КОМЕДИЈА О ТВРДИЦИ И ЊЕНА СХЕМА

Већ на први поглед пада у очи да се у комедијама о тврдици често понављају сличне ситуације, али није на први поглед јасно да ли се понављају суштине или споредни детаљи. Оно што се понавља у причама комедија је увек иста прича, на различите начине испричана, назовимо је *праприча*. Тако долазимо до неопходног заједничког именитеља који ће изоштрити поређење Стеријине комедије са остале три.

У Плаутовој *Аулуларији*, Држићевом *Скују*, Молијеровом *Тврдици* и Стеријиним *Тврдици*, основни елементи радње се понављају: тврдица обећава ћерку старом просцу зато што овај не тражи од њега мираз; убрзо ћерку запроси младић и долази до неизвесне ситуације за кога ће се девојка удати; тврдица прикрива своје благо, али бива покраден упркос мерама опреза; он се бори да поврати своје благо.

Ове сталне елементе радње, који се у потпуности понављају у свим наведеним комедијама, назваћемо праприча комедија о тврдици, или кратко праприча.

Одмах пада у очи да се она састоји из два релативно независна догађаја: двоструке просидбе тврдицине ћерке и крађе његовог блага. Догађаји су повезани тиме што је тврдица протагонист у оба и што временски коинцидирају.

Двоструку просидбу назваћемо догађајем I, а крађу блага догађајем II.

Пет ликова праприче су тврдица, тврдицина ћерка, стари и млади просац и лопов који краде тврдицино благо. Петоугао који повезује пет

ликова праприче називаћемо схема праприче, петоугаона схема или кратко схема.

Десет линија које повезују пет ликових схеме приказују десет односа међу ликовима. Довољна је промена једног односа па да прича крене другим током. Због тога су бројне комбинаторне могућности које схема пружа.

Сама за себе, у својој апстрактности, она личи на геометријски облик који нема додирних тачака са животом драмских ликових у датим околностима. Ипак, на различите начине, она је у основи сваке од наведених комедија.

Најстарија сачувана комедија заснована на прапричи је Плаутова *Аулуларија*. Сматра се да је Плаут прерадио грчку комедију која није сачувана. Да ли је грчка прича оригинална, или је и она обрада неке старије и где је извор праприче, не зна се. Тих питања се нећемо дотичати, као ни тога да ли је и шта Стерија преузео од писаца који су пре њега написали комедије о тврдици. Питање које ово истраживање поставља је: каква је Стеријина обрада праприче комедија о тврдици у односу на обраде других комедиографа?

Да бисмо могли да поредимо Стеријину обраду праприче са Плаутовом, Држићевом и Молијеровом, мораћемо прво да представимо каква је Стеријина обрада праприче, а каква других комедиографа. Тиме ће се створити неопходни предуслови за поређење.

Пред сваког ко жели да своју комедију утемељи на прапричи постављају се три незаобилазна питања:

1. На који начин су развијени догађаји I и II и какво је њихово међудејство?

2. Какви су односи између ликових петоугаоних схеме?

3. Који су ликови ван схеме уведени, како и зашто?

Та питања поставићемо свакој комедији, да бисмо касније упоредили начине на које су на њих одговориле.

## СТЕРИЈИНА ОБРАДА ПРАПРИЧЕ

### 1. Догађаји I и II

Догађај I: Јања обећава Дими за жену своју ћерку Катицу. Убрзо и млади нотарош Мишић запроси Катицу. Можда би Јања и прихватио Мишићеву просидбу да не тражи мираз, али га овако одбија. Мишић добије од Катице пристанак да му буде жена, а онда, користећи што је код Јање пронађен фалсификован новац, уценом изнуди од њега Катичину руку и мираз.

Догађај II: Јевреји варалице украду Јањи двадесет сребрних форинти и Ротшилдову облигацију вредну хиљаду форинти, а при размени новца подвале му фалсификовани новац у вредности од пет хиљада триста форинти. За неколико сати лопови бивају ухваћени с пленом.

Догађај I је доминантан, док догађај II постоји ради разрешења основног сукоба догађаја I. Стерија чак избегава да прикаже на сцени догађај II и лопова као његовог протагонисту, већ о свему дознајемо посредно.

Два догађаја не делују један на други до последњег чина, до сцене у којој Мишић уцењује Јању. Тада се они повезују у заједничком расплету.

## *2. Односи међу ликовима схеме*

Једини однос који има сва својства драмског сукоба је однос Јање и Мишића. То је основни сукоб комедије, око њега је Стерија саздао драмску радњу. Мишић је Јањин антагониста у догађају о двострукој просидби. У догађају о крађи блага Стерија не изводи на сцену тврдичине антагонисте, Јевреје варалице, јер њихово појављивање не би развило основни сукоб, већ би му створило супарника. Стерија користи тврдичин сукоб с лоповима да би разрешио основни сукоб између Јање и Мишића. Млади просац преузима, на неки начин, улогу лопова, јер уценом долази до новца који су лопови украли тврдици.

Односи тврдице с осталим ликовима петоугаоне схеме, Димом, Катицом и Јеврејима варалицама, нису драмски развијени.

Пада у очи да је Стерија ликове петоугаоне схеме поставио у односу према Јањи, а да су они међусобно слабо повезани. Заједнички однос везује једино Катицу и Мишића, али и он је слаб и не делује пресудно на причу.

## *3. Ликови ван схеме*

Догађаји I и II не обухватају целу радњу комедије. Догађај I почиње крајем првог чина, када Дима проси Катицу, а догађај II на крају другог чина. Овакво стање ствари неминовно намеће питање: шта је Стерија додао прапричи, како и зашто је то урадио?

У комедији постоје два лика која не припадају петоугаоној схеми и неколико догађаја који не проистичу из праприче. Ликови су тврдичина млада жена Јуца и стари, наглуви слуга Петар. Главни придодати догађаји су Јањин сукоб са женом око новца и због Мишића, натезање око прилога за градску болницу, Јуцина поука Катици, рушење шупе с коњима и отпуштање слуге Петра.

Прво о новоуведеним ликовима. Јањина жена Јуца је добила релативно велик простор у радњи комедије. Већ у првој сцени она се жестоко сукоби с мужем због његовог тврдичења и запрети му да ће га напустити ако јој не купи шешир. Та ситуација ни на који начин не припада прапричи. Изазов је за писца да такав сукоб мужа и жене води до разрешења, уплевши га у прапричу на којој темељи комедију. Пред њега се поставља безброј питања: зашто је жена нужна у причи о двострукој просидби тврдичине кћери и крађи његовог блага, на који начин ће деловати на њу и у њој, и многа друга. После сцене свађе око шешира,

Стерија и даље активно развија Јуцин лик уводећи младог просца тврдине кћери сценом Јањине љубоморе на жену која радо прича с младим нотарошем, упркос његовој изричитој забрани. То решење свакако појачава драмске напетости унутар комедије.

Међутим, како комад даље одмиче, женин лик све мање делује на радњу. Када започне да развија прапричу, Стерија напушта даље развијање започетог сукоба тврдице са женом. Тензија створена међу њима не развија се, већ се губи. Ипак, очито је да би комедија битно изгубила без Јуциног лика. У чему је онда његова неопходност? Њен лик има све разлоге да постоји у комедији, сем једног, али у драмском смислу најважнијег. Он није постао нужна карика у драмском развоју праприче. Због тога је Јуца само на почетку драмски лик, а касније је више посматрач радње која се поред ње дешава него учесник у њој.

Други лик који је Стерија придодео петоугаоној схеми је Јањин слуга Петар. И он је, као и Јуца, велик допринос Стеријиној галерији ликовва, али исто тако небитан за развој основне радње, јер сукоб тврдице и његовог слуге иде мимо ње, а тако се и разрешава, једним инцидентом са просутим сирћетом, због кога Јања отпушта слугу.

## ПЛАУТОВА ОБРАДА ПРАПРИЧЕ

### 1. Догађају I и II

Догађај I: Еуномија наговара свог брата Мегадора да се ожени. Он пристаје, испроси од Еуклиона његову кћер Федру, закаже свадбу за исто вече и пошаље слугу да најми куваре за свадбену гозбу. Међутим, Еуномијин син Ликонид, Мегадоров сестрић, раније је тајно силовао Федру. Она је скрила своју трудноћу и порађа се непосредно пошто је испрошена за Мегадора. Ликонид жели да искупи свој грех тиме што ће се оженити Федром, у коју је заљубљен. Преко мајке он успе да приволи ујака Мегадора да одустане од женидбе. После тога признаје Еуклиону своје насиље над његовом ћерком и запроси је од њега. (Крај комедије је изгубљен.)

Догађај II: Еуклион сумњичи своју слушкињу Стафилу да га уходи. Када Мегадор запроси његову ћерку, он умисли да овај то ради да би му украо благо, па и његовог куvara доживљава као лопова који следи господареve злочиначке планове. Да би спасао злато, сакрива га ван куће. Одатле му га украде Ликонидов роб Стробил. Еуклион уобрази да му је Ликонид украо благо, али он успе да га разувери. Ликонид сазнаје да је његов роб украо Еуклионов ћуп и тражи од њега да му га врати. (Крај комедије је изгубљен.)

Оба догађаја Плаут је развио у пуном интензитету. Међутим, догађај II носи тему комада, ћуп са златом. У том смислу, он је хијерархијски надређен догађају I, који је стални покретач догађаја II и који је у његовој функцији током целе комедије.

Начин на који је Плаут преплео два догађаја брилијантан је до те мере да личи на магију. За то је пронашао једноставно и убедљиво решење — неспоразум. Мада се и раније служи њиме, он га уводи као кључ за везивање двају догађаја у сцени Мегадорове просидбе. Он проси Федру, а Еуклион спречава његове нападе на благо, које је сам умислио. Два догађаја се преплићу чинећи сцену драматичном. Исто се наставља при Еуклионовом сукобу с куваром Конгрионом. Онда се појави роб Стробил, који украде Еуклионов ћуп, и тада се два догађаја преплићу без посредства неспоразума јер Стробил од улоге слуге младог просца преузима улогу лопова који краде тврдичино злато. После тога Плаут, поново неспоразумом, везује два догађаја, јер Еуклион верује да је Ликонид украо његово благо. Даља веза је у томе што Ликонид открива да је његов роб лопов који је украо Еуклионово благо.

Да нема сталних неспоразума, ова комедија не би могла да постоји, они је покрећу и драматизују.

Мада су два догађаја јасно одељена, просидба у којој учествују сви ликови и крађа чији су протагонисти Еуклион и Стробил, Плаут успева да већину ликова уведе и у догађај II. Они учествују у њему несвесно.

## 2. Односи међу ликовима схеме

Основни сукоб у *Аулуларији* је сукоб Еуклиона са стварним или умишљеним лоповима. Он се сукобљава око блага чак са три лика из петоугаоне схеме.

Пада у очи да су четири лика, мимо тврдице, драмски повезани. Млади просац је силовао тврдичину ћерку, стари просац је ујак младог, лопов је роб младог просца. Тако преплетени односи омогућавају дешавања мимо тврдице.

То Плаут користи. Дешавања између четири лика иза тврдичиних леђа резултирају мешањем у његов живот посвећен чувању блага, и тако задњи план стално утиче на тврдичину судбину. То даје причи сталну активност, живост и нелинеарност. Ма колико се Еуклион жестоко борио против умишљених или стварних непријатеља, судбина му их стално шаље својим невидљивим радом. У овом случају, судбина је динамично дешавање у сталној промени иза његових леђа. То је Плаут постигао решењем односа унутар основног петоугла.

## 3. Ликови ван схеме

Поред основне петорке, Плаут је увео низ ликова. То су кућни дух, Лар, у прологу комедије, служавка Стафила, Мегадородова сестра Еуномија, кувари Антракс и Конгрион, и роб Питодик. Сви су уплетени у радњу праприче, а већина делује и на њен развој. Плаут не пушта чак ни Лара да изговори конвенционални пролог, већ и он учествује у радњи тиме што је открио тврдици ћуп са златом, чиме је покренуо читаву причу.



## ДРЖИЋЕВА ОБРАДА ПРАПРИЧЕ

### 1. Догађаји I и II

Догађај I: Камило сазнаје од Скупове слушкиње да Андријана стално плаче јер је сазнала да отац хоће да је уда за богаташа који не би тражио мираз, али се заклиње Камилу да ће се удати само за њега. Добре, Камилова мати и Злати Кумова сестра, наговара брата да се ожени. Он јој обећа да ће запросити Скупову ћерку Андријану и то одмах уради. Скуп и Злати Кум уговоре свадбу за исто вече, а Злати Кум пошаље своје слуге у Скупову кућу да припреме свадбену вечеру. Пошто их Скуп избаци, мислећи да су лопови, увређени Злати Кум развргне веридбу. За то време Камило се прави да ће умрети од патње, да би извршио притисак на мајку и остале да се он ожени Андријаном. Родбина и пријатељи се деле за и против, једни подржавају Злати Кумову просидбу, други Камила. Камило проси од Скупа Андријану без успеха. (Крај комедије је изгубљен.)

Догађај II: Скуп је пронашао посуду са златом и скрива је. Сумњичи слушкињу да је открила тајну. Када Злати Кум запроси његову ћерку Андријану, Скуп мисли да овај то ради да би му отео благо. Верујући да су лопови, истерује куваре које је послао Злати Кум. Сакрије посуду са златом у гроб, одакле је украде Камилов слуга Мунуо. Због неспоразума, Скуп окриви Камила да му је украо благо и не допушта да га овај разuverи. (Крај комедије је изгубљен.)

Оба догађаја, на свој начин, развијају главну тему комедије, похлепу за новцем. У догађају I млади пар брани своје право на брак из љубави, супротстављајући се родитељима и делу околине, који верују да је за брак важнији новац од љубави, а у догађају II Скуп себично брани благо које је нашао. Држић повезује два догађаја везом тематске сличности, што није случај код Плаута. Што се тиче међузависности дешавања, Држић преузима већину Плаутових решења, али не и суштину његове концепције везивања двају догађаја. Док код Плаута постоји јасна хијерархија, догађај I служи покретању и развоју догађаја II који носи тему комедије, код Држића оба догађаја носе тему комедије, па су због тога самосталнији и мање потребни један другоме. У односу на Плаутово решење везивања двају догађаја, кренуло се путем разграђивања савршено уравнотежене везе, тако да сваки догађај тежи да постане комедија за себе.

### 2. Односи међу ликовима схеме

Ради јасноће, представимо прво сукобе догађаја I, па догађаја II.

У догађају I сукобљава се млади пар, Андријана и Камило, са Скупом који удаје ћерку против њене воље и Злати Кумом који хоће њоме да се ожени.

Међутим, ниједан од тих сукоба Држић не развија на сцени, што је необично, јер на њима темељи радњу. Андријана плаче код куће, а да за

њен пасиван отпор не знају ни Скуп, ни Злати Кум, тако да је она неактиван драмски чинилац. Камило се прави да ће умрети од бола за Андријаном, у нади да ће тиме присилити мајку да наговори свог брата Злати Кума да одустане од планиране женидбе. Овако постављени односи дају слабашан сукоб на коме је немогуће саздати изразиту драмску радњу комедије.

Овај проблем Држић решава на свој начин, откривајуће њиме и део својих разлога зашто је одлучио да преради Плаутову комедију. Он уводи шест ликова ван петоугаоне схеме и углавном их везује за догађај I. Они се поларизују на питању да ли Андријана треба да се уда за Злати Кума или Камила, или, другачије речено, да ли је за брак важнији новац или љубав. Ти ликови су Камилова мајка Добре, његов дундо Нико, пријатељ Добрин Циво, пријатељ Камилов Пјерић и слушкиње Варива и Груба. На тај начин, сукоб ликова из петоугаоне схеме, који није драмски изградио, Држић надомешта општом расправом и опредељивањем, које заузима доста простора у комедији. Да наведени сукоб није до краја уткан у радњу и исказан њоме, сведочи и то што два главна заступника опречних мишљења, Циво и Нико, немају битног значаја за радњу. Они само вербално заступају своје ставове.

Догађај II Држић развија следећи Плаутово решење, с тим што не сукобљава тврдицу с лоповом у сцени крађе блага, већ само са Злати Кумом и Камилом, за које Скуп умишља да су лопови. Тиме Држић умањује значај догађаја II на рачун догађаја I који проширује.

Ниједан од основних сукоба двају догађаја не доминира над другим, већ су равноправни. Отуда у *Скују* постоје два основна сукоба.

Ликови петоугаоне схеме мимо тврдице су врло повезани. Они учествују у сложеним збивањима догађаја I иза Скупових леђа. У та догађаја укључене су и све личности ван схеме.

Размотримо сада положај тврдичиног лика у оваквој обради праприче. Његов тврдичлук је драмски изграђен у сукобима с измишљеним лоповима Злати Кумом и Камилом, куварима и служавком Варивом. Други главни сукоб комедије је између младог пара и његових противника. У том сукобу, који је Држић измислио, а не преузео од Плаута, тврдица Скуп има само споредну улогу. Тиме се драмски сукоб усмерава на друге актере. На неки начин, улогу тврдице преузимају и Злати Кум, и Добре, и Нико, пошто сада они постављају новац као врховну вредност, наспрам љубави Камила и Андријане. Тиме Држић тему похлепе за новцем шири на друштво. Преливајући драмске силе на ту страну, он губи њихову усмереност на тврдичин лик. Због тога његов тврдица није стално у епицентру драмских потреса. Држићева прича је тако постављена да је тврдица унеколико колективна личност, коју чине сви они који уздижу новац на рачун већих вредности.

### 3. Ликови ван схеме

Ликове ван петоугаоне схеме Држић уводи углавном као учеснике догађаја који су одређени прапричом, мада често само коментаришу

збивања, а не делују у њима. Изузетак је лик слушкиње Грубе, чије сцене са слугама Мунуом и Пазимахом не развијају догађаје праприче.

## МОЛИЈЕРОВА ОБРАДА ПРАПРИЧЕ

### 1. Догађају I и II

Догађај I: Елиза, Харпагонова кћи, и Валер, млади управник у кући њеног оца, скривају своју љубав тражећи начин да приволе Харпагона да се венчају. Елизин брат, Клеант, поверава јој да воли Маријану. Харпагон објављује деци да ће се он оженити Маријаном, да ће Елизу дати богатом удовцу Анселму, а сина ће оженити једном удовицом. Пошто отворен отпор оцу нема изгледа на успех, деца у потаји траже начин да осујете његове планове. Харпагон зове на вечеру Маријану и Анселма, за кога жели исте вечери да уда ћерку. Харпагон открива да његов син Клеант жели Маријану и сукоби се с њим. Анселм препозна у Маријани и Валеру своју децу коју је пре много година изгубио у бродолому. Даје Маријану Клеанту, а Харпагон пристаје да Елизу да Валеру.

Догађај II: Харпагон будно мотри на сандук с дукатима који је закопао у свом дворишту. Клеантов слуга Ла Флеш украде сандук и да Клеанту, који условљава његово враћање оцу дозволом да се ожени Маријаном, што Харпагон прихвати.

Очигледно је да је догађај I доминантан, он је заправо битан догађај комедије, док је догађај II сведен на епизоду условљену догађајем I. Зашто је Молијер на овај начин развио два догађаја праприче?

Ако се прича о двострукој просидби развије у причу о четворострукој просидби у којој и сам тврдица проси девојку, онда нема места за развијање усамљеничке, једносмерне везаности за благо као у случају Плаутовог и Држићевог тврдице. Харпагонова опсесија није, као њихова, само да сачува благо, већ да намеће другима своју вољу и ужива, не трошећи по могућности ништа. Због тога се прича развија богатим грањањем његових сукоба с осталим ликовима, у којима он покушава да им наметне своју вољу, а не његовом заслепљеном везаношћу за своје благо које штити од непријатеља. Зато је прича о чувању и отмици блага постала део главне приче о просидби, а није више један од основних догађаја комедије.

### 2. Односи међу ликовима схеме

Молијер умножава ликове петоугаоне схеме поступком који би се могао назвати дуплирањем већ постојећих ликова и односа. Он је лик ћерке, условно речено, удвостручио, јер тврдица сада има и сина. Тако однос тврдице према детету постаје однос тврдице према деци.

Условно речено, Молијер ствара дупликат и лика младог просца. Валер, млади просец, везан је за тврдину ћерку као њен будући муж, а

његов пандан Маријана, везана је за тврдичиног сина као његова будућа жена.

Као што је стари просац супарник младом код тврдичине ћерке, тако тврдица постаје супарник сину у његовој намери да се венча својом будућом женом. Тиме се и лик старог просца дуплира, а тврдица постаје његов пандан.

Ликови петоугаоне схеме који су дуплирани и њихови пандани:

пар I: ћерка — син,

пар II: млади просац — синовљева будућа жена,

пар III: стари просац — тврдица.

Овим поступком Молијер је усложио догађај I и развио га до основног догађаја комедије. У његову жижу поставио је сукоб тврдице с децом, као основни сукоб комедије.

Све измене у основној схеми приче Молијер је направио да би у први план истакао тај сукоб и око њега саздао радњу. Лику ћерке је придодат син, чиме су повећане могућности за борбу деце с оцем. Лику младог просца, који мотивише тврдичину ћерку за отпор оцу, придодата је млада девојка, која мотивише тврдичиног сина за отпор оцу. Лику старог просца који омета намере младог просца и тврдичине ћерке придодат је тврдица, који омета намере свога сина и младе девојке. На тај начин је сукоб Харпагона с Елизом и Клеантом постављен као осовина радње.

Још један потез чини Молијер да извуче тај сукоб у први план. Улогу лопова који краде тврдичино благо он додељује Клеанту, јер његов слуга Ла Флеш краде благо за рачун свог господара. На тај начин сви Харпагонови сукоби постају, посредно или непосредно, сукоби са сопственом децом.

Све драмске силе комедије усмерене су према тврдици, он је личност око које се окреће свака сцена у комаду, био он присутан у њој или не. На тај начин прича је усмерена ка томе да приказује његов карактер, који се непроменљив креће из ситуације у ситуацију. Зато је Молијеров *Тврдица* образац комедије карактера.

Харпагон доминира Молијеровом комедијом другачије него, на пример, Еуклион Плаутовом. Ликови *Аулуларије* имају своје циљеве који нису искључиво везани за тврдичину вољу. Еуклион доминира комедијом, јер је Плаут одлучио да из његовог угла прати радњу — то је пишчева одлука, а не нужност приче. У Молијеровом *Тврдици* то је управо нужност приче. Харпагон сам собом ствара драмску ситуацију, његов карактер је разлог да се драмска ситуација уопште створила и увукла у своје токове све ликове. Зато је он апсолутни протагонист приче, независно из чијег ће угла она бити испричана.

Већ летимичан поглед на прапричу сугерише да је стари просац онај лик који започиње заплет тиме што проси тврдичину ћерку. Значи, он је личност која је неминовно укључена у сукоб. Али у Молијеровој је комедији чак и тај лик потиснут из драмске ситуације, он је у сукобу несвесно, без своје воље, а по вољи тврдице који га користи за своје циљеве. Тако и та, као и друге драмске силе, иде ка тврдици. Не постоји ни

један суштински сукоб у овом комаду који није сукоб Харпагона с неким.

### 3. Ликови ван схеме

Ван основне схеме праприче, у Молијеровом *Тврдици* појављује се још девет ликова. Сви учествују у радњи праприче. У догађају I: проводника Фросина, газда Симон, слуге Клода, Брендавоан и Ла Мерлиш. У догађају II: Ла Флеш, комесар и писар. Слуга Жак учествује у оба догађаја.

## СТЕРИЈИНА ОБРАДА ПРАПРИЧЕ У ПОРЕЂЕЊУ С ПЛАУТОВОМ

### 1. Догађаји I и II

Стерија и Плаут повезују догађаје на различите начине. Стерија уздиже догађај I као доминантан и развија га, док је други кратак, а њихово међудејство остварује тек на крају комедије. Плаут издваја догађај II као водећи, али оба развија у пуној мери и у сталном међудејству током читаве комедије.

Плаутова концепција везивања двају догађаја је настала из праприче природно, као што биљка настаје из семена. Његово решење ствара утисак довршености и савршенства, одбијајући сваку помисао да га треба проблематизовати и другачије извести. Наспрам Плаутове, Стеријина концепција делује као једна од безброј могућности за повезивање двају догађаја, ни боља ни гора од других.

### 2. Односи међу ликовима схеме

Основни сукоб у *Тврдици* је сукоб Јање с Мишићем, а у *Аулуларији* Еуклиона с лоповом Стробилом и Мегадором и Ликонидом за које је умислио да су лопови.

Из основног сукоба Јање и Мишића, Стерија је искључио остале ликове петоугаоне схеме, док је Плаут увео у основни сукоб четири од пет ликова схеме. Тиме је створио претпоставке за динамичан развој основног сукоба *Аулуларије*, док је основни сукоб *Тврдице* тако постављен да тешко може сам из себе да се развија. Ни Катица, ни Дима, ни ликови ван схеме не делују на развој тог сукоба, већ само лопови, Јевреји варалице, који омогуће расплет сукоба када он дође у пат позицију. Плаут нема тих проблема, јер три лика петоугаоне схеме учествују у основном сукобу с тврдицом, а сваки од њих покреће сукоб у новом правцу.

Ликови петоугаоне схеме у *Тврдици* слабо су међусобно повезани мимо Јање, док су ликови *Аулуларије* мимо Еуклиона међусобно повезани драмским односима.

Драматична дешавања иза Еуклионових леђа делују на основни сукоб комедије дајући му унутрашњи замах, док недостатак драмског дешавања иза Јањиних леђа онемогућава Стерију да пронађе решење за расплет основног сукоба из нужног тока радње. Он мора да измисли Јевреје варалице који нису природно произашли из дотадашњег збивања.

Поређење Стеријиних решења односа унутар петоугаоне схеме с Плаутовим показује да је Плаут један од највећих мајстора грађења драмских ситуација који су икада постојали.

### 3. Ликови ван петоугаоне схеме

Плаут не уводи ликове и дешавања мимо праприче, јер би била очигледна грешка трпати у драматичну радњу нешто што нема везе с њом. Стерија уводи ликове и догађања мимо праприче, јер је његов основни догађај крут, па треба нечим савладати тај недостатак. Он то чини на духовит и креативан начин, ликовима и ситуацијама оригиналне вредности.

## СТЕРИЈИНА ОБРАДА ПРАПРИЧЕ У ПОРЕЂЕЊУ С ДРЖИЋЕВОМ

### 1. Догађаји I и II

Стеријина и Држићева концепција повезивања двају догађаја праприче су у свему супротне. Код Стерије је доминантан догађај I, он је и развијен, док је други кратак, а међудејство између њих је само на крају комедије. Код Држића оба догађаја подједнако доминирају, оба су развијена и у међудејству су све време.

Држић је вероватно хтео да изгради своју комедију на Плаутовој концепцији везивања два догађаја. Можда је веровао да је неће уздрмати променама које уноси, већ ће јој само удахнути нови живот. Међутим, он је својом прерадом нарушио савршену равнотежу коју је Плаут постигао, па су догађаји I и II кренули да живе самосталним животима, упркос Плаутовим решењима која су их и даље везивала. Код Стерије је повезаност два догађаја чвршћа и јасан је њихов хијерархијски однос.

### 2. Односи међу ликовима схеме

И у овом питању Стеријина и Држићева концепција су у супротности. Стерија је основни сукоб свео на два лика, Јању и Мишића, а све

остале је искључио, док је Држић у основни сукоб увео све ликове схеме а они се не сукобљавају само са тврдицом, већ и између себе.

Речено је раније да код Држића постоје два равноправна основна сукоба, по један у сваком догађају. Међутим, у *Скују*, Држић је инвентивнији када гомила сукобе, него када треба да им удахне драмску снагу. Отуда се чини да је он упао у крајњост, као и Стерија: док их је први пренатрпао, други их није развио у довољном броју.

До истог закључка ћемо доћи ако упоредимо како два писца решавају повезаност ликова схеме мимо односа с тврдицом.

### 3. Ликови ван петоугаоне схеме

И Држић, као и Стерија, уводи ликове мимо праприче, али у много мањој мери. Ликови ван схеме које је преузео од Плаута углавном учествују у прапричи, али је и неке од њих успео да одвоји од основне радње, као на пример Сатира који замењује Лара из пролога *Аулуларије*. Држићеве ликови ван петоугаоне схеме учествују често доста пасивно у радњи. Због тога, ако се у овом питању пореде *Тврдица* и *Скуј*, велике разлике нема.

## СТЕРИЈИНА ОБРАДА ПРАПРИЧЕ У ПОРЕЂЕЊУ С МОЛИЈЕРОВОМ

### 1. Догађаји I и II

Стеријина и Молијерова концепција везивања двају догађаја су привидно сличне, али заправо битно различите. Обојица уздижу догађај I као доминантан и развијају га, док је догађај II слабо развијен код Молијера, још слабије него код Стерије, а међудејство догађаја постоји само при расплету.

Разлике двеју концепција откривају Молијерово мајсторство. Он је уважио чињеницу коју Држић и Стерија нису: Плаутово решење је савршено и не сме се дирати. Зато се одлучио да до краја раскине с Плаутовим решењем савршене равнотеже двају догађаја. Молијер укида самосталност догађаја II, који постаје део догађаја I. Стерија је такође свео његов значај на најмању меру, али без Јевреја варалица који покраду Јању он не би могао да изведе расплет. Молијеров расплет заснован је на препознавању старог просца Анселма и његове деце Валера и Маријане. Значи, Молијер је разрешио расплет не напуштајући догађај I, тако да догађај II губи свако самостално значење и постаје део првог. Клеантова крађа очевог новца придонosi расплету, драмски га појачава, али га је могуће замислити и без ње. Значи, Молијер је одлучно и у потпуности одбацио Плаутову концепцију, да би засновао своју. Тако је створио резултат који одаје утисак довршености и савршенства, попут Плаутовог.

Стерија је кренуо Молијеровим путем, али је застао негде између Плаута и Молијера, ближе овом другом.

## 2. Односи међу ликовима схеме

Стеријино решење основног сукоба личи на Молијерово. Обојица су за њега одабрали један однос из петоугаоне схеме, Стерија сукоб тврдице и младог просца, Молијер тврдице са децом.

Међутим, сличност ту престаје. Стерија искључује из основног сукоба остале ликове схеме, сем лопова кога арбитрарно уводи, док Молијер развија односе унутар схеме тако да сви подупиру основни сукоб тврдице са његовом децом, а за то се служи поступком „дуплирања ликова” и тиме што улогу лопова даје сину.

Решење повезаности ликова схеме мимо тврдице битно је различито у Стеријином и Молијеровом *Тврдици*.

## 3. Ликови ван петоугаоне схеме

Стеријини ликови ван петоугаоне схеме не развијају радњу праприче, док Молијерови то чине, у већој или мањој мери.

## ЗАКЉУЧАК

Поређење Стеријиног *Тврдице* с Плаутовом, Држићевом и Молијеровом комедијом о тврдици дефинисањем праприче комедија о тврдици добило је ново, конкретније и прецизније утемељење. Захваљујући прапричи пронађен је заједнички темељ радње четири комедије, тако да је лако поредити начине на који је тај темељ обрађивао сваки поједини комедиограф. Идеје и сазнања која проистичу из тих поређења бацају ново светло на сваку од четири комедије — захваљујући оваквом поређењу сагледавамо у њима оне особине које не можемо открити када их не посматрамо компаративно.

## БИБЛИОГРАФИЈА

1. Марин Држић, *Дјела*, Загреб, 1979.
2. Молијер, *Изабране комедије*, Просвета, Београд 1951.
3. Тит Макције Плаут, *Изабране комедије*, Загреб 1951.
4. Јован Стерија Поповић, *Комедије*, Матица српска — Српска књижевна задруга, Нови Сад — Београд 1958.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Милан Богдановић, *Јован Стерија Појовић*, Стари и нови II, Београд 1946.
2. Мирон Флашар, *О Еуклиону, Харпагону и кир-Јањи*, Студије о Стерији, Београд 1988.
3. Герхард Геземан, *Српскохрватска књижевност*, Београд 1934.
4. Слободан А. Јовановић, *Стирани одјеци у Стеријином делу*, Књига о Стерији, Београд 1956.
5. Јосип Лешић, *Стерија и комично прејознавање*, Стеријино дело данас, Нови Сад 1981.
6. Ђорђе Малетић, *Кир Јања*, Грађа за историју Српског народног позоришта у Београду, Београд 1884.
7. Петар Марјановић, *Театарске особености у драмском делу Јована Стерије Појовића*, Очима драматурга, Нови Сад 1979.
8. Маријан Матковић, *Два комедиографа*, Драматуршки есеји, Загреб 1949.
9. Јован Поповић, *Стерија и њоцеци српске драме*, Београд 1949.
10. Павле Поповић, *Стеријине комедије*, Расправе и чланци, Београд 1939.
11. Јован Ристић, *Јован Ст. Појовић*, Гласник друштва српске словесности, св. VIII, Београд 1856.
12. Милан Савић, *Јован Стерија Појовић*, Из српске књижевности, Нови Сад 1898.
13. Мирољуб Стојановић, *Трагично у „Тврдици” Ј. С. Појовића*, Мостови, г. V, бр. 18, Пљевља 1973.

*Dr Živko Popović*

### A COMPARISON OF THE DRAMA STORY IN STERIJA'S *TVRDICA* WITH THE STORIES OF PLAUTUS' *AULULARIA*, DRŽIĆ'S *SKUP* AND MOLIÈRE'S *MISER*

#### Summary

The determination of „the original comic story about a miser” as a base for the comparison between Sterija's *Tvrđica* (*The Miser*) and Plautus' *Aulularia*, Držić's *Skup* and Molière's *Miser*, shed a new light on the comparison of Sterija's comedy with the other three, which has been often conducted in our critical literature, already from Jovan Ristić's text in *Glasnik Društva Srpske Slovesnosti* in 1856. Since all these four writers who based their comedies on „the original comic story about a miser” faced the same dramaturgic problems, Sterija's dramaturgic solutions become obvious thanks to the comparison with the solutions of Plautus, Držić and Molière. The analysis showed a high value of Plautus' and Molière's dramaturgic solutions and weaknesses in Držić's and Sterija's ones, who made up for the dramaturgic weaknesses in other high achievements of their dramaturgy.

Весна О. Марковић

## НЕКОЛИКО ДОПУНА О КОШТАНИ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА И ЊЕНИМ ИНТЕРПРЕТАЦИЈАМА

САЖЕТАК: Аутор овога рада бави се проблемима везаним за најиграније дело српске драмске књижевности — *Коштану* Борисава Станковића. Разматрају се проблеми самога дела, али и они везани за његово сценско извођење — у Народном позоришту у Београду. Посебна пажња посвећена је интерпретацијама лика Митке четворице великих српских глумаца: Илије Станојевића, Добривоја Милутиновића, Радомира Плаовића и Јована Милићевића, уз разматрање њихових језичких постигнућа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Борисав Станковић, Коштана, Митка, Народно позориште у Београду, глумац, сцена, акценат, дијалекат.

Промишљање о књижевном стваралаштву Борисава Станковића поступак је мучан и опасан: уважавајући расуђивања учених људи, великих познавалаца Станковићевога дела и значајних имена из света српске књижевне критике, те увиђајући непомирљивост супротстављених ставова, притиска вас осећај унапред изгубљене битке из страха да нећете показати ничега новог ни значајног.

Редактор његових дела и пријатељ његов, професор Драгутин Костић, вели да се све, али уистину све што је написао, темељи на истинитим догађајима, истинитим личностима, на ономе што је сопственим очима гледао, евентуално слушао, и да је генијалним, иако неинвентивним, репродуктивним талентом, талентом најизузетнијега књижевног фотографа, склапао своја збитија на особен и једино њему могућ начин. Упитан како је могао онако верно да опише сцену у амаму у *Нечистој крви*, ако се зна да нити једно биће мушкога пола није могло приступити таквоме месту, одговорио је да је био у амаму са мајком када је имао три године и да је запазио и запамтио, до најситнијих детаља, све што се тамо збивало.<sup>1</sup>

Ову ретку особину Станковићеву — велико памћење и способност уметничког уобличавања запамћеног чак и много година доцније (каткад и неуобличено, већ само упамћено и стављено на папир), ваља имати на уму и кад је у питању најигранија драма српске књижевности — *Коштанна*. Све њене протагонисте Борисав Станковић лично је познавао, у ку-

<sup>1</sup> Синиша Пауновић, *Бора Станковић и Бранислав Нушић иза завесе*, Народна књига, Београд, 1985, 77.

ћама неких од њих често и боравио као дечак. Тако је, тврде његови биографи, бивао гост и у кући богатога трговца, Митке Стајића, и доцније га дословно „пренео” у своју драму, управо онаквог какав је био: осيون, неустрашив, вазда наоружан, жестокога темперамента, велике физичке снаге у младости и високога раста, са убиством на души — убио је неког Турчина који је, на једном од његових бројних путовања, ноћу, покушао да га опљачка. Јасно је да та путовања повезана са трговином ужадима и покровцима нису била вољна и у жељи да се развије породична трговина, него бежање од куће-тамнице и извршавање братовљеве наредбе. О овоме приповеда и сам Митка, лик из драме, у другој чини:

Ах, мој брат никад срећу да не види, што ме одоми, ожени... Тики, кој што прави, а он: „Митке, дом, у кућу да седиш, жену и децу да гледаш. Не скитај се, бре, и не крви, зашто ће те, можда, убијев... Зар мене, бре, да убијев? Мене? Што ги још у турско време, по Скопље, Солун, Серез, мој куде ме онај мој браћо праћаше по трговину... и т’г, све што од турску веру и по царски друм нађешем, све терашем испред себе... И паше ми се склањашев... Митка је тој, викав, на чорбаџи-Арсу брат.

Према казивању Васе Пешића Рогуше (новинару Радету Стојиљковићу), Митка Стајић, снажан, стасит човек са јатаганом и револвером за појасом, дугих бркова, као младић често је залазио у кафане, трошио новце (чак и велике своте породичнога новца намењеног трговини), шенлучио и бекријао, али није се јаче опијао; но, после женидбе почео је страшно, самоубилачки да пије и тада је постајао опасан за све људе око себе.<sup>2</sup> Једина личност којој се поковавао био је његов старији брат; али то поковавање било је присилно и невољно, те није могло дати благога плода — исход је био највећи грех Стајићев против своје душе и против Бога — после страшне свађе са женом, године 1894. погинуо је од сопствене руке у својој кући, у своме родноме Врању.

Ако бисмо са овом истинитом животном трагедијом могли саосећати, могли бисмо саосећати и са Митком, ликом из драме *Кошћана*, особито у једном моменту, прилично тешком за глумачко извођење а неуверљивом у драматуршком смислу (покушај самоубиства). У трећем чину, Митка доводи Цигане у двориште своје куће (у кућу их не уводи не зато што је лицемеран, већ зато што зна каква би сцена могла настати између њега, жене и одрасле деце, која би, природно, штитила мајку). После тугованке због своје уништене младости — уништене у смислу недоживљене чистоте, слободе и светости коју само младост у пуноме виду поседује, на концу жалобнога монолога (у коме не говори о плотској, већ о душевној чежњи спомињући чедне гласове девојака и младих жена које ноћу, око шедрвана, обасјане месечином играју и певају, а глас неки се чује, слатак као „прво девојачко миловање и целивање”) *узима јайџан и йокушава да се убије*, али спречава га Арса, који долази са Полицајом и пандурима.

<sup>2</sup> Исто, 76.

А из серај и башче, куде младе жене и девојке око шедрван и на месечину оро играв, грнета свире, дајре се чује и песма... И тој не песма, већ **глас само**. Мек, пун глас. Сладак глас као прво девојачко миловање и целивање. Па тај глас иде, с'с месечину се лепи, трепери и на мене **као мелем на срце ми пада**. И Коштан, туј песму, то време да ми појеш... А тој време више не дође. Ете, за тој ћу време ја жалан да умрем, с'с отворени очи у гроб ћу да легнем. Пој „Жал за младост”... **За моју слатку младост, што ми тако у ништо отиде** и брго остави...

Душа Миткина јауче у самртном ропцу; пролазност, трошност и немоћ осећа се у свему што изговори и пожели, од његовога првог појављивања у драми, када, долазећи са гробља, сам себи прориче скору смрт, одбија да седи на чардаку јер му „на старо, на мољци мирише, иска у башчу, на ава, на зеленило”, „много је жалан”, а тога дана слави се Васкрс, празник радости и обновљења. За своју смртну бољку не налази лекарије — оне се могу наслутити у наведеноме цитату, али се тешко могу применити јер дах смрти прожео је читаво биће Миткино. Он гине и чезне, не за песмом (било их је исувише) но за гласом само, који упоредо са месечином иде, долази Свише и на душу као мелем пада; он захтева да му Коштана пева „Жал за младост”, самртну песму, опело над протраћеном младошћу; протраћеном не стога што није било забава, уживања и лепих жена (било их је исувише), већ стога што светост неоскрвњене младости и благодат опојне љубави брачне никада нису походиле Миткин живот. Исправно запажање да му „младост у ништо отиде” и чежња за узвишенијим животом који једино може даровати Једини и Узвишени, Творац вечне младости, није освешћено, не води смиреној нади, већ детињастом пркосу, али трагичном, јер истрошена душа чини да се и тело осећа старим и ружним, те Митка, трагикомично лупа поклеклом ногом, ламентира над „снагом која хаљинку не држи” и „коском која већ остаре те се тресе”, па мати Коштанину, Салче, одгурује од себе, јер не може да поднесе њену „збрчаност”, сећајући се њене негдашње, вероватно недавно минуле лепоте.

Мртвачки покров горчине обавија и најсладоснију еротску љубав Миткину — прелепу Рецеповицу, која, ухваћена у прељуби са Митком, по мужевљевој пресуди, бива у врећу завезана и у Мораву бачена. Али тиме се и спасава, јер да јој је живот био поклоњен, грех не би, по законима природе људске, био опроштен, те би њен потоњи живот личио на живот друге јунакиње Станковићеве — Ташане. Упркос објективној чињеници да је Митка умакао смрти и да је, према мишљењу познавалаца и тумача Станковићевог дела, нечасно поступио тиме што је Рецеповицу препустио освети разјаренога супруга<sup>3</sup>, две реченице Миткине ипак указују ако не на освешћено покајање а оно на грижу савести и жалост, болећиву и људску. Митка назива Рецеповицу својом „жалном песмом”,

<sup>3</sup> Војислав Ђурић, *Самоћиници у Кошћани, Говор поезије III*, Просвета, Београд, 1980, 278—279; Петар Марјановић, *Кошћана, Српски драмски йисци XX сйолећа*, Факултет драмских уметности — Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2000, 31—32.

не тугујући због прекинуте љубави, но прекинутог живота — њенога и свог. Други исказ Миткин: „Гола, млада, капка... Снага! Да цунеш, па да се заплачеш” указује на нежност и мекоту срца која оплемењује, али и надјачава саму еротску страст. Истинска је трагедија што таква болећивост срца и дивљење према лепоти, а не жеља за поседовањем, у животу доцкан стижу... Митка то осећа и болује због тога, али нема начина да исправи учињено... Иако наводно окривљује брата и оца за своју злу срећу, *Митка заправо себи не може да ојросџи* — то је горки удес оних којима је дотузило бреме живота пређашњег, оних који не могу да се радују животу предстојећем, па се, понижени животом, свете сами себи. Захтев да Коштана скине минтан и да плеше са распуштеном косом како би га што више подсетила на Рецеповицу управо је осветољубивост и кажњавање себе самога, а не потреба да се телесно наслађује лепотом Коштанином, нити сећањем на љубав са Рецеповицом — то нико од присутних не разуме. Стојан, млад, узвреле крви и заљубљен у Коштану, са страсном жељом да је поседује, да припадне само њему, вели Митки да је такав начин игре срамота и опомиње на присуство њених родитеља. Митка, разгаљен и занесен лепотом прекраснога бића узвраћа очинском нежношћу: „Немам, ја, бре, лошу премислу на њума. Татко могу да ву биднем”.

И покушај самоубиства које спречи Арса доказ је истога самокажњавања. Одмах након тога, запажа се драматуршка слабост која твори комичан моменат, јер на Арсину претњу да ће га убити ако се не окане кафана и Цигана, Митка устукне уплашен. Решење за ову недоследност можда треба тражити у Миткином покушају да оде на гробље (пред крај трећег чина). Круг се тако затвара: Митка се појављује на сцени долазећи са гробља и одлази са ње у намери да оде на гробље.

У завршном, четвртом чину драме, поново се сусрећемо са Митком, али то је више епilog у коме доминира његов величанствени монолог; разрешење се већ догодило. Могућност да се у ово тешко и мрачно збитије унесе светлосни зрак наде јесте љубав између Митке и Коштане: дивна, блага и чиста, испуњена поверењем које резултира Коштаниним херојским прихватањем судбине. Она испрва негодује; плачући грли ноге Миткине са жељом очајнице да буде спасена, одведена — ТАМО! „ТАМО” је одговор на Миткино питање куда да је води. То „ТАМО”, тај крик прекраснога и јадног детета у ствари је вапај за недостижним и непостижним, за узвишеним, неосвешћен израз богочежње. Миткино пророчко сликање њихових будућих живота може се учинити грубим и нимало утешитељским, али оно има дубљи смисао — својим затварањем у кућу-гробницу Митка узима не себе Коштанину несрећу; својим пркосним одбијањем да је пандури унесу у кола, тиме што улази сама и привидно грубо узвраћа мајци: „Ђути, стара”, Коштана, поучена примером онога кога воли и коме верује, преузима на себе његову несрећу уносећи у своју крхку дечију душу и у свој необично развијени ум горку, али јеванђелску Миткину поруку и његов очински благослов за будући живот: „Не плачи! Слузу не пуштај! Стегни срце и трпи! **Бидни човек; а човек је само за жал, за муку зданен! Ајде! Иди!**”

Велики напор прати и настајање драме *Кошћана* (1900), њено књижевно узрастање, прекрајање и дотеривање, све до коначне верзије године 1924. Борисав Станковић имао је само 24 године када је написао *Кошћану* и једнак број година посветио је њеноме уобличавању. Готово је немогуће одредити тачан датум пишчевог рођења: у црквеној крштеници његовој пише како је рођен друге недеље Часнога (Ускршњег) поста, у среду, године 1876. у Врању. Преовладава мишљење, које су наметнули истраживачи и биографи, како је датум рођења Борисава Станковића 22. март, но и то је спорно.<sup>4</sup>

Прва *Кошћана* (1900) била је *позоришна ига у четири чина*, публикована исте године у часопису *Звезда* (само трећи чин). Цела драма штампана је године 1902. у *Српском књижевном гласнику*, као *комед из врањског живота у четири чина, са певањем*. Поново је публикована 1905. у *Бранковом колу*, а као засебна књига издата је године 1924. у београдској „Просвети” и послужила је као основа за сва друга, постхумна издања (као, на пример, за београдско издање 1928. које су доцније, 1970, штампале Матица српска у Новом Саду и Српска књижевна задруга).

Невоље не обилазе ни прва (а ни нека потоња) сценска извођења *Кошћане*. Први пут је изведена на сцени Народног позоришта у Београду 22. јуна 1900. године (до краја позоришне сезоне одигране су само још две представе). Редитељ комада био је Илија Станојевић, популарни Чича, који је истовремено играо Митку. Коштану је играла Зорка Тодосић, а музички аранжман је урадио (и водио оркестрацију) Фрањо Покорни.<sup>5</sup> У новој позоришној сезони *Кошћана* није стављена на репертоар, али у наредној јесте, са првим извођењем 20. октобра 1901. Како се са позоришног плаката може видети, Илија Станојевић је и надаље играо Митку, као и Зорка Тодосић Коштану, али режија је поверена Светиславу Динуловићу. Прво извођење *Кошћане* пратио је неуспех, у виду слабе посећености представа, лоших критика и незадовољства самог писца. Ваља имати у виду драматуршке мањкавости дела, па и редитељске, али све то није довољно да представа доживи тако злу судбину. Разлог треба потражити у томе да глумци нису ушли у суштину драме, особито Илија Станојевић, велики и прослављени комичар, који је лик Митке тумачио по опробаном рецепту пијанаца и бекрија из популарних народних комада са певањем. Поетика драме била је уништена, дубока страдања ликова невидљива, а комад — лакрдија. Али то се не сме потцењивати, већ разумети и оправдати. Како вели Предраг Бајчетић:

Лакрдијско у игри ваља схватити, прво, као највреднију и најдубљу нашу позоришну традицију, а затим, друго, као прописани начин тумачења ликова у народним комадима... Лакрдија се прерушава у комад из народно-

<sup>4</sup> Драгољуб Влатковић, *Да ли је Бора Станковић рођен 22. марта 1876. године?* — Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1956, књ. XII, бр. 3/4, 303—305.

<sup>5</sup> Драгољуб Влатковић, *Убава мома род нема, Кошћана на сцени 1900—1975*, Музеј позоришне уметности, Театрон, Београд, 1979, 9.

га живота, скрива се у кићеном, народном руху... Оно што лакрдијашење постиже лако, без муке, лакрдијско мора да постигне кроз вештину, тегобно, подвргавајући се строго одређеним правилима игре... Грубост мора да буде детињаста, и да њена наивност сведочи о слабости зла, о привремености бола. Смех ради смеха, мора да говори о срећи, о коначном разумном поретку ствари.<sup>6</sup>

Ако се има у виду ово изврсно тумачење наших позоришних почетака кроз народне комаде са певањем, лако је закључити да је у новонасталим околностима *Кошћана* измучила све: писца, редитеља, глумце, напосе — публику. Певања и игре много, али смеха ниоткуда, или ако га и има, застаје у грлу, збивање се не препознаје, појављује се нешто друго, непознато, на српској сцени невиђено и тешко прихватљиво.

Разочарани писац одмах се лађа преправљања комада, брисања и кориговања делова текста, пре свега оних који приказују Митку као фриволног пијанца; промењене су и неке песме — комад је претрпео осамдесетак промена у тексту и четрдесетак у дидаскалијама, што се особито види ако се упореди трећи чин из 1900. са истим чином из 1902.<sup>7</sup>

Митка је у првој сцени трећег чина из 1900. бацао чаше у прозор. Писац је ово избрисао, као и Катину кукњаву због поломљеног прозора у дидаскалији. Арсино обраћање Митки са „ни да те више пијана у механу видох”, преиначено је у „нити видох у механу”. У другој слици трећег чина Митка се сећа како су га свирачи пратили са песмом о томе „Како је Асан-паша из Ратаје искаруван. Турци не мож да слушава, а на мене да ударив, не смејев”. Само, по неки, из серај, исврљи пушку на мене и викне: „Митке, аџамијо, бре, немој лудо да погинеш! А не смеје на белег да ми искочи, у серај се сакрије” (1900). У верзији из 1902. проналазимо краћи исказ: „Турци од јад не мож да слушава, а на мене да ударив, не смејев. Тики, у серај се сакријев”. У доцнијим верзијама овај део потпуно је изостављен. Може се уочити да хаџи-Тома (1900), пошто доведе Коштану са Циганима у кућу, тражи пушку да убије Кату, супругу, а у измењеној варијанти (1902) жели да убије сина Стојана, изговарајући исте реплике. У другој варијанти Стојан казује текст кога у претходној верзији није било: „Циганка! Ко да више!” То је непосредан разлог због кога распомамљени отац жели да га убије. Неки локализми (1900) замењени су адекватним терминима, и то с правом јер су до те мере локалног карактера да се разумеју тек из контекста. Тако, на пример, Ката, жалећи се пред сином на мужа, каже: „Од њега никад божја реч, већ ПЦОС, вика” — „пцос” је замењен речју „псовка”. Такође, у обрачуну Арсином са Циганима, Гркљан каже за Салче: „ВЕШТЕР, газдо!” Овај је израз доцније (1902) замењен речју „вештица”. Станковић је мењао и додавао песме у комаду, каткад само поједине стихове или речи. Песма „Море насред села шарена чешма” у рефрену из 1900. има „аман течеше”, а у рефрену из 1902. „аго течеше”. У песми „Море врћај коња” стајало је млад СТАМЕНО”, а 1902, погрешно, „млад СТАМЕН-КО”. Вероватно је ово штампарска грешка, јер људима нису увек познате

<sup>6</sup> Предраг Бајчетић, *Драмска прича*, Борисав Станковић, Дrame (предговор), Српска књижевност — Драма, Нолит, Београд, 1987, 11.

<sup>7</sup> Предраг Бајчетић, *Н. д.*, 55.

одлике дијалеката, особито јужних. Овом грешком доводи се у питање пол личности.<sup>8</sup> У Врању тога доба често се могло чути „млад-невеста”, „млад-девојка”... додавањем песама, и коментара у вези са њима, драма се проширује. Тако, у верзију драме из 1902. године уноси се чувена песма „Отвори ми, бело Ленче” (и Миткин коментар).

Али, и *Кошћана* из 1902. године исправљана је, као и све потоње. У првом приказу трећег чина (1902), у своме монологу, Митка вели: „Још ми за ЖЕНСКО, за лепотињу и убавињу, срце гине и вене.” Реч „женско” избачена је, исправно и промишљено, јер у свести публике Митка је пијанац и еротоман, а не онакав каквим га је Борисав Станковић замислио и описао: самртно жељан узвишене лепоте какву на земљи упознао није. У другом приказу истога чина, Митка казује Арси: „Она једно погреша, што прво тебе, па после мене роди, те с’г морам да ћутим, да те слушам, зато што си ПОСТАР од мене”. У свим верзијама драме после 1902. одступљено је од аутентичног дијалекатског примера аналитичке компарације, то јест, замењен је књижевним компаративом „старији”. Такође, у шестом приказу другога чина, Митка пита Арсу: „Што, бре, ти на мене само РЖИШ?” Глагол је у духу аутентичнога дијалекта и не значи рзање, како би се могло схватити, него РЕЖАЊЕ. Овај глагол је доцније замењен другим: „вичеш”. У трећем чину (1902) дописан је текст у вези са Миткиним покушајем самоубиства: „Што да не? Како да не? Зашто да не? Зар ја не знам што ме чека, што ми је писано? Да умрем! Тој! Земља, црви да ме једев. Тој!... Што да се не убијем? Зашто да се не убијем? Ђе се убијем!” Тако је и у верзији из 1905; али у потоњим Митка објашњава како је асли, дибидуз-бекрија, те стога потеже јатаган на себе: „А јест, истина је... Истина је Мито, црни Митке, да си бекрија. И тој асли, дибидуз-бекрија. Само се по мејане лунаш, само пушке, сабље, жене. И докле ћеш? Липчи и цркни, бре, једанпут. Море, што да се па ја не убијем?” Овако измењен текст наглашава моменат на који смо указали: Митка, не могавши себи да опрости, самога себе кажњава. На ово указују и Станковићеве дидаскалије: *мрачно; љорко, си-шећи се сам себи.*

Упркос великом Станковићевом труду и, наравно, великом познавању дијалекта који је подарио своме јунаку Митки, драма, до своје коначне верзије (и после), обилује штампарским грешкама, неадекватним преводима локализама и архаизама на савременији језик... Ако бисмо исцрпно писали о томе, сигурно би настала књига, обимна. Споменућемо само неке грешке: у трећем чину (1902) Митка се жали како му се снага РАСКОМИТАЛА, у постхумном издању из 1928. стоји РАСКОМАТАЛА. Ваља, међутим, једино РАСКОМПТАЛА (онако како је у верзијама из 1900. и 1924). „Раскомпати” значи омитавити, ослабити. У верзији из 1902. проналазимо у петом приказу трећег чина: „ЧЕПЈЕЊЕ, котлови вино, дај!” Дијалекатски аутентично је „ЧЕПРЊЕ”.<sup>9</sup> У *Кошћани* из 1905. хаџи-Тома вели „од мрву МУВКУ”, што је, вероватно, штампарска грешка јер ваља „од мрву МРВКУ”, како је у осталим верзијама. Ова верзија драме (1905) најнесрећније је језички решена, јер писац, мотивисан намером да придобије публику, мења Миткин говор у књижевни, и то недоследно, па се збива и језичко-стилска неспретност и, што је још горе, лош утицај језика на карактер лика. Чини се да би сви редитељи *Кошћане* ваљало да знају да Митка који не говори дијалектом више није Митка, јединствен лик српске драмске књижевности, већ релативизован покушај да се прикаже обичан проблем просечног човека.

<sup>8</sup> Драгољуб Влатковић, *Н. д.*, 13.

<sup>9</sup> Чепрња — земљани суд за вино од две литре, Момчило Златановић, *Речник љовора јужне Србије*, Учитељски факултет, Врање, 1998, 454.



Сведочанство о том како је Илија Станојевић играо Митку постоји у виду аудио-снимка који датира из године 1900, те стога представља велику музејску вредност<sup>10</sup> — популарни глумац казује два велика монолога које неколико пута прекида певање Теодоре Арсеновић, глумице, а крај излагања Чича Илија Станојевић украшава својим певањем. Упркос томе што је снимак стар и прилично оштећен, неки елементи сценскога говора јасно се уочавају и примећује са немалим изненађењем, изразита експираторност Станојевићевих „акцената, управо онако како би ваљало говорити када је у питању текст са елементима врањског говора (призренско-јужноморавскога дијалекта). Само неколико речи изговорено је са квалитативним акцентом, а када има изразитих акцентских грешака, оне се обично тичу места акцента. Пријатно изненађује и чињеница да у неким речима, које већина глумаца (који су играли Митку) изговара на истоветан начин (али погрешан!), Илија Станојевић користи беспрекоран експираторни акценат, на месту које у потпуности одговара врањскоме говору. На пример: „кАпицик“; „забОли“; „одАју“; „фИлдиш“, „разбОлим“, „штРчи“, „трепЕри“... Темпо говора је прекомерно убрзан, артикулација не баш беспрекорна (или је то због старости снимка), мелодија врањског говора нарушена. Готово је немогуће анализирати паузе, јер су изузетно краткога трајања и сведе се, у већини случајева, само на респираторне. Крајеви реченица обично су изговарани на пасивном тону. Логичких акцената има врло мало, све јединице у реченици изговаране су са подједнаком вредношћу. Преовладава комичан, „шеретски“ тон, уз лумповање и песму. Читав текст изречен је „у једном даху“, без израженијег обликовања дикцијских фигура, а говорне константе (темпо, висина, јачина) од почетка до краја имају уједначено средњу вредност. Никако не треба заборавити да је снимак начињен пре целога столећа и да, упркос наведеним недостацима, има велику вредност јер представља узор који је аутентичан упркос томе што би се доцније, у складу са законима других времена и начина, могао и оповргавати.

Лични мартирејум писца Борисава Станковића наставља се за време Првог светског рата и после њега. Године 1915. растаје се са породицом јер се, као посленик Министарства вера, повлачи пред непријатељем са моштима Стефана Првовенчаног, бива заробљен и интерниран у логор у Дервенти. Уз помоћ пријатеља, јула 1916, избављен је и враћен у Београд, где пише прилоге за културну рубрику у *Београдским новинама* — да би прехранео породицу. Чаршијска јавност, лицемерна и тврдоврата, никада му то није опростила, жигосући га као „сарадника окупаторскога листа“. Омаловажаван и у животу, и у књижевној средини, повучено се бави чиновничким послом и покушава да ствара (*Ташана*). Ипак, подстицан од благонаклоних људи, пријатеља и поштовалаца његовог дела, одлучио је, да у априлу 1924, прослави тридесетогодишњицу свога књижевнога стваралаштва. За ту прилику одабрао је *Коштану* — драма је поново штампана и играна: Коштану је, овом приликом, играла позната глумица Драга Спасић. Уместо Саве Тодоровића, прослављеног глумца, у улози хаџи-Томе наступио је Димитрије Гинић.

<sup>10</sup> Фонотека Радио Београда, ТГ — 2248.

Нова премијера *Кошћане* Народног позоришта у Београду била је 7. априла године 1928, у режији Димитрија Гинића. Дошло је до глумачких измена: после дугогодишње „владавине” Чича Илија Станојевић предаје глумачко жезло новоме Митки, глумцу Николи Гошићу, који том приликом прославља 25. годишњицу глумачкога рада, а Коштану, после Зорке Тодосић, Драге Спасић и Теодоре Арсеновић игра млада глумица Софија Новаковић.

Народно позориште у Београду нову *Кошћану* приказује године 1936, у режији Радослава М. Веснића, са Добрицом Милутиновићем као Митком и бугарском глумицом (гошћом) Мими Балканском као Коштаном. У годинама пред Други светски рат није било већих измена у *Кошћани*, осим глумица: године 1937. Коштану тумачи Љубинка Бобић (млада, витка, веома лепа — како се може приметити на једној од фотографија) а крајем исте године појављује се нова Коштана — Мери Оливијери-Илић. Крајем 1939. улогу Коштане тумачи прелепа глумица — Дивна Радић.

О игрању *Кошћане* за време Другог светског рата нема много података. Познато је да се са извођењем није прекидало и да су новину представљали глумци: Јован Геџ као Митка и Фран Новаковић као хаџи-Тома.<sup>11</sup>

Премијера прве послератне *Кошћане* Народног позоришта у Београду одржана је 20. децембра године 1947, у режији Драгољуба Гошића. Овом представом, Добрица Милутиновић, који је играо Митку, прославља педесет година глумачкога рада! Коштану је, као и пре и за време рата, тумачила глумица изузетних и школованих певачких могућности — Дивна Радић-Ђоковић, премда је критика оценила њену креацију као „сувише хладну, трезвену”. Некадашња славна Коштана, Тода Арсеновић, сада је играла мати Коштанину, Салче, и како каже критика, створила од епизоднога лика живу и упечатљиву личност.

Посматрајући фотографије ове представе, најпре уочавате богату сценографију (Сташа Беложански), потом рафинирану, крхку лепоту Дивне Радић-Ђоковић и, свакако, највећу вредност представе — великога глумца Добривоја — Добрицу Милутиновића који ликом и дубоким, тужним очима јасно указује на романтичног хероја искрених и снажних емоција. Изузетну дубину Добричанинских емоција потврђује и аудио-снимак<sup>12</sup> са кога се може „пратити” Миткин монолог из трећег чина. Силина и еруптивна моћ емоција чини од Добричинога гласа „грмљавину”, али веома пријатну за ухо — то није обична вика, разметљиво кафанско севдалисање, у чију искреност увек сумњате, већ дубок, соноран глас изузетне јачине, функционалне и оправдане. Истини на вољу, данашњем гледаоцу (слушаоцу) такав оквир говора романтичнога јунака, са тремолом, као неизбежним говорним „украсом”, може звучати анахроно, странно, можда и неприродно. Али ономе ко урони у жестину и искреност јаким осећаја глумца колосалнога дара, наведене говорне особине нимало не сметају; јер какав је говор, такав је и Добрица: силан, аутентичан, пле-

<sup>11</sup> Драгољуб Влатковић, *Н. д.*, 62.

<sup>12</sup> Фонотека Радио Београда, ТГ — 1829.

менит — Добрица Милутиновић на сцени живи оно што говори, и говори онако како игра. Трећину свога монолога, глумац казује кроз величанствени плач који плени и потреса — искреношћу својом. Ваља обратити пажњу на место у тексту одакле почиње плач — спомињући глас који „као мелем на срце пада”, глумац почиње да плаче и не прекида до краја казивања. Значење овога дела текста раније смо разматрали: верујемо да Добрица Милутиновић, као глумац чији је редак дар спојио снагу интелекта са силом емоција и интуиције, разуме и осећа да је Миткина чежња за тим целебним гласом чежња за Узвишеним и Савршеним.

Акценти које је користио Добрица Милутиновић током монолога изразито су експираторне природе — сви, сем једнога (у речи „шедрван” — овде је направљена грешка и у вези са местом акцента). Грешке се, углавном, односе на места акцената. Запажа се изванредна говорна мелодија која је у складу са мелодијом врањскога говора, иако се може приметити да је у интерпретацији Добрице Милутиновића та мелодија још богатија, шира, распеванија. Темпо говора је мало спорији у односу на темпо који захтева дијалекат, и током целог монолога нема велике промене нити варирања. Висина тона базира се на веома дубоким, ниским тоновима. До промене висине тона долази код плача, када, природно, глумчев глас постаје виши и напрегнутији. Гласност се стално појачава (јаче неголи код свих Митки које смо могли чути), али, како је већ речено, то нимало не квари изузетност казивања и не умањује природност доживљаја, јер глас Добрице Милутиновића добро је импостиран, силовит, раскошан, са снагом трагетско-херојском. За паузе се може рећи да су изузетно функционалне и разноликога трајања: врло дуге на почетку казивања, док доминира приповедачки тон и испред логичких акцената. Исте паузе (испред логичких акцената) су, за време плача, нешто краће. Изненађује честа и вешта примена дикцијских фигура. Парентезе (уметнути блокови) коришћени су правилно, са благом променом темпа и гласности.

Идеја да се Станковићев комад прикаже публици на нов, савременији начин јавила се петнаест година доцније, а са њом и нова премијера на београдској сцени: 27. фебруара, године 1962. у режији Миленка Маричића, са Радомиром — Рашом Плаовићем као Митком и младом Оливером Петровић (Катарином) као Коштаном. Стојана је играо Александар Груден, хаџи-Тому Васа Пантелић. После репризе у дворани Дома културе „Вук Караџић”, представа је скинута са репертоара. Тешко је рећи зашто, но, по процени критике, иако добра, идеја да се избегне фолклорни спектакл и сентиментална мелодраматичност довела је до рационализације комада и хладноће, нестало је поетског, страдалног и чулног елемента.

Критика још каже да је од целе атмосфере представе једино одударао Радомир — Раша Плаовић, како филозофском дубином, тако и проживљеношћу. Овакав став и ми можемо потврдити ако послушамо аудио-снимак<sup>13</sup> са кога славни глумац казује монолог Митке из трећег чи-

<sup>13</sup> Фонотека Радио Београда, ТГ — 2888.

на. Ово казивање одликује ретка лепота гласа, негован импостациони ниво и милозвучност. Акценти су изразито експираторнога типа, иако постоји извештан број акценатских грешака — али само у вези са местом акцента (једна акценатска грешка је исувише очигледна: глумац изговара: од КаракулЕ, са акцентом на последњем слогу речи, умекшаним Л и продуженим финалним вокалом Е — ваља, међутим: „од КарАкуле, са експираторним акцентом на другом слогу речи). Изговорени облици су изразито дијалекатске природе, уз минимална одступања, елементи сценскога говора промишљени, зналачки одабрани и максимално култивисани. Читав монолог, глумац Радомир — Раша Плаовић казује у успоредном, за врањски дијалекат неприменом темпу (али ваља имати на уму да се ово догађа онда када се не праве снимци представа уживо, већ након, наменски или архивски, које глумци појединачно казују). Гласност је средњега интензитета, са благим варирањем: у смеру навише када описује паторескност Шар-планине и Косова, а наниже (тише) када се присећа доживљаја из младости. Варирања у вези са висином тона одмерена су и најчешће се јављају код логичких акцената и бројних дикцијских фигура. Тада глумац користи незнатно више тонове, али функционално и промишљено. И мелодија говора је одмерена, блага, са „аромом” врањске. Паузе су бројне, дуго трају, али нису истоветне: врло су дуге на самоме почетку казивања, када говори о песми коју „не знаје”, коју „у ноћ чује и у сн снује”, а нешто краће између реченичних блокова и испред логичких акцената. Како је речено, запажа се и врло честа и адекватна употреба дикцијских фигура, нарочито градације и контраста.

После наведене премијере настала је пауза у игрању *Кошћане*, све до 22. октобра године 1969, када је премијерно изведена нова *Кошћана* Народног позоришта у Београду, на земунској сцени (овом представом земунска сцена почела је са радом). Представу је режирао др Јован Путник, Митку играо Јован Милићевић, хаџи-Тому Раша Плаовић, Коштану Оливера Марковић. Два момента представљају аутентичну вредност ове представе: редитељско поимање Станковићевога текста и изузетно тумачење Миткинога лика (ово је било могуће утврдити не ослањајући се на ставове критике, већ на лични доживљај, стога што је сачуван видео-снимак представе).<sup>14</sup> Редитељ Јован Путник наглашава једну Станковићеву особеност, присутну у целој његовој стваралаштву — мотив нечисте крви, коју види као инцестуозну љубав и показује је, танано и дискретно, пре свега кроз игру девојака у првој чини, потом кроз Станину љубав према брату Стојану, и кроз начин на који Митка (Јован Милићевић) у другој чини драме, тражи да чује песму о „лудом и бесном Стојану” који се загледао у Стамену, сестру од ујака. То је први редитељски покушај да се унутарњи односи у *Кошћани* окрену у томе смеру; невоља је у томе што нису јасно постављене релације такве љубави, њен извор и нарочито њен исход (као што то ни Борисав Станковић није прецизно учинио, уосталом).

<sup>14</sup> Снимак је архивиран у Музеју позоришне уметности Србије, по бројем 346.

Експлицитно виђење настране љубави бруталан је неуметнички поступак (код Станковића се може осетити само у сцени свадбе у *Нечистој крви*), но назнака психолошки померенога односа, без указивања на његове узроке и последице, које уистину творе не драму, но трагедију — у животу и на сцени — недовољна је. Ово је најтежи и најнезахвалнији задатак за сваког позоришног посленика на делу Станковићевом. Јер, шта је „нечиста крв”? Настрана љубав између сродника, неограничено господарење мушкарца у средини инспирисаној оријенталним, болесни и неодољив нагон за страдањем и патњом, беспошtedно тлачење слабијих? Одговор на ово питање ваљало би да буде користан за сцену, а разумљив и поучан за гледаоца (читаоца). Можда би га требало потражити у приповеци и драми *Јовча*, односно у Јовчином објашњавању због чега не удаје кћер лепотицу, одавно стасалу за удају:

„Знаш: човек, цео век жедан, тражи НЕШТО. Не нађе ТО. Па, дигне руке, прегори. Али жедан, бар хлад да нађе. Ни то нема. Сам он узме, посади дрвце, чува, пази да оно порасте **те бар ту ако жеђ не угаси, а оно хлад да нађе**... дрвце порасте, зазелени, захлади... Али, око њега нигде, нигде бор, јаблан, све сучке... Е сад, бива ли да то дрвце осечем, дам, вежем га за сучку? Бива ли? Кажи де!...”<sup>15</sup>

Јовчино здраво и исправно схватање да човек не гаси жеђ под дрвцем које сам засади, искључује могућност настране наклоности његове према рођеној кћери. Његов грех је у томе што не допушта „своме дрвцу”, својој кћери, да сама за себе одабере — јаблана или сучку, по њеној вољи. Зао удес Јовчин, као и свих јунака Станковићевих, прекомерна је жеђ, тражење НЕЧЕГА, жеља да оду ТАМО и неразумевање да је та прежеднелост и прегладнелост за лепотом у ствари боготражитељски пут, и да се на томе путу — овде на земљи — жеђ гаси опојним вином љубави брачне, а не рођачке, макар она имала и ситна, прихватљива људска оправдања за своју искључивост и посесивност. Разумемо и Јовчину жељу да му најдраже дете не оде за човека грубог и неплеменитог, већ да лепота иде за лепоту; и Катин страх да ће јој син постати чергар... Али не можемо оправдати непраштање и тврдокорност (Јовча изопшти кћер и не посећује је годинама због њеног сагрешења са слугом Младеном), нити зле страсти и проклињање (Ката, премда се покаје, проклиње сина — на Васкрс, празник праштања и љубави; у првим верзијама драме, чак и чини баца!).

Највећа вредност представе *Кошћана* (1969) јесте глумац Јован Милићевић, чија је игра врхунски уметнички домет — он је Митку сасвим ослободио слојева који га чине неуверљивим и смешним — подарио му је животну уверљивост, духовитост и трагичност истовремено; трагичност лишена сладуњавих слабости и рђавог позоришног наслеђа у виду опробаних рецепата понашања овога лика на сцени. Чак и његов спољашњи изглед посве одговара опису правога Митке, по исказима Станко-

<sup>15</sup> Борисав Станковић, *Сабрана дела*, Просвета — БИГЗ, Београд, 1987, књ. 2, 12, и *Кошћана*, *Ташана*, *Јовча* — покушај драматизације, 203.

вићевих биографа. Мужаствено строге појаве и држања, али дубоке осећајности, са печатом изузетности сопствене личности, али и личне трагедије, Митка Јована Милићевића уверљив је и достојан уважавања и саосећања. И бол Милићевићев, незаобилазан када је лик Митке у питању, исто је такав: мужаствен, дубок, тежак, без мрве сентименталног, са свим елементима истински осећајног...

Одлике дијалекта глумац (Јован Милићевић) спроводи доследно и успешно, уз местимичне неправилности. Запажа се изванредна мелодија врањскога говора, уз мали број акценатских грешака. Глумац врши мале измене текста (изоставља и додаје). Ово друго је импровизација, глумачки веома успешна, али језички неаутентична. То је, на пример, реченица: „Леле, шта је девојчиње, бре!”, која не постоји у оригиналном тексту *Кошћане* и у нескладу је са врањским говором, јер израз „девојчиње” може се приписати утицају македонског језика на глумчеву интерпретацију, нипошто врањског говора јер адекватан израз за поменуту реч у врањском био би: „девојче” за номинатив сингулара, а „девојчики” за номинатив плурала. Изузетно меко и спонтано варирају две дикцијске константе: висина и гласност. Логички акценти су беспрекорни и нису формиран само јачом снагом експиријума већ и јаким унутарњим средствима, подржани рафинираном осећајношћу. Интересантан је начин на који Милићевић формира логички акценат када је неопходно — на ниским тоновима гласа, али врло прецизно; код већине глумаца логички акценат заснива се на повишеном тону. Глумац је, такође, изврсно разумео и спровео у говор и заменице „ГУ” и „ВУ”, применивши, вероватно, доследно упутства лектора (лектор представе био је др Бранивој Ђорђевић).

Завршно казивање одликује прилично смањена гласност (нарочито у односу на гласност која се користи у току читаве представе). У целом завршном монологу (четврти чин) гласност се само једном повећава, и то изразито — у моменту када се Митка обраћа Полицаји, са наредбом да сачека. Висина тона је благо, незнатно повишена, а темпо веома успорен. Од дикцијских фигура Јован Милићевић, у завршном монологу, најчешће користи градацију и, што је посебно интересантно, готово увек силазну (већина глумаца чешће употребљава узлазне градације). Пажљивим преслушавањем изговореног увиђа се да је глумац поступио исправно, јер природа његовог последњег казивања елегична је, а оваквој природи емоције, као говорно средство, одговара силазна градација са већим паузама и са успореним темпом. Паузе су обилато заступљене и, у односу на оне из претходних монолога, веома дуге (како између делова реченица, тако и испред и иза логичких акцената). Нарочито су дуге психолошке паузе или оне које су изазване било којом јаком емоцијом — Миткином или Коштанином. Логички акценти су, уз минималне изузетке, тачни и оправдани.

Следећа београдска премијера *Кошћане* у Народном позоришту била је 20. октобра године 1984. у режији Борислава Григоровића, са Бра-

ниславом Јеринићем као Митком, Јованом Милићевићем као хаџи-Томом и Мајом Оцаклијевском као Коштаном.

Најновија премијера *Кошћане* Народног позоришта у Београду одржана је 8. априла године 2005. у режији Рахима Бурхана; Митку је играо Марко Николић, хаџи-Тому Миодраг Кривокапић а Коштану Ана Франић.

Ограниченост простора не допушта да се посветимо двома последњим *Кошћанама*. Склони смо да верујемо да ће бити боље ако се буду разматрале са веће временске дистанце.

*Vesna Marković, M. A.*

#### ADDITIONAL REMARKS ABOUT BORISAV STANKOVIĆ'S *KOŠTANA* AND ITS INTERPRETATIONS

##### Summary

*Koššana*, a play of Borisav Stanković, was written and for the first time performed in Belgrade in 1900. The first performance was in the Belgrade National Theatre, on whose stage the play has been performed — with shorter breaks — for more than a century. The play was being restructured, with additions and omissions in the text for the entire 24 years, till it reached its final version in 1924, which is considered the most relevant one in the artistic-literary, as well as linguistic sense. The main male character in *Koššana*, Mitka, speaks in the Prizren-South Moravian dialect (the plot is set in Vranje, at the end of the 19th century, and the Vranje vernacular belongs to the mentioned dialect). This requires an additional effort from every actor who interprets the role of Mitke. In this paper, the author searches for the reasons of the suffering of this contradictory, but popular theatrical character and points to the consequences caused by excessive yearning and passion. Within these reflections, the author analyses four stage interpretations of Mitke (those by Ilija Stanojević, Dobrica Milutinović, Raša Plaović and Jovan Milićević), as well as their speech on the stage and their skill in the application of the dialect. For that purpose, the author used three audio and one video recordings of the performances of *Koššana* from different periods of time. The mentioned actors belong to great theatrical artists and great personalities from the history of Serbian culture.

Нада Караућ

## СТАНКОВИЋЕВЕ ДРАМЕ *ТАШАНА* И *ЈОВЧА* И ЊИХОВИ ПРИПОВЕДНИ ПРЕДЛОШЦИ

САЖЕТАК: Станковић као предлошке за драме узима своја приповедна дела (цртицу, приповетку, роман), а драме ствара према моделу који је контаминација актуелних драмских жанрова, о чему сведочи њихова сличност на различитим нивоима структуре.

### О НАСТАНКУ СТАНКОВИЋЕВИХ ДРАМА

Бора Станковић у српску књижевност улази као приповедач 1889. године збирком *Из старог јеванђеља*. (Прву приповетку *Ђурђевдан* објавио је годину дана раније.) Друга збирка приповедака *Стари дани* и циклус кратких прича *Божји људи* излазе 1902. године, а исте године је штампана и прва Станковићева драма *Коштана* изведена на сцени први пут 1900. године.

Драма је по сведочењу Милана Грола,<sup>1</sup> написана на наговор драматурга Народног позоришта Драгомира Јовановића, а на основу мотива из Станковићеве приповетке *Наш Божји Коштана* је неколико пута прерађивана променом жанровског одређења („позоришна игра” је 1900, „комед са певањем” 1902, „драмска прича” 1905, а „комед са песмама” 1924), што сведочи о тражењу адекватног драмског облика који би објединио различите жанровске и стилске одлике (драма нема изразитог заплета, а значајан је удео лирског у говору ликова).

Тадашња критика различито је оценила Станковићев драмски првенац управо због жанровског помака који доноси, о чему сведочи и сам писац: „Драма Коштана, такође, на позорници први пут пропада, због већ укорењеног погрешног мишљења код публике: да све што дође из јужних крајева (Ниш, Врање, Лесковац) треба да је смешно и да је карикатура (Сремац).” По Станковићу глумци су, не схвативши драму, позоришну игру играли као лакрдију.<sup>2</sup>

Бранко Лазаревић *Коштану* је видео као „драмски примитивно” дело које заједно са комадима с певањем, Нушићевим и Кочићевим дра-

<sup>1</sup> Милан Грол, *Јубилеј Борисава Станковића*, Дела Борисава Станковића, књ. 8, „Светозар Марковић” — БИГЗ, Београд 1983, 256.

<sup>2</sup> Предраг Бајчетић, *Драмска прича*, Борисав Станковић, Дrame, Београд, Нолит 1987, 14.



мама припада прелазном периоду ка некој уметнички и драмски дубљој драми.<sup>3</sup>

Рецепција драме, како сведочи и њен аутор, мења се након Скерлићеве критике. Скерлић истиче да упркос „техничким манама”, једноставној, трмој и лоше повезаној радњи, *Кошћана* има „дубоку, интимну, болну поезију” и животност, због чега је добро уметничко дело.<sup>4</sup> *Кошћана* како то Скерлић примећује, превазилази драмски облик који као полазиште узима облик комада из народног живота с певањем.

Раду на другој драми Станковић се окреће након објављивања романа *Нечисти крв* 1911. Скерлићева критика *Кошћане* и *Божјих људи*, с посебним освртом на цртицу *Парајуша*, у којој је видео грађу за роман је, по сведочењу Милана Грoла, утицала да Станковић напише нову драму, *Ташана*, на основу кратке прозе *Парајуша* и мотива из приповетке *Покојникова жена*. Поједине делове драме Станковић је објавио 1910. у *Полијици* (*Мирон*) и 1912. у часопису *Звезда* (*Парајуша*). Комад је завршен у Београду 1914. уз савете Драгутина Костића, а прерађиван је у Нишу 1915. заједно са Миланом Гролом, када је настала коначна верзија која је, нажалост, нестала оставши у Министарству просвете за време евакуације Ниша. Грол о овој верзији каже да је „без великих заплета и многих догађаја и личности, али са трагичком снагом у самим ситуацијама”, а други и трећи чин „живописни су и снажни као код Достојевског”.<sup>5</sup> Бранимиру Ђосићу 1926. Бора Станковић о истој драми каже да није била исто што и *Кошћана*, али је била интересантна; међутим одбија да напише нову, користећи се сачуваним одломцима у периодици са образложењем „не хвата се птица кад једном одлети”.<sup>6</sup> Ипак, исте 1926. Станковић је по сећању издиктирао драму и доживео њено извођење 1. јула 1927. у Народном позоришту.

Тадашње критике биле су углавном негативне. Замера се неодређеност и нејасност у обради драмског проблема, грађењу и мотивисању карактера, као и „негеометријска, разливена и претрпана” композиција.<sup>7</sup> Сматра се да је сама грађа прикладнија за романескну него драмску обраду јер се све дешава „испод површине”, што захтева тумачење и анализу романа, док у драми „најважније ствари остану занемарене или се само причају што расплине драмски интерес”.<sup>8</sup> Као и у случају прве драме, реч је о својеврсном неслагању између жанровских очекивања публике, односно критике и драмског остварења.

<sup>3</sup> Бранко Лазаревић, *Светозар Ђоровић*, Импресије из књижевности и позоришта, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2003, 165.

<sup>4</sup> Јован Скерлић, *О Кошћани*, Писци и књиге I, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2000, 206.

<sup>5</sup> Милан Грол, *Јубилеј Борисава Станковића*, Сабрана дела Борисава Станковића, књ. 6, Просвета, Београд 1970, 276.

<sup>6</sup> Бранимир Ђосић, *Борисав Станковић*, Десет писаца — десет разговора, Народна библиотека Бор, Бор 2002, 38.

<sup>7</sup> Велимир Живојиновић Масука, *Ташана Боре Станковића*, Дела Борисава Станковића, књ. 8, „Светозар Марковић” — БИГЗ, Београд 1983, 49.

<sup>8</sup> Милан Богдановић, *Ташана*, Дела Борисава Станковића, књ. 4, „Светозар Марковић” — БИГЗ, Београд 1983, 319.

Трећа драма, *Јовча*, остала је у нацрту, у неколико сцена и без ознака за лица. За полазиште је, као и у претходна два пута, узет Станковићев приповедни текст, приповетка о којој је похвално говорио Бранко Лазаревић као о „највишем домету приповедног талента Станковићевог”,<sup>9</sup> што је, уз необичност психолошког мотива, могао бити разлог за настајање драме. Дело је од одломака уобличио Драгутин Костић уз допуну Станковићевог рада. Описао је сцене и именовано драмска лица. Драма је објављена 1928, заједно са *Кошћаном* и *Тащаном*, а у Костићевој заоставштини пронађена је касније пета слика драме.

Четврти покушај драме, *Нечиста крв*, по истоименом роману остао је само у нацрту, не добивши никада коначан драмски облик.

## ЕВРОПСКИ КОНТЕКСТ И ДОМАЋА ДРАМА

Почетком XX века, када настају прве Станковићеве драме, на европским сценама се приказује драма на чији облик пресудно утичу поетике реализма и натурализма, односно епског жанра (романа). Поред ње, изводе се и симболистичке и поетске драме.

Реалистичка драма у први план истиче карактер, а не драмски заплет. Догађаји, језик и мисли служе грађењу психолошки сложеног карактера, који је у вези са околином и тренутком (миље). Тематизују се социјални сукоби у савременим друштвеним приликама, критикује грађански конвенционални морал.

Сцена, костим и говор одсликавају свакодневну реалност и поштује се конвенција четвртог зида — неометање натуралистичког дијалога да би се предочио садржај неизговореног. Због тога је потребно да се створи ситуација која захтева објашњење, поступак унакрсног осветљавања или одговарајући симбол (Ибзен). Стриндберг карактер продубљује психолошком мотивацијом као основним покретачем радње, мноштвом супротстављених црта у једном лику, вишеструким мотивисањем радње и дијалогом који фрагментарношћу и недовршеношћу одражава свакодневни говор. Монолог чини вероватним градећи га као непрекидан ток свести који се увек односи према нечему (себи, другом, предмету) као непотпуни дијалог.

Утицај романа у драми очитује се у функцији времена које пролази изван позорнице, али видљиво утиче на драмску ситуацију. У романескним описима у оквиру дидаскалија, у причању предисторије, кондензовању историје две-три генерације, увођењу не делатних јунака и постојању драме споредних ликова као шире слике живота.

Раскидајући са захтевима реализма и натурализма, драма као свој простор види „позорницу душе” — драмске ситуације се конципирају у статичном смислу као стања. У симболистичкој драми традиционално схваћена фабула и карактер потискују се у други план. Тема су ирацио-

<sup>9</sup> Бранко Лазаревић, *Борисав Станковић*, Импресије из књижевности и позоришта, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2003, 214.

нална и недефинисана осећања и стања предочена као визије, у чему важну улогу има сценографија. Инсистира се на предочавању одређене атмосфере, а дијалог се гради као поетска фраза.

Иако се и на београдској позорници почетком XX века изводе натуралистички комади европских и домаћих аутора (В. Јовановић Марамбо), такозвани лакши драмски жанрови имају више успеха код публике. Српску драму на прелазу из XIX у XX век обележавају комади Милована Глишића, који су позоришне адаптације сеоске реалистичке приповетке и народне приповетке, и комади са певањем, који у наивном заплету доносе слике из сеоског живота, као и Нушићева сатирична комедија нарави. Нушић на нашу позорницу доноси и озбиљну драму из грађанског живота, такозвану салонску драму (1902. штампане су *Тако је морало бити* и *Пучина*) која се бави савременим друштвеним појавама у оквиру породице, али је у основи изразито мелодрамског карактера.

У овом периоду за позориште пишу многи песници и прозни писци: Војислав Илић, Светозар Ђоровић, Иво Ђипико, Петар Кочић, Симо Матавуљ, Алекса Шантић. Али, драма код нас није жанр у коме ће се прво огледати новине одређеног стилског правца, већ су то и у реализму и у модерни пре свега епски и лирски облици.

Полазиште за настанак Станковићевих драма увек је његово приповедно дело, при чему креће од све већих, сложенијих и довршенијих форми (цртица, приповетка, роман) истовремено све теже долазећи до драмског уобличења. Драма не настаје одједном, већ у низу варијанти, кроз измене и прераде, у трагању за адекватним драмским изразом. Анализа драма које су предмет овог рада показује да тај тражени облик постоји као један унапред присутан модел драме, који представља контаминацију тада актуелних драмских жанрова.

## ПАРАПУТА

Кратка прича *Парапућа*, полазиште за другу драму, *Ташана*, објављена је први пут засебно у *Лейојису Мајице српске* (књ. 215, св. 5) 1902. године. Самостално су објављене још неке приче из будућег циклуса *Божји људи*, који излази исте 1902. године у Новом Саду. Друго издање збирке објављено је 1913. у Београду.

У периоду реализма кратки прозни жанр цртице је израз тежње за „сликањем ситних догађаја свакодневног живота”.<sup>10</sup> Једноставније радње и композиције у односу на приповетку она се ограничава на најзначајније обресе неког догађаја или лика, и претежно је дескриптивног карактера, статична. У импресионизму, са доминацијом краћих прозних облика, појављује се и жанр скице — поједностављеног поступка без развијене фабуле и карактеризације. Основне одлике овог жанра, у епохи модерне, су субјективизација, лиризација и фрагментаризација. Но-

<sup>10</sup> *Речник књижевних термина*, Цртица, Нолит, Београд 1992, 113.

вина коју Станковић доноси у нашу књижевност је циклизација кратке приповедне форме.

У писму уредништву *Летописа* од 21. јуна 1902. Бора Станковић говори о неопходности да се збирка, коју намерава да објави, схвати као јединствено дело јер ликови „распарчани” губе целину, утисак и карактер ’Божјих људи’, који су ’нарочит свет у Врању пре ослобођења, налик на руске јуродиве, али у јачој мери’.<sup>11</sup>

Прича *Парајуша* је, према томе, део веће целине са којом је везују исти простор и време, тип ликова, наративна инстанца, слична структура сваке појединачне приче, као и одговарајућа мозаичка композиција циклуса са уводном и завршном причом.

Кратка проза Боре Станковића приказује слику света историјски и географски конкретном одређеном. Приказана слика има донекле еквивалент у изванкњижевној реалности, али се не задржава на томе. Мотиви ирационалног који обликују понашање ликова проширују значење и слици дају симболички потенцијал.

Наслов већине прича је име лика који је и главна тема. Реч је о својеврсним портретима божјака. Структура је најчешће таква да је на почетку опис изгледа и понашања, приказ специфичног начина живота а затим се у појединим причама казује о прошлости и животном исходу, док се друге задржавају само на загонетној појави божјака. У прози доминирају статични мотиви, али с обзиром да је малог обима и фрагментарне структуре, не постоји исцрпна и продубљена карактеризација. Мотивација је често загонетна а ликови се граде „на речитости бизарнога детаља”.<sup>12</sup> Сваки портрет има своју доминантну црту.

Наративна инстанца је део приповедног света, што је видљиво у оним причама у којима се приповедач појављује као сведок и говори у првом лицу. У већини прича он има улогу дистанцираног посматрача или онога који преузима предање патријархалног колектива (назначено кроз метајезичке изразе „кажу”, „знало се”), али у неким примерима приповедач, такође, предочава неисказане мисли и осећања појединих ликова.

Позиција са које се приповеда је ретроспективна — на крају циклуса сазнајемо да се приказана прошлост хронолошки поклапа са периодом приповедачевог детињства.

У структури приче *Парајуша* могу се издвојити две временске и тематско-мотивске целине у међусобном односу слике и објашњења, последице и узрока, дуготрајног поновљивог и краткотрајног једнократног збивања. Прва тематска целина односи се на приповедну садашњост и чине је два сегмента: опис изгледа и понашања Парапите у уобичајеном суботњем предвечерњем проласку кроз чаршију и приказ Ташаниног односа према њему. Веза између два лика истакнута је формом условне реченице која повезује два одељка у тексту и у перспективи патријархал-

<sup>11</sup> *Дела Борисава Станковића*, књ. 1, „Светозар Марковић” — БИГЗ, Београд 1983, 379.

<sup>12</sup> Владимир Јовчић, *Уметности Борисава Станковића*, СКЗ, Београд 1976.

ног колектива одређује значење Парапутиног лика. „За њега се не би ни знало, нити би га толико гледали, када би се он, обично суботом пред мрак појавио...”<sup>13</sup> (следи опис Парапуге) „А још мање би озбиљнији, старији трговци гледали у њ да нису знали да њега још једнако код себе држи, храни и негује, сада већ остарела хаџика Ташана...” (следи опис Ташаниног понашања).

На тај начин је дата једна необична ситуација, која захтева објашњење. Међутим, почетна тема се даље развија и интензивира сценским приказом поновљивог збивања (Ташаниног смиривања побеснелог Парапуге).

Трећи сегмент је прелаз у приповедну прошлост као објашњење Ташаниног понашања. („А сви су знали зашто она тог Парапугу ево већ целог века надгледа, чува.”) Временска инверзија има функцију објашњења и поентирања причом из прошлости. У форми сажетог извештаја представљено је више једнократних догађаја (од смрти Ташаниног мужа до казне коју јој одређују). Догађаји који мењају ток фабуле приказани су сажето убрзаним ритмом, док свакодневно збивање заузима већи простор у структури приче и у форми је сценског приказа. Пажња је усмерена више на слику стања, а не на догађање у правом смислу. Два супротстављена ритма могу да сугеришу и различит субјективни доживљај времена. У приповедној садашњости време као да је заустављено услед поновљивости истих збивања, насупрот смени неколико ситуација које убрзавају ток времена у прошлости.

У структури текста се може, посматрајући категорије времена, простора и ликова уочити кретање од тренутка у садашњости ка прошлости, од отвореног, јавног простора (чаршија) ка интимном и затвореном (Ташанина кућа у којој се одвија суђење), од туђег света, чаршијског, ка свом (породични скуп). Приповедач у првом делу преузима перспективу чаршије („онда се зна да ће тада она, стара хаџика изићи”), а у другом перспективу Ташанине породице („и шта су могли да чине с њом?”), која се руководи мишљењем чаршије, тако да се те две перспективе стапају у једну („Да је без деце? Онда се зна шта се у таквим приликама ради”, „и свет би казао да је он узео децу да чува да би им прибавио имање.”)

У причи нема дијалога, Парапуга се оглашава у несувислом монологу а Ташана у обраћању Парапуги који је не чује и не разуме.

Оба лика су приказана из перспективе окружења у коме се налазе. Лик Парапуге у циклусу *Божји људи* има функцију каменчића у мозаичкој слици света божјака, а у фабули приче је средство окајавања Ташаниног греха што му и даје значај у патријархалном колективу. Зато је у грађењу његовог лика у причи присутно само оно што је битно за Ташанино испаштање греха — драстична слика суманутог понашања.

Ташанин лик је дат кроз две животне тачке: грех („преварила се и загледала”) и окајавање греха (први део текста који описује њену бригу о

<sup>13</sup> Бора Станковић, *Божји људи*, Сабрана дела Боре Станковића, „Просвета”, БИГЗ, Београд 1987. Сви наводи из текста су према овом издању.

Парапути). Њен лик се налази у амбивалентној ситуацији, која омогућава да се јави еротска жеља, али истовремено систем моралних норми строго забрањује њену реализацију. Психолошка мотивација кршења норме је усамљеност и еротска жеља, која се посредно исказује кроз пролепшавање и набујалост а подстакнута је и изузетном лепотом Грка.<sup>14</sup>

Иако нису уобличени у појединачан лик већ су дати као колектив, трговци и породица добијају значајну функцију у структури приче јер је приповедач искључиво кроз њихову перспективу приказао збивања и тако сугерисао силу која влада животом Парапуге и Ташане, док су они само извршиоци те воље. У складу са тим брзо се прелази преко догађаја који мотивишу Ташанин поступак, а већи простор се даје начину долажења до казне.

Иако је форма *Парипуге* сажета, видимо да су сви елементи у структури обликовани тако да воде конституисању основног значења.

## ТАШАНА

Пре но што се окренемо конкретној анализи драме *Ташана* у поређењу са приповедним предлошком, даћемо неколико основних напомена о самом поступку драматизације.

Драматизација се дефинише као прерада епских књижевних врста (најчешће романа, приповедака и новела) у драмску форму, при чему се карактеристично средство епике, наратив, транспонује у дијалог и монологе.<sup>15</sup>

Као последица превођења наратива у дијалогску форму мења се структура текста, због тога драмски елементи у приповедном делу не морају задржати исти карактер и у драми. Овоме у прилог иде и став да прича, радња, ликови не постоје пре и независно од одређеног изражајног поступка, већ настају кроз њега и њиме су условљени.

Иако се поступак драматизације увек базира на преузимању одређених елемената из оригиналног дела, он, као медијско транспонување, представља својеврсно тумачење епског материјала, при чему, у складу са захтевима новог жанра, долази до изостављања постојећих, а увођења нових мотива, као и до истицања у први план оних мотива који нису имали такву улогу у приповедном тексту.

Већ у наслову драме уочљива је основна промена у односу на текст кратке приче која је послужила као полазиште. Главни лик, истакнут у наслову, није више лик Парапуге, већ Ташане. Измену у овом правцу сугерисао је већ Скерлић када је у „историји хаџике Ташане” видео грађу за роман.<sup>16</sup> Парапутин лик је већ био осмишљен тако да значај у при-

<sup>14</sup> У другој верзији *Парипуге* изостаје напомена о чувеној лепоти, мотивација се ограничава само на стање усамљености, односно наглашава се искључиво унутарња динамика њеног лика.

<sup>15</sup> *Речник књижевних термина*, Драматизација, Нолит, Београд 1992. 149.

<sup>16</sup> Јован Скерлић, *Божји људи*, Писци и књиге I, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2000, 115.

казаном свету стиче својом улогом у Ташаниној судбини. У драми је такав однос добио адекватну сижејну реализацију. Ташана добија централну а Парапута периферну улогу у драмској радњи.

Радња драме, како је то означено у агенди, „дешава се у Врању од 1850. до 1880. године”.<sup>17</sup> *Ташана* први пут настаје скоро четири деценије након времена у ком су смештени догађаји у драми, а друга, коначна верзија има још већу временску дистанцу. Поред тога, простор у коме се радња дешава је двоструко удаљен: географски, јер се налази на границама тадашње државе, и културно, јер је описано доба пре ослобођења од Турака, као и затворена патријархална средина. Просторно-временска измештеност даје егзотичан карактер приказаним збивањима и чини да могу добити универзалнији смисао. С друге стране, то је можда разлог да у концепцији ликова и грађењу дијалога превладају мелодрамски, а не реалистички и натуралистички поступци.

У збирци постоји временско-значањска опозиција између приповедачке позиције и приказаног света. (Свет приказан у збирци *Божји људи* је „свет у Врању пре ослобођења”, а наративна инстанца приповеда у ретроспекцији, смештена у период након ослобођења.) У цртици *Парайуша* постоји и опозиција приповедне садашњости и прошлости истакнута различитим приповедним поступцима (сценски приказ приповедне садашњости, сажети извештај о прошлости).

Простор сцене на коме се радња приказује као условност драмског текста, укида приповедачку инстанцу. За разлику од променљиве епске перспективе, драмски приказ је дат интегрално, перспектива је објективна, спољашња. Зато су у драми удружене временске опозиције које постоје на плану приче *Парайуша* и на плану целе збирке и реализоване су путем драмске композиције као контраст прва четири и петог чина, односно, епилога и осталих делова драмске радње. (Размак од тридесет година, између догађаја у четвртном и петом чину, присутан у једној причи, укључује и историјске промене предочене целим приповедним кругом.)

Различит је и простор који у структури цртице и драме добијају догађаји груписани у опонираним временским сегментима.

И када је реч о краткој форми као што је цртица, епске врсте имају већу слободу, како у избору фабуле, тако и у развоју догађаја. Могуће је произвољно распоређивање делова фабуле (анахроније у виду ретроспекције и антиципације), релативна самосталност делова као и приказ нефабулативних збивања, стања.

Драма доноси непосредно збивање на сцени у облику смене драмских ситуација, што заједно са ограниченим временом сценског извођења утиче на збијеност драмске приче, приказ само кључних тачака у развоју радње и јасније изражену узрочно-последичну везу између приказаних догађаја. Сценско извођење преноси догађаје у садашњи тренутак, збивања се одвијају у релативном временском континуитету, по драмској конвенцији већи временски интервали пролазе између чинова,

<sup>17</sup> Борисав Станковић, *Сабрана дела, Кошћана, Ташана, Јовча, Нечиста крв* (покушај драматизације), „Просвета”, БИГЗ, Београд 1987. Сви наводи су према овом издању.

док је у оквиру чина време фабуле једнако времену извођења. Линија развоја драмске радње је линија степенастог успона (појачавање интензитета приказаних збивања), а етапе у њеном развоју су различитог карактера и утврђеног распореда (експозиција, заплет, кулминација, перипетија, расплет) због чега је распоред догађаја у драми унапред условљен и строжије одређен.

У складу с тим већи део драмске радње (од првог до четвртог чина) заузимају догађаји који су на крају приче дати у форми извештаја о прошлости, а пети чин, епилог, одговара главном садржају цртице. Ова промена је повезана са промењеном улогом ликова Парапуге и Ташане у структури драме, односно са стављањем у први план догађаја који мотивишу стање на крају, а не обрнуто.

У *Парайуџи* су врло сажето дати догађаји који објашњавају разлоге за Ташанино кажњавање и мотивишу њен преступ („Она била млада, лепа и како остала удовица, још више се пролепшала, набујала, а онако сама у својој великој богатој кући, преварила се и загледала у неког лепог, чувеног са своје лепоте такозваног Ману Грка”).

Подела драме на чинове као на садржајно заокружене сегменте збивања захтева да се низ догађаја сажетих у једном одељку рашчлани, развије и уобличи у релативно самосталне значењске целине. Неки делови су већ у причи одвојени као заокружене целине (приказ Ташанине старости у првом делу одговара петом чину драме), а неки су унети као савим нове епизоде (сцене у кафани у трећем чину).

Структура времена у драми може се сагледати на два начина. Већ је напоменуто да постоји опозиција између прва четири и петог чина, јер се од првог до четвртог приказују догађаји у трајању од четири дана, а у петом стање након тридесет година. Ипак, с обзиром да први чин приказује ситуацију која траје три године (Ташанино удовиштво), а пети стање које траје тридесет година, може се рећи да је дуготрајним и по карактеру сродним стањима у првом и петом чину супротстављено краткотрајно динамично збивање у средишњим чиновима.

Из приче је преузет просторно-временски план збивања (Врање у другој половини XIX века). У цртици су назнаке амбијента крајње сведене, он је само поменут (чаршија, двориште, башта, Парапутино сопче) или је уопштено одређен (Ташанина кућа је велика и богата). У драми, међутим, описни сегменти у оквиру дидакалогија добијају већи обим и значајнију функцију. Примењује се поступак епске дескрипције, мада не с обзиром на приповедни предложак.

Сцена, пре свега, приказује одговарајуће просторе (собе, кафане и двориште) у складу са захтевом театра за реалистичким приказивањем. Они верно одсликавају амбијент одређене социјалне средине и времена (скупочени сахани по рафовима и посуђе од сребра и злата, јастуци и ћилими по поду и миндерлуку, калдрмисано двориште). У оквиру тако реалистички предоченог простора постоје детаљи који у складу са збивањем добијају симболично значење. У првом чину то су обешено оружје на зиду, разни бичеви и камције који симболично представљају покојника и његово стално и доминантно присуство у кући. Простор тако има



психолошко деловање и постаје активан у драмском збивању. Супротно симболично значење има у другом чину изношење старог рубља, чаршафа и пресвучених хаљина из соба.

Простор је моделован и тако да сугерише одговарајућу атмосферу, која је опет у складу са расположењем и психолошким стањем ликова, пре свега главног лика, Ташане. У том смислу је успостављен контраст између првог и другог чина у значењу основног контраста туге и радости, смрти и живота, таме и светла. Путем првенствено светлосних, а затим и звучних ефеката, назначених у дидаскалијама, дочаран је контраст две атмосфере, али су дати и они елементи које је тешко сценски представити („јутарња свежина“) што, такође, указује на литераран карактер дидаскалија.

Овакав карактер дидаскалија посебно је изразит у петом чину, кад простор добија иконичке ознаке времена. Опис екстеријера се гради путем дијахронијског и синхронијског контраста. У дескрипцији одређених предмета се опонира њихов „некадашњи“ и садашњи изглед, а приказ на сцени дат је као супротност између старог, оронулог и новог, са видљивим знацима измењених друштвених и историјских прилика („а остали зид је прав, пола од цигле а пола од летава, обојених, после ослобођења, народном бојом: црвено, плаво, бело. Кроз тај зид од летава виде се нове, по плану подигнуте куће Ташаниних синова... Између кућа види се нова, засађена башта са правилним редовима младог дрвећа.”).

Простор овде не сугерише само одговарајућу атмосферу. У њему се огледа разорно деловање времена на главне актере драме, што потврђује и опис њиховог изгледа у петом чину. Време на тај начин постаје активан драмски чинилац, а сценски приказ има функцију симболичне слике нових односа међу ликовима (однос између Ташане и њених синова и унука). Опис није подређен искључиво позоришној сцени, већ дочарава приказе изван ње, „некадашње“, зато се доживљај простора назначеног у дидаскалијама мења у зависности од начина рецепције. Читањем он дејство постиже у својеврсној кумулацији и градацији кроз низ детаља, док се на сцени такав ефекат губи уз потешкоће око његове адекватне сценске реализације. Драма у грађењу сценских знакова, дијалога и односа не примењује редукцију као основни поступак скице, напротив, на различитим плановима се понављају иста значења.

Полазна ситуација је у драми усложњена увођењем нових ликова са новим функцијама у драмској радњи и постојањем сплета међусобних односа који се зачињу у прошлости (годинама скривана Миронова и Сарошева љубав према Ташани) тако да се елементи психолошког заплета налазе и изван саме драмске радње.

Основна Станковићева тема, сукоб између жеље и норме која је забрањује, може се развијати тако да норма побеђује, доводећи до психопатолошких промена (као у *Покојниковој жени*) или да надвладава жеља, изазивајући казну предвиђену моралним кодексом (као у *Парајуџи*). Миронов лик ослобађајући Ташану ношења црнине слаби психолошку напетост која постоји у судару жеље и моралне забране, истовремено омогућавајући Ташанин сусрет са Сарошем и чин, који, у односу на фа-

булу и значење приче, нема недвосмислен карактер еротског преступа, што Ташанином лику даје мелодрамску црту. Њено осећање животне ускраћености обликовано је комплексније као општије непостојање личне слободе, као забрана емоционалног испољавања у свим, не само у еротским односима, што је тематско проширење у односу на приповедни предложак.

За разлику од кратке приче, у којој је тежиште психолошке мотивације у лику Ташане, два нова актера у драми, монах Мирон и певач Сарош, обележени су наглашенијом емоционалном и еротском тежњом у односу на њен лик. На тај начин је њен лик у драмском односу грађен као пасиван, и истиче се његово невољно деловање. Лик монаха, који ослобађа Ташану обичајних забрана, онај је који има и улогу арбитра: да протумачи њено понашање као преступ и да донесе пресуду. Ситуација је психолошки усложњена тиме што арбитар није објективан и дистанциран у односу на лик коме суди, већ је емотивно уплетен на такав начин да мотивација његове пресуде постаје сложена.

Заплет у драми постоји као скуп појединачних сложених осећања и психо-социјалних односа који се, до тада потиснути, откривају. Може се рећи да су међусобни односи и психолошка стања ликова, сами за себе, важнији од заплета као одређене ситуације која захтева разрешење. Таква ситуација се у драми поклапа са тренутком највеће напетости, кулминације (када Мирон затиче Ташану у Сарошевом загрљају и то протумачи као еротски однос). Разрешење те ситуације је суђење у четвртом чину.

Четврти чин, за разлику од осталих, доноси низ преокрета. По обиму је највећи и са правим драмским дијалогом којим се обликује више линија сукоба.

У *Парайуџи* се односи успостављају на плану појединац — породична заједница. На Ташанин прекршај реагује породица, посебно њен отац, као персонификација моралног закона. Казна се досуђује с обзиром на интересе потомства и „мишљење савета”, шире заједнице на неки начин надређене породичној. У драми се односи формирају као лични односи појединаца, који ипак не могу да изађу ван својих социјалних и националних оквира и те се улоге преплићу.

Суђење у драми, за разлику од оног у прози, је скуп којем присуствује шира заједница („све хаџије и половина наше чаршије”). Сукоб се шири на две националне и верске заједнице, турску и српску, а отварају се и потиснути сукоби између припадника исте заједнице (сукоб старих хаџија и „скоротечника”). Казну не одређује породица, већ верски старешина, тако да патријархално родовски кодекс бива замењен хришћанским. Спречава се национални сукоб и испијање отрова, а иста казна добија ново образложење: „што је веће испаштање и мучење грехови су мањи”.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Борисав Станковић, *Ташана*, Сабрана дела Борисава Станковића, „Просвета”, БИГЗ, Београд 1987.

У хришћанском духу је и Мироново истицање сопствене грешности и одговорности за Ташанин прекршај и самокажњавање, као чин који попут осталих његових поступака има амбивалентан карактер. У петом чину казна добија својеврсни епилошки коментар, у слици стања главних актера и њиховим исказима о пресуди.

Ситуације преокрета у четвртој чину су Ташанина жеља да побегне а затим да испије отров, и Мироново досуђивање коначне казне. Али драма се, пре него по јасно одређеним етапама драмске композиције, гради као смена контрастних стања, расположења и атмосфера. Тренутак отворености и успостављања међусобних односа је дат као варљива промена између два дуготрајна стања у којима су међусобни односи запречени и потиснути, а наглашено је људско трпљење. Драма иде управо за истицањем таквог контраста, тамног и светлог. Карактер те смене је нагао, неочекиван, случајан, а драстичан, чиме се истиче фаталност у судбини главног лика.

Три главна актера осмишљена су тако да припадају различитим социјалним, верским и националним групама, а да истовремено формирају однос који је својеврстан љубавни троугао. Чин који се одређује као прекршај норме добија поред моралне и социјалне, и верску и националну димензију, којих у *Парайуџи* нема.

Основне промене у драмској причи у односу на приповедни текст настају изменама у садржају ликова. Нови ликови добијају посебну функцију у драмској радњи и сложену психолошку структуру која у краткој причи не постоји.

Ликови су у Станковићевим приповедним делима детерминисани својим социјалним и породичним улогама. О томе у драми говоре експлицитне квалификације, изван драмске радње, које потичу од ауторске инстанце. Оваква спецификација ликова почиње информацијама у агенди, а наставља се физичким описом у дидаскалијама непосредно пре првог изласка на сцену. У агенди је одређен социјалан положај, верска припадност и релација лика са осталим учесницима драме, условљена донекле првом и другом одредницом („Мирон некадашњи друг Ташанин, а сада калуђер варошки свештеник и владичин намесник”, „Сарош певач, мухамеданац, али домородац, присни друг Ташаниног покојног мужа”). Као последица тог односа негде је истакнута психолошка карактеристика лика („Чорбаџи Младен, отац Ташанин, баштован, пиљар и горди таст најбогатије куће”).

Физичким описом у дидаскалијама сугерисане су особине и расположење ликова. Постоји схематизам у грађењу тог описа: прво се одређује старост, затим физички изглед који конотира одређена значења (тела Ташане и Сароша су описана као чулна и негована, а Мироново као угојено), док опис одела функционише као социјална ознака.

Комплексност Мироновог карактера истакнута је опозицијом између лица и очију, у покушају да се унутрашњи садржаји преведу на језик својеврсне глумачке маске („Лица мирна и уморна, али још живих и жељних очију”).

У опису Ташаниног лика уз наглашену чулност и телесност приказано је и телесно самоосећање („Услед те своје набрекле снаге не сме чврсто да стаје зато иде бржно и малаксало”). Овакво представљање лика, које није у складу са могућностима сценског извођења, указује на романескни карактер дидаскалија. Ауторски текст у њима тешко успева да адекватно предочи психолошку комплексност ликова, а да истовремено остане функционалан у границама драмског жанра.

Физички опис као средство грађења лика у драми је коришћен још као приказ Ташанине и Миронове физичке трансформације у петом чину, где није само слика времена које је прошло већ и симболична слика њихових уништених живота.

Ликови се код Станковића исказују путем телесног понашања и на основу њега тумаче, а у складу са строгим моралним прописима.

Поред основног физичког портрета, у дидаскалијама је описан покрет или положај тела, као слика емоционалног стања и међусобних односа, понекад са битном улогом у развоју драмске радње. На почетку четвртог чина Мирон затиче Ташану у Сарошевом загрљају и то мења њену судбину. На крају првог чина „Ташана ослоњена на Миронову руку готово заспи”, а он „димући руку коју је Ташана држала и на коју је главу наслањала и бришући њоме чело, косу, лице одједном сав задрхти потресен”. У тексту који служи као упутство за глумачку игру пренета је и интонација Станковићевог приповедног израза.

Говор је основно средство драмске карактеризације. У овој драми ликови много, и о себи, говоре, што није случај у Станковићевим приповедним делима у којима се напетост обично постиже прећуткивањем, и најближима, онога што се осећа, мисли и жели. Ово ћутање је последица посебног типа културе, одлика света који је приказан и у Станковићевим драмама. Међутим, драмски дијалози су тако компоновани да се сваки од три главна лика налази у ситуацији која мотивише његово исповедање. Тиме се на структуралном плану успоставља паралелизам између њих (у првом чину Ташана у дијалогу са мајком, а затим са Мироном говори о свом доминантном осећању, а у другом чину Мирон, а затим Сарош у дијалогу са Ташаном говоре о себи и својим осећањима према њој).

У дијалогу су присутне, пре свега, експлицитне информације. О мислима и осећањима ликова сазнајемо непосредно из садржаја, а не путем специфичне форме исказа, која би као слика говорног понашања указивала на психо-емоционално стање.

Садржајно, дијалози су обликовани тако да не воде развоју одређене драмске ситуације, већ пре свега дефинишу емоционалан однос између саговорника, субјективно стање и откривају прошлост која је са тим у вези. Подређена грађењу сложеног психолошког портрета конструкција дијалога добија монолошки карактер, а дијалог у неким случајевима постепено прелази у говор за себе.

Иако је садржај исказа такав да, с обзиром на културу којој припадају и међусобне односе ликова, отежава вербализацију, говор ликова је опширан, рационално и реторички обликован, руководећи се одређеним

жанровским обликом драме, а не духом Станковићеве приповедне прозе. Тако се слабије дочарава специфично емоционално стање. Дијалог доноси промене и на тематском плану. У њему се постепено уобличава и варира осећање људске усамљености и отуђености, присутно код сва три главна лика, и успоставља као основна тема драме.

Као актери љубавног троугла Мирон и Сарош представљају паралелизам по супротности (хришћански монах/турски певач) и по сличности (обојица тајно заљубљени у Ташану, а обе везе су недозвољене). Преступ се везује за Сарошев, а досуђивање казне за Миронов лик.<sup>19</sup>

Различита социјална припадност спречава остварење емоционалне тежње и доводи до сукоба у лику. Да је Станковић желео управо такву врсту односа, потврђује чињеница да, иако је лик кафеџије Грка у драми заменио певач Турчин, он је, у односу на Ташану, такође припадник нижег социјалног сталежа.

Ташанин лик је насловом издвојен као главни, али Миронов је психолошки најдинамичнији и најсложенији. Обележава га неуспело поткивање љубави монашким животом и стеченим друштвеним угледом, ослобађање Ташане од удовичког живота и жеља за симболичним остварењем њиховог односа сублимацијом у виду њене задужбине. Миронов лик је присутан током целе драмске фабуле и одлучујући у исходу Ташанине судбине, јер он је једини сведок који тумачи њено понашање као морални грех и то саопштава породици, а затим одређује казну, и себи и њој, да би након година, кривио себе због тога.

Мада показује жељу да утиче на своју судбину, кроз противљење свом удовичком животу, одлуку да побегне са Сарошем, а затим и да испије отров, Ташана је грађена као пасиван лик, без снаге и начина да мења своју судбину, али са довољно снаге да је истрајно подноси. Пристајањем на свакодневно трпљење, које постоји на позадини некажњених хаџијских ћерки, њен лик добија потресну величину жртве.

Садржају лика Парапуге из приче одговара пети чин драме. Лик се у драми гради сличним средствима, прво кроз нарацију (уводни дијалог слугу), а затим у сценском збивању. Јављају се и мотиви којих нема у изворном тексту, а који су у функцији грађења Ташаниног лика.

„Јован: ... и чисто воли што се мучи око њега. Чисто је сва срећнија, блаженија, што год јој он веће муке задаје.”

„Ташана: ... Да кад њега не би било, кад не бих имала око њега да се мучим, бринем, да бих онда, овако сама, морала много да мислим... Кад бих мислила, морала бих да полудим.”

Парапутин лик у драми добија изразитију симболичку димензију. Има функцију антиципације догађаја, појављујући се у првом чину, и касније, са истим речима, у улози лајтмотива („Земља сам... И ти си земља... И сви смо земља. И сви ћете бити земља”). На почетку другог чина лику Парапуге супротстављен је лик просјака Бекчета, такође преузет из циклуса *Божји људи*. Осмишљен као „увек весело и с песмом... некад

<sup>19</sup> Троугао са сличним принципом односа постоји и у другој драми између Јовче, Васке и Младена.

врло леп, што се и сада приметно види... Омиљен код свију”, он изражава промењену атмосферу у другом чину. Оба лика, својеврсни антиподи у свету божјака, симболична су слика животних крајњости.

У односу на кратку причу, у драми постоји низ епизодних ликова који епски проширују слику основног драмског збивања. Приказане су три генерације Ташанине породице, различите социјалне и националне групе (слуге, турски бегови) са својом љубавном предисторијом. Социјално окружење, у причи предочено првенствено перспективом кроз коју су догађаји приказани, у драми је нужно морало добити своје представнике у појединим ликовима, а приповедачки говор трансформисан је у појединачне исказе. Став о улози света у животу појединца, који је у причи изнет као опште мишљење породице, у драми, знатно развијеније, изговара лик Ташанине мајке. На тај начин овај исказ постаје њено специфично обележје, средство у карактеризацији њеног лика.

Ликови грађени комичким средствима (ликови кафеџије и слугу у трећем чину, који говоре у дијалекту) доприносе постојању стилских крајњости у драми.

Кратка прича *Парајуџа* у односу на драму *Ташана* постоји као скица тако да поступак драматизације подразумева проширење на свим плановима. Фабула се проширује догађајима прошлим у односу на драмску радњу, који имају карактер мелодрамских (неузвраћена, спречена љубав, женидба упркос противљењу породице, дуготрајна скривена љубав), као и догађајима који проширују драмску радњу (мотиви удовичког живота из *Покојникове жене* и ослобађање од таквог живота, мотиви који приказују однос Сароша и Ташане и читав трећи чин као епизодно проширење драмске радње). Сви ови мотиви, којима проширује фабулу драме, могу се наћи и у Станковићевим приповедним делима, јер његов стваралачки поступак подразумева стално враћање одређеном кругу мотива и сижеа, без обзира о ком жанровском облику је реч.<sup>20</sup>

Различити сижеи приче и драме утичу на различит карактер приказаних збивања. Сцена између Парапуге и Ташане у причи се перципира као необична и бизарна ситуација, не изазивајући сажаљење, јер се о Ташаниној судбини још ништа не зна. И када се сазнаје, то је у форми сажетог, готово телеграфског извештаја, који потресан ефекат постиже управо потиснутом емоционалношћу.

У драми су опширно развијене све околности Ташаниног живота пре досуђивања казне и са тим сазнањем пети чин се доживљава као контраст у односу на све претходне, постижући мелодрамски ефекат. На овом ефекту се инсистира развијањем мотива, којих нема у фабули кратке приче: опис Ташанине куће, пропале временом, и њена одбаченост од најближих, која се варира два пута.

---

<sup>20</sup> Мотив божјака јавља се у Станковићевим приповеткама и изван збирке *Божји људи*. У приповеци *Јовча* постоји мотив Циганке коју одводе преко границе сличан ономе у драми *Кошћана*, а у драми *Ташана* искоришћени су мотиви из приповетке *Покојникова жена*. Мотив звука, чистог гласа као носиоца неухватљивих значења је вариран у *Кошћани* и у *Јовчи*, а мотив гатања присутан у приповеци *У виногради* и приповеци *Јовча*. Ово су само неки од примера.

Приповедни текст је остварен доминантно у наративији и дескрипцији. У драми је удео наративног и дескриптивног знатан у оквиру дијалога, чинећи да он губи драмски карактер. Развијеном дескрипцијом превазилази се и строго сценска функција дидаскалија.

Проширење драме је остварено увођењем епских елемената, реалистичког и мелодрамског карактера. Модел драме одговара моделу драме која настаје под утицајем романа реализма (социјални сукоби, психолошка сложеност, приповедање о прошлости, улога времена) и облику комада са певањем из народног живота (љубавни заплети, сцене певања у трећем чину, комичне фигуре које говоре у дијалекту, аутентична локална средина).

Наспрам модерних приповедних поступака, сажетости и фрагментарности, коришћени су традиционални драмски поступци, реалистички сценски приказ и реторички дијалог. Модерни елементи у драми су покушај дочаравања одређене атмосфере, психолошка сложеност и амбивалентност у карактеру, проширење теме изван строго љубавног односа на ниво опште усамљености и отуђености појединца у друштву, које има репресиван карактер.

## ЈОВЧА (ПРИПОВЕТКА)

Трећа Станковићева драма, *Јовча*, настала је на основу истоимене приповетке први пут објављене 1901. у *Летопису Матице српске* (књ. 208, св. 4). Пре него што је објављена, Станковић у писму уредништву *Летописа* од 21. 6. 1902. износи да му је то „по замисли најбоља и најтежа ствар”. На специфичност мотива који приповетка обрађује указује и Станковићева бојазан „да слагач његов рукопис, а нарочито стил и дијалоге хрђаво не схвати и погрешно изиђе”, као и захваљивање уреднику што није објављена онако како им је први пут послао јер „где би се сада од стида денуо”. Разлог драматизације приповетке *Јовча* је можда њен необичан, провокативан мотив, похвална реч Бранка Лазаревића, мада исти критичар има лоше мишљење о преради епских дела за позорницу, јер „драмски писац према романсијеру има врло мали број средстава да изрази своју тежњу”.<sup>21</sup>

Приповедна фабула заснована је углавном на једном догађају и мањем броју ликова, захватајући краћи временски период. Оно што обележава приповедну прозу модерне је процес дефабуларизације и фрагментарна композиција. У грађењу лика доминира психолошка мотивација, уводи се тачка гледишта лика, који постаје фокализатор збивања, лик рефлектор. Користе се технике за приказ садржаја свести (дживљени говор, унутрашњи монолог). Обрађују се мотиви ирационалног, нагонског и несвесног. Дескрипција добија већи простор и значај у структури,

<sup>21</sup> Бранко Лазаревић, *Прераде романа у драме*, Критички радови Бранка Лазаревића, Матица српска, Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Београд 1975, 315.

тежи се представљању тренутног чулног утиска. Описи су фокализирани и добијају симболичко значење.

Станковић припада групи приповедача који су се појавили крајем XIX и почетком XX века, а чије особине Скерлић издваја у парове супротстављених одлика:<sup>22</sup> приказ спољашњег живота и унутрашње драме, осећање носталгије, изражену чулност и осећање социјалне правде, идеалистичко доживљавање и натуралистички приказ. То значи да се ови приповедачи једним делом ослањају на приповетку претходног реалистичког раздобља, доносећи одређене новине.

Психолошка мотивација ликова и дефабуларизација код Станковића се јавља као продор у ирационалне и нагонске сфере личности, као мотив сукоба између нагона и моралне норме у односу појединца и породичне заједнице, али и као унутрашњи сукоб. Одсуство динамичне фабуле и дијалога, повлачење збивања на унутрашњи план, говорна уједначеност текста (насупротив мноштву говорних жанрова у прози реализма) одлике су које Станковићеву приповетку удаљавају од приповетке претходног раздобља. Иако носи регионалну одређеност, попут прозе реализма, варошка средина у Станковићевој прози смештена је у прошло време, предео је из сећања и конституише се као својеврстан утопијски простор.<sup>23</sup>

Мада фабуле кратке приче *Парајуша* и приповетке *Јовча* обухватају сличан временски распон (преко 20 година у *Парајуши* око 30 година у *Јовчи*), структура ова два дела се знатно разликује. Фабула приповетке *Јовча* подељена је у пет поглавља, а догађаји су приказани у хронолошком распореду. Прво поглавље описује какав је главни лик „од како га памте” и збивања у распону од 26 година, а друго у трајању од неколико дана. Треће поглавље говори о лику Јовчине ћерке кроз слику животних околности, које представљају трајно стање. Четврто тематизује неколико година из Јовчиног живота, а пето је опис стања које има карактер неизменљивог, трајног обележја.

На крају четвртог и на почетку петог поглавља су цртице које указују на временски интервал, који није обухваћен приповедањем, а у ком се дешава промена значајна за главни лик. Сижејном елипсом се тако јаче истиче значењски помак, који доноси последње поглавље.

Централни део приповетке (након Јовчиног повратка са сватовима) представља краткотрајно збивање уоквирено дуготрајним временским распонем. Ови оквирни делови текста приказују постепене процесе и стања, а централни део динамично збивање у наглој промени ситуације. Са тим је у складу и поступак приповедања. У деловима који описују веће временске распоне доминира извештај (панорамско приповедање), док су краћи, а за развој фабуле значајни временски одсеци, приказани сценично.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Јован Скерлић, *Млада српска поезија и њеној поезији*, Писци и књиге IV, „Просвета”, Београд 1964.

<sup>23</sup> Новица Петковић, *Књижевни свет Борисава Станковића*, Књижевност, 1981. бр. 10, књ. LXXII, 1856.

<sup>24</sup> Супротан је поступак у цртици *Парајуша* где се више простора даје сталном, поновљивом збивању, а сажето се приказују прави догађаји.



Наслов приповетке је име главног лика, а приповетка је својеврсна историја његовог живота („од како га памте” до коначог исхода, који, иако није крај, јесте један вид умирања). Фабула приповетке стога обухвата више него један догађај, али ипак постоји онај са статусом главног, који пресудно утиче на судбину јунака.

Перспектива из које је главни лик дат на почетку и на крају приповетке је перспектива средине у којој се налази (чаршије). Приповедање почиње без објективног оријентацијског система („Кућа му је била на крај махале”, „а он је чивлуке имао многе”). Лик се уводи заменицом, уобичајено код Станковића, као да се сам чин приповедне комуникације одвија унутар представљеног света. На то упућује и деиктичност („И кад у ноћ овамо дођоше цела варош прену се и пробуди се од њине свирке и халабуке”) и присуство емоционално обојених и оцењивачких исказа („Колико је њих он удавао и женио”, „А да је био ко, већ слуга њихов, Манасија”), што приповедању даје одлике усменог казивања „допринеси интонацији сабеседништва са читаоцем”.<sup>25</sup> Приповедач користи перспективу чаршије кад говори о главним ликовима („Ретко се памтило да је која друга толико девовала”, „Ко се надао и мислио да ће некад доћи време кад се њега нико неће бојати?”), али и појединачну перспективу неког лика да би приказао од јавности скривено понашање („Жена му, кад види да он почиње већ то да тражи, бежи и трчи кући зна да ће он сада њу. Да ће доћи кући, да ће је затворити у собу, да ће довући јатагане и пиштоље”).

Предочавајући психолошку мотивацију одређеног понашања, у појединим случајевима приповедач изједначава своје знање са јунаковим: употребом заменица („то”) и поредбених конструкција кад говори о Јовчиној нејасној чежњи. Ипак, да је његова позиција супериорна у односу на лик, показује кад говори о оном чега Јовча није свестан (након описа Нациног измученог лица се истиче: „Али Јовча то ништа није видео”), као и разликовањем привидних и правих разлога његовог понашања („Обично би тада ноћу усео на коња, дошао и отишао тобож све у инат синовима, чак до ње, Наце”).

У односу на главни лик приповетка је структурирана тако да се од оквира ка средишњем делу угао приповедања све више изједначава са знањем лика. Уводне и завршне сцене приказују га очима средине, а на супрот томе је централна сцена са сватовима, у којој приповедање прати његово сазнавање нових околности. Кључни догађај, приказан кроз сазнање, у први план истиче субјективну реакцију, а не догађај сам за себе. Читалац и лик, који сазнаје, налазе се у истој позицији, тиме се смањује дистанца између њих и повећава сугестивност у приказу реакције лика на промене. Оваква динамична перспектива одговара основним интенцијама приповедања усмереним на то да се сложени психолошки процеси сагледају у оквиру приказаних спољашњих догађаја.

Оно што се може одредити као објективно спољашње догађање обележено непоновљивошћу је рођење најмлађе кћери, њена трудноћа

<sup>25</sup> Владимир Јовчић, *Уметности Борисава Станковића*, СКЗ, Београд 1976.

са слугом, која спречава намеравану удају и води утврђеној казни — изгнанству из породице. Ови догађаји указују на то да је у оквиру Јовчине дата још једна животна судбина. Али догађаји везани за њу значајни су првенствено по томе како се рефлектују на психологију главног лика, а не као збивање занимљиво само по себи. Дефабуларизација се огледа и у томе што велики део у структури приповетке чине прикази дуготрајних, поновљивих збивања и стања као етапа одређених психолошких процеса.

Једнократна и поновљива збивања су у таквом односу да једнократни догађаји мењају дотадашња и формирају нова, другачија стања, везана за однос главног лика према другима. Рођење кћери доводи до промене у Јовчином односу према породици, разговор са тастом до промене у односу према просцима, тј. ћеркиној удаји. Сазнање о њеној трудноћи га привремено удаљава, а одвођење младе Циганке, на други начин, поново га враћа ћерки.

Збивање се одвија на два плана, као унутрашње-субјективно и спољашње-објективно. Постоји аналогија између промена у фабули и промена у садржају лика. Спољашњи догађаји и одражавају и условљавају психолошку динамику у чијој основи је недостижност жељеног, прво као нејасног, недефинисаног, а затим као забрањеног и табуизираниог.

Лик се гради тако да обједињава семантичке опозиције, као почетну и завршну фабуларно-сижејну ситуацију. У обе ове ситуације приказан је у опозицији са средином, као врсти спољашњег, социјалног контраста и у сукобу унутрашњих тежњи, које чине основу психолошког конфликта, то јест мотивације.

У уводу је лик представљен као богатији, моћнији и угледнији у односу на средину. Грађен је кроз контраст између наглашене функције имати и моћи у односу на спољашњи свет и немати и не моћи досегнути оно што припада плану субјективног.

У оквиру нарације и описа поступцима издвајања и оцењивања лик се гради као изузетан и необичан карактер. Опис понашања је доминантно средство карактеризације (у кући се понаша као гост, никако да му се угоди, не одлази родбини нити ко њему долази, три пута се женио и разводио, не мари шта ће се за њега рећи).

Лик се карактерише предочавањем односа других према њему, уз појачавање значења варирањем сличних исказа („Тад цела кућа само њега мора да гледа, надстојава му и двори га. И пре њега, док он не би био готов, док њега не услуже, удворе, нико не би смео што друго да почиње, ради”, „Имао је све своје, одвојено, за себе у које нико, ни жена му, за живу главу, није смео да дирне”).

И приповедач сам експлицитно оцењује Јовчино понашање („И заиста живео је он чудно”). Доминантна спољашња перспектива у грађењу лика нарушава се онда када се уводи мотив који представља суштинско психолошко обележје и функционише као објашњење његовог понашања („По неки пут, у неком гласу, отргнутом звуку као да наиђе на то”, „и тако до зоре лутао је једнако певајући и као тражећи ту мому, шта ли”).

Јовчине мисли и осећања приповедач износи само када су у вези са овим основним психичким обележјем, пратећи како се оно мења. Када је лик једном приморан да сам проговори о њима, чини то у облику алегорije. Говор лика није доминантно средство карактеризације, јер је у комуникацији битније споразумевање погледом и знање које постоји без изрицања. Разлог је, поред културних конвенција, и сама природа његовог психолошког конфликта. То је прво нејасна емоционална тежња, потиснута и рационализована у свакодневном животу, а затим, када бива конкретизована, она је, као таква, морално недозвољена, табуизирана, што опет води њеном потискивању и преобликовању. Зато су опис понашања и исказ приповедача о неизговореним мислима и емоцијама доминантни поступци карактеризације, који омогућавају приказ потиснутих психичких садржаја рефлектованих на посебан начин у понашању.

У уводу, главном лику су приписани знаци нагомилавања и опадања. Он је на врхунцу који у себи садржи наговештај пада (50 година, и први знаци старости, прво унуче, последња жена рађа му последњу кћер). Унутрашњи сукоб између емоционалних тежњи и моралних забрана, које не успева да разреши, исход има у психичком слому и потпуно супротној позицији у односу на почетну. Наговештаји са почетка су реализовани на крају.

При том је значајно да се у приказу психолошких промена инсистира на њиховој постепености, да се приказују као процеси који се развијају у низу поновљивих ситуација, доносећи промену у кумулацији, а не у наглom преокрету.

Простор приповетке је углавном само означен, а не и детаљно представљен. Конституисан је према главном лику, као релација између два одредишта обележена присуством или одсуством онога што је жељено, као непрекидно одлажење у тражењу и поновно враћање услед неналажења (супротно простору бајке, где главни јунак преваљујући далеки пут на крају проналази жељени предмет и постиже свој циљ).

На почетку простор је дат као опозиција између куће, у којој лик борави кратко и нерадо, и далеких, недефинисаних простора Турске, у којима борави годинама тргујући ружама. Исти просторни однос се варира и као опозиција брачне собе и чивлука, где одлази „лутајући тамо и назад до зоре, певајући то, као тражећи ту мому, шта ли”.

Када чежња постане одређена, просторна опозиција постоји између повлашћеног, издвојеног, горњег (горњи део куће, издвојена соба у манастиру) и заједничког доњег простора, а доминантна емоција главног лика представљена је кретањем од једног ка другом („Колико пута његови су се изненађивали и готово уплашили када би га видели да се ноћу диже и одлази у женску собу код Наце”).

Смештањем у повлашћени простор, лик ћерке се ограђује од осталог света и дивинизује, да би након преступа био детронизован казном да живи у оронулој кући на периферији вароши. Овај простор, односно Јовчино непрестано одлажење до њега, добија значење које је раније имао пут у удаљена места или лутање по чивлуцима. Оно што кућу, од-

носно предмет чежње, чини недоступним је свест о моралној норми, која одређује Јовчино понашање.

А када Јовча изгуби разум и са њим све што је имао, његов живот се и даље наставља на истом путу којим га сада други доводе и враћају. Забрана уласка у Нацину кућу изгубила се заједно са рационалном свешћу, али и могућност остварења било каквог односа.

Постоји исто што и на почетку — чежња и безуспешан пут.

## ЈОВЧА (ДРАМА)

Драма *Јовча* условно има два аутора. Рад на њој прекинут је смрћу Боре Станковића, а одломке је у коначну драмску форму уобличио Драгутин Костић. Иако постоје ставови да је реч о два различита приступа стварању драме,<sup>26</sup> она ће овде бити анализирана као јединствено дело.

Место главне радње у приповеци је означено само као махала, док су простори изван њега именовани (Турска, Призрен) јер је наративна инстанца смештена унутар света о коме приповеда. У приповеци се временске координате одређују искључиво у односу на главне ликове и приповедане догађаје. Ипак, на основу посредних месних и временских означитеља, јасно је да је реч о оквирно истом хронотопу присутном у свим Станковићевим делима (Врање у другој половини XIX века).

Драмска радња, међутим, има прецизно просторно-временско одређење: „Догађа се у Врању, осамдесетих и деведесетих година прошлог века.” То је време након престанка турске владавине. Овај историјски догађај у Борином делу има улогу временске границе, која приказани свет дели на „некадашњи” и „садашњи” дајући му и посебно вредносно обележје.<sup>27</sup> У драми *Јовча*, међутим, осим саме временске ознаке, нема других елемената у радњи којима би се градило значење у правцу опозиције садашњег света некадашњем, па је функција датирања само спољашње обележје радње.

Поред тога, у првом чину драме, у дијалогу између владике и Јовче, казује се како се чуло да је Јовча био у Стамболу „и тамо код самог цара” због чега су се у самој вароши Срби хришћани осећали сигурно и заштићено, а то с обзиром на означено време драмске радње представља анахронизам.

У приповеци је место радње најчешће само назначено. Опис Јовчине куће на самом почетку је, користећи се реалистичким детаљима, усмерен на истицање само једне карактеристике — њене одвојености од осталог света (налази се на крају махале, има висок зид и стално затворену капију), којом се метафорички исказује и однос главног лика према средини.

<sup>26</sup> Предраг Бајчетић, *Јовча, њивидна драма*, Борисав Станковић, Дrame, Нолит, Београд 1987, 212.

<sup>27</sup> Такав случај је у приповеци *Сйари дани*, збирци *Божји људи*, роману *Нечистиа крв*, у драми *Ташана*.

Сценски простор у драми осмишљен је тако да представља реалистичку слику одређеног амбијента (у дидаскалијама је дат опис аутентичне врањанске куће, собе, чардаклије на чивлуку и просте кућице). При том, разлика у медију чини да реалистички простор приповетке постоји у рецепцији као подразумеван, док је у драми конкретно уобличен и видљив, и због тога истакнутији у њеној структури.

У првом чину реалистички опис куће употпуњен је контрастом између горњег, затвореног, и доњег, отвореног простора, који су диференцирани према главним ликовима указујући на њихов статус и међусобне односе. То је просторни, сценски израз оног стања које у приповеци постоји као нарација, у временској димензији („Али, од тада ... отера их. Спавали су доле, у кући. Тамо су они за себе, као друга кућа, готовили, јели. А горе, у одаји, код Наце, само је он био”). Драма издваја поједине делове приповедне фабуле и приказује их као тачке у развоју драмске радње. Поред тога, она почиње ближе ситуацији заплета, због чега се почетак приповедне и драмске радње не поклапају.

Простор у драми је конципиран као наизменична смена екстеријера и ентеријера у складу са претежно јавним, односно интимним карактером збивања на сцени, а основно значење догађаја је подвучено сменом светлости и таме (први и други чин спрам трећег, четвртог и петог). Дескрипција звука, светлости и сенке игра важну улогу у стварању одређене атмосфере.

У четвртом чину атмосфера је дочарана преузимањем дела описног текста из приповетке и преношењем у текст дидаскалија:

„Наза (...окренута ватри; разгрне шамију те јој се још јаче осветли од ватре њено старо кошчато лице; ... Ветрови јаче и бешње дувају. Тресу зграду. Ватра праска... У ноћи издвоји се у хуци ветрова дуг отегнут урлик пса)

Наза (не диже главу, него још јаче, тајанственије, дубље се уноси у „кост”, гледа у њу, обрће је).”

И када није директно преузет, опис у дидаскалијама има карактеристике литерарног („ноћ звездана без месеца”), а звучни ефекти се дочаравају и његовим ритмичко-интонационим обликом („гоч бије, грнета пишти и трешти, ћемана цвиле и извијају... Урнебес, свирка, топот, подврискивање, туфеци све ближе”).

Поред тога, нека решења одговарају сценском извођењу. У трећем чину, звуком који се чује прво слабије а затим све јаче, дочарава се шири простор, изван оног на позорници, а медиј сцене омогућава и да се ефектно предочи контраст два расположења и емоције у тренутку кад је свадбена свирка акустичка позадина призора у коме Јовча сазнаје страшну истину.

Концепција сценског простора у петом чину слична је петом чину у драми *Ташана*. Екстеријер чине објекти са знацима беде и оронолости у првом плану, у контрасту са позадином, као ознаке два света. Поновљена је и физичка и костимска трансформација главних актера. Читав призор функционише као контраст претходним чиновима.

Пошто је драмско збивање ограничено сценом, драма *Јовча* не може да дочара основно обележје простора у приповеци: кретање између два значењски супротстављена одредишта, „овде” и „тамо”, као поновљиво и дуготрајно кретање које конституише простор, одражава и симболизује емоционално стање.

Јунак, додуше, у сваком чину у ком се појављује, долази са неког пута, али сам пут остаје у позадини онога што се збива на сцени не добијајући карактер трајног животног обележја. За разлику од приповетке која ово кретање приказује и као понављање истог у различитим варијацијама, драмско кретање је само једно, од позитивне ка негативној ситуацији у развоју драмске радње.

Приповетка и драма имају исти хронолошки след збивања, али у приповеци поједина поглавља обрађују дуже или краће временске распоне, док је драмска радња подељена на пет чинова, приближно уједначених временских сегмената, чија радња одговара реалном трајању приказаних збивања на сцени. Између чинова не постоји непосредно надовезивање догађаја, а време које пролази између два чина није прецизно одређено (због чега је и адекватнији термин слика). Оно што структурира време је ауторска напомена на почетку драме у којој су чинови (слике) диференцирани према годинама главног актера, Јовче.

Концепција чина је последица захтева сценског извођења за сажимањем времена. Стога су, осим трећег чина, који искључиво приказује ситуацију преокрета, и петог, који као епилог приказује трајно стање, остали чинови компоновани тако да обједињују збивања која су обележје дужег временског периода у контексту неког тренутка у развоју фабуле. (У првом чину тај тренутак је разговор са владиком који доводи до Јовчине одлуке да тражи младожењу, у другом се сугерише развој односа који води ка Васкином преступу, а у четвртом дуготрајно Јовчино понашање уклопљено је у тренутак одлуке синова да Зулфу и Назу одведу преко границе.) У складу са тим у односу на мотивску структуру приповетке долази до: изостављања одређених мотива, повезивања у фабули приповетке одвојених мотива, до прекомпозиције и проширења постојећих, и уношења сасвим нових мотива. Овде ће бити поменути само поједини примери.

У драми је изостављен мотив Јовчиног лумповања са свирачима и узалудног покушаја да пронађе „то” нешто у звуку песме из уводног дела приповетке. Овај мотив не постоји ни као ретроспекција у равни говора чиме се значајно поједностављује психолошки портрет главног лика, природа његове везаности за кћер. У драми је мотив нејасне чежње дат у вези са мотивом Јовчиног напуштања жена као исказ у форми дијалога („Док је немаш, не узмеш за жену мислиш да је она Бог зна шта, да је она то што мислиш, желиш, сањаш, а кад оно после — ништа”). Постајући предмет разговора мотиви мењају свој положај у структури текста у односу на текст приповетке. Тако се у Јовчином говору групишу и повезују већ поменути мотиви са мотивима изузетне везаности за ћерку („То, моја Васка то је све што имам”), мотивом одбијања просаца и са алегоријским исказом о дрвцу. Последица је да се губи утисак

развојности и градицијског нарастања одређене емоције, а говор лика у односу на исти, емоционално-психолошки комплекс постоји и као дослован и као алегоријски, чиме овај други губи на ефекту, на карактеру јединог облика у коме лик може да изрази своју емоцију и образложи свој однос.

Измењен је и сам карактер комуникације. У приповеци, Јовча само из гастовог погледа прозире његове сумње, а у драми је начин мање суптилан. Владика сам тумачи Јовчино понашање („Нећеш јер ти не треба... не даш је другоме”) што је опет у нескладу са исказом саосећања одмах потом, који се преузима из текста приповетке („Не разбирам што говориш, али знам шта осећаш”). Дијалог постаје експлицитан како би одговарао захтевима драмске игре, а у измењеном контексту механички преузете реплике из приповедног текста губе свој ефекат и првобитно значење, односи и карактер граде се у споју две супротне, инкомпатибилне врсте дијалога.

У трећем чину повезани су мотиви који припадају различитим етапама у развоју приповедне фабуле (Јовчина везаност за младу Циганку, која подсећа на Васку, њено одвођење преко границе, мотив одлазака до Васкине куће и гатања у чивлуку по повратку). Зарад сценског извођења они су и прекомпоновани у односу на хронолошки поредак у приповеци, тако да се не дочарава поступност у развоју одређеног стања у коме сваки од ових мотива има своју улогу. (Одвођење младе Циганке преко границе је оно што иницира Јовчине прво повремене, а затим сталне одласке до Нацине куће.) О овоме се у приповеци говори у форми сажетог извештаја ауторског приповедача („Једна умало га не стаде чивлука. Не беше толико лепа колико је имала велике крупне очи... Налик као у његове Наце. За њу су морали чак и синови му да се умешају, кришом је одвуку, одвоје од њега и негде преко границе одведу.”). У драми је овај однос присутан прво у говору, као извештај Стојне чивчијке о Јовчином понашању, а затим и као сценски призор, када физичка сличност треба да провоцира Јовчин исказ о Васки, тј. да укаже на његов унутарњи сукоб („Све моје, све... не дам... Сети се греха Васкиног, плане): Ђут, ти!”), а то је, у монолошкој форми, илустративно на једноставан и готово наиван начин.

С обзиром да се у драми „тематика фабуле развија искључиво у говору ликова”,<sup>28</sup> ограничен је круг мотива који се у овом жанру могу обрадити. Отуда и „технички проблем откривања неизречених мисли у драми”,<sup>29</sup> као и проблем предочавања несвесних садржаја, што утиче на отежано грађење драмских ликова.

Исти мотив у приповеци и драми има различит облик и позицију у сижету и структури текста и различиту функцију у односу на психолошки портрет главног лика. Услед тога има и различити естетски ефекат, тј. успешност своје функције.

<sup>28</sup> Борис Томашевски, *Теорија књижевности*, СКЗ, Београд 1972, 235.

<sup>29</sup> Уна Елис Фермер, *Један технички проблем: откривање неизречених мисли у драми*, Модерна теорија драме, прир. М. Миочиновић, Нолит, Београд 1981.

Облик дијалога условљава да уместо наратије ауторског приповедача постоји лик који је мотивисан одређеном ситуацијом да износи прошле догађаје (Стојнин извештај о Јовчи казан његовим синовима). Међутим, у драми Стојна у свом говору наводи речи сведока које су пак дословно преузет текст ауторског приповедача из приповетке („И каже Стојмен: Ништа само стоји више куће, не мари што ветар и њега и коња заноси да обори... И само гледа у њену кућу како ветрови око ње завијају, улазе унутра и, можда, шибāju је, шибāju”). Пошто је реч о делу текста у коме ауторски приповедач преузима перспективу главног лика, речи приписане сведоку, а пренете у форми извештаја, делују неадекватно и неуклопљено.

Мотиви којих нема у приповеци налазе се у првом и другом чину, дефинишући односе међу главним актерима (у првом чину Јовчин однос према породици и ћерки и статус у вароши, а у другом однос између Васке и слуге Младена). Уводни део приповетке приказује Јовчин лик кроз неубичајен, готово ексцентричан однос према другима, а такав однос доводи у везу са неразрешеним унутрашњим конфликтом. Уводни део драме изоставља овај период Јовчиног живота и главни лик гради, такође, кроз однос према средини, али у другом правцу и не приказујући две етапе у његовом односу према породици. У дијалогу са рођацима, Анђом и Митом, као и у разговору са снахама, лик Јовче се гради као лик породичног, патријархалног старешине, више типичног него необичног за своју средину. Улогу ауторског приповедача у приповедном тексту, у драми преузима исказ и понашање епизодних ликова, и отуда дијалог садржи наративне сегменте и ретроспекцију.

Други чин представља новину из више разлога. У сижеу приповетке тема односа Јовчине ћерке и слуге појављује се ретроспективно, у перспективи ликова („А њима, браћи јој, тек сада било је јасно оно Нацино, некадање мољење и преклињање кад су они у дугим зимским ноћима ишли сви на весеље... Не смем сама! Не остављајте ме саму! — преклињала их је тад она”). Тиме се у претходној сцени сазнања појачава ефекат изненађења, неочекиваног преокрета. У драми је однос између ћерке и слуге веома развијен — посвећен му је цео други чин и први део петог чина. Он се, као и остала збивања приказана на сцени, поклапа са хронолошким развојем драмске радње, тако ситуација у трећем чину бива на одређен начин антиципирана. Сцена Јовчиног сазнања губи ефекат драстичног преокрета за читаоца драме, односно гледаоца.

И однос између ликова другачије је конципиран. Лик Васке (промењено име у односу на приповетку) се гради као супериоран у односу на несигурног и понизног слугу („пијучкајући, посматра га подсмешљиво... загледа га, даје му знак да се окреће, што он и чини загледајући се и сам... Гледа га нетремице право у очи испитивачки. Хоће да га још више распали несташним питањима и задиркивањем градећи се да га не разумем”, а кад Младен хоће да побегне „примети му намеру, скочи и ухвати га за руку”). То се знатно разликује у односу на лик девојке у приповеци обележен сукобом између еротске жеље и забране као доминантном карактеристиком. Овај сукоб у драми приписан је лику слуге Младена који



своја осећања открива у монологу конципираном традиционално као говор за себе. Међусобни однос Васке и Младена у петом чину има исти карактер, иако у социјално измењеним околностима.

У монологу слуге Јована, развија се тема еротског у односу између господара и слугу, она нема функцију у развоју радње, ни у грађењу карактера неког од главних актера, већ је ту да да ширу слику и контрастну позадину исходу недозвољене везе између Васке и Младена. Несрећна судбина ових ликова сагледава се као последица стриктне примене моралних норми на позадини својеврсног моралног лицемерја.

Лик Јовче је основна тема и у приповеци и у драми. У приповеци су, међутим, сви планови у структури дела (приповедна перспектива, време и простор у складу са одређеном концепцијом у грађењу овог лика).

Драмски израз у односу на приповедни ограничен је непосредним приказом понашања и говора на сцени, и потребом за временском концентрацијом радње. Због тога од четири догађаја, која доводе до промене постојеће ситуације, само два учествују у развоју драмске радње (разговор Јовче са владиком и сазнање о Васки). Јер драма обрађује догађаје у вези са централним сижејним преокретом и саму ситуацију преокрета, као и догађаје који воде тренутној и наглој промени ситуације, а не постепеној и дуготрајној (што је случај са догађајима какви су рођење ћерке и одвођење младе Циганке преко границе).

Почетна и крајња ситуација главног лика међусобно опониране као упечатљив контраст остају и у структури драме и то у истом односу експозиције и епилога. Приказ постепених промена и стања која обележавају дужи временски период у драми је предочен ретроспективним исказима ликова (Јовча о себи у првом чину, Стојна о Јовчи у четвртном чину).

Специфичност у грађењу главног лика приповетке је одсуство вербалне комуникације, коју замењује опис понашања и предочавање неизречених мисли и осећања. Све четири сценски развијене ситуације у којима се лик одређује и кроз вербалну комуникацију обрађене су и у драми (разговор са тастом/ владиком, сцена сазнања, сцена гатања и појава Јовче као божјака).

По положају и значају централна и најразвијенија сцена у приповеци обележена је штурим, елиптичним дијалогом. У кључним тренуцима лик се исказује специфичним понашањем и ћутањем. Сазнаје се из погледа и на основу сажетих исказа (— „Кучка је она а не кћи!” „Ништа више није требало. Јовча је све, у трен, одмах све знао”) Постоји диспропорција између (не)изрицања и емоционалног доживљаја, што ствара напетост у међусобним односима.

Непосредна реакција на поразно сазнање, специфично понашање и ћутање, у драми се развија као монолошко-реторички исказ који својим садржајем треба да дочара емоцију („Јест, убићу те, убићу. Говори, кажи да си лагала, да није истина. Кажи, па да те убијем. Говори да то није истина или, ох, све ћу да побијем! Говори брзо, брзо јер ево већ ме гуши, стеже, хвата”).

Зарад позоришних ефеката, изједначавања театралног и драматичног, изостаје психолошки уверљивија реакција, приказана у приповеци.

У структури драмског текста јасно су одвојени ауторски исказ у дидаскалијама, који чини невербални део драмског извођења, од исказа ликова у облику дијалога и монолога. Приповедни текст нема јасно разграничене ове инстанце и ауторски говор може преносити исказе ликова у различитом степену веродостојности у зависности од функције коју имају (директни и индиректни говор, приповедни текст).

Јовчине речи, које су конвенционалан говорни облик, приповедач је пренео у форми приповедног текста, јер је од садржаја битнија њихова функција у комуникацији („Јовча да би заговорио пријатеље прича им, показује, докле је његово, шта му је од старине остало, шта је он приновио, купио“). У драми у форми дијалога првобитна функција се губи и исказ постаје само Јовчино поносно представљање сватовима.

Од неизречених Јовчиних мисли након позивања кћери („Па раздраган мишљу како ће да се пријатељи тргну, уплаше од њене лепоте кад она изађе и отвори врата, окреће се свирачима и заповеда им да свирају.“) у драми остају само трагови у тексту дидаскалија који дочаравају Јовчин глас („Јовчин глас (снажно, раздрагано, поносно): чедо, Васке, отвори!“). Тиме је ублажен и контраст између Јовчиног очекивања и оног што ће се затим десити. У тексту драме више простора добија очигледно а мање значајно, док се губи оно што је психолошка мотивација исказа.

Наративни сегменти који говоре о понашању ликова прелазе у текст дидаскалија, али у оквиру њих су и информације о субјективном збивању које се не могу искористити као упутство у глумачкој игри. („Љут што се његови не појављују, с почетцима већ сумње и слутње неке тешке тајне јер види да Васкини прозори још нису отворени“). Такве су и дидаскалије у које је механички пренет текст из приповетке без проналажења адекватног сценског еквивалента психичком садржају („У тренутку разумео је све: да их је Васка обешчастила“, и „зашто је болесна и нема је код куће“).

И измене на микроплану текста доводе до промена. Приповедном: „— Пријатељи! Кћи (а то „кћи“ гушило га) болна је“. У драми одговара: „Пријатељи моја (загушено) кћи, болна је болна“. Исказом ауторског приповедача се предочава стање лика, а у тексту дидаскалије описује се начин говора који би посредно требало да сведочи о емоцији. Приповедни текст је више усмерен на сам психолошки доживљај, који се не мора неминовно читовати, чиме се појачава тензија између равни унутрашњег и спољашњег у лику. У прози, даље, постоји „слој звучања“, интонација постигнута одређеним распоредом речи и изостављањем помоћног глагола, а која је у драмском тексту изгубљена.

Сложен психолошки портрет остварен у приповеци омогућава да лик Јовче буде тумачен у светлу психоаналитичких теорија,<sup>30</sup> али и пу-

<sup>30</sup> Зоран Глушчевић, *Психодинамички рад ероса у делима Борисава Штанковића*, Књижевност, 1985, бр. 1—7.

тем симболичких значења одређених мотива. (Мотив инцеста „симболизује тежњу за сједињавањем са себи сличним, уздизање свога бића, проналажење и чување свог најдубљег Ја и облик аутизма”.<sup>31</sup>) У драми је, непроналажењем адекватних поступака карактеризације сложена емоционална структура главног лика поједностављена.

Остали драмски ликови развијенији су у односу на приповетку и учињени сложенијим; поред ликова Васке и Младена и нови ликови, Јовчина родбина, такође имају одређен карактер и животни контекст. Лик таста замењен је ликом владике, чиме проблем излази изван породичног оквира, добија на спољашњој, а губи на унутрашњој драматичности. Ове промене сведоче о потреби да се усмереност приповетке на главни лик, у драми равномерније распореди и на остале учеснике у радњи. Јер лик у драми је део драмске ситуације и одређује се у односу на остале учеснике у њој. Карактер се гради тако да буде у складу са специфичном линијом драмске композиције, а психо емоционална стања се морају јасније очитовати. Тиме је његов садржај више условљен у односу на садржај лика у приповедном делу. О драмској функционализацији ликова сведочи и одсуство њиховог физичког описа у дидаскалијама.

## ЗАКЉУЧАК

Иако полазе од тематски и формално различитог приповедног материјала, у обе Станковићеве драме могуће је уочити сличности на различитим нивоима структуре, што указује да драматизација настаје према одређеном драмском моделу.

У обе драме развија се само једна линија фабуле, концентрише се на један однос, који формирају главни ликови. Драмски заплет добија психолошки карактер и постаје мање изразит, што указује да су ликови у првом, а радња у другом плану.

Постоји аналогија када је реч о кључним догађајима и главним актерима између две анализиране драме. Тренутак кулминације у обе драме је тренутак сазнања (Мирона, Јовче) да је лик према коме гаје извесну недозвољену и нереализовану привлачност (Ташана, Васка), у другој, такође недозвољеној, емоционалној вези са одликом социјалне мезалијансе (Сарош и Младен, припадници нижег социјалног staleжа у односу на Ташану и Васку). Казна у обе драме је искључивање из заједнице везивањем за лик који значи прогон по културној вертикали и живот у наличју своје културе<sup>32</sup> (Парапута, Младен).

Ликови који губе „жељену вредност” посредно омогућавају да до тога дође (Мирон ослобађајући Ташану ношења црнине, а Јовча одла-

<sup>31</sup> *Речник симбола*, прир. Крсто Миловановић и Томислав Гаврић, Народно дело, Београд 1994.

<sup>32</sup> Новица Петковић, *Два српска романа: студије о Нечистијој крви и Сеобама*, Народна књига, Београд 1988, 15, 16.

ском да тражи младожењу). „Жељена вредност” уместо намераваним добитницима припада аутсајдерима (Парапута, Младен).

У односу троугла који се формира међу ликовима „супарници” су дати као антиподи са супротстављеним карактеристикама и друштвеним позицијама (Мирон је хришћански монах, а Сарош певач Мухамеданац. Јовча је богат и угледан трговац, а Младен слуга). За разлику од Јовче, Мирон није главни лик драме, али у њеној структури заузима значајно место и по неким критеријима би то могао да буде.

Радња се у прва четири чина одвија у краћем временском периоду, а пети чин се издваја као епилог који има романескни карактер. У њему се животни исход приказује као свакодневна патња без умирања, што је модерно виђење трагичног. Јунаци су конципирани као они који трпе своју судбину и као без кривице криви.

Драма се гради коришћењем приповедних поступака (постојање пред-историје ликова, развијен психолошки портрет, функција времена у на-станку драмске ситуације, литерарни карактер дијаскалија, епизодне рад-ње и ликови) и мелодрамских елемената (реторички дијалог, присуство музике, егзотичан амбијент, љубавни заплет, патња без кривице).

Психолошку тематику и модел трагичног драме преузимају из Стан-ковићеве прозе, али лишавајући се перспективе ауторског приповедача, драма не успева да пренесе карактер приповедних описа, нити да аде-кватно дочара садржаје ћутања.

Дијалог у структури приповедног текста значење сугерише својим елиптичним обликом, док драма инсистира на развијеној дијалогској фор-ми. Драмски дијалог је обележен елементима наративног (ретроспекције, извештаји) и експлицитним изношењем субјективног стања — самои-споведањем, у облицима реторичког говора. Тиме се смањује напетост, не дочарава аутентична емоција, а наглашава театралност драмске игре. Такође се губи и специфичан језички израз Станковићеве прозе као би-тан носилац њених значења.

Театралан карактер се истиче и присуством музике и песме на сце-ни у циљу дочаравања одређене атмосфере (трећи чин *Тацане*, трећи чин *Јовче*) при чему је присуство музике у *Јовчи* више уклопљено у драмско збивање.

Ликови свештеника у обе драме тему еротског износе изван уског породичног оквира, дајући јој шири друштвени карактер (говор о ван-брачној деци хацијских кћери у *Тацани* и о еротским односима између слугу и „газдарица” у *Јовчи*).

Драма *Тацана* за полазиште узима мањи број елемената фабуле из приповедног текста (мотив греха, суђења и испаштања казне). То омогу-ћава да драма настане као конзистентна структура са особеностима у поступку (најава мотива у говору ликова пре појављивања и „реализаци-је” на сцени, паралелизам у грађењу главних ликова, симболичка функ-ција лајтмотива).

Драма *Јовча* преузима већи део приповедног материјала (етапе у развоју фабуле, карактер основног сукоба, главне актере, поједине сце-не). У поступку драматизације долази до некритичке верности основном

тексту. Механички се преузима текст који припада ауторском приповедачу и преноси у дидаскалије и дијалоге без функционалног преобликовања у складу са захтевима нове структуре.

Модерни поступци у грађењу приповедног текста замењени су традиционалним драмским изразом, којим се не може предочити особеност психолошког конфликта у грађењу ликова и драмских ситуација, и у томе је основна мањкавост драматизације.

С друге стране, треба рећи да је драмски текст писан првенствено као предлог за сценско извођење и да своју коначну вредност показује на позорници. Мада се савремени театар не базира на реторички обликованом дијалогу, редитељски приступ драмском тексту је све слободнији, проналазећи у њему само основе за сценско тумачење.

Оно што текст ових Бориних драма пружа савременом театру је мотив ирационалног као сила која обликује судбину, а о њиховој актуелности сведочи и то да су се на сцени играле и неколико деценија након свог првог извођења, односно објављивања, пружајући могућности за ново редитељско виђење драмског текста.

*Nada Karaić*

STANKOVIĆ'S PLAYS *TAŠANA* AND *JOVČA* AND THEIR  
NARRATIVE COUNTERPARTS

Summary

Genre transformation implies the changes in the selection of the plot, development of the story, narrative perspective, spatial and temporal plane of the events and thus inevitably brings the thematic and semantic shift in relation to the text serving as a starting point. Stage performance imposes a different procedure in the determination of characters when compared with the narrative types of texts and poses a problem of the representation of the unspoken thoughts and feelings, as well as subconscious content. On the other hand, uncritical reliance on the basic text is not a prerequisite of a successful dramatization, because the same motive transferred to the other genre changes its position and function in the structure of the text, as well as its esthetic effect.

*Александар Васић*

## СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК И НАЦИОНАЛНА УМЕТНИЧКА МУЗИКА

**САЖЕТАК:** *Српски књижевни гласник* (1901—1914, 1920—1941), један од најзначајнијих часописа у историји српске књижевности, објавио је близу осам стотина текстова о музици — музичких критика, студија, огледа, полемика, бележака и некролога. У раду се испитује *Гласников* однос према националној уметничкој музици. Истраживање је показало да су критичари и есејисти овога часописа највећим делом пружили објективне оцене остварења српских композитора, иако су се у њиховим вредновањима повремено јављале противречности естетичког и идеолошког реда.

Током последњих неколико деценија наука о књижевности обogaће-на је великим бројем књижевноисторијских прилога посвећених наслеђу српског модернизма с почетка ХХ века. Та су истраживања и проучавања потврдила прекретни значај *Српског књижевног гласника* за формирање модерне српске књижевности.<sup>1</sup> И не само то. Угледни историчари националне литературе ово гласило сматрају најбољим часописом у историји српске књижевности.<sup>2</sup> Међутим, неупоредиво је слабије позната опсежна музикографска — критичка и есејистичка — продукција овога часописа, која је тек у најновије време подвргнута систематском музико-лошком испитивању.<sup>3</sup>

*Српски књижевни гласник* излазио је готово пуних тридесет пет година. Покренут 1901, током наредних тринаест година свакога месеца даваће по две свеске.<sup>4</sup> После прекида проузрокованог избијањем Првог

<sup>1</sup> В. нпр. темељно дело Предрага Палавестре, *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892—1918*, Српска књижевна задруга, Београд 1986, 478—484. (Друго издање 1995).

<sup>2</sup> Драгиша Витошевић, *Српски књижевни гласник 1901—1914*, књигу уредио Александар Петров, напомене приредили Љубомир Котарчић и Тања Поповић, Матица српска — Институт за књижевност и уметност — „Вук Караџић” (Серија: Историја српске књижевне периодике, 3), Нови Сад — Београд 1990, 7; Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, четврто, проширено издање, Просвета, Београд 2004, 922.

<sup>3</sup> Александар Васић, *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику” 1901—1941*, 274 стр. Необјављена магистарска теза урађена под руководством проф. др Даниле Петровић и одбрањена 19. маја 2004. године на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду.

<sup>4</sup> Библиографски је описана само прва серија часописа; уп. Љубица Ђорђевић, *Библиографија Српског књижевног гласника 1901—1914*, Народна библиотека Србије, Београд 1982. Ова књига била је наш главни извор за разрешења ауторских иницијала у првој се-

светског рата, његов живот обновљен је 1920. године и трајао је, опет, до почетка наредног великог рата. За те четири деценије у *Гласнику* се сустигло близу осам стотина разнородних музикографских и музиколошких састава. Бројем претежу музичке критике, али следе и студије и огледи о музици, етномузиколошке расправе, тематски разноврсне, садржајне и обилне белешке, полемички, меморијални и други чланци. Аутори замашне збирке од преко две хиљаде пет стотина *Гласникових* страница о музици јесу водеће личности српске музичке историје прве половине XX века: Стеван Стојановић Мокрањац, Петар Крстић, Станислав Бинички, Стеван Христић, Милоје Милојевић (чије обимно критичко-есејистичко дело доминира у *Српском књижевном гласнику*), потом Коста Манојловић, Даница и Љубица Јанковић, Војислав Вучковић,<sup>5</sup> Петар Коњовић и друге. Своје рубрике *Књижевни гласник* је отворио и писцима којима музика није била професија, али су поседовали натпросечна знања о овој уметности. Тако се критикама, есејима, белешкама о музици у *Гласнику* јављају: дипломата, позоришни критичар и преводилац Дикенса (Charles Dickens) и Стерна (Laurence Sterne) на српски језик Драгомир М. Јанковић; фармацеут и пасионирани камерни музичар виолиста Густав Михел;<sup>6</sup> дипломата и књижевни преводилац с француског језика Стеван К. Павловић; књижевници Милан Грол, Исидора Секулић, Бранко Лазаревић, Станислав Винавер; историчар и палеограф Виктор Новак; филозоф Ксенија Атанасијевић; србиста, полониста и компаратиста Ђорђе Живановић и други. Поред српских, у *Гласнику* су чланке о музици објављивали и хрватски, словеначки, руски, пољски, чешки, бугарски, мађарски и француски сарадници.<sup>7</sup>

### 1. Српска уметничка музика у фокусу критике Српског књижевног гласника

Како се то и могло очекивати, критичари *Српског књижевног гласника* с великом су пажњом пратили савремено српско музичко стваралаштво.<sup>8</sup> Ниједна актуална домаћа композиција иоле већег значаја или

рији *СКГ*-а. Када је реч о чланцима које је Милоје Милојевић објављивао у новој серији часописа, иницијале су разрешили: Петар Коњовић, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Српска академија наука (Посебна издања, ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1), Београд 1954, 274–281; *Библиографија расправа и чланака*, књ. 13: Музика, струка VI, А–Р, главни уредник Марија Кунтарић, Југославенски лексикографски завод „Мирослав Крлежа”, Загреб 1984, 518–537.

<sup>5</sup> Уп. Александар Васић, „Војислав Вучковић у *Српском књижевном гласнику*”, у: *Сто година Српског књижевног гласника. Аксиолошки аспекти традиције у српској књижевној периодици*, зборник радова, уредили Станиша Тутњевић и Марко Недић, Матица српска — Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 14), Нови Сад — Београд 2003, 213–224.

<sup>6</sup> В. нашу студију *Музички критичар Густав Михел*, Музикологија, Београд 2004, бр. 4, 167–195.

<sup>7</sup> Потпуну хронолошку библиографију *Гласникових* написа о музици доноси помену-та магистарска теза писца ових редова.

<sup>8</sup> Као што је познато, *СКГ* је био један од стубова идеологије југословенства у српској култури. Већ од 1907, снажније од 1911, а најјаче од 1920. године, у музикографији бе-

опсежније форме није прећутана у *Гласниковој* рубрици „Уметнички”, односно „Музички преглед”. Највећи број критичких интерпретација и вредновања наше музичке уметности, које је познати литерарни часопис заступао на својим страницама, кодификован је у потоњој музичкој историографији. Мали је број погрешно оцењених остварења српских композитора, а такве оцене углавном нису биле последица стручних превида, већ, пре, музичко-идеолошких и естетичких погледа/предрасуда појединих критичара.

Примећено је да је „... *Српски књижевни гласник* дошао... да повуче оштру линију између деветнаестог и двадесетог века у српској књижевности”.<sup>9</sup> Та се теза може применити и на *Гласников* однос према српској музичкој уметности. Одабравши за своје ослонце и циљеве темељиту стручност и озбиљну естетску аспирацију, *Гласникови* критичари пошли су од превредновања српске музике XIX столећа.

Већ у првом годишту *СКГ*-а сусрећемо кратак, језгровит и упечатљив критички приказ нотних едиција композиција Даворина Јенка и Карла Мертла. Стеван Мокрањац је успешно ускладио независан естетски критериј и контекстуалан, историјски приступ делима наших композитора. Писана антитетички, Мокрањчева критика Јенкових позоришних песама за својевремено веома популарни комад с певањем *Сеоска лола* Еде Тота (Ede Tóth),<sup>10</sup> пример је како се, једновремено, могу изнети ригорозне критичке примедбе о музичкој композицији и сачувати позитивна слика укупног значаја који одређени аутор има за српску музичку и културну историју.

Учтивим и благоданоним тоном, али покренут неумољивим налогом уметничке и критичарске савести, Мокрањац Јенковим песмама не опрашта ниједну битну ману: он помиње Јенкова варварска огрешења о српске акценте, одсуство изворног српског фолклорног духа у његовим песмама, као и штуру и сиромашну хармонизацију. Оштар критичар, не и негатор, Мокрањац хита да портре словеначко-српског романтичара попуни повољнијим, такође погођеним бојама: ако код Даворина Јенка нема истинског српског музичког духа, а оно има рођачкога, словенскога; Јенко је, истиче Мокрањац, био противник немштине у музици и свакако је најбољи од свих странаца, Словена, који су (до краја XIX века) радили на српској музици; премда су његове хармоније „обичне” и

---

оградског часописа отворено се заговарала идеја југословенског заједништва. О овим питањима писали смо у студији *Музикографија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства*, Музикологија, Београд 2004, бр. 4, 39—59.

<sup>9</sup> Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, редактор Радојка Радуловић, приредио и поговор написао Јован Пејчић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997 (6), 382.

<sup>10</sup> Ову позоришну игру у три чина с мађарског је на српски превео, у ствари „посрбио”, један од пионира наше вокалне уметности, лирски — оперски и оперетски тенор Стеван Дескашев. (Последње издање: *Посрбе*, приредио Петар Марјановић, Нолит /Библиотека „Српска књижевност: драма”, 5/, Београд 1987, 241—320.) У београдском Народном позоришту премијеру је доживела 22. априла 1878; изразито омиљена представа, играна је све до 20. новембра 1911. г. Уп. Живојин Петровић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868—1914*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1993, 96—97.



схематске, Јенко је у своје време био најбољи композитор српских песама.<sup>11</sup>

Уколико је, међутим, неки композитор био без икаквих уметничких и културноисторијских заслуга за развој наше музичке средине, Стеван Мокрањац није имао обзира према његовим промашајима. Аматерска безвредност *Валцера и Марша* које је краљици Драги Обреновић посветио Карло Мертл, ослободила је Мокрањца обавезе да о овим клавирским минијатурама пише аналитички. Уместо за непотребну стручну музиколошку експертизу, критичар се опредељује за драстичан, фигуративан исказ и пресуђује да Мертлове инфериорне комаде могу само пиљари и бакали користити за своје потребе!<sup>12</sup>

Када је реч о музици, у *Српском књижевном гласнику* није било недодирљивих личности. То се лако може опазити баш на примеру Стевана Мокрањца. Премда су његове *Руковети* врло рано препознате као угаони каменови наше новије уметности, то није спречило стручне коментаторе да о живом класику српске музике размишљају као обрађивачу народних мелодија, а не као композитору у ужем смислу тога појма. На почетку осврта на *Прву руковјет српских њесама из Босне, за мјешовити хор*, Фрање Мађејовског, Петар Крстић улази у кратку али исцрпну дебату о уметничком статусу руковети. Радо признајући своје некадашњем учитељу Стевану Мокрањцу првенство међу ауторима наших хорских потпурија, *Гласников* критичар ипак препоручује употребу израза *склајање*, а не *стварање* руковети. Јер, фолклорни узорак од кога модерни композитор полази, преузет је од анонимног народног певача, па се у случају оваквих хармонских, мелодијских, ритмичких и полифоних обрада не може говорити као апсолутном музичком стварању. Међутим, Крстић није тенденциозан: он пише одмерено, с намером да реши одређени теоријски проблем; занима га истина и није руковођен жељом да руши националне величине. Зато износи и аргументе који његов претходни закључак чине слојевитијим: „Ма да се код ових уметничких творевина [тј. руковети, А. В.] не може говорити о апсолутном музичком стварању, јер је мелодија дата, ипак се не може ни савршено одрицати музичко стварање. Јер то што музичар при оваким творевинама свога даје јесте уметничка одећа сировој народној мелодији, а каква ће она би-

<sup>11</sup> С. С. М. [Стеван Стојановић Мокрањац], *Уметнички преглед. Позоришне песме — „Сеока Лола”, сложио и за гласовир удесио Даворин Јенко. „Валцер и Марш” посвећен Њеном Величанству Краљици Драги, за гласовир у две руке компоновао Карло Мертл*, Српски књижевни гласник (у даљем навођењу: СКГ), Београд 1901, књ. IV, бр. 3, 236—237. Ову Мокрањчеву критику коментарисали су Драготин Цветко и Роксанда Пејовић. Уп. Д. Цветко, *Даворин Јенко и његово доба*, Српска академија наука (Посебна издања, књ. СС1, Музиколошки институт, књ. 4), Београд 1952, 92—93, 95. и 186; Р. Пејовић, *Најиси Стевана Мокрањца и њихов значај у историји српске музике*, Развитак, Зајечар 1992, год. XXXII, бр. 3—4 (188—189), 32—33; Иста, *Кришике, чланци и посебне публикације у српској музичкој прошлости (1825—1918)*, Факултет музичке уметности, Београд 1994, 92—93; Иста, *Српска музика 19. века: извођаштво — чланци и кришике — музичка педагогија*, Факултет музичке уметности, Београд 2001, 237.

<sup>12</sup> Уп. наведени Мокрањчев чланак, стр. 237.

ти, то опет зависи од талента, укуса и музичке технике, којом он располаже.”<sup>13</sup>

Својим објективним тумачењима и вредновањима композиција војвођанских музичара друге половине XIX века, затим припадника тзв. београдске школе прве половине XX столећа, као и достигнућа твораца модерних стилова импресионизма и експресионизма у српској музици — Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Стевана Христића — *Српски књижевни гласник* снабдео је потоњу историографију поузданим путоказима. Стилскоисторијске категоризације и оцене вредности уметничких дела које је *Гласник* фиксирао, у највећем броју случајева нису подлегле ревизији каснијих испитивача.

Можда највиднији допринос валоризацији српске музике представљају *Гласникове* обухватне критике штампане поводом премијера опуса домаће оперске литературе. То су текстови сложеног састава: укрштени су историјски, аналитички и естетички приступ. Често се указује на европске изворе музичке поетике нашег композитора; излажу се темељни параметри његовог уметничког поступка; само дело промишљено се доводи у поредак локалне и шире музичке традиције.

Одлична је — јер је објективна и тачна — аналитичка критика Милоја Милојевића о једночинки *Кнез Иво од Семберије* Исидора Бајића. Читалац је најпре опскрбљен детаљним рашчлањивањем принципа музичкодрамског облика, да би се иза тога прешло на анализу структуре Бајићеве опере. Милојевић зналачки указује на елементе Бајићевог концепцијског и техничког решења: на доследно поштовано речитативно начело (што га је једино довело надомак музичке драме), на присутност и оперско схватање затворених нумера, на пропуштену симфонизацију (технички, иначе, коректно третираног) оркестра. И овде непристрасни читалац може са задовољством да констатује како Милојевић није изоставио ниједну важну примедбу на рачун веристичке, хибридне партитуре компоноване према драмском *opusculum*-у Бранислава Нушића, као и да је свој коначни суд положио у реалну, релативну раван овдашњих музичких прилика. Стоји да Бајићева опера нема стилског јединства, али је у подједнакој мери истинито и то да у земљи каква је Србија била 1911. године — без оперских и музичкодрамских традиција — она „чини српској музици ипак извесну услугу”.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Петар Ј. Крстић, *Уметнички преглед. I Ручовјеш српских пјесама из Босне за мјешовити хор, од Ф. Мађејовскога*, СКГ, 1908, XX, 7, 535. На питање статуса Мокрањчевих руковети вратићемо се када будемо говорили о *Гласниковој* есејистици.

<sup>14</sup> Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. „Кнез Иво од Семберије”*. — *Опера у једном чину од Бранислава Нушића. Музика од Исе Бајића. Први пут у приватној опери Г. Жарка Савића 6 јануара 1911 године*, СКГ, 1911, XXVI, 2, 156—160. Током своје критичарске каријере Милоје Милојевић неће бити лишен контрадикција. Наиме, двадесет пет година после ове критике он се неће сетити сопствених речи о Бајићевој опери. У уводним напоменама критичког приказа опере *Еро с онога свијеша* Јакова Готовца, Милојевић је дао сажет преглед историјата југословенске оперске литературе. Тамо, међутим, нема Бајићевог имена међу онима који су учествовали у развојном процесу српског музичког позоришта: „...Уранак од Биничкога, он је и једино оперско дело старије генерације српских композитора које заслужује помена...” В.: Др. Милоје Милојевић, *Музички преглед. Јаков Гошовац и*

Милоје Милојевић је био близак чињеницама и онда када је за поменућу прву изведену српску оперу — *На уранку* Станислава Биничког — устврдио да местимично садржи карактеристичне елементе музичке драме, али да јој то, као, уосталом, ни горепоменутој Бајићевој партитури, није помогло да отклони оптерећења стилске неуједначености.<sup>15</sup> Исти критичар је релативно негативно, али поткрепљено, писао и о опери *Зулумћар* Петра Крстића. Овде су заправо наново изнесене мане Бајићевих и Биничкових пионирских оперских покушаја: с (хомофоним) оркестром ни Крстић није поступао као с равноправним музичкодрамским чиниоцем; стил је неуједначен — „или, боље речено, она и нема стила”.<sup>16</sup> Па ипак, Милојевић налази и лепе речи за Крстићев оперски првенац. Он основано истиче да *Зулумћар* представља напредак унутар композиторовог рада за позориште — Крстић је пре опере радио на комаду с певањем — и у њему проналази деликатна, успела места у области мелодике и ритма.<sup>17</sup>

Скренућемо пажњу и на неспорна Милојевићева опажања о музици Петра Стојановића: солидна композициона техника, добар конструктор музичког облика, одсуство националног стилског израза.<sup>18</sup> Поуздано знање и музички укус одаје Милојевићево умерено позитивно вредновање Маринковићевог *Рајног њохода*, мушког хора с клавирском пратњом, који стоји у сенци пређашњих патриотских композиција свог аутора.<sup>19</sup> Све су то умесне примедбе које је прихватила потоња музичка историографија.<sup>20</sup>

Поводом београдске премијере друге, поправљене верзије опере *Вилин вео* Петра Коњовића, Милојевић је саставио критику која прераста у мали оглед. Тамо је он — енергично се залажући за естетички, а не историјски приступ — одвојио Коњовићев таленат и исправне музичке намере од драматуршких и музичкотехничких незнања и неуспеха. Милојевић опет тачно сматра да је Коњовић узео да компоује сиже који нема праве радње — радња је, наиме, декоративна, површна, чисто низање слика. Ни ансамбл није добро ни економично искоришћен: стално је у погону читав извођачки апарат и то резултира изостанком неопходних контраста на макро и микро плану. У овој музичкој критици Милоје

---

његова комична опера „Еро с онога свијета”. — Премијера у опери Народнoг Позоришта у Београду 17-IV-1937, СКГ, 1937, LI, 1, 60.

<sup>15</sup> Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Једна српска музичка премиера у Народном Позоришту*, СКГ, 1913, XXXI, 3, 221.

<sup>16</sup> Д-р Милоје Милојевић, *Музички преглед. Премиера „Зулумћара” од Г. П. Ј. Крстића*. — *Из концерћне дворане*, СКГ, 1927, XXII, 8, 625.

<sup>17</sup> Исто, 625—626.

<sup>18</sup> Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Концерћ Г. Пере Стојановића у Народном Позоришту 28 априла 1914. године*, СКГ, 1914, XXXII, 10, 774. О епигонству и еклектицизму Петра Стојановића, о одсуству националног стила у његовој музици, критичар пише и седамнаест година касније: Д-р Милоје Милојевић, *Музички преглед. Два југословенска концерћа*, СКГ, 1931, XXXII, 1, 70—71.

<sup>19</sup> М. М. [Милоје Милојевић], *Белешке. Музика. „Рајни њоход”*, СКГ, 1913, XXX, 7, 558.

<sup>20</sup> Уп. Vlastimir Perićić, *Музички ствараоци у Србији*, Prosveta, Beograd b. g. [1969], 521; Исти, *Јосиф Маринковић: живој и дела*, САНУ (Посебна издања, књ. CDXIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2), Београд 1967, 184.

Милојевић са жаљењем, и утемељено, признаје да је *Вилин вео* остао на пола пута између опере и музичке драме: оркестар није доследно симфонизован, нема иоле слободнијег развитка вокалних деоница, па дело остаје, као и сви претходни српски оперски покушаји, стилски хибридно. Увек водећи рачуна о националном музичкоисторијском и културном контексту, Милојевић Коњовићев оперски првенац строго али правично сагледава као последњу реч почетног стадија новије српске музике.<sup>21</sup> Да се без бојазни можемо ослонити на Милојевићеве критичке оцене многих дела наше музичке литературе, сведочи и његова данас општеприхваћена тврдња да је друго Коњовићево сценско дело — *Кнез од Зеће* — после *Суџона* Стевана Христића прва српска опера од реалне уметничке вредности.<sup>22</sup>

Већ смо напоменули да у *Српском књижевном гласнику* нема много погледа на националну музику које би данашњи стручњак с негодовањем одбадио. Један такав музичкоисторијски превид налазимо у тврдњи Михаила Вукдраговића да је тек у клавирским композицијама Милоја Милојевића „први пут код нас остварен чисто клавирски став”.<sup>23</sup> То је, наравно, нетачно у светлости чињенице да је још Корнелије Станковић, средином XIX столећа, објавио своје виртуозне клавирске варијације.<sup>24</sup>

Ипак, највећи аксиолошки, естетички и идеолошки пад у области музичке критике *Гласник* је доживео текстом Милоја Милојевића о ораторијуму *Васкрсење* Стевана Христића. Поникла у истој идеологизованој свести чији је продукт била Скерлићева негативна критика *Писама из Норвешке* Исидоре Секулић,<sup>25</sup> Милојевићева рецензија пример је — у

<sup>21</sup> Милоје Милојевић, *Уметнички преглед*. „*Вилин вео*”, СКГ, 1923, VIII, 6, 461—465. (Поново у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, друга књига, Издавачка књижевница Геце Кона, Београд 1933, 56—62.) О оперском првенцу Петра Коњовића в.: Александар Васић, *Рани Коњовић: ојера „Женидба Милошева” („Вилин вео”)*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1988, бр. 3, 127—148.

<sup>22</sup> Д-р М. М. [Милоје Милојевић], *Белешке. Музика*. „*Кнез од Зеће*”, СКГ, 1929, XXVII, 4, 320. В. и опсежну критику: Д-р Милоје Милојевић, *Музички преглед*. „*Кнез од Зеће*”. (1 Јуна 1929.) СКГ, 1929, XXVII, 5, 380—386. (Поново у напред цитираној, другој књизи Милојевићевих изабраних студија и чланака, 62—72.) И о ремек-делу зрелог Коњовића, опери *Кошћана*, Милојевић ће дати праву оцену: „*Кошћана* је датум у нашој културној историји”. Уп. Д-р Милоје Милојевић, *Музички преглед*. „*Кошћана*”, ојера од П. Коњовића. (27 маја 1931), СКГ, 1931, XXXIII, 4, 303. (Други пут објављено у Милојевићевој цитираној збирци, 78.)

<sup>23</sup> Бранко Драгутиновић, *Музички преглед. Наши савремени композиџори на музичком часу Коларчевог Универзитета*, СКГ, 1936, XLVII, 5, 399. Б. М. Драгутиновић доноси изводе — више цитатима него парафразама — из Вукдраговићеве конференсе на Осмом музичком часу Коларчевог универзитета, одржаног 20. фебруара 1936. године.

<sup>24</sup> Те су композиције доступне у најновијем издању: Корнелије Станковић, *Сабрана дела*, књ. I: *Клавирска музика*, приредиле Даница Петровић и Маријана Кокановић, Музиколошки институт САНУ — Завод за културу Војводине, Београд — Нови Сад 2004.

<sup>25</sup> Узалуд је академик Младен Лесковац трагао за Скерлићевом критиком која је веома погодила Исидору Секулић. Своју негативну реакцију на *Писма из Норвешке* и њиховог аутора српски књижевни критичар саопштио је успутно, у оквиру позитивне рецензије Божићевих песама. В.: М. Л., „Напомене”, у: Исидора Секулић, *Сайуџиници — Писма из Норвешке*, приредио Младен Лесковац, Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. I, „Југославијапублик” — „Вук Караџић”, Београд 1952, 363. Ј. С. [Јован Скерлић], *Оцене и љрикази. Милуџин Божић: Песме. Издање С. Б. Цвијановића. Београд, 1914*, СКГ, 1914, XXXII, 9, 714—716. Такође: Владислава Рибникар, *Књижевни љождри Исидоре Секулић*, Просвета, Београд 1986,

овом часопису, срећом, мањински — како се посезањем за вануметничким критеријима може нашкодити аутономији уметничког дела и уметника.

Ако апстрахујемо поједина стручна запажања што их је прихватила и елаборирала потоња аналитика — на пример она о непомиреном конфлику између драмског и епског начела у Христићевој композицији<sup>26</sup> — остаје као неупоредиво значајнији Милојевићев напад на Христићево приањање уз „страни” (веристичко-импресионистички) стил: „... Г. Христић [је] написао музику која за нас и за нашу средину значи нешто страно... Нама не треба ни пентатонике ни хармонске и ритмичке и мелодијске егсотике. А Г. Христић се тим материјалом доста служио. Ми имамо нашу народну, и црквену и световну, музику, и баш за овај предмет је било пуно материјала у нашој црквеној музици. И само ће онај бити српски композитор који зна да је имамо, који је се не стиди, који може да пробере бисер из ње и да се њоме користи развијајући је до индивидуалног и уметничког савршенства. За то Г. Христић треба да се врати на пут којим је пошао са *Чучук Сџаном*, јер може једно дело да буде не знам како лепо написано, за народ оно не мора да значи ништа, апсолутно ништа, ако нема обележје духа његовога... Са исто толико осећања дужности узимам слободу да напоменем Г. Христићу да је српски композитор само онај који интелигентно обрађује елементе своје народне музике — која несумњиво постоји, — и на основу њених идиома ствара нове ритмичке, хармонске и мелодијске принципе, који ће бити и уметничко и национално оригинални”.<sup>27</sup>

Сматрамо непотребним да се упуштамо у оповргавајући коментар овакве естетичке и идеолошке ускогрудости прерушене у „нормативну поетику”.<sup>28</sup> А појава је своје врсте то што Милојевић-критичар није у дослуху са Милојевићем-композитором. Још 1908. године, у соло песни *Нимфа*, он је наговестио свој прелазак из романтизма у импресионизам — да и не говоримо о импресионистичком проседеу *Четирију комада за клавир*, опус 23, насталих само пет година после Христићевог *Васкрсења*.<sup>29</sup> Истине ради, ваља нагласити да ће Милоје Милојевић своју нетр-

48. Куриозитет је своје врсте да је управо Милутин Бојић изразито похвално писао о путопису И. Секулић. (Уп. Милутин Бојић, *Сабрана дела*, књига трећа: *Проза*, I, приредио Гаврило Ковијанић, Народна књига — Народна библиотека „Милутин Бојић”, Београд 1978, 91—92.)

<sup>26</sup> В.: Marina Kovačević, „Uloga i tretman hora u oratorijumu *Vaskrsenje* Stevana Hristića”, у: *Stevan Hristić i njegovo delo*, zbornik radova studenata muzikologije Fakulteta muzičke umetnosti, urednik Vlastimir Perčić, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1985, 25—41.

<sup>27</sup> Милоје Милојевић, *Уметнички прељед. Васкрсење. Библијска поема у два дела за соли, мешовити хор и велики оркестар. Речи од Драгужина Ј. Илића, музика од Стевана К. Христића. У Народном Позоришту 2 маја 1912 године*, СКГ, 1912, XXVIII, 11, 865, 867—868.

<sup>28</sup> О овим питањима реферисали смо на научном скупу *Црквена музика у нашем и прошлој времену*, в.: Александар Васић, *Духовна музика у најисима Милоја Милојевића*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1994, бр. 15, 155—164. Такође: Христина Медић — Катарина Томашевић, *Место Христићевог Васкрсења у српској музици*, Музички талас, Београд 1997, бр. 1—2, 22—24; Катарина Томашевић, *Стилске координате ораторијума „Васкрсење” Стевана Христића (1912) и питање раскршћа традиција у српској музици 20. века*, Музикологија, Београд 2004, 25—37.

<sup>29</sup> Уп. Dragoljub Katunac, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, Clio, Beograd 2004, 158—164.

пељивост према Христићу и његовом „западњачком” стилском изразу кориговати тринаест година касније када је лаудативно, с јаким разлогом, испратио београдску премијеру опере *Сушон*. Отклон и толеранција садржани су у следећим речима: „Ми се можемо не слагати са начелима која проповеда Г. Христић, може нам чак изгледати чудно да један веома музикални темперамент словенске крви налази излива у једном стилу који је... спецификум латинског музичког темперамента... али и поред неслагања са тим начелима, ми морамо објективно посматрати једно уметничко дело из пера домаћег аутора и оценити га с обзиром на то што оно хоће да буде, а не с обзиром на то што бисмо ми хтели да оно буде”. И онда додаје суперлативе како би указао на висок естетски домашај одличне Христићеве једночинке: „...*Сушон*... је озбиљно дело, високо изнад свега што је до сада у Београду створено за музичко-драмско позориште. *Сушон* Г. Христића и балет *Лицићарско срце* Г. Барановића... два су дела која подижу ниво наше музичко-драмске културе до европских висина... Ако бисмо могли жалити што Г. Христић не проповеда начела музичког национализма, и ако позитивно можемо да кажемо да за развој наше музике специфично националистичког обележја партитура за *Сушон* не значи ослонац, морамо да подвучемо неспорну чињеницу да је појава *Сушона*... од недогледног значаја... *Сушон* Г. Христића јасно одваја два доба у нас: дилетантизам и уметничку зрелост”.<sup>30</sup>

Завршимо овај преглед одабраних *Гласникових* реаговања на српска музичка достигнућа освртом на критичке чланке о домаћим музиколошким и музикографским књигама:

Милојевићева рецензија о музичком терминолошком речнику Петра Крстића — пионирско дело у нашој музичкој култури,<sup>31</sup> Виктора Новака о Милојевићевјој монографији о Сметани<sup>32</sup> и о првом тому његових изабраних студија и чланака,<sup>33</sup> па онда још и Зденке Маканец опширан и темељан осврт на немачко издање књиге Богдана Миланковића *Основи модерне пијанистичке уметности*,<sup>34</sup> или Исидоре Секулић и стручан и

<sup>30</sup> Д-р Милоје Милојевић, *Уметнички преглед*. „*Сушон*”, музичка драма *Ст. К. Христића*, СКГ, 1925, XVI, 8, 632, 633, 634; Исти, *Музичке студије и чланци*, друга књига... 79—80, 81, 83.

<sup>31</sup> Милоје Милојевић, *Уметнички преглед*. *Glasbena Matica v Ljubljani. Izdaja musikali-ja za društveno leto 1911/1912. 1, P. Hugolin Sattner: „Jeftejeva prisega” za zbor soli v orkester. 2, Fran Gerbič: „Dvajest pesmi v slovenskem narodnom značaju”*. — „*Мали музички речник*”, од *Петра Ј. Крстића*, СКГ, 1912, XXIX, 3, 226.

<sup>32</sup> Виктор Новак, *Оцене и Прикази*. *Милоје Милојевић: „Сметана”. Живој и дела*. — *Београд, издање С. Б. Цвијановића*, СКГ, 1924, XII, 4, 312—315. (Крупнија замерка Милојевићу што је занемарио допринос Јужних Словена — Корнелија Станковића и Ватрослава Лисинског — настанку националног романтизма код словенских народа, 314.)

<sup>33</sup> В. Н. [= Виктор Новак; разрешење: *Српски књижевни гласник*. *Садржај по њицима бројева 1—200, нова серија (1 септембар 1920 — 16 децембар 1928)*. Уређује одбор. Београд 1929, стр. 38.], *Оцене и Прикази*. *Д-р Милоје Милојевић, „Музичке студије и чланци”*. *Са предговором Г. Богдана Појовића*. — *Издање Г. Кона, 1926*, СКГ, 1926, XVII, 2, 146—148. Као студије од трајне вредности, Новак зналачки истиче следеће Милојевићеве радове: „Идеје Алоиза Хабе”, „Уметничка личност Стевана Мокрањца” и „Музички фолклор, његова културно-музичка важност” — све оно што је и касније време прихватило као неке од најбољих штива овога писца. Новакове замерке иду на рачун бујног, слободног књижевног стила који у чисто научним расправама треба да буде мирнији.

<sup>34</sup> Д-р Зденка Маканец, *Оцене и Прикази*. *Die Grundlagen der Modernen pianistischen Kunst, von Bogdan Milankovitch*. — Leipzig, СКГ, 1925, XVI, 4, 310—314.

књижевно привлачан чланак о музичкотеоријским уџбеницима Милоја Милојевића<sup>35</sup> — све су то аргументима подупрта критичка штива у којима су здружени добронамеран тон, задовољство због постигнутих стручних резултата и компетентна указивања на евентуалне пропусте и недостатке.

## 2. Гласникова есејистика о српској музици

Јубилеји и други гранични датуми били су најчешћи повод *Гласниковим* огледима о српској музици. По правилу, ти текстови усмеравани су на рекапитулацију и ревизију оцена достигнућа домаћих композитора и других музичких посленика. У том смислу, есејисти *Српског књижевног гласника* трајно су били заокупљени личношћу и делом Стевана Стојановића Мокрањца.

Мокрањчеву музику публика његовог времена је одлично примила, али је и рецепција код критике била скоро униsono позитивна. Врло брзо, за ауторова живота, увидело се да је — поред Јосифа Маринковића — ово први српски композитор од реалне уметничке вредности и значаја. Међутим, основно питање којем су се *Гласникови* есејисти више пута враћали, било је: може ли се Стеван Мокрањац сматрати композитором? Узрок том питању — које је остало без недвојбеног музиколошког одговора до данашњег дана и које смо додирнули у првом делу нашег рада — била је чињеница да већина Мокрањчевих дела представља неку врсту обраде народних мелодија.

Први пут је спорно питање стављено на дневни ред *Гласникове* есејистике године 1909, у огледу који је Стеван Христић саставио о двадесетпетој годишњици уметничког рада свога учитеља. Иако пригодан, Христићев чланак није такав у свом критичком приступу и мирном стилском регистру који подсећа на излагање у каквом малом стручном реферату. Ниједну велику заслугу Мокрањчеву есејиста није заборавио да изнесе пред своје читаоце: изузетан просветитељски допринос младој српској култури у виду оснивања *Српске музичке школе*, првог завода те врсте у нас; јединствене заслуге диригента који је *Београдско певачко друштво* подигао до висине најбољег међу српским хорским ансамблима; а као круцијалан његов резултат — прикупљање народне музике из свих српских крајева. Наравно, Стеван Христић изразито похвално говори и о Мокрањчевој музици: истиче лепоту и природност његових хармонизација, умешну разраду фолклорних мотива, аутентично надахнуће којим зраче Мокрањчеве музичке творевине. Па ипак, у овоме сажетом а обухватном чланку — у којем је Мокрањчев јубилеј изједначен с историјом српске уметничке музике — ниједном се не јавља именица *компо-*

---

<sup>35</sup> Исидора Секулић, *Уметнички преглед. „Основна теорија музике” и „Методски уџбеници за предавање по уџбенику Основна теорија музике,” од Дра Милоја Милојевића*, СКГ, 1940, LXI, 5, 378—380. (Поново у: Исидора Секулић, *Служба 1894—1958*, за штампу приредио Живорад Стојковић /Сабрана дела И. Секулић, књ. 12/, Матица српска, Нови Сад 1966, 293—296, 293—296.)

зитор. Стеван Христић Мокрањца доживљава као хронолошки последњег у низу наших хармонизатора и обрађивача народних мелодија.<sup>36</sup>

На сличним начелним теоријским позицијама, као и његов вршњак Стеван Христић, наћи ће се и Милоје Милојевић у веома обимном огледу написаном једну деценију после смрти композитора *Руковети*.<sup>37</sup> Али сада присуствујемо заоштравању односа српске музичке есејистике према уметности Стевана Мокрањца, и то с обзиром на значај који — према Милојевићевом назирању — има Мокрањчев композиторски рад у контексту његових свеукупних професионалних активности.

Милоје Милојевић понавља стари Христићев став да је Мокрањац био хармонизатор народних мелодија. Он то чини у историјској перспективи: помиње Корнелија Станковића и Јосифа Маринковића и примећује да је Мокрањац најдубље, психолошки, понирао у фолклор. Позитивна градација се наставља: Милојевић спремно утврђује да је Стеван Мокрањац творац основе за наш музичкоуметнички национализам; истиче естетске домаћаје његових дела — *Козара* и црквене композиције вреднује високо у релацијама словенске музичке литературе. Довде би се већина савремених историчара српске музике лако могла сложити с Милојевићем. До размимоилажења доводи следеће:

Наиме, Милоје Милојевић с правом описује уметничку личност Мокрањца као спој трију елемената: стваралачког, педагошког и организаторског. Примећемо као засновано Милојевићево уздизање Мокрањчеве фундаменталне улоге у развоју српског музичког школства и овдашње колективне певачке уметности, али ћемо као претерано одбацити закључно умањивање значаја Мокрањчевих композиција пред његовим постигнућима музичког организатора: „Као стваралац, Мокрањац *пошине из средине*, и тиме је веран отисак те средине и свога доба... он је компоновао оно што је публика тражила. Али у другом правцу, као организатор, Мокрањац је изнад средине у којој је живео, изнад свога доба, услед чега је он, као уметничка личност у том правцу, далеко значајнији... Значајнији је с тога што се Мокрањац-организатор није мирио са 'стањем ствари' као што је то чинио Мокрањац-композитор, и то се није мирио са стањем ствари не ради личног уметничког интереса у погледу креативном, него ради општег уметничког интереса, ради културног прогреса нашег народа. Мокрањац је био задовољан оним што даје као композитор. Он је давао оно што је хтео и онако како је могао, следејући инстинкту и прохтевима публике... Али Мокрањац није био задовољан приликама које су владале око њега у јавном животу, у Србији. И у њему се буди снага организатора, која надмаша снагу композитора, и по значају и по резултатима”.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Стеван К. Христић, *Уметнички преглед. Двадесетипетогодишњица Г. Стевана Мокрањца*, СКГ, 1909, XXII, 10, 779—782.

<sup>37</sup> Милоје Милојевић, *Уметничка личности Стевана Ст. Мокрањца*, СКГ, 1923, X, 3, 186—195; 4, 276—283; 5, 354—366. Поново: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, прва књига, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1926, 82—118.

<sup>38</sup> Исто, 360—361. Четири године касније наилазимо на сличне Милојевићеве погледе, овога пута у музичкој критици: „Мокрањац је симпатични уметник, знаменит учитељ и



Није ово први пут да се читалац *Српског књижевног гласника* суочава с проблематичним наводима Милоја Милојевића. Шта значи да је Мокрањац „давао оно што је хтео и онако како је могао”? Да ли је то права слика и мера вредности његових *Руковети*, *Литургије*, *Ојела* и других дела која су била од иницијалног и интегративног значаја за формирање нормативног слоја српске музичке традиције? Или, можда, Милојевић мисли да је Мокрањац требало да пише симфоније у земљи у којој није било оркестара? Тачно је да је сваки вид професионалне музичке делатности Стевана Мокрањца узидан у саме темеље српске музичке културе, али је непобитна чињеница и то да су његове композиције биле од великог утицаја на читаве генерације наших композитора и да су као естетски објекти до данас остале најпопуларнија српска музичка остварења.

Милоје Милојевић ће доцније одустати од тезе да је Мокрањац био само хармонизатор народних мелодија. Он је, додуше, још 1920. године писао: „Мокрањац је био хармоничар строг и немилостив. Та околност доприноси необично много уверењу, које влада у извесним нашим круговима, да Мокрањац није био творац, већ *хармонизатор*. Мокрањац је хармонизујући народне мелодије стварао и то на принципу модерног индивидуализма, јер је био дубоко-осећајна и импулсивна музичарска природа”.<sup>39</sup> Мада му на крају своје списатељске каријере у *Српском књижевном гласнику* није признао статус (оригиналног) композитора, ипак је у тим познијим огледима реч хармонизатор заменио термином обрађивач (народне музике), па је тако Мокрањчево стваралаштво подигнуто за степен више.<sup>40</sup> То је и званични став савремене музичке науке која композиције Стевана Мокрањца категоризује као изванредно успеле обраде народне музичке грађе.<sup>41</sup>

Рука строгог и неумољивог судије осећа се у Милојевићевој валоризацији двадесетпетогодишње музичке активности Станислава Бинич-

---

изванредно значајни организатор, који је, компоњујући своје лепе композиције, дао себе у границама самога себе”. (Уп. Д-р Милоје Милојевић, *Музички преглед. Концерт „Обилића” посвећен домаћим композицијарима*, СКГ, 1927, XX, 5, 384.)

<sup>39</sup> Уп. Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Начело модерне музике примењено при обради народне музике. (Крај.)* СКГ, 1920, I, 5, 384; Исти, *Музичке студије и чланци*, друга књига. Издавачка књижевница Геше Кона, Београд 1933, 23.

<sup>40</sup> Др. Милоје Милојевић, *Модерна музика код Југословена*, СКГ, 1936, XLVII, 5, 353. Видети и последњи Милојевићев рад о Мокрањцу у *СКГ*-у: Др. Милоје Милојевић, *Уметничка идеологија Стевана Св. Мокрањца*, СКГ, 1938, LIII, 3, 192–201. (За делимично измењено теоријско становиште М. Милојевића треба видети аналитичко диференцирање појмова „школска хармонизација” и „уметничка обрада”, стр. 197–198. Иначе, у овом тексту Милојевић напушта фаворизовање Мокрањца-организатора и изједначава његов допринос композитора са дометима педагога и организатора. Индикативно је да есејиста не помиње своје пређашње а друкчије погледе на дело Стевана Мокрањца и на Мокрањчево место у историји српске музике. О амбивалентном односу најпознатијег међуратног музичког критичара и есејисте према његовом некадашњем професору, видети документовану студију Мирке Павловић: „Милоје Милојевић и Стеван Мокрањца”, *Милоје Милојевић, композитор и музиколог. Радови са научног скупа одржаног поводом стогодишњице уметничког рођења, одговорни уредник Војислав Симић, Удружење композитора Србије*, Београд 1986, 143–172.)

<sup>41</sup> Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta, Beograd b. g. [1969], 304.

ког.<sup>42</sup> Есејиста није сметнуо с ума ниједно поље у којем се огледао овај енергични музички посленик: референт војних музика, шеф-диригент у београдском Народном позоришту, симфонијским и популарним концертима, директор Музичке школе „Станковић”, хоровођа певачких друштава „Станковић” и „Обилић” и др. Нарочито су подвучене заслуге оперског диригента који је у националном театру креирао десетогодишњи репертоар од Вердијевог *Трубадура* из 1913. године, па до Бизеове *Кармен*, постављене 1923.<sup>43</sup>

Међутим, то што је повод овоме ретроспективном огледу била прослава двадесет пет година рада познатог београдског музичара, није отупело оштрицу критике Милоја Милојевића. Милојевић није сматрао да треба да пише похвално слово своје старијем савременику, већ се предао фиксирању објективних података и оцена који ће бити релевантни и за будуће историчаре домаће музике.

Ништа се не може приговорити Милојевићевој стилској карактеризацији композиција С. Биничког: тачно је да су то дела „у којима се аутор труди да помири тон националног севдалије са техником псеудо-романтичарског правца извесних композитора друге половине прошлога века”.<sup>44</sup> Не сматрајући да га речени јубилеј обавезује на одређени степен друштвене куртоазије, Милојевић без устезања говори о Биничковој наклоности према лежерном акценту у музици, према вицу, односно о композиторским проблематичним литерарним афинитетима опредмећеним избором ласцивних текстова за његове композиције: „[ти текстови] имају извесне пикантне дражи, можда и сувише подвучене, и покаткад [су]... [проткани] алузијама које голицају уобразиљу масе”.<sup>45</sup> Ипак, *Гласников* есејиста није прећутао чињеницу на којој ће инсистирати и каснија наша музикологија — Бинички је у српску музику унео (опсежне инструменталне и вокалноинструменталне) облике којима се његови претходници нису бавили.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Прослава Г. Станислава Ст. Биничког*, СКГ, 1924, XI, 4, 303—306. Овај Милојевићев чланак представља неку врсту критичког извештаја о уметничком раду и прослави тога рада Станислава Биничког. Узимајући у обзир ауторов релативно развијенији приступ и његове уопштавајуће амбиције, сматрали смо да га треба приказати у одсеку о *Гласниковој* есејистици.

<sup>43</sup> Податке о ангажману Биничког као диригента у НПБ садрже две драгоцене помоћне публикације: *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868—1965. Hronološki pregled premijera i obnova*, priredio Sava V. Svetković, Muzej pozorišne umetnosti SRS, Beograd 1966; Живојин Петровић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868—1914*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1993. В. и студију Роксанде Пејовић, „Stanislav Binički kao dirigent i organizator muzičkog života u Beogradu”, *Stanislav Binički*, zbornik radova, urednik Vlastimir Peričić, Fakultet muzičke umetnosti (Edicija: „Prilozi za istoriju jugoslovenske muzike”), Beograd 1991, 5—54.

<sup>44</sup> В. нап. бр. 42, стр. 304.

<sup>45</sup> Исто.

<sup>46</sup> Додуше, Милојевићу за позитивну оцену није довољан пионирски карактер појединих Биничкових дела, јер он тачно и неумољиво каже: „Г. Бинички је музичар који је, више гоњен приликама него реалним артистичким темпераментом, стварао дела разних облика, међу којима се налазе и такви облици које његови претходници нису обрађивали, или су их обрађивали само узгред” (исто, 305). Видети и: [Аноним], „Binički, 1. Stanislav”, *Leksikon jugoslovenske muzike*, knj. 1, glavni urednik Krešimir Kovačević, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb 1984, 75.

Дистанцираном и хладном тону наведенога чланка не би се могло лако прићи са замерком да своју интимну нетрпељивост према музичким делима и друштвеним успесима Станислава Биничког аутор није одао сâм — падањем у очигледну необјективност. Наиме, ниједном се речју писац не задржава на историјској чињеници да је Биничкова једночинка *На уранку* прва изведена српска опера, и да као таква свакако заслужује извештајан респект.<sup>47</sup> Оно што недостаје Милојевићевом огледу јесте суштаствено разумевање за историјску, прелазну, улогу коју су композитори тзв. београдске школе одиграли повезујући старију генерацију Маринковића и Мокрањца с творцима модерних стилова — Коњовићем, Христићем и самим Милојевићем. У досадашњем излагању већ смо истакли да Милоје Милојевић није био писац који би превиђао контекстуалне условљености локалне музичке ситуације, али је чињеница и то да није увек успевао да контролише своје личне наклоности и анимозитете. С много више воље и унутрашње подршке писао је о врло заслужном чешком војном капелнику Драгутину Покорном који у српској музици нема значај једног Биничког.<sup>48</sup>

Оглед који је често помињани музички писац, Милоје Милојевић, објавио у години смрти Јосифа Маринковића не завређује пажњу као биобиблиографски преглед, јер је у том погледу неамбициозан, фрагментаран, оптерећен чињеничним празнинама.<sup>49</sup> Ни аналитички није шире постављен — изостао је развијенији коментар појединачних Маринковићевих остварења. Међутим, савремени познавалац Маринковића и његовог опуса биће задовољан Милојевићевим општим увидима у његов романтички стил, критичким паралелама повученим између Маринковићевих *Кола* и Мокрањчевих *Руковейи* (у очекивану корист ових других), као и закључком да је Јосиф Маринковић „наш први самостални музички стваралац вишег реда”.<sup>50</sup> Оно што читаоца школованог на модерној теоријскометодолошкој литератури одбија јесте Милојевићево про-

<sup>47</sup> О појединим музичарима Милоје Милојевић није увек једнако и доследно мислио и писао. Већ смо, у напомени бр. 14, цитирали његово позитивно мишљење о опери *На уранку*. О Биничком је *Гласников* рецензент с пажњом писао још 1913. године када је замерио Савезу српских певачких друштава у Сомбору што у едицију домаће хорске музике није уврстио дела овог музичара: „Идуће издање, само, треба да има и композиције Ст. Биничког и П. К. Божинског. Без њихових хорских композиција ни једна збирка музикалија за певачка друштва неће бити потпуна”. В.: М. М. [Милоје Милојевић], *Белешке. Умешност. Партијатуре за певачка друштва*, СКГ, 1913, XXX, 4, 320. С друге стране, године 1929. читамо: „[Оперски оркестар Народног позоришта] самостално је извео увертуру *Из мога завичаја* од Г. Биничког... и две *Игре* Г. Христића, композиције које стоје на два супротна пола наше музичке културе...” (уп. Д-р М. М. *Белешке. Музика. Песме с оркестром од домаћих композиција*, СКГ, 1929, XXVI, 7, 560). Разуме се, промена става о музичким делима и композиторима легитимна је, али Милојевић никада не саопштава разлоге тих и таквих својих промена.

<sup>48</sup> М. М. [Милоје Милојевић], *Белешке. Музика. Тридесетогодишњица музичког рада Г. Драгућина Покорног*, СКГ, 1927, XX, 4, 318–319. Милојевић ни овде не престаје да изненађује читаоце који памте његове текстове и ставове. Тамо где говори о заслугама Покорног као капелника Народног позоришта, он наглашава: „Нарочита је заслуга Г. Покорног што је креирао Биничкову оперу *На уранку*” (стр. 319).

<sup>49</sup> Д-р Милоје Милојевић, *Јосиф Маринковић*, СКГ, 1931, XXXIII, 3, 206–211.

<sup>50</sup> Исто, 210.

грамско и практично залагање за тзв. биографску методу у приступу (Маринковићевим) уметничким делима: „Да ли је уметничко дело уопште нешто што је ван онога који га је створио, један објективни факт, или је оно (између осталог) условљено и личношћу која га ствара? Несумњиво је да је оно пре свега условљено личношћу која га ствара... Уметничко дело је на првом месту пројекција индивидуалности свога ствараоца... Уметничко дело се не може одвојити од човека који га је створио. Проценити га до танчина може само онај који познаје његовог ствараоца”.<sup>51</sup> У штампаним издањима, као и у рукописној заоставштини,<sup>52</sup> нема индиција да се Милојевић посебно занимао за методолошке проблеме историје музике и других, граничних дисциплина.<sup>53</sup> Ипак, биографизам и психологизам које је прихватио под утицајем романтичких схватања уметности упућују да се у будућим истраживањима његове целокупне музикографије значајна пажња задржи на пишчевим теоријским, методолошким и естетичким погледима.

Да завршимо. *Српски књижевни гласник* био је, на првом месту, књижевни часопис. Данашњи историчар српске музичке критике, есејистике и публицистике задивљено ће стати пред овом чињеницом. Има већ више од пола столећа како смо одвикнути од очекивања да књижевне ревије систематски прате музички живот. Далековида упорност уредника овога гласила — а ниједан од њих није био музичар<sup>54</sup> — као и

<sup>51</sup> Исто, 206—207. Као што је познато, у историји уметности постоји велики број примера где је биографски приступ неизводљив, па то нимало није спутавало научнике у њиховим историјским, теоријским и критичким студијама о уметничким делима. Узмимо само случај Шекспира, о чијем се животу мало зна, или пример анонимне народне уметности. В. и критику биографизма у вероватно најутицајнијој теорији књижевности XX века: Рене Велек и Остин Ворен [треба: Ворин], *Теорија књижевности*, превели Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић, Нолит, Београд 1985<sup>3</sup>, 97—102.

<sup>52</sup> Заоставштина Милоја Милојевића сређена је и пописана: Милоје Милојевић (1884—1946), *Rukopisi kompozicija. Tekstovi. Dokumentacija*, kataloški popis i obrada podataka, priredili Slobodan Varsaković i Vlastimir Trajković, Beograd 1979. Један примерак ове интерне, дактилографисане грађе поседује и Библиотека Музиколошког института САНУ у Београду.

<sup>53</sup> Потребно је, међутим, скренути пажњу на податак који је изнео покојни србиста, полониста и компаратиста, професор Ђорђе Живановић, у студији *Милоје Милојевић, професор Филозофског факултета у Београду* (Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1990, бр. 6—7, 325—348). Др Живановић пише о темама Милојевићевих музиколошких течајева на београдском Филозофском факултету. У попису предавања и семинарских вежбања за академску 1928/29. годину (стр. 342) нашао се и овакав наслов: *Начела музичке хронике*. То указује на проблеме методологије историје музике, али нам, нажалост, нису сачуване Милојевићеве забелешке с његових часова. Могућно је да се ондашњи доцент музичких наука подухватио овакве теме на основу садржаја које је упознао на својим студијама у Минхену, у доба када је немачка музикологија предњачила у методолошким студијама.

<sup>54</sup> Уредници *СКГ*-а били су истакнути српски филолози и књижевници прве половине XX века. Први уредник, Богдан Поповић, *Гласник* је водио од 1901. до 1904. године. Уследили су: Павле Поповић и Јован Скерлић (1905—1906), Јован Скерлић (1907—1914) и Павле Поповић (после Скерлићеве смрти, 16. мај — 1. јул 1914). На почетку нове серије нашли су се Богдан Поповић и Слободан Јовановић (1920—1921), а затим су дошли: Војислав М. Јовановић (1921), Светислав Петровић (1922) и Светислав Петровић и Миодраг Ибровач (мај 1922 — мај 1923). После Ибровчевог одласка на докторске студије на Сорбони, самосталног уређивања поново се прихватио Светислав Петровић (јун 1923 — август 1927). Од септембра 1927. до 1934. године уредник није потписиван, већ је на корицама

агиљност њихових музичких сарадника, омогућиле су потоњем читаоцу да у *Гласнику* нађе велико огледало националне уметничке музике и нашег музичког живота прве половине XX века. Бројем и квалитетом текстова о српској музици, чак и повременим противречностима идеолошког, односно естетичког реда, *Српски књижевни гласник* представља један од најзначајнијих литерарних извора за историју новије српске музике.

*Aleksandar Vasić, M.A.*

## SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK AND NATIONAL ART MUSIC

### Summary

*Srpski Književni Glasnik* (*Serbian Literary Gazette*, 1901—1914, 1920—1941), one of the most important journals in the history of Serbian literature, left a deep trace in the history of Serbian music criticism and essay writing. During the 35 years of its existence, *Glasnik* published almost 800 texts about music, on over 2500 pages. The largest number of them includes music criticism, but there follow the studies and essays about music, ethnomusicological treatises, polemic and necrological articles, as well as various notes. In *Književni Glasnik*, mostly the musicians themselves — composers, performers, musicologists — wrote about music; however, there was a significant number of collaborators who did not make music their profession, but whose music knowledge was far above the amateur level.

As it was to be expected, critics and essayists from *Srpski Književni Glasnik* observed contemporary Serbian musical work with great attention. *Glasnik's* „Art”, that is „Music Review” column, did not neglect any current domestic composition of some significance or of a more extensive form, performed at the concerts or at theatres at that time. With its accurate and timely interpretations and evaluation of the compositions written by the musicians from Vojvodina from the second half of the 19th century, then by the representatives of the so-called Belgrade school from the beginning of the 20th century, as well as of some achievements of the authors of modern styles like impressionism and expressionism in Serbian music — Petar Konjović, Miloje Milojević and Stevan Hristić — *Srpski Književni Glasnik* provided reliable directions for later historiography. Stylistic-historical categorizations and the assessments of the value of works of art which *Glasnik* fixed, in the greatest number of cases did not undergo revision by later researchers.

Still, in *Književni Glasnik* there was a number of axiological assessments which modern musicology would not support. Some critics, specially Miloje Milojević, were ardent advocates of national music style and moderate modernism, so they occasionally challenged those achievements of Serbian composers which were not in line with this ideology and esthetics. Fortunately, the number of examples with such exclusivism was not large, because moderateness and respect for different views on the kind of music which should be composed prevailed in *Srpski Književni Glasnik*.

---

стајало: „уређује Одбор”. У том периоду, између 1928. и 1933, уредник је заправо био Милан Богдановић. После његовог повлачења, часопис је неко време, опет с изостанком јавног потписа, уређивао Милан Грол. Јануара 1935. уређивања се примио Милан Предић и на тој је дужности остао све до краја октобра 1939. године. Последњи уредници *Књижевног гласника* били су Божидар Ковачевић и Радоје Ј. Кнежевић (новембар 1939 — април 1941).

*Илеана Ђосић*

## ИЗ ИСТОРИЈЕ АМЕРИЧКЕ ДРАМЕ И ПОЗОРИШТА ТРАГАЊЕ ЗА НАЦИОНАЛНИМ СТВАРАЛАЧКИМ ИДЕНТИТЕТОМ

**САЖЕТАК:** Рад из *Историје америчке драме и позоришта* под насловом *Трагање за националним стваралачким идентитетом* посвећен је настанку и развоју националне драме и позоришта у Америци од колонијалног периода до двадесетих година XX stoleћа.

У току овог периода америчка драма се развија у духу имитације енглеских узора, а позоришна активност је под снажним притиском комерцијалних захтева. Бројни драмски писци који су се окушали у овом виду стваралаштва нису били ни довољно талентовани ни довољно аутентично креативни да би се уздигли изнад просечности.

Ова развојна етапа оставила је у наслеђе развијени систем позоришне индустрије углавном концентрисане у Њујорку и приличан број драма скромне књижевне вредности, значајних једино као покушаји да се по страном обрасцу представе националне нарави. У позоришту су главне звезде глумци и редитељи, док су драмски писци, у суштини, произвођачи текстова.

Као и сваки почетак, ова фаза у развоју америчке драме и позоришта значајна је као увод у развој аутентичне америчке драме двадесетих година која у овом периоду достиже свој врхунац у стваралаштву Јуџина О'Нила, звезде водиље за наступајуће младе таленте америчке драмске уметности.

### *Први кораци и еџгонски развој америчке драме*

Чињеница је да XVIII и XIX век у животу младе америчке нације, хетерогених корена, у сваком погледу представља период њене постепене и, углавном, неуједначене културне еманципације. Тај процес је, међутим, био нешто дуготрајнији и кривудаџији у области драмског стваралаштва него у осталим гранама књижевности.

У току овог дугог периода трагања за националним идентитетом драмски писци у Америци, и они рођени у тој средини, као и досељени-

ци прве генерације, још увек су са дивљењем упирали поглед на драмско стваралаштво Старог континента, поглавито Енглеске, за већину земљу директних или блиских предака и матерњег језика, и, нарочито у почетку овог раздобља, задовољавали се епигонским каскањем за временом и догађајима који су обојили то за њих већ удаљено поднебље и његове за њих неактуелне догађаје. Стварност националног битисања споро је и бојажљиво продирала у њихов стваралачки делокруг, а и када јесте, увек је била заоденута формом великих узора са друге стране Атлантика и у засенку тог стваралачког замаха и домета. Међутим, не треба губити из вида чињеницу да овај период у развоју америчке драмске књижевности, додуше у нешто сиромашнијем виду, одражава опште стање на пољу националне културе, које се још нераскрчено простирало пред америчком нацијом у очекивању смелих и талентованих посленика ослобођених предрасуда и комплекса своје средине, који би га оплеменили уметничким достигнућима националних боја и обогатили аутентичним делима од интереса и ван граница овога поднебља.

### *Колонијални период*

Приликом трагања за коренима америчког драмског стваралаштва неизбежно се досеже до првих корака на развојном путу позоришне активности која се одвијала у сфери професионалних и аматерских подухвата.

Привлачност сцене америчкој публици су открили енглески глумци. Постоје подаци да су позоришне трупе из метрополе гостовале у овој енглеској прекоморској колонији још крајем XVII века. Њихова активност добија већи замах у XVIII веку. Интересантно је истаћи да центар позоришне активности није у почетку био Њујорк, већ Филадельфија и Јужне колоније. Године 1749. Томас Кин (Thomas Kean) и Волтер Мареј (Walter Murray) отворили су у Филадельфији и прво стално позориште. У ту сврху адаптирали су зграду некадашњег магацина. Касније су прешли у Вилијамсбург и тамо основали Глумачку трупу Вирџиније (*Virginia Company of Comedians*). Међутим, за развој професионалног позоришта у Америци од посебног значаја је долазак *The Hallam Company* која је 1752. године била упућена из Лондона у Вилијамсбург да у главном граду колоније организује професионално позориште по угледу на лондонска. Трупа, која се састојала од дванаест чланова, највише је приказивала Шекспирова дела: *Млећачког трговца*, *Краља Лира*, *Ромео и Јулију* и *Хамлеџа*, и то не само у Вилијамсбургу, већ и у Њујорку, Филадельфији и Чарлстону. Године 1763. променила је свој назив у *The American Company* и тако прерасла у прво америчко професионално позориште.

На тај начин позориште је постепено улазило у живот Американаца, али је наилазило на двојаки пријем. Аристократија у Јужним колонијама, која је свој књижевни укус развијала и формирала читањем дела Шекспира, Драјдена и Поупа, показивала је много веће интересовање за ову врсту забаве, нарочито после представа Халамове трупе, тако да је и

читање драмских дела, упоредо са поезијом и прозом, почело све више да испуњава њихове часове доколице. О томе је године 1755. велечасни Семјуел Дејвис (Rev. Samuel Davis) оставио и писано сведочанство у коме се жали „да се у Вирџинији више читају позоришни комади и романи него животописи господина Исуса Христа”<sup>1</sup>.

Насупрот оваквом ставу пуританци, настањени углавном на северу, под јаким утицајем религије, нападали су позориште као институцију профане забаве. Било је чак и примера демолирања позоришних зграда. Исто тако и црквене и световне власти нападале су глумце због раскалашног живота и називале их „вагабундама”.

Да би доскочили оваквим ударцима, организатори позоришних представа били су принуђени да прибегавају разним лукавствима. Тако је, на пример, Дејвид Даглас (David Douglass) када је 1761. године одвео реорганизовану *The Hallam Company* у Њупорт (Newport) представу *Ошела* најавио као „серију моралних дијалога”<sup>2</sup>. Позоришни комади лакше су пролазили под називом „опера”, „морална поука” и слично, па је сходно тој пракси Шериданова *Школа оговарања* најављена као „комична поука у пет чинова о штетности порока оговарања”<sup>3</sup>. Чак су и позоришта, као институције, често носила другачије називе да би се заварали пуританци, што илуструје и поступак глумца Дагласа који је, када му је 1758. године одбијена молба да отвори позориште *Cruger’s Wharf*, затражио дозволу да оснује „историјску академију у којој ће се дискутовати о питањима моралне, поучне и забавне природе”<sup>4</sup>.

С обзиром да су енглеске трупе у току XVIII века долазиле у све већем броју, упоредо са приказивањем поглавито енглеског репертоара, оне преносе и дух лондонских позоришта, *Drury Lane*-а и *Covent Garden*-а. Американци се, углавном, задовољавају пасивном улогом гледалаца. Међутим, активни су у полемикама за и против позоришта које, суштински, одражавају сукоб двају погледа на свет.

Насупрот оваквом ставу према професионалном позоришту као друштвеној институцији, аматеризам се у Америци развијао под много повољнијим условима. Центри активности ове врсте били су колеџи, поглавито Харвард, Јел и „Вилијем и Мери” у Вилијамсбургу, где су студенти, у суштини први амерички извођачи на националној сцени затвореног, елитистичког типа, у почетку, у целини или одломцима, изводили стране, углавном класичне комаде посвећене верским, морално-дидактичким и историјским темама. Тако су, на пример, студенти колеџа „Вилијем и Мери” године 1736. извели трагедију *Кайон*. Поред тога, наставни програм предвиђао је и вежбе у писању књижевно-драмских састава у облику „дијалога” ради извођења на сцени приликом верских, углавном божићних празника. Уколико нису били религиозне садржине, ти састави су, у почетку, били посвећени темама из енглеске историје.

<sup>1</sup> Moses, J. Montrose, *The American Dramatists*, Little, Brown and Comp., Boston, 1925, 25.

<sup>2</sup> Gassner, John, *Masters of the Drama*, Dover Publications, Inc. New York, 1954, 631.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Moses, J. Montrose, *The American Dramatists*, Little, Brown and Company, Boston, 1925, 26.



Један од најстаријих сачуваних текстова ове врсте, *Алфредова маска* (*The Masque of Alfred*), потиче из 1751. године, а тема му је инвазија Данаца на Енглеску. Ово дело написао је Томсон (Thomson), студент колеџа у Филаделфији, на коме је студирао и Годфри, писац прве америчке драме. Верује се да су га овај и слични покушаји и инспирисали да се упусти у свој историјски значајан подухват.

Све до шездесетих година XVIII века текстови ове врсте писани су у духу поданичке верности енглеској круни. Тако је на колеџу у Филаделфији 1761. изведен *Дијалог посвећен светијој усјомени њојојног краља Џорџа II* (*Dialogue and Ode Sacred to the Memory of His Late Gracious Majesty, George II*), а на колеџу у Њу Џерзију приказана је 1762. године студентска вежба под насловом *Војничка слава Велике Британије* (*The Military Glory of Great Britain*). Пред Америчку револуцију тематска оријентација у саставима ове природе мења се у смислу величања патриотских осећања, храбрости, части и слободе и подстицања мржње према тиранији. Једно од карактеристичних дела у овоме духу је и *Америка све славија* (*The Rising Glory of America*), изведено 1771. године на Принстону.

Према томе, у току колонијалног периода у Америци колеџи представљају једину средину у којој се одређени вид драмског стваралаштва гаји и подстиче. С обзиром на чињеницу да је теологија била главни предмет студија, а професори углавном духовна лица, значи да се ова активност одвијала уз одобрење цркве која је, када су била у питању позоришта ван сфере њеног директног утицаја, заузимала одлучно непријатељски став.

### *Први њокушаји у ангажованом духу*

Иако Американце, изузимајући студенте на колеџима, није одмах заинтересовало драмско стваралаштво као уметнички подухват, привукла их је драмска форма као средство за разрачунавање са политичким противницима. Прва драма, написана, објављена и приватно изведена у Америци, *Андроборос* (1714), из пера Роберта Хантера (Robert Hunter), Енглеца, гувернера града Њујорка, у ствари представља оштру сатиру против његових политичких противника, световних и црквених лица.

Највећи број текстова ангажоване садржине, писаних у облику монолога и дијалога намењених за сценско извођење, настао је пред Америчку револуцију и у току борбе против Енглеца. Већина представља примере отворене политичке сатире којом су се служили и патриоте и ројалисти. Највише од свих писаца оваквих дела оштрином духа и пера истакла се Мерси Ворен (Mercy Warren), супруга генерала Џејмса Ворена. Она је свој таленат ставила у службу борбе Америке за ослобођење од енглеске колонијалне власти. Најпознатије дело јој је *Група* (*The Group*) (1775). Џон Ликок (John Leacock) је 1776. написао *Пад британске тираније* (*The Fall of British Tyranny*). Карактеристично је и дело *Буквани* (*The Blockheads*) (1776) које је анонимни аутор написао одмах после пораза

Енглеза код Банкер Хила (Bunker Hill). У овим, као и у многим другим делима ове врсте, Британци су приказани у веома негативном светлу. Међутим, ни ројалисти нису остајали дужни својим политичким противницима и непријатељима на бојном пољу. Један од карактеристичних текстова ове врсте носи назив *Бијка код Бруклина (The Battle of Brooklyn)* (1776) у коме су предмет сатире Џорџ Вашингтон и његови официри.

На тај начин политички сукоб на позоришној сцени претходио је оружаном на бојном пољу, а касније и коментарисао његов исход. Самим тим су драмска форма и позоришна сцена одиграле значајну улогу у пресудном историјском тренутку настанка америчке нације.

Уочивши опасност која прети од оваквих манифестација на позоришној сцени колонијалне власти су још 1774. године издале наредбу о затварању јавних позоришта. Међутим, политичка сатира је наставила да живи по приватним, импровизованим сценама, или у облику писаних памфлета.

#### *Темајска оријентација*

Што се тиче правих драмских дела, у овоме периоду Американци их нису тражили и налазили у својој средини, нити на свом тлу. Преко представа енглеских глумаца упознали су и европску романтичну драму која је убрзо постала веома популарна. Поред тога и вежбе на колецима у писању драмских дијалога допринеле су развоју интересовања за ову врсту стваралаштва. Тако је настало прво драмско дело проистекло из пера једног Американца, романтична трагедија *Принц од Парџије (Prince of Parthia)* од Томаса Годфрија (Thomas Godfrey) (1730—1763), некадашњег студента колеца у Филадельфији. Ово је, у исто време, и прва америчка драма коју је извела једна професионална позоришна трупа, у овом случају *The American Company*. 1767. године у Филадельфији.

Тема дела и личности нису везане за америчко поднебље. Радња се дешава око 200 година пре нове ере, у Партији, на тлу Мале Азије. У питању је борба за престо која доводи до братоубиства, казна за тај злочин коју извршава старији, праведан и правдољубив брат и, на крају, његово самоубиство, јер му је смрт однела вољену девојку.

Ова трагедија је писана у неримованом стиху (blank verse) и одликује се присуством свих елемената који чине саставни део романтичарског драмског стила, карактеристичног за европско стваралаштво тога доба. С обзиром на изразито епигонски однос према европским узорима ово драмско дело не представља родоначелника одређене стваралачке школе националне оријентације, али је значајно због тога што је заједно са романтичном драмом инспирисало развој мелодраме која је као жанр обилато заступљена у америчком драмском стваралаштву XIX и почетком XX века, а није се угасила ни до данашњег дана.

## *Драмско стваралаштво у независној држави*

### Комедија нарави

Иако политичка сатира, у суштини, представља први драмски облик који је привукао већи број америчких стваралаца и ван академских кругова, национални таленат је, у ствари, дошао до изражаја у домену комедије нарави коју је Нови свет почео да гаји са великим моралистичким претензијама.

После Револуције 1776. године када се Америка ослободила енглеске колонијалне владавине, постало је веома актуелно питање идентификовање одлика и садржаја који чине суштину америчког националног бића. Прва и једна од најбољих у овоме жанру, *Сујројноси* (*The Contrast*) (1787) од Ројала Тајлера (Royall Tyler, 1757—1826), управо је посвећена тој теми. Према томе, иако је писана по угледу на Шериданову *Школу оговарања*, аутентична је по проблему који обрађује, личностима које приказује и одговору који писац даје на ово питање од прворазредног националног интереса.

Пролог представља неку врсту пишчеве моралне поруке и придице својим савременицима. Он истиче да се бави домаћом темом у оквиру које приказује врлине и мане људи свога поднебља. Критику упућује омладини која се поводи за спољним ефектима и презире све што је америчко, сматрајући да је вредно једино оно што долази из Европе. Тајлер је, међутим, убеђења да не треба очи упирати према удаљеним поднебљима, већ препоручује да се Американци окрену себи и следе дух својих предака, рођених у слободи, који су презирали лажне украсе, а поштовали истинске вредности и постојану врлину.

Као што и сам наслов недвосмислено казује, писац ову комедију заснива на супротностима насликаним у црно-белој техници, без прелазних тонова, између америчких, с једне, и у суштини сурогата европских вредности које су извесни малограђански кругови прихватили као своју друштвену фасаду, с друге стране. У овакву слику укључене су и све карактеристике ова два, дијаметрално супротна животна схватања у оквиру једног ограниченог, али ипак репрезентативног круга грађана, житеља града Њујорка у коме се, стицајем околности, нађе и по неки провинцијалац. Све је стављено на теразије да се измери, одмери и претегне оно што је ваљано, честито, поштено, исправно, једном речи све оно што треба да представља камен темељац за високу и стабилну грађевину националног идентитета.

Главни јунак, пуковник Менли (Manly), чије име оличава јачину духа, тела и карактера, представља стожер америчке врлине и оличење идеалног Американца. За време Револуције храбро се и часно борио против Енглеза, а у миру с поносом још увек носи официрску униформу и мач који му је лично генерал Ла Фајет (La Fayette) поклонио. Увек је спреман да одужи дуг отаџбини, не очекујући никакву награду. Обвезнице које је за време Револуције примао уместо плате чува као „свети залог” и нема намеру да их наплати све док се привреда земље не ста-

билизује. У Њујорк није дошао забаве ради, већ да се избори да поједини, материјално необезбеђени војници, који су се храбро борили за слободу отаџбине под његовом командом, добију пензију од државе. Иначе, све своје војнике сматра члановима породице. Дубоко поштује родитеље и старије. Међутим, оно што се око њега догађа у Њујорку дубоко га је забринуло. Превелики бес и луксуз младих, укључујући и рођену сестру, наводи га на гласно размишљање о даљој судбини отаџбине. Његов идеал је античка Грчка из златног доба, када су наука и уметност цветали а народ био уједињен, срећан и снажан у слободи. Нажалост, све то је поткопао и уништио страни утицај преко луксуза. Менли сматра да Америка из тога треба да извуче наравоученије и да престане да ниподаштава све што је америчко. Због тога и не жели да путује у Европу, ако се то искуство своди, уместо на проширење знања, на промену у схватањима у толикој мери да човеку постаје мрска сопствена домовина.

Као и у свему, Менли је поштен и у љубави, а приликом удварања вољеној девојци отворен и частан. Његове врлине бивају награђене. За њега се удаје Марија, девојка достојна његових моралних квалитета, коју је спасао из прљавих канџи Димплијевих брачних махинација.

Насупрот Менлију стоји Димпл (Dimple). Само име му казује да је површан. Управо се вратио из Европе главе пуне „англофилских глупости”. У његов портрет писац је уткао најупадљивије нити друштвене сатире на скоројевићско друштво које се идолопоклонички односи према сурогатима страних вредности, презирући све оне врлине које красе Менлија и њему сличне. Чак му се подмукло исмева сматрајући га друштвеним анахронизмом. Иначе, Димпл је покварен и бескрупулозан блефер. Удвара се трима девојкама, а да ниједну од њих искрено не воли. Немилице расипајући новац од очевог имања живи у нераду и, неспособан да сам себе издржава, тражи излаз у лову на мираз. На крају је раскринкан. Девојке увиде да су преварене. Менли не прихвата његов позив на двобој због тобожње увређене части, јер не жели да буде убица и прља свој часни мач, већ изјављује да за такве као што је Димпл има добру тољагу.

Џонатан (Jonathan) и Џесами (Jessamy) представљају веран одраз својих господара. Џонатан, као слободан човек, не сматра себе слугом, већ Хенлијевим послужитељем. Отац му је власник фарме која не заостаје много за Менлијевом. Дошао је са пуковником у град да би проширио своје видике. У суштини он је неспретан, помало неотесан поштењаковић који би хтео да окуси и забрањено воће, али ипак се на време тргне, јер је виспрен и способан да оцени коме свету, у суштини, припада. Псалми у „Yankee Doodle” остају његове омиљене песме, а најрадије гледа представе на којима се изводе „hocus-rosus” трикови. Овај лик је прерастао у прототип код публике омиљеног човека из народа (stage Yankee), присутног и у многим каснијим америчким комадима.

Насупрот Џонатану, Џесами је налицкани покварењак и препредењак који, у дослуху са својим господаром Димплом, учествује у свим његовим прљавим подухватима, а успут се и сам забавља. Интересантан је и његов говор. Труди се да употребљава француске речи да би се, на

тај начин, што више дистанцирао од своје средине и сталежа коме припада.

И женски ликови су подељени у две категорије, мада њима писац посвећује мање пажње. Марија је поштена и бистра девојка. Она од самог почетка сумња у Димпла и зато тешка срца пристаје да се уда за њега, једино да би се повиновала очевој вољи. Њена врлина је награђена. Пошто је Димпл раскринкан, удаје се за Менлија, и то са очевим благословом. Насупрот њој су Летиција (Leticia) и Шарлота (Charlotte), Менлијева сестра, каћиперке које само трче за површном забавом, „финим друштвом” и „последњом париском модом”. И оне су, на крају, увиделе своје заблуде, бар у односу на Димпла.

Комедија се завршава тиме што је свака личност постављена на своје место и што је свако добио по заслуги карактера и животног опредељења.

*Контраси* је прва америчка комедија нарави, али се тиме не исцрпљује њен историјски значај. Ово дело је вредно и због тога што је писац, поред приказивања врлина и карактерних особина које спадају у амерички национални идентитет, открио код људи које красе те одлике и оптимизам у погледу будућности америчке нације. На почетку трећег чина, не сумњајући да ће његова нација постати велика, Менли се само пита, да ли је, да би се то остварило, неминовно да прође и кроз период лутања и извесних застрањивања. Завршетак комедије даје одговор. Писац је оптимиста и сматра ту фазу пролазном. Све се завршава на најбољи могући начин.

Комедија нарави бележи свој интензиван развој и у XIX веку, углавном под утицајем енглеске комедије Рестаурације. Међутим, теме које обрађује и личности којима се бави сведоче о лутањима и застрањивањима једног дела младе америчке нације у потрази за националним, и у тим оквирима и личним идентитетом. Отуда су моралистичке тенденције, нескривене иза исмевања лажних и хвалоспева онемо што се сматра правим предностима, присутне у свим овим комедијама. Једна од највреднијих и најрепрезентативнијих међу њима је *Мода (Fashion)* од Ане Мауит Ричи (Anna Mowett Ritchie), приказана 1845. године.

Ово дело пружа слику њујоршких скоројевићских кругова заслепљених лажним сјајем сурогата европских вредности, онако како их преносе и приказују бескрупулозни авантуристи и преваранти, под лажним именима и измишљеним титулама. Они злоупотребљавају лаковерност, глупост и површност појединих Американаца, поглавито жена, који презиру своју средину и, грчевито се хватајући за све оно што им се сервира као „европско”, у ствари одбацују истинске вредности које представљају темеље америчких националних врлина.

Главна личност ове комедије је г-ђа Тифани (Mrs Tiffany), некадашња модискиња, а у време драмске радње супруга добродостојећег њујоршког трговца, кога презире као плебејца и „неподношљиво” амерички настројеног у својим погледима. Једино воли његов новац који немилице троши да би себи приуштила све реквизите који иду уз „ноблес”, у

који спадају салони, каруце, ливрејисана послуга, свита чанколиза, међу њима и један песник и собарица из Француске.

Њена „владајућа страст” је продор у високо друштво и што бржи успон уз друштвене лествице. Да би то постигла, ниједна жртва јој се не чини сувише великом, ниједна цена превисоком. Међутим, пошто нема јасну представу о томе шта значи бити „нобл”, фасцинира је све оно што не разуме. У недостатку бољег учитеља срећна је што је собарица из француске, Милинет (Millinette), поучава у томе шта су „les modes de Paris” које, у ствари, преко ње прихвата цео њујоршки „beau monde”. Жељна изворног знања, г-ђа Тифани од ње учи накарадни француски којим свој смислом сиромашни језик обилато кити у стилу малапропијама. Тако, на пример, у своје реквизите шематизоване отмености укључује, између осталих, и реч „fotul” чији „страни и несвакидашњи звук” сматра „шармантним и тако отменим” (чин I).

У суштини, г-ђа Тифани је особа без личног идентитета и као таква не схвата ни значај оног много ширег и свеобухватнијег, националног идентитета. Она лебди у неком апстрактном простору, изгубљена између средине из које се свом снагом упиње да побегне и оне у коју се по сваку цену труди да уђе. Свим срцем жели да кћер уда за грофа Жолиметра, „странца који је највише у моди у граду и толико рафиниран, толико навикнут на друштво водећег племства у својој земљи да једва може да подноси ову општу америчку простоту” (чин I). Сматра да ће јој та родбинска веза отворити врата у друштвене кругове њених снова. Кћи је потпуно уз мајку, опчињена идејом да постане грофица.

Међутим, испоставило се да је мост за прелаз у високо друштво лажан. Жолиметр (Jolimaitre) је раскринкан. Он није никакав гроф, већ најобичнија варалица која је, бежећи од полиције многих земаља, дозволила себи ту дрскост да ниподаштава све што је америчко, као неотесано, без духа и профињености. Једино му се допадала лепота америчких девојака, а још више богатство њихових очева. Улогу грофа играо је уз помоћ своје љубавнице Милинет, француске собарице, која му, на крају, постаје жена а он признаје да је изврстан кувар и препоручује се.

Као позитивна противтежа овим изразито негативним ликовима приказан је Адам Труман (Adam Trueman), со земље и стуб природних врлина, у духу трансцендентализма и Монроове доктрине ослањања на сопствене снаге. Републиканац по убеђењу, он презире племство. Поносан је што припада земљи у којој је Жолиметр странац. Цени рад, поштење, истину и врлину. Наравоученије дела садржано је у његовом савету г-дину Тифанију да оде из Њујорка, прода кућу и остале тричарије и жену и кћер пошаље на село да се тамо навикну на штедљивост, да науче да мисле својом главом и да прихвате домаће врлине, уместо страних лудорија.

Диференцијација личности извршена је и на нивоу изражавања. Насупрот извештаченом енглеском, украшеном бројним малапропизмима „модерних” француских речи, Труманов је типичан амерички енглески, у овом случају трезвени начин изражавања као одраз здравог разума и реалног погледа на живот.

У овој комедији Мери Ричи је приказала типове које је успела да заогрне свежином животности, а драмску радњу, уз бројне заплете, да води на нивоу смешног и сатиричног не губећи из вида моралистичку поенту. У поређењу са комедијом *Контираси* ово дело је по драмској структури сложеније и сценски атрактивније па се, захваљујући тим својствима, и одупрло историјском заборава. Као карактеристично за своје доба, а интересантно и за много млађе генерације, не само са историјског аспекта већ и у смислу позоришног подухвата и искуства, *Мода* је приказана у Њујорку 1958. године.

### *Рајне и патриотске шеме*

У периоду непосредно после Америчке револуције настао је и већи број драмских текстова посвећених ратним и патриотским темама, као и оних у којима се величају врлине и заслуге Џорџа Вашингтона. Већина ових дела није била намењена за сценско извођење, већ су писци само користили драмску форму као погодан начин уметничког израза.

Највеће интересовање побуђивао је случај издаје која се догодила за време борбе против енглеске колонијалне власти. Ту тему су у току неколико следећих деценија обрадили многи писци. Најбољом драмом из ове серије сматра се *Арнолд и Андре* (*Arnold and André*) од Виљема Данлапа (William Dunlap, 1766—1839), изведена 1798. године. Дело је значајније од осталих због тога што писац, држећи се чињеница о издаји само оквирно, са романтичарским заносом говори о људском достојанству и слободи, не само за Американце већ и за све народе који се још увек налазе под јармом туђинске власти.

Код текстова ове врсте драмска форма је била упрошћена. Обично је то био низ статичних сцена типа таблоа у оквиру којих су се рецитовали комеморативни хвалоспеви херојској борби у току Америчке револуције и глорификовале њене тековине у служби народа.

И током XIX века сви значајнији догађаји из америчке историје добијали су своје сценско обличје, посебно рат против Мексика (1846—1848) и грађански рат (1861—1865). Иако ова дела нису значајна са уметничке тачке гледишта, њихово постојање доказује да је драмска форма почела све више да привлачи писце као сугестивно средство уметничког израза далекосежних могућности.

### *Романтична драма*

У току прве половине XIX века на америчкој позоришној сцени обилато је заступљена и романтична драма. У том жанру написан је и већи број комада националне тематске оријентације у којима се као главна личност појављује Индијанац, углавном приказан као оличење русоовског племенитог дивљака. Међутим, ова дела не представљају корак ка стварању аутентичне америчке драме, тако да *Индијанска принцеза*

(*The Indian Princess*) (1808), *Меџамора* (1829) и *Последњи Мохиканац* (*The Last Mohican*) (1831), иако најбољи представници америчке романтичне драме, остају само примери скромних и наивних имитација европских узора. Упркос томе, америчка драма представила се ван граница своје земље управо једним комадом овога жанра. То је била већ помену-та *Индијанска принцеза* од Нелсона Баркера (Nelson Barker, 1794—1858), изведена 1820. године у лондонском позоришту „Drury Lane” под насловом *Pocahontas*.

Романтична драма у Америци инспирисала је развој мелодраме која, у току XIX века, представља водећи драмски жанр. О томе сведочи обиље остварења у овоме духу, шематизованих по форми, садржини и личностима које приказују. Из тога мноштва издваја се *Мелез* (*The Octoroon*) (1859). Писац дела Дајон Бусико (Dion Boucicault, 1820—1890), Ирац по рођењу, своје драмско и позоришно стваралаштво везао је за америчко поднебље. Био је, у ствари, веома спретан адаптатор, тако да је и ова драма инспирисана романом *Мелез* (*The Quadroon*) (1856) од Меина Рајда (Maune Reid).

Дело је обојено социјалним импликацијама и интересантно као писац размишљања о проблему ропства који постаје веома актуелан у Америци пред Грађански рат. Међутим, писац га, као саставни део живота америчког југа, приказује у идеализованој верзији. У оквиру те ружичасте слике робовласничких односа у Луизијани Бусико износи на сцену у то време актуелна питања и ставове који илуструју многоструке разлике између Севера и Југа, услед којих су се претворили у два непријатељска табора.

С обзиром да је дело намењено одређеној публици, оно одражава и брани њене погледе и принципе. У том циљу писац је разграничио Север и Југ у смислу црно-белих супротности. У оквиру таквог антагонистичког става према продору Севера као узурпатора Југа он третира проблем ропства на три нивоа, и то: белаца у односу на белце, црнаца у рукама белаца, у две варијанте Југа северњачке и јужњачке у канцама Севера.

Тема дела је материјално пропадање једне аристократске породице из Луизијане. После смрти судије Пејтона његова удовица остаје у безизлазној финансијској ситуацији, јер је он био наиван у односу на пословне махинације свог првог надзорника Мк Клоског (Mc Closky), бескрупулозног махера са Севера, који му је, на превару, још за живота узео пола имања. Други надзорник, по имену Скадер (Scudder), опет са Севера, финансијски га је докрајчио својим неуспелим техничким изумима, тако да је остатак имања, који је под хипотеком, изложен јавној лицитацији. Том приликом писац открива да на сцену ступа нова економска снага која има сопствени морал и схватања вредности, отеловљена у личности Мк Клоског, скоројевића похлепног на опишљиве, материјалне вредности, који презире традицију јер она за њега представља неприступачну и недокучиву категорију. Отуда, као човек таквог калибра не преза ни од убиства да би дошао до документа који би значао финансијски спас удовице Пејтон. На лицитацији, што је против правила



јужњачке куртоазије, не устручава се да се у цени надмеће са једном дамом да би купио мелескињу Зое, предмет његове пожуде и жену његових снова.

Да би што више нагласио супротности које деле Север и Југ, писац је и на идеализован начин приказао односе између робовласника и робова у Луизијани. На основу неписаних правила понашања на Југу сваки власник плантаже који се сматра аристократом и центлменом неће себи никад да допусти да се приликом продаје или куповине робова-црнаца разбијају њихове породице. Тога правила се не придржавају богати скоројевићи са Севера. С друге стране, због хуманог односа према њима, и робови воле и цене своје господаре. Судбински везани за њих, њихове недаће сматрају за своје. Оваквим ставом писац је истакао да је ропство које Север доноси Југу најгори облик потчињавања, јер уништава све моралне вредности и заједно са њима основ за хумане односе међу људима.

У овај оквир актуелних питања и идеализованих одговора Бусико је сместио потресну причу о, унапред на пропаст осуђеној, чистој и искреној љубави између Зое и Џорџа Пејтона. Зое је мелескиња која има осмину црначке крви (octoroon), у ствари је кћи судије Пејтона и његове робиње која је имала четвртину црначке крви (quadroon). Госпођа Пејтон, која није имала деце, још за живота свога мужа прихватила је малу Зое као своју и тако је и васпитала. Када се после странствовања и провода по Европи вратио судијин синовац и наследник Џорџ, између њих се рађа љубав на први поглед. Зое је свесна да тај брак не може да се оствари. Говорећи језиком јужњачких предрасуда она образлаже Џорџу да носи у себи Каиново проклетство јер је она једна кап црначке крви, на сваких осам, чини нечистом и пред законом обесправљеном.

Иако јужњак, Џорџ не прихвата овакав став. Код њега љубав брише све предрасуде укоренење у средини чији је нетипичан изданак, али човек који, баш због својих неконформистичких схватања, има будућност. Он жели да ради да би издржавао себе и своју породицу. Међутим, публици још није била психолошки спремна да прими овакав „happy end”. Да као робиња не би пала у руке Мк Клоског, јер је судија Пејтон био заборавио да остави писани документ о њеном ослобођењу, Зое испија отров и умире на Џорџовим рукама. Овим гестом безумне љубави оставља га са тужном успоменом, али слободног да се ожени богатом наследницом и на тај начин остане веран и својој раси и својој класи. У смислу „happy end”-а са укусом смрти једне мелескиње пронађено је и писмо које значи материјални спас Пејтонових. На тај начин Југ је, по замисли писца, иако тешко рањен, изишао као победник.

Историјске околности су, међутим, демантовале овај ретроградни оптимизам, али је драмска књижевност тога доба била обогаћена делом које је преживело историјски заборав, не као илустрација мелодрамског жанра, већ због питања које је поставило у име своје савремености и њених дилема у време које је представљало увод у једну значајну прекретницу у животу америчке нације.

## Мелодрама

Мелодрама као драмски жанр, била је обогашена и бројним драматизацијама прозних дела. На тај начин су се на сцени појавили и на њој дуго остали популарни јунаци, Дејвид Крокит (David Crockett) и Рип ван Уинкл (Rip van Winkle). Међу најкарактеристичније спада Ајкинова (George Aiken) драматизација *Чика Томине колибе*, Харијете Бичер Стоув. У овом делу, за разлику од *Мелеза*, ропство је приказано у реалном светлу.

Мелодрама на америчкој позоришној сцени интензивно живи до шездесетих година XIX века. После тога, због све веће популарности спектакуларних представа, нарочито последњих деценија, доживљава извесну рецесију, али не напушта позориште. У америчком драмском стваралаштву присутна је и у XX веку у својим бројним варијантама, од трилерско-детективске до псеудопсихолошке.

## Романтична комедија и трагедија

На америчкој сцени, нарочито средином XIX века, биле су заступљене и романтична комедија и трагедија, чији су писци имали углавном епигонско-плагијаторски однос према европској драми тога жанра, не само у погледу форме него и тематске оријентације, тако да личности и догађаји приказани у њима готово по правилу нису везани за америчко поднебље. Већина ових дела је пала у заборав. Из серије сада мало познатих, али у своје време радо гледаних романтичних комедија, издваја се *Charles II* од Хауарда Пејна (Howard Payne, 1791—1852). Најбољим представником романтичне трагедије у Америци сматра се *Francesca da Rimini* од Џорџа Хенрија Боукера (George Henry Boker, 1823—1890).

Међутим, романтична трагедија овога периода обогашена је и једним делом које је тематски везано за америчко поднебље и посвећено проблему од великог националног интереса. То је *Празноверје* (*Superstition*) од Џејмса Баркера (James Nelson Barker, 1784—1858). Приказано је 1824. године у Филаделфији. Његова главна вредност је у опису духовног стања створеног под утицајем пуританске традиције која је превасходно деловала на формирање моралних и етичких норми оног пионирског дела америчке нације, стуба Новог света у време које писац описује.

Драмска радња догађа се 1675. године у провинцији Нова Енглеска. У питању су демагошки маневри појединих представника власти који, у име закона, преузимају људску судбину у делокруг своје правде и свога морала. У суштини, њихова пуританска, догматска строгост представља синоним за демагошку заслепљеност која следи линију најмањег отпора у изналагању најпогоднијег решења.

Личности су дате у облику статичних отеловљења одређених карактеристика подређених главној замисли дела. Због тога су лишене психолошке слојевитости, али, утолико експлицитније у оквиру црно-беле категоризације.

Пошто се становништво узнемирило због многих недаћа које су потицале од више силе неукротиве природе и крволочних напада „дивљака”, како су бели досељеници називали Индијанце староседеоце, требало је наћи „жртвеног јарца” и на његова плећа свалити сву кривицу за трагичне догађаје. Најпогодније личности за то су они који се разликују од већине и својим квалитетима издижу изнад осталих. Такве особе су Изабела (Isabella) и њен син Чарлс Фицрој (Charles Fitzroy). Она је богата, отмена и изнад свега племенита жена. Међутим, њену повученост околина тумачи као надменост, а друговање са тугом у самоћи, а не пред очима јавности, у храму, у време прописано за манифестовање таквих осећања, као грешни дослук са силама мрака. Њен син, младић чистих осећања и поштења у складу са принципима ритерске части, смета им из истих разлога као и његова мајка — разликује се од већине по томе што је бољи, племенитији и храбрији.

Користећи лаковерност и заслепљеност неукле масе којој ласкаво додељују улогу јавног мњења, у незауоставивом походу за својом истином и својим законом, лучоноше пуританске правде организују суђење по свом, додуше не једногласном убеђењу, виновницима свих тих недаћа. Докази нису потребни јер сваки, и најбезазленији опис једног истинитог догађаја може да се злонамерно претвори у оптужбу. Тако, због двобоја у коме је Чарлс бранио част вољене девојке, иначе ћерке главног организатора процеса, оптужују га да је „насилник који се не плаши ни закона ни Светог писма”, а сентиментални састанак са том истом девојком квалификују као покушај силовања и убиства. За пуританску правду нема недоумице. Смрт је једина заслужена казна.

Правда која открива заблуду стиже сувише касно. Краљев гласник је разјаснио оно што је у незнању пуританска заслепљеност тумачила као злочин. Изабела је била законита жена енглеског краља, са којом се он тајно венчао. Убијени Чарлс је његов законити син. Леди Изабела је била побегла од супруга у Америку да би пронашла свога оца који се, док је она још била дете, побунио против суверена и бекством у прекоморску колонију успео да избегне смртну казну. Живео је као пустињак у шуми и у кључним тренуцима трагедије појављивао се као Непознати.

Сусрет са оцем није Изабели повратио жељу за животом. Пресвиснула је над мртвим телом свога сина, а њен отац остаје да у очајању крши руке над њиховим лешевима. Оваквим крајем писац је пуританску правду изједначио са злочином.

У овом делу, иако декларативним средствима на нивоу површинског описа без дубљег проницања у срж монтирања и пуштања у погон механизма који власт злоупотребљава у своје циљеве, Баркер је изнео на сцену један вечито актуелан проблем који он третира искључиво као морални, а који је, употпуњен и политичком компонентом, у америчкој драмској књижевности достигао свој уметнички врхунац у Милеровом делу *Вештице из Салема*.

### *Музичка комедија*

У другој половини XIX века у Америци се развија и тзв. музичка комедија (Musical comedy), облик забаве настао комбинацијом варијетеа, бурлеске и тзв. „minstrel show”-а, састављеног од комичних скечева, песама и игара у извођењу глумаца који су лица маскирали црном бојом, с једне, и европске оперетске традиције, нарочито дела Џилберта и Саливана, с друге стране. Првим делом ове врсте сматра се *Поџок (The Brook)*, изведено 1879. године. Његов аутор Нејт Солсбери (Nate Salsbury) је овоме жанру и дао име „musical comedy” које је у XX веку скраћено у „musical”.

### *Нове тенденције у драмском стваралаштву и позоришном животињу*

У току последњих деценија XIX и почетком XX столећа позориште као институција са већ устаљеним присуством у америчком друштву доживљава нови талас експанзије, поглавито у Њујорку који прераста у центар позоришног живота Америке. Број његових позоришта из године у годину расте, тако да их 1900. има укупно четрдесет и три. Најпознатија међу њима била су: *Daly's Fifth Avenue Theatre* (1869), *The 14th Street Theatre* (1870), *Union Square Theatre* (1872), *The Park* (1874), *The Madison Theatre* (1879) које је имало, за то време, најсавршеније технички опремљену позорницу и једну од најлепших позоришних дворана, *The Bijou Opera House* (1880), *The Wallack's* (1882), *The Bijou Theatre* (1883), *The New Park* (1883), *The Lyceum* (1885), *The Broadway* (1888), *The Garrick* (1890), *The Manhattan Theatre* (1892), *The Empire* (1893), *The American* (1893), *Olympia* (1895), *The Republic* (1900) које је после две године променило назив у *The Belasco*, *The Stuyvesant* (1907) које је 1910. променило назив у *The Belasco*, јер се позориште под тим именом вратило на свој првобитни назив, *The New* (1909), *The Globe* (1910) и многа друга.

Не треба губити из вида чињеницу да је ова експанзија позоришта првенствено значила процват у пословном смислу. Ово тржиште је још било гладно представа, што значи да је постојала и велика потражња за новим делима. Европска мелодрама, поглавито енглеска и француска, није могла да задовољи растуће потребе. С друге стране, реализам и натурализам европског драмског стваралаштва тога периода сувише је непријатан за сентиментални укус америчке позоришне публике. Међутим, одјек тих промена у европској драми и концепцији позоришне уметности, осетио се и у Америци. Спектакуларност и даље живи на њеним сценама, али све мање као владајућа концепција. Чак и истакнути поборници тога стила, међу њима најпознатији Дејвид Беласко (David Belasco, 1859—1931) све више обузети заносом новине, усмеравају своју редитељску концепцију ка реализму на сцени. С обзиром да је у Америци ово у пуном јеку период доминације глумачких „звезда” и чаробњака позоришне режије у служби врховног арбитра — позоришне публике и њеног укуса, значајно је да и она прихвата овај приступ позо-

ришно-сценском стваралаштву. У таквој ситуацији драмски писци су се приклонили новом императиву који им је, у исто време, отворио и нове просторе и углове посматрања стварности око себе. Отуда произилази и њихово интересовање за психолошке, друштвене, политичке, чак и ране проблеме са одређеним озбиљнијим претензијама у опсерваторској проницљивости да би помоћу таквог драмског текста пружили солидну подлогу за сценски реализам редитељске концепције и глумачке интерпретације.

### *Сентиментални реализам и психологија личности*

Иако продори у нове сфере откривања америчке стварности нису кулминирали у делима која би означила стасање америчке драмске књижевности, ипак одређени број драма насталих у овом периоду значајан је као настојање да се позоришна сцена обогати новим садржајима узетим из реалног живота. Овај приступ је значао и дефинитивну оријентацију америчких драмских писаца ка темама везаним за своју средину и њене нарави. Међутим, реализам који су ови драмски писци гајили још увек је обојен сентиментализмом, а уопштено говорећи, није успео да се ослободи ни романтичарског патоса.

У плејади осредњих драмских писаца овога периода Џејмс Херн (James Herne, 1859—1901) заузима водеће место. У свом стваралаштву заинтересован је за уметност ради истине коју поистовећује са лепотом. У том циљу послушање пулсирање времена око себе да би открио најкарактеристичније проблеме који га оптерећују. Сматра да је психолошки приступ најпогоднији за откривање суштине одређене животне ситуације. Због тога се опредељује за личности које природно и спонтано манифестују своје људске особине и на тај начин откривају истине о себи и свом животу. У томе се састоји срж његовог реалистичког приступа.

*Маргарет Флеминг* (1890) је најбоље Херново дело у коме приказује психичку голготу једне угледне жене из грађанског staleжа од момента када сазнаје за мужевљево неверство са девојком из ниже класе која му рађа дете и умире, па све до прихватања те чињенице и детета његовог греха као неизбежне реалности. У тренутку када је из опроштајног писма умрле девојке сазнала да је отац детета њен муж, Маргарет Флеминг је доживела највеће понижење у свом животу. Међутим, плач детета вратио је у свет њене стварности. И сама мајка, у том тренутку, говором срца и инстинкта, реагује на себи достојан начин — откопчава хаљину да би подојила изгладнелу бебу. Нема патоса, изостале су крупне речи. Све је сведено на неопходно рационалан говор, значајан гест и речито ћутање.

Ни искрено кајање, ни очајање њеног супруга не могу да је поврате од тог шока, тако да она чак привремено губи вид, али не губи из вида основне принципе људске правде које, сматра, њен муж треба да поштује у животу. Због тога му налаже да своме сину, кога је она довела у кућу и сместила у собу са њиховом ћерчицом, подари име, да га школује и

својим односом према њему окаје неправду коју је нанео његовој мајци, а посебно да га научи да поштује успомену на њу, јер сматра да материнство као узвишени чин то заслужује.

Маргарет Флеминг је на крају оздравила. Оздравили су и њени односи са мужем после његовог неуспелог покушаја самоубиства у наступу величања љубави према жени и породици. На тај начин писац је љубав оба супружника провео кроз душевну голготу у коју се повремено уплиће и романтични сентиментализам, да би показао како нараста обогаћена патњом, кајањем и праштањем.

Хернова хероина није ибзеновски тип еманциповане жене. Иако су њена осећања смртно рањена, она не престаје да поштује брак као неприкосновену институцију. За њу нема дилеме, јер је пуританска традиција саставни део њене природе и погледа на живот. Међутим, ово решење би било сувише једноставно и шематизовано. Она прашта и због тога што је срце надвладало разум, јер још увек, и поред свега, воли свога мужа. Та њена унутарња борба доживљена и преживљена на сцени је и чини живом личношћу.

С обзиром да се упустио у третирање једне табу теме, начин на који је обрађује и истина коју у вези са њом износи добијају шири смисао, тако да је дело обогаћено и социолошком димензијом. На тај начин Маргарет Флеминг прераста у репрезентативну личност и једну од најсложенијих у дотадашњем америчком драмском стваралаштву.

Херн је написао и неколико тзв. фолк драма у којима је приказивао личности из народа, сматрајући да једноставни људи који живе једноставним животом ван града, обојеним сировом поетичношћу, представљају највећи извор инспирације за приказивање реалности на сцени. У ову категорију спадају *Животињи сокови* (*Hearts of Oak*) (1879), *Раскид* (*Drifting Apart*) (1888) и *Велечасни Гриффит Дејвнпорт* (*The Rev. Griffitt Davenport*) (1899) о либералном свештенику, противнику ропства у доба Грађанског рата, који живи на југу САД.

Поред писања које није остало без одјека код млађих стваралаца, Херн се бавио глумом, и то успешно. Остварио је многе улоге романтичарског репертоара, али оне нису оптеретиле његово драмско стваралаштво.

Психологија жене као сензибилног бића у којем се огледа и кроз које се прелама живот у свим својим многоструким манифестацијама била је тема већег броја драма насталих у току овог периода, од којих неке заслужују да не буду заборављене.

Виљем Муди (William Vaughn Moody, 1869—1910) је овој теми посветио драму *Два свећа* (*The Great Divide*)<sup>5</sup> (1906). Писац се инспирисао истинитим догађајем.

Рут Џордан (Ruth Jordan) која због одређених послова извесно време проводи са братом на ранчу у Аризони, једне ноћи остаје сама. У ку-

---

<sup>5</sup> Назив за Стеновите планине (the Rocky Mountains) које се сматрају границом између источног и западног дела Северне Америке. Израз се, као и у овом случају, употребљава и метафорично.

ћу упадају три човека и покушавају да је напаствују. Сва тројица су под дејством алкохола, али не у толикој мери да нису свесни својих поступака. Пошто је у безизлазној ситуацији, јер су јој отели и пушку и нож којим је хтела да се брани, девојка се обраћа најјачем од њих, *Генџу* (*Ghent*), моли га да је спасе, а за узврат му обећава да ће се удати за њега. Он пристаје. Да би се ослободио друге двојице, даје им целокупну уштеђевину, која није велика, чак и златан ланац, највећу вредност коју је поседовао. Рут у томе види своју откупну цену коју сматра понижавајуће ниском. Пошто Гент инсистира да Рут одржи реч, она одлази с њим у неизвесност и то прихвата као казну због тога што себи није одузела живот да би се спасла срамоте.

Њена психолошка драма, у суштини, почиње у браку, који се за њу и њега претвара у праву психичку голготу. Што га више Рут одбија, то Гент више настоји да освоји њено срце. Окружује је пажњом и богатством које је у међувремену стекао. Жели да сагради, само за њу, велелепну кућу од 25.000 долара. И поред свега тога она остаје непоколебљива у својој мржњи према њему, чији прави разлог није начин на који је добио, већ због тога што је својом бујном природом и у њој пробудио страст за чулним уживањима. Због тога и истиче да мрзи бруталну животињу у њему и напушта га чим јој се указала прилика да се поново види са братом и пријатељима, иако носи његово дете. Касније ни сина не може да воли. У томе је спречава сећање на оца против кога се буни у њој дубоко усађено пуританско схватање живота које негира зов природе и претвара га у осећање греха.

Велики јаз који дели ово двоје несрећника је, у ствари, сукоб двају схватања живота: његовог да природу не треба спутавати, њеног да је треба гушити да би се сачувала чистота духа и тела. Међутим, на њену коначну одлуку не утиче ни то што је он богат, и што је њеној осиротелој породици повратио имање и њој омогућио да живи у материјалној сигурности, а најмање његова жеља да наставе заједнички живот под њеним условима, већ због тога што је увидела да је Гента њихов брак преобразио у човека искреног и чистог срца, чије погледе на живот жели да прихвати као своје и схватила да је то једини пут ка заједничкој срећи за њих двоје и њихово дете.

Оваквим поступком писац је психолошки портрет несрећне Рут, у суштини, користио да би се обрачунао са пуританском традицијом која гуши људску природу, ускраћујући јој задовољства која живот чине природним, богатијим и лепшим. Иако је овај проблем у делу остао у наговештају, Муди се упустио у разматрање једне табу теме коју је публика била спремна да прихвати због тога што је завршетак срећан. И поред тога, премијера је одржана у Garrick позоришту у Чикагу под насловом *Сабинанка* (*The Sabine Woman*), а тек после шест месеци у Њујорку под насловом који и сада носи штампани текст.

У драми *Нела из Војске сџаса* (*Salvation Nell*) (1908) Едвард Шелдон (Edward Sheldon, 1886—1946) силази у подземље, у ноћни локал последње категорије у коме се скупљају беспосличари, пијанице и проститутке да би у тој, готово натуралистички приказаној јазбини, открио чистачи-

цу Нел, жену чисте, непоковане душе, искрених осећања и судбинске привржености проклетству своје љубави. Џим (Jim), њен „човек”, пијаница и грубијан, убија у свађи једног пијанца који се био околио на Нел. Убиство је извршио брутално, ударцима песницом у главу. Осуђен је на осам година робије.

После његовог хапшења Нел се придружује Војсци спаса која јој је помогла да се извуче из света подземља и да свог сина гаји у атмосфери срећеног породичног живота. Једино је недостајао његов отац о коме је Нел сину причала праве бајке, али га је, као стварност, избрисала из свог живота. У њу је заљубљен мајор Војске спаса, некадашњи богаташ који је, као и Нел, нашао спас у Богу. Својом исповешћу открио јој је да несрећа није само проклетство сиромашних. За њега су и њена и његова прошлост мртве.

У тренутку када је све било на путу најбољег могућег расплета, појављује се Џим, изгладнео, бедан, без посла, огорчен јер нико нигде не жели да запосли бившег робијаша. Поред тога, још увек је под опсесијом затворског кошмара. Његова судбина имплицитно разбија илузију о америчком сну да увек постоји друга шанса. Једини излаз му је да постане лопов, односно да се придружи пљачкашкој банди чији су чланови његови ранији познаници и да тако дође до новца. Машта о великим сумама и жели да на тај начин обезбеди будућност за себе и Нел јер је још увек воли и сматра да му једино она може пружити сигуран ослонац у животу.

И поред свих настојања Нел није успела да га одврати од те намере, али није имала храбрости ни да га пријави полицији. У ствари она се све време бори да буде јака и да Џима одбаци као ружну прошлост, али љубав према њему остаје неугашена. Одбрамбени оклоп који је изградио њен разум брзо се распада и она му признаје да жели да га задржи у свом загрљају, не због тога што жели да га спасе, већ зато што га заиста воли. Он, навикнут само на сурове ударце људи и живота, је не разуме и реагује на себи својствен начин. После сцене грубе расправе у којој се распламсава његова љубомора према мајору Војске спаса, а у суштини и према свему што је Нел постигла, он је удари по глави и побегне мислећи да је усмртио.

Ова тужна прича пуна грубости, промашености, губљења и налажења места под сунцем и фатумски неуништиве љубави жене према свом „човеку” и грубијана према својој „девојци”, завршава се срећно. Џим није учествовао у пљачки. На тај начин се неукаљан враћа у Нелин живот и прихвата све оно у шта она верује као свој животни пут. Он постаје други човек, спреман да гради будућност другачију од прошлости која умире заједно са некадашњим Џимом.

Формула срећног завршетка представља уступак укусу публике. Међутим, то је била цена да се на сцену изнесе још једна табу тема, психолошки проблем љубави без брачног благослова и њено благотворно дејство на промашену личност као што је био Џим. Поред тога, протагонисти ове драме нису уобичајени ликови који се појављују у улози главних јунака. У томе се састоји главни Шелдонов допринос реализму на



америчкој позоришној сцени, јер је социолошки контекст дела сведен на наговештај, усмерен ка изазивању саосећања, а не осуде.

У овоме периоду међу писцима влада велико интересовање за психолошку драму. Међутим њихов приступ се, углавном, своди на психолошку варијанту мелодраме, тако да су готово сва та бројна, и у своје време радо гледана дела, изгубила чак и историјску вредност.

### *Комедија нарави*

У оквиру интересовања за шири круг тема из стварног живота комедија нарави наставља да привлачи драмске писце јер тај жанр не само да им пружа могућност да открију пулсирање своје современости, него и да своје опсервације претворе у атрактиван театар. Формула је добро позната, научена у енглеској школи. Једино остаје да се у стереотипе удахне стварност својих, домаћих, нарави.

Најпознатији од писаца овога жанра је Клајд Фич (Clyde Fitch, 1865—1909). Заинтересован је за необичне личности. Због тога се опредељује за оне које је природа оптеретила извесним наследним особинама којима се немоћно покоравају. То је љубомора коју је Џини (Jinny), јунакиња комедије *Девојка зелених очију* (*The Girl with the Green Eyes*) (1902), наследила од својих родитеља, или склоност ка лагању коју је Беки (Becky), јунакиња комедије *Истина* (*The Truth*) (1907), наследила од свога оца.

Сукоб у Фичовим комедијама произилази из супротности у карактеру између главних ликова, и то мушкарца и жене. Радња је сведена на минимум и почива на лаком и заводљивом драмском дијалогу. Обично у луксузном амбијенту писац ствара ефектне сцене приликом покушаја да проникне у људску природу да би показао у коликој је мери човек њен роб, али се ограничава на механички приступ, лишен психолошке слојевитости. Међутим, хумор који произилази из таквих ситуација специфичне је природе, јер је у њему присутан призвук ироније.

Међу малобројна дела која спадају у комедију нарави, а која нису изгубила своју историјску вредност, убраја се и *Развод на њујоршки начин* (*The New York Idea*) (1906) од Ленгдона Мичела (Langdon Elwyn Mitchell, 1862—1933). Ово је, у ствари, комбинација комедије и фарсе на тему схватања брака у добростојећим грађанским круговима Њујорка. Према томе, статус у високом друштву је постигнут. Да живот не би био досадан, треба да буде узбудљив, испуњен путовањима, коњским тркама, удварањима из разних побуда, удајом и разводом из чистог хира. Јунакиње ове комедије одбациле су традиционалну улогу жене и мајке. Од њих мужеви не могу да очекују послушност и петоро деце, што је за ове еманциповане и богате жене анахронизам који живи још само у Енглеској.

У заплет су укључена два пара разведених супружника који се, стицајем околности, састају, разговарају, виђају, чак су упућени и у нове брачне комбинације својих бивших супружника. На крају један пар раз-

ведених опет наставља да живи у браку, захваљујући томе што у тој чудној земљи, Америци, разведени некад остају у легалном браку пред законом који их је развео. У овом случају то је идеално решење, јер се Синтија (Synthia) и Џон (John) воле.

И црква је дотакнута преко велечасног Метјуа Филимора (Rev. Matthew Phillimore) који као црквени великодостојник уместо да штити брак, не само да одобрава, него и проповеда развод да би био „у моди” у високом друштву.

Проводећи своје личности кроз низ смешних, чак и апсурдних ситуација писац је жену из високог њујоршког друштва приказао као површну, у великој мери безосећајну, изнад свега самовољну јер се удаје и разводи „из ђефа”, посесивну и непоколебљиву у настојању да постане и остане господар ситуације у браку. На тај начин комедија нарави обогата је још једним портретом. Међутим, све остаје на нивоу смешног, без морализаторских претензија, јер је у питању забава, а не поука.

### Социјална драма

Интересовање за социјалну драму расте осамдесетих година XIX века и током следећих деценија, јер је то период индустријализације Америке, процвата великог „бизниса” и финансијских и берзанских шпекулација, па самим тим и појаве првих сукоба између представника капитала и радника. Бронсон Хауард (Bronson Howard, 1842—1909) у драми *Барон Рандолф* (*Baron Randolph*) (1881) бави се класним сукобом, а у *The Henrietta* (1887) даје сатиру на берзанске шпекулације у Wall Street-у. Стил Мк Кај (Steele Mac Kaye, 1824—1894) написао је за оно време провокативну драму о радничком питању *Пол Ковар или анархија* (*Paul Kavar or Anarchy*) (1887), Чарлс Клајн (Charles Klein, 1867—1915) у драми *Лав и миш* (*The Lion and the Mouse*) (1905) описао је борбу младог ентузијасте против богатог насилника, а у *Међу Пејер* (*Maggy Pepper*) (1911) приказао врлине једне младе раднице. Једна од најбољих социјалних драма, *Газда* (*The Boss*) (1911), проистекла је из пера Едварда Шелдона. Ни писац комедија Клајд Фич није се одупро искушењу социјалних тема. У друштвеној сатири *Град* (*The City*) (1909) критикује корупцију у јавном животу.

Данас ова дела имају искључиво историјску вредност због тема које износе на позоришну сцену као јавну друштвену трибину. Иначе, начин размишљања и шематизована решења чине их застарелим, јер је у њима главно оружје сентиментални вербализам у третирању појединачних случајева, а не друштвених појава у ширем смислу, тако да речи са сцене, пуне патоса који плени публику, остају да лебде у вакуму безидејности.

\*

\* \*

Када се говори о драми овога периода, треба истаћи чињеницу да је у наслеђе остало много наслова, али веома мало драмских дела која су

преживела заборав, и то као најбоља међу постојећим мноштвом, а не као инспирација следећој генерацији стваралаца. Не треба губити из вида чињеницу да је у овом периоду позориште првенствено индустрија која доноси велике приходе. Да би се то постигло, публици се пружало оно што је код ње имало најбољу прођу. Гледаоци су хтели да све буде јасно, директно речено, без алузија и суптилне игре духа. У стилу америчке демократије победа врлине била је обавезна, што значи, кроз узбуђење, после смеха или суза, једино решење био је срећан завршетак. Нација која је пребродила пионирске напоре захваљујући оптимизму, није прихватала да је, у периоду када је имала и времена и средстава за луксуз у облику позоришне разоноде, са сцене потресају озбиљни проблеми трагичног исхода и космичких размера. За такав изазов још није била духовно спремна. Отуда су у овом периоду развоја америчке драме личности оптимистички настројене, борбене, не падају под најтежим ударцима судбине, него из њих црпе нову снагу. Код њих нема унутарњег развоја. Акција замењује психологију.

Посматрана у целини, америчка драма до појаве О'Нила, под јаким притиском комерцијалних захтева позоришта, следи линију спољног ефекта, а не унутарње логике, пати од упадљивог недостатка идејности, духовног замаха и узвишених осећања својствених изузетним личностима. Све је још приземно, укалупљено у уске оквире. У ствари, у овоме периоду развоја америчке драме није се појавио ниједан стваралац који би се снагом свога духа и талента уздигао изнад осредњости. Према томе, XIX век и прве две декаде XX оставиле су у наслеђе развијени систем позоришне индустрије концентрисане у Њујорку и некњижевну театаралност у којој су главне звезде били глумци и редитељи, а писци заузимали другоразредно место.

*Ileana Ćosić Ph. D.*

FROM THE HISTORY OF AMERICAN DRAMA AND THEATER  
A SEARCH FOR A NATIONAL CREATIVE IDENTITY

Summary

The paper devoted to THE HISTORY OF AMERICAN DRAMA AND THEATER, entitled A SEARCH FOR A NATIONAL CREATIVE IDENTITY deals with the origin and development of the national drama and theater in America, from the Colonial period up to the twenties of the XX-th century.

During the period under review the American drama is practically the imitation of English models and the theater develops under strong pressure of commercialism. This period is rich in the number of names of playwrights, but they were not talented and creative enough to elevate themselves above mediocrity.

The legacy of this period is a developed system of the theater industry mainly located in New York and a considerable number of plays of modest literary value, significant only as attempts to deal with national manners, according to foreign patterns. In

the theater the main stars are the actors and directors and the playwrights are only producers of texts.

Like all beginnings, this stage in the development of American drama and theater is important as an introduction to the development of the genuine national American drama of the twenties embodied in the playwriting of Eugene O'Neill, the lodestar of the coming generations of young American talents who will create an authentic national drama.



*Вера Тифенталер (Беч)\**

## ПРЕМИЈЕРЕ ОПЕРЕТА ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА У ОГЛЕДАЛУ АУСТРИЈСКЕ МУЗИЧКЕ КРИТИКЕ

**САЖЕТАК:** Без обзира на чињеницу да су бечке премијере оперета Петра Стојановића, „Девојка на мансарди” (1917) и „Војвода од Рајхштата” (1921), изведене у једно историјски проблематично и за уметнике неповољно време, обе су у аустријској штампи изазвале запажене реакције. У разматраним музичким критикама, сазнајемо о рецепцији Стојановићевих оперета у тадашњем Бечу, његовом месту композитора и виолинског педагога, о приликама у музичком позоришту, али и о променама до којих долази у начину писања музичких критика.

### 1. О музичкој критички у Аустрији почетком XX века

На прелазу из XIX у XX век и у првим деценијама XX века жанр музичке критике у Аустрији налазио се у суштинском стању промене, поступно се удаљавајући од објективног, безличног дописништва ка једној индивидуалној, субјективној критици.<sup>1</sup> Дакле, раније је писац стајао у сенци свога имена и није га било могуће идентификовати из музичке критике (у најбољем случају сазнајемо иницијале). Но, лично мишљење аутора поступно добија све већи значај. Главни представник или чак много више, оснивач нове, развијеније, субјективне музичке критике, несумњиво је Едуард Ханслик (Eduard Hanslick), који је као пионир у овој области имао већи број противника.

У то доба, баш као и данас, штампа је представљала значајно гласило музичких критичара. Између 1900. и 1930. године област штампе се показује готово непрегледна у својој разноврсности. Стално се појављују нови листови, док неки након краћег излагања бивају остављени.

Једно од најзначајнијих гласила музичке критике, у првим деценијама XX века, биле су аустријске дневне новине *Neue Freie Presse*. За њима су следиле бечке дневне новине *Neues Wiener Tagblatt* и *Arbeiterzeitung*. У листу *Wiener Zeitung* могли су се наћи делом добри написи о музичким догађајима, али су они били сажети и непотписани.

Премијере две оперете Петра Стојановића имале су запажен одјек у аустријској штампи. По обиму рецензија оне се могу поредити са државним оперским премијерама. У овом тексту биће разматране критике из

\* Vera Tiefenthaler (Wien).

<sup>1</sup> Manfred Wagner, *Geschichte der österreichischen Musikkritik*, Tutzing 1979, 659.

најзначајнијих аустријских дневних новина. За оперету *Девојка на мансарди* (*Liebchen am Dach*) пронашли смо једанаест, а за другу, у Бечу изведену Стојановићеву оперету *Војвода од Рајхштата* (*Der Herzog von Reichstadt*), шест критика.

## 2. Свети оперете у Бечу у време Стојановићевих премијера

Којем музичком подручју — или боље речено којем свету оперете — припадају дела *Девојка на мансарди* и *Војвода од Рајхштата* српског композитора Петра Стојановића, који је у Бечу деловао од 1896. до 1924. године?

Обе оперете би се временски могле уврстити у такозвано „сребрно доба” бечке оперете. Након смрти главних представника „златног доба” оперете (око 1871—1885) — композитора Јохана Штрауса (Johann Strauss), Франца Супеа (Franz von Suppé) и Карла Милекера (Karl Millöcker), као и тадашњих либретиста и певача — уследила је за бечку оперету фаза затишја, да би се 1901. поново обновила и уздигла у сребрној епохи, која је трајала до 1920.<sup>2</sup>

Хадамовски (Franz Hadamowsky) и Оте (Heinz Otte)<sup>3</sup> су покушали да укажу коме треба захвалити за нови успон оперете:

...показало се да су управо странци и њихова духовност у значајном обиму дали нови тон, који староседеоци нису били у стању дати: духовно и политички бечко либерално грађанство изгубило је владавину. У новој оперети огледа се духовност малограђана и досељеника. Позориште је изгубило своју етичку мисију, у смислу често погрешно тумаченог Шилеровог (Schiller) поимања позорнице као „моралне установе”. Поведећи се за жељама и инстинктима публике комерцијално позориште је отишло далеко.

Према горе цитираним ауторима, чињеница је да најзначајнији представник маркетиншких оперета — које су углавном писали уметници, у наведеном тексту означени као „досељеници” — није био Бечлија, већ Мађар. Ипак, Франц Лехар (Franz Lehár) је и сам био „бечка музика”, чак и када се код њега показује једна истинска музичка многозначност, која указује на националну расцепканост дунавске монархије. Тако звуци полке подсећају на Чешку, ритмови чардаша на Мађарску итд.

Први светски рат је, између осталог, снажно деловао и на музику у оперетама и прекинуо је даљи развој овог жанра. До тога није дошло само услед прекинутих интернационалних веза, већ и због материјалних прилика (бриге око хране, огрева, одеће), које су „људе из оперете” довеле у озбиљну оскудицу.

Током и након рата, тематски је краткотрајно доминирало једно патриотско струјање, али је овај правац ускоро промењен у смеру „бега у прошлост”.

<sup>2</sup> Хронолошка подела према: Franz Hadamowsky, Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, 1948, 111.

<sup>3</sup> Нав. дело, 297.

Садржај Стојановићевих оперета потврђује ове нове тенденције. У оба случаја за радњу је одговоран познати либретиста Виктор Леон (Viktor Léon).

У оперети *Девојка на мансарди* налазимо тематски материјал који подсећа на бидермајер. Лудвиг Хиршфелд (Ludwig Hirschfeld) критикује либрето В. Леона: „Такође и у овом поодмаклом топлом годишњем добу, не би се смела публици понудити таква дирљива и наивна календарска прича”.<sup>4</sup>

Друга оперета још више показује историјску грађу. У уводу критике, поводом премијере, у листу *Neues Wiener Journal*, критичар указује на ову оснажену тенденцију: „Истакнуте историјске личности са упечатљивом животном причом (са наглашеном еротиком) су у оперети веома тражене”.<sup>5</sup> Критичар листа *Reichspost* је писао поводом премијере оперете *Војвода од Рајхцијата* да ова оперета доноси „слике животне стваралачке снаге из лепих прошлих дана, који су нажалост иза нас”.<sup>6</sup>

### 3. Реакције у штампи поводом премијере оперете Девојка на мансарди

#### 3.1. Чекање „новог човека”

Чини се да је бечка публика са чежњом и интересовањем ишчекивала прво извођење Стојановићеве оперете 21. маја 1917. године, у бечком Карловом театру (Carltheater). Написи у штампи почињали су оваквим реченицама: „Изузетно, сада није реч о потврђеном композитору оперета, већ је у питању једно ново име. Дуго времена се чека на млади таленат који ће светским успесима дати нови живот бечкој оперетној музици, која је постала монотона; на младог човека који неће на тржиште понудити тражену и проходну сентименталност или углађеност, који неће само моћи оно што други могу, већ ће на сопствени начин компоновати безбрижну музику, ослобођену од комерцијалних утицаја”.<sup>7</sup>

Полазећи од примедбе у листу *Neue Freie Presse* сличне оцене налазимо и у три прегледана бечка дневна листа.<sup>8</sup> Читајући између редова, може се уочити засићење оперетном „индустријом”, која је постала монотона и у којој је управо Стојановић посматран као нови „акционар у бечкој оперетној индустрији”.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> *Neue Freie Presse*, 20. Mai 1917, 12.

<sup>5</sup> *Neues Wiener Journal*. Unparteiisches Tagblatt, 12. Februar 1921, 8.

<sup>6</sup> *Reichspost*. Morgenblatt. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Österreich-Ungarns, 13. Februar 1921, 9.

<sup>7</sup> *Neue Freie Presse*, 20. Mai 1917, 12 (Ludwig Hirschfeld).

<sup>8</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Mai 1917, 9; *Neues Wiener Journal*, 20. Mai 1917, 10; *Reichspost*, 20. Mai 1917, 11 (O. H.).

<sup>9</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Mai 1917, 9.



### 3.2. Стојановићев углед у музичким круговима Беча

Стојановићево име није било непознато у свету музике. У многим критикама се управо полазило од тога какав је углед он уживао у Бечу: наине важио је за угледног музичког уметника.<sup>10</sup> Његов концерт за виолину већ је био познат.<sup>11</sup> Посебно су истицани „пажње вредан смисао за форму и техничка зрелост”,<sup>12</sup> (такође означена као „строги стил”<sup>13</sup>). Поред Стојановићевих способности, као виолинског педагога,<sup>14</sup> он је хваљен и као успешан музичар.<sup>15</sup>

Чињеница да се овај „озбиљни уметник”<sup>16</sup> посветио оперети изазвала је различите реакције. Већином је Стојановићево скретање од озбиљне музике коментарисано са запрепашћењем: њему се „изненада приписивала површност и баналност”<sup>17</sup> са којима је пао у разуданост оперете.<sup>18</sup> Супротно томе, други критичари су овај преокрет тумачили позитивно: по њиховом мишљењу Стојановић је успео, „своје лепе особине да пренесе и на друго стваралачко подручје”.<sup>19</sup>

### 3.3. Суд о музици премијерних дела

О музици Стојановићеве прве оперете искључиво похвално писао је критичар листа *Neue Wiener Tagblatt*. Према њему „ова оперета у музичком смислу припада највреднијим оперетама последњих година: брижљиво урађена, умерена и дискретна у хармонији, инструментацији и ритму, опскрбљена са ретким и несвакодневним модулирајућим досеткама, ова партитура потврђује да композитор једне модерне, успешне оперете може остварити прави ниво”.<sup>20</sup> У наставку текста критичар поздравља страствени темперамент и специфичне „словенске контрасте који се појављују у оперети”.

Из критике у критику изнова се указује на Стојановићеву успелу инструментацију и поставку оркестра,<sup>21</sup> а посебно се хвали формално и техничко савршенство композиције.<sup>22</sup> Три критичара истичу вођење ме-

<sup>10</sup> *Wiener Zeitung*, 20. Mai 1917; *Neues Wiener Journal*, 20. Mai 1917, 10; *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Mai 1917, 9 (ef); *Fremden-Blatt*, 20. Mai 1917, 11 (pf).

<sup>11</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Mai 1917, 9 (ef).

<sup>12</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Mai 1917, 9 (ef); *Arbeiterzeitung* (Morgenblatt). Zentralorgan der Deutschen Sozialdemokratie in Österreich, 20. Mai 1917, 11 (Bl).

<sup>13</sup> *Der Morgen*. Wiener Montagblatt, 21. Mai 1917, 4 (e. Kgb.).

<sup>14</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Mai 1917, 7 (p.st.); *Wiener Zeitung*, 20. Mai 1917.

<sup>15</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Mai 1917, 7 (p. st.); *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Mai 1917, 9 (ef); *Neue Freie Presse* 20. Mai 1917, 12 (Ludwig Hirschfeld).

<sup>16</sup> *Der Morgen*, 21. Mai 1917, 4 (e. Kgb.).

<sup>17</sup> Исто.

<sup>18</sup> *Neue Freie Presse*, 20. Mai 1917, 12 (Ludwig Hirschfeld).

<sup>19</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Mai 1917, 9 (ef).

<sup>20</sup> Исто.

<sup>21</sup> *Neue Freie Presse*, 20. Mai 1917, 12 (Ludwig Hirschfeld).

<sup>22</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Mai 1917, 7 (p.st.).

лодије,<sup>23</sup> мада њихови коментари звуче површно и неспретно: „Стојановић има мелодију и пре свега лирски осећај”<sup>24</sup> или: „музика је одлучујуће љупка, звучи мелодично”.<sup>25</sup> Упадљиво је да се најчешће издваја увертира, која се одликује „фином, мелодрамском”<sup>26</sup> прокомпонованом композицијом и пуна је угођаја.<sup>27</sup> Обухвата дечији хор „из даљине и једну врсту виолинске романсе, као драмске подлоге за даљи развој радње”.<sup>28</sup>

Код оперета (такође и опера) тада је било уобичајено да се популарност стиче захваљујући карактеристичним дуетима или другим музичким нумерама, који би могли постати „шлагери” и тако оперети донети славу. У случају оперете *Девојка на мансарди* тај „шлагер” је према мишљењу критичара листа *Illustriertes Wiener Extrablatt* нумера „Дођи мало” („Komm bisserl her”), писана у елегантном 2/4 такту,<sup>29</sup> при чему он као вредне помена наводи и „љупку мазурку и један добро звучећи терцет”. Осим тога „у другом чину (...) налази се један кратак, али ефектан гротескни терцет и плесни дует”, који се посебно истиче мелодичном пратњом ксилофона.<sup>30</sup>

Поменути критичар је са „издвојеним шлагером” био у праву, јер је баш тај дует касније штампан као први сепаратни извод из оперете у музичкој штампарији код Лудвига Доблингера (Ludwig Doblinger) и Херцманског (Herzmannsky). Поред тога, код Доблингера су касније објављене и следеће нумере из оперете, међу којима су и три песме које је критичар листа *Reichspost* навео као успешне:<sup>31</sup> „Ако постоји вечна љубав” („Wenn ewige Liebe es gibt”), „Хајдемо у природу” („Geh’n wir ’naus ins Grüne”), „Марија” („Die Marie”),<sup>32</sup> „Лепа је ружа” („Schön ist wohl eine Rose”), валцерска песма из последњег чина која је касније названа „Ружина песма” („Rosenlied”),<sup>33</sup> „Цигарете и жене” („Zigarren und Frauen”), „Љупки звуци милују ми ухо” („Lieblich Klingen tönt mir an das Ohr”), као и валцер,<sup>34</sup> „Ми припадамо једно другом” („Wir beide gehören zusammen”).<sup>35</sup>

<sup>23</sup> *Wiener Zeitung*, 20. Mai 1917; *Österreichische Volks-Zeitung*, 20. Mai 1917, 4 (st); *Reichspost*, 20. Mai 1917 (O.H.); *Neues Wiener Journal*, 20. Mai 1917, 10.

<sup>24</sup> *Österreichische Volks-Zeitung*, 20. Mai 1917, 4 (st).

<sup>25</sup> *Reichspost*, 20. Mai 1917, (O.H.).

<sup>26</sup> *Neue Freie Presse*, 20. Mai 1917, 12 (Ludwig Hirschfeld). Хиршфелд сматра да се захваљујући овој успељој увертири, у Стојановићу може препознати успешан музичар који се изгубио у оперети.

<sup>27</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Mai 1917, 7 (p.st.); *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21. Mai 1917, 2 (r.f.).

<sup>28</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Mai 1917, 7 (p.st.).

<sup>29</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Mai 1917, 7 (p.st.).

<sup>30</sup> *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21. Mai 1917, 2 (r.f.).

<sup>31</sup> „Die Marie”, „Schön ist wohl eine Rose”, „Komm bisserl her”, такође једна маршевска песма „Ob es jetzt so ist, oder so”. Даље, исти сматра да оперета на појединим местима показује јасно ослањање на комичну оперу. *Reichspost*, 20. Mai 1917, (O. H.).

<sup>32</sup> *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21. Mai 1917, 2 (r.f.), истакнуто.

<sup>33</sup> *Reichspost*, 20. Mai 1917, 11, (O.H.).

<sup>34</sup> *Neues Wiener Journal*, 20. Mai 1917, 10. Означен као популарни валцер.

<sup>35</sup> Према критичару О. Н. у оперети је употребљен као лајт мотив. *Reichspost*, 20. Mai 1917, 11.

Истина, четири критичара<sup>36</sup> су писала негативно о пренатрпаности „шлагерима” и маршевским ритмовима: „Он лети и плеше живахне маршеве и дражесне шлагере, варијетске двочетвртинске тактове, који се свуда могу чути”. Критичар листа *Neue Freie Presse*, без околишавања и одричући се пристojности, даје Стојановићу директан савет: „Управо један нови таленат не би требао одмах приликом свог првог представљања понудити такве срачунате шлагере, већ радије раскошно обиље свезжих мелодијских мисли. Но, баш то је слаба страна господина Стојановића: он има толико мало оригиналности као да већ иза себе има стотине светских успјеха.”<sup>37</sup>

Код оперете *Девојка на мансарди* издваја се као успела јединственост форме, која је постигнута кроз учесталу примену драмских речитатива, као и кроз мелодрамски сценски развој. Стојановићу је успело да надомести музичке недостатке у уметцима, куплетима и плесним сценама.<sup>38</sup> Чак је и управо цитирани строги критичар Лудвиг Хиршфелд био сагласан са овим ставом и указао на љупке појединости у изради појединих нумера и финала.<sup>39</sup>

### 3.4. Однос између либрета и музике

Реакције у бечкој штампи указују на велику неједнакост у односу на либрето и музику. Критичари се у значајној мери колебају између негативног и позитивног суда — с једне стране, према „новом човеку” у композицији Петру Стојановићу и са друге стране, „старом човеку”, одnoseћи се на либрето Виктора Леона.

У критици Лудвига Хиршфелда у листу *Neue Freie Presse*, може се прочитати да у основи ни композитор ни либретиста нису добро прошли: „Музика је у сваком случају далеко вреднија од либрета Виктора Леона”.<sup>40</sup> Слично томе и О.Х. (О.Н.) у листу *Reichspost* оспорава либретисти оригиналност и хумор и радије се приклања делу композитора.<sup>41</sup> Међутим, критичар који се потписује као е.Кgb. у бечком јутарњем листу *Der Morgen* дао је предност Виктору Леону у овој летњој новини *Девојка на мансарди*, која је имала бомбастичан успех (иако га боли језичка грешка у наслову<sup>42</sup>): „за овај успех залужан је управо либрето Виктора Леона”.<sup>43</sup>

<sup>36</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Mai 1917, 7 (p.st); *Neue Freie Presse*, 20. Mai 1917, 12 (LHfd).

<sup>37</sup> *Neue Freie Presse*, 20. Mai 1917, 12 (Ludwig Hirschfeld).

<sup>38</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Mai 1917, 7 (p.st).

<sup>39</sup> *Neue Freie Presse*, 20. Mai 1917, 12 (Ludwig Hirschfeld).

<sup>40</sup> Исто.

<sup>41</sup> *Reichspost*, 20. Mai 1917, 11.

<sup>42</sup> *Девојка на мансарди* (*Liebchen am Dach*) показује једну граматичку неправилност. Било би исправно да је предлог „auf dem” или „unterm”. Међутим, оваква формулација у наслову указује на слику тада у Бечу прихваћеног говорног језика. То не значи, као што би делимично и данас било, да „am Land” стоји уместо „auf dem Land”. Фридрих Торберг (*Friedrich Torberg*) говори у свом роману *Тетка Јолеш* (*Die Tante Jolesch*) о начину изражавања са предлогом „am”, као уобичајеном формулацијом јеврејског високог грађанства,

Такође критичар листа *Österreichische Volkszeitung* радије је на страни Виктора Леона: „Виктор Леон је опет успео. ...Петар Стојановић би се требао Леону захвалити, што је једном почетнику поклатио такав либрето”.<sup>44</sup>

Но, чињеница која овде не би требало да буде изостављена јесте да је Виктор Леон насупрот Петру Стојановићу, у Бечу већ постигао велику популарност, и стога му се вероватно генерално поклањало много више пажње.

### 3.5. Да ли су очекивања испуњена?

Овде се поставља питање чија очекивања? У критикама је, природно, у првој линији реч о очекивањима која образовани музичари постављају пред једног ствараоца.

Очекивања која је требало да испуни прижељкивани „нови човек оперете”, који је са новом снагом ступао у већ монотони свет оперете, према мишљењу већине критичара била су мало испуњена: „Тај са чежњом ишчекивани ослободилац од комерцијалне и рутинске оперете господин Петар Стојановић сасвим сигурно није”.<sup>45</sup> „Нема нове музике<sup>46</sup> и њему недостају оперети примерени пластични и оригинални ефекти”.<sup>47</sup> Други критичари опет означавају музику као „скромну, допадљиву и углађену”.<sup>48</sup> Поред тога њему недостаје „прави хумор”.<sup>49</sup>

Неки критичари су узроке за недостатак музичке оригиналности одмах оправдали. Они виде у Петру Стојановићу више једног озбиљног и такорећи „ваљаног” композитора који се изгубио у погрешном стилу. Хиршфелд овако приказује последице: „налази се једна прилично меланхолична разузданост и читаво вече се има утисак, да један у основи уљудни, поуздани човек жели да игра једног потпуно помодног и враголастог младића”.<sup>50</sup> Привидно неки у овом покушају нису нашли довољно доказа. Но, треба подсетити да у бити критичари Стојановићево умеће никако нису доводили у питање.

Толико о очекивањима критичара. Колико су били испуњени захтеви публике? На ово питање се у потпуности може одговорити без нечисте савести. Одговор без изузетка дају и критичари: ова представа је доиста била вредна гледања. Публика је пред собом имала једну од најбо-

---

којем је несумњиво и Виктор Леон припадао. Да ли је ова језичка критика на наслов Леонине оперете била антисемитског карактера морало би накнадно бити испитано.

<sup>43</sup> *Der Morgen*, 21. Мај 1917, 4.

<sup>44</sup> *Österreichische Volks-Zeitung*, 20. Мај 1917, 4.

<sup>45</sup> *Neue Freie Presse*, 20. Мај 1917, 12 (Ludwig Hirschfeld); *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Мај 1917, 7 (p.st); *Neues Wiener Journal*, 20. Мај 1917, 10.

<sup>46</sup> *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21. Мај 1917, 2 (rf); *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Мај 1917, 7 (p.st); *Neues Wiener Journal*, 20. Мај 1917, 10; *Fremden-Blatt*, 20. Мај 1917, 11 (pf); *Morgen*, 21. Мај 1917, 4 (e. Kgb.).

<sup>47</sup> *Wiener Zeitung*, 20. Мај 1917.

<sup>48</sup> *Fremden-Blatt*, 20. Мај 1917, 11 (pf).

<sup>49</sup> *Österreichische Volk-Zeitung*, 20. Мај 1917, 4 (st).

<sup>50</sup> *Neue Freie Presse*, 20. Мај 1917, 12 (Ludwig Hirschfeld).

љих оперета које су извођене у Карловом театру, и није желела ништа више од тога.

### 3.6. Критичари и њихов став

Као што је из горе наведеног постало очито, Лудвиг Хиршфелд је најраније немилосрдно оценио Стојановићеву прву оперету. Нису ми познати разлози који су га — тада у Бечу врсног познаваоца позоришне и музичке уметности,<sup>51</sup> чије је име овде једино било могуће открити из иницијала — на то навели. Интересантно је да Хиршфелд 1921. године, у критици поводом Стојановићеве друге оперете, није штедео речи похвале, а извођење је оценио као „изврсно и вредно гледања”.<sup>52</sup>

Свакако би се даље могло размишљати како је управо један Србин — након српског агентата 28. јуна 1914. године у Сарајеву, који је био повод за рат — био прихваћен на аустријској музичкој сцени.

Полазећи из другачијег угла посматрања, хрватски научник Јосип Широки, који је деловао у Бечу, неколико година пре премијере поменуте оперете приметио је генерално неправду према оним уметницима који нису припадали „бечким Немцима” (против Хрвата, а у овом случају против Срба). У једној музичкој критици<sup>53</sup> из 1910. године, он окривљује староседеоце Беча да су из зависти потцењивањем нанели неправду „ненемачким” Бечлијама, и тиме их оштетили. Ово би у потпуности могло да важи и за период Стојановићевог боравка у Бечу. Вероватно би следећа изјава из једне критике поводом премијере његове прве оперете, могла указати на праву борбу конкуренције: „Неколицина композиторових колега у публици лицемерно је настојала задржати пријатељски израз лица”.<sup>54</sup>

На непредусретљивост према „ненемачким” Бечлијама и паушално мишљење могла би да укаже и грешка критичара листа *Österreichische Volkszeitung*,<sup>55</sup> који се потписује као st. Он пише: „композитор по имену Петар Стојановић је Хрват, који је у Будимпешти пронашао нову домовину...” С једне стране он Стојановића сматра Хрватом и у даљем тексту га држи за почетника у компоновању, што никако није тачно. Било би погрешно критичару овај *faut-pas* оправдати као чисти недостатак знања.

Као супротност Лудвигу Хиршфелду, у овој анализи критика могао би стајати критичар листа *Neues Wiener Tagblatt*, који се потписује као

<sup>51</sup> Лудвиг Хиршфелд је између осталог био уредник обимног, илустрованог месечника *Moderne Welt*, који се бавио питањима уметности, литературе и моде, као и томе припадајућих посебних свески. (*Moderne Welt* 1912: примерци за неколико месеци даље налазе се у Градској и Државној библиотеци у Бечу).

<sup>52</sup> *Neue Freie Presse*, 12. Februar 1921, 9 (Ludwig Hirschfeld).

<sup>53</sup> *Agramer Zeitung*, 4. April 1910, фељтон поводом премијере дела *Гроф од Луксембурга* (Graf von Luxemburg). Колико је Широки био киван, види се и из његових речи: „Беч је егоистично само неколицину дела наметнуо читавом свету желећи да га тиме нахрани”.

<sup>54</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Mai 1917, 9 (ef).

<sup>55</sup> *Österreichische Volks-Zeitung*, 20. Mai 1917, 4 (st).

ef.<sup>56</sup> Попут Хиршфелда, овај аутор се у свом тексту показује као компетентан критичар музичке уметности, само што је његова критика Стојановићевих могућности позитивна.

Свакако, нису све критике биле истог нивоа. У већини случајева није могуће идентификовати име писца, али се ипак по стилу писања и садржају критике може извући закључак о професионализму или непрофесионализму<sup>57</sup> (код тројице од једанаест критичара).

Када се из претходних критика изводи биланс, показује се следећи резултат: шест аутора — а тиме и релативна већина — радије остају код неутралног става,<sup>58</sup> три критичара дају негативан суд,<sup>59</sup> један аутор има позитивно мишљење,<sup>60</sup> као још један аутор, али мање убедљиво.<sup>61</sup>

### 3.7. Успех оперете

У време премијере Стојановићеве прве оперете читав свет, а не само Аустрија и Беч, били су под немилосрдним знаком Првог светског рата. Већ сами наслови у новинама, дан након премијере оперете, као на пример следећи, указују на мучну политичку и свакодневну ситуацију: *Isonzo биџика — цар њамо, Ваздушне борбе над Црним морем, Анархија у Финској, Јапанске њодморнице ловци у Марсејској луци, Криза у Италији, Др Фридрих Адлер (Friedrich Adler) осуђен на смрт, Хаос у Русији, Вилсонов њозив на војну службу, цене воћа и њоврћа њрошле године и сад.*<sup>62</sup>

На очиглед критичне политичке ситуације у свету, гледаоца обузима чуђење због раскоши сценске премијере и због чињенице да за уметника из једне „омражене” земље, завеса није била спуштена.

Упркос горе наведеним различитим погледима о вредностима оперете, чини се да су аутори и извођачи у целини били предодређени за успех. Опис одобравања успеха иде од неутралног или несигурног „пријатељског”,<sup>63</sup> преко „убичајено јаког”,<sup>64</sup> до „јаког”,<sup>65</sup> „срдачног одобравања”,<sup>66</sup> и истинског „несумњивога, снажног успеха”.<sup>67</sup>

<sup>56</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Мај 1917, 9 (ef).

<sup>57</sup> Код критичара који се потписују као О.Н. (*Reichpost*, 1917, 11) и ef (*Neue Wiener Tagblattes*, 1917, 9), најраније би могла да се уочи музичка нестручност. Они су једини критичари који премијеру оперете вреднују искључиво позитивно. Исто тако и критике у листовима *Wiener Zeitung* и *Österreichische Volkszeitung* указују на најнижи ниво.

<sup>58</sup> *Wiener Zeitung*, 20. Мај 1917; *Arbeiterzeitung*, 20. Мај 1917, 11 (Bl); *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21. Мај 1917, 2 (r.f.); *Reichspost*, 20. Мај 1917, 11 (О.Н.).

<sup>59</sup> *Neues Wiener Journal*, 20. Мај 1917, 10; *Neue Freie Presse*, 20. Мај 1917, 12 (L. Hfd.); *Der Morgen*, 21. Мај 1917, 4 (e. Kgb).

<sup>60</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Мај 1917, 9 (ef).

<sup>61</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Мај 1917, (p.st).

<sup>62</sup> Из новина: *Neues Wiener Tagblatt*, *Reichspost*, *Österreichische Volks-Zeitung*, *Reichspost*, *Illustriertes Wiener Extrablatt*, *Neues Wiener Journal*, *Der Morgen*, *Wiener Zeitung* (од 20. до 21. маја, 1917. године).

<sup>63</sup> *Neues Wiener Journal*, 20. Мај 1917; *Reichspost*, 20. Мај 1917, 11 (О.Н.); *Wiener Zeitung*, 20. Мај 1917.

<sup>64</sup> *Arbeiterzeitung*, 20. Мај 1917 (Bl); *Neue Freie Presse*, 20. Мај 1917 (Ludwig hirschfeld).

На самој премијерној вечери „бројне певачке и плесне нумере морале су бити поновљене”.<sup>68</sup> Славу су у потпуности искусили певачи, као и капелник Холцер (Holzer): „Карлов театар је за овај новитет понудио своје најбоље снаге и надоместио недостатак снажних глумачких личности помоћу добре заједничке игре,<sup>69</sup> која је била награђена завршним аплаузом са венцима и цвећем”.<sup>70</sup> Такође су и аутори (Стојановић и Леон; примедба ауторке текста) морали поново „изаћи заједно са извођачима”.<sup>71</sup>

Представа је потом играна свакодневно током читаве године — до 26. маја 1918. године — са изузетком летње паузе и убраја се у „најбоље представе Карловог театра”.<sup>72</sup>

#### 4. Одјек у *цијамџи* поводом премијере оперете Војвода од Рајхштата

##### 4.1. Извођење у бечком Карловом театру у послератно време

Иако су прошле тек три године од завршетка рата, оперетни театар је поново заживео како би публици приказао један, што је могуће потпунији, сценски доживљај.

У готово свакој критици поводом премијере *Војводе од Рајхштата*, 12. фебруара 1921. године у бечком Карловом театру, истицана је „сјајна подела улога”.<sup>73</sup> Посебно је истицан познати Хуберт Маришка (Hubert Marischka) у главној улози, и са тим у вези значајан успех извођења,<sup>74</sup> као и „брижљива инсценација”<sup>75</sup> и „блистава, хвале вредна, постава”.<sup>76</sup> Већ поменутом критичару Лудвигу Хиршфелду премијера је измамила следећи коментар: „Карлов театар је приредио сјајну, гледања вредну представу,<sup>77</sup> што је у економски и друштвено тешко време вредно пажње”.

Изгледа да је Стојановићева друга оперета, која је изведена у Карловом театру, имала истински успех, али не само због напора које је Карлово позориште преузело на себе с обзиром на поделу улога и по-

<sup>65</sup> *Neues Wiener Journal*, 20. Mai 1917, 10.

<sup>66</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Mai 1917, 7 (p. st.).

<sup>67</sup> *Österreichische Volks-Zeitung*, 20. Mai 1917, 4 (st); *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Mai 1917, 9 (ef).

<sup>68</sup> *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21. Mai 1917, 2 (r.f.).

<sup>69</sup> *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 20. Mai 1917, (p.st.).

<sup>70</sup> *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21. Mai 1917, 2 (r.f.).

<sup>71</sup> *Fremden-Blatt*, 20. Mai 1917, 11 (pf).

<sup>72</sup> *Der Morgen*, 21. Mai 1917, 4 (e. Kgb.).

<sup>73</sup> *Reichspost*, 13. Februar, 1921, 9 (h.).

<sup>74</sup> *Neue Freie Presse*, 12. Februar 1921, 9 (Ludwig Hirschfeld).

<sup>75</sup> *Neues Wiener Journal*, 12. Februar 1921, 8.

<sup>76</sup> *Wiener Allgemeine Zeitung*, 12. Februar 1921, 5; *Neues Wiener Journal*, 12. Februar 1921, 8; *Volks-Zeitung* 1921, 5 (J. St.).

<sup>77</sup> *Neue Freie Presse*, 12. Februar 1921, 9 (Ludwig Hirschfeld).

ставку.<sup>78</sup> Критичар у листу *Volkszeitung* мишљења је „да је Карлов театар са овом представом достигао врхунац”.<sup>79</sup> Истога мишљења је и критичар листа *Reichpost*.<sup>80</sup>

Овде би требало напоменути да је Карлов театар поред Театра *an der Wien*, важио као други водећи оперетни театар<sup>81</sup> у првом и другом периоду процвата оперете („златно и сребрно доба”). У периоду од 1864. до 1872. године у Карловом театру изведено је дванаест нових оперета Супеа. Процват овог театра протеже се такође и на време између 1907. и 1922. године. У то доба директор је био Ајбеншиц (Eibenschütz).

Тиме је и јасно да Карлов театар не би олако прихватио за извођење обе оперете Петра Стојановића. Директор Ајбеншиц је био сигуран у успех Стојановићевих оперета. С друге стране, поставља се питање колико је театар за своју популарност могао захвалити извођењу обе Стојановићеве оперете. Несумњиво је да су оне допринеле његовом успеху.

#### 4.2. Оцене о музици

У актуелним аустријским дневним новинама било је могуће пронаћи пет критика поводом премијере Стојановићеве друге оперете. Делимично се срећу исте речи од истих аутора, као и пре четири године. Вредело је овде цитирати већину тих критика.

Лудвиг Хиршфелд<sup>82</sup> изнова изражава жаљење што Стојановић, „који већ више година важи као долазећи нови човек оперете, (...) не доноси ништа ново, оригинално или изненађујуће, већ безлични лиризам и плесне комаде, који формом и садржајем указују на образованог, вредног музичара, који се међутим ослања на све великане из последњих 100 година од Ланера до Гилберта. И његова музика је такође историјска”. Слично разматрање очито је и код три друга критичара који указују на „озбиљан недостатак инвентивности”.<sup>83</sup>

У листу *Wiener Morgenzeitung* критичар који се потписује као g.f. — након критике Леоновог либрета примећује: „Какво чудо, да је изостала музичка инспирација. Музика, коју доноси господин Стојановић, ни у једном погледу није више него допадљива”.<sup>84</sup>

Осим тога, већина критичара<sup>85</sup> као и раније сматра да је Стојановић код ведрине и хумора веома суздржан,<sup>86</sup> као и без оригиналности, хвале-

<sup>78</sup> Исто.

<sup>79</sup> *Volks-Zeitung*, 12. februar 1921, 5 (J. St.).

<sup>80</sup> *Reichspost*, 13. Februar, 1921, 9 (h.).

<sup>81</sup> Franz Hadamovsky, Heinz Otte, *Нав. дело*, 308.

<sup>82</sup> *Neue Freie Presse*, 12. Februar 1921, 9 (Ludwig Hirschfeld).

<sup>83</sup> *Wiener Morgenzeitung*, 13. Februar 1921, 8 (g.f.); *Volks-Zeitung*, 12. Februar 1921, 5 (J. St.).

<sup>84</sup> *Wiener Morgenzeitung*, 13. Februar 1921, 8 (g.f.); *Volks-Zeitung*, 13. Februar 1921, 6 (J. St.).

<sup>85</sup> Само аутор листа *Reichpost* сматра супротно: „Петар Стојановић је написао музику, првенствено лирског карактера, али се среће и неколико успешних, полетних бечких мелодија.” *Reichspost*, 13. Februar 1921, 9 (v.h.). Неколико музичких комада из ове оперете та-



ћи, као и 1917. године, његов тонски слог и инструментацију: „Пажње вредна је доброзвучећа инструментација (чак не недостаје ни неуобичајени сјај једне челесте); пажљиви рад једног савесног, радног и одмереног композитора. Његове главне снаге леже у музичким сликањима<sup>87</sup> ... музичар од уметничке части (...), (он) зна као илустратор донети своје боје.<sup>88</sup> Господин Стојановић открива осећајну музику, он ужива у лирској течној мелодији. (...) Његова инструментација показује укус једног образованог музичара”.<sup>89</sup>

### 4.3. Пријем оперете код публике

Из критика је посве очито да је оперета *Војвода од Рајхшишта* (још више него *Девојка на мансарди*) изазвала одушевљење које се није наводно испољило само на крају, већ и током самог извођења.<sup>90</sup> При том су многи музички комади морали бити поновљени, а извођење је публика наградила снажним аплаузом.

Сви критичари бираним речима описују успех. Тако на пример: „Нова оперета (...) је доживела сјајан успех, који се, наиме, након другог чина испољио у многим изласцима аутора и извођача пред публику”.<sup>91</sup> Или краће: „Успех је био убедљив”.<sup>92</sup>

Истина, оперета увек мора бити посматрана као целина. Њеном успеху поред аутора (либретиста, композитор) исто тако доприносе и извођачи (певачи, оркестарски музичари, диригент), али и сам театар има свој удео. Оперета ретко успех првенствено дугује само једној од поменутих компоненти — као што је према критикама овде случај — већ је то хармонично, заједничко дејство истинске уметности.<sup>93</sup> У том смислу се вреднована продукција са извођењем у бечком Карловом позоришту може означити као уметничко дело највишег нивоа. Пажње вредан је и податак да је оперета *Војвода од Рајхшишта* укњижила велик број извођења, слично првој Стојановићевој оперети. До краја године изведена је 173 пута!

---

кође је посебно штампано код Доблингера: *Kleine Kinderchen brauchen nichts zu wissen, Ein Mädel so wie du, Mädel pass auf, Wenn ich könnte, wie ich wollte.*

<sup>86</sup> *Wiener Morgenzeitung*, 13. Februar 1921, 8 (g.f.); *Neues Wiener Journal*, 12. Februar 1921, 8; *Volks-Zeitung*, 13. Februar 1921, 6 (J. St.); *Wiener Allgemeine Zeitung*, 12. Februar 1921, 6.

<sup>87</sup> *Neues Wiener Journal*, 12. Februar 1921, 8.

<sup>88</sup> *Volks-Zeitung*, 13. Februar 1921, 6 (J. St.).

<sup>89</sup> *Wiener Allgemeine Zeitung*, 12. Februar 1921, 5.

<sup>90</sup> *Neue Freie Presse*, 12. Februar 1921, 9 (Ludwig Hirschfeld).

<sup>91</sup> *Volks-Zeitung*, 12. Februar 1921, 5 (J. St.); *Wiener Allgemeine Zeitung*, 12. Februar 1921, 5.

<sup>92</sup> *Reichspost*, 13. Februar 1921, 9 (h.).

<sup>93</sup> Када је реч о различитим компонентама оперете, треба нагласити да значење текста и музике, уколико је особито, остаје у целини да живи без обзира на место и извођаче.

## 5. Закључак

До сада није било покушаја да се делатност Петра Стојановића, тада у Бечу одомаћеног српског композитора, посматра кроз призму музичких критика. Међутим, управо нам критике дају релативно целовиту слику о — с једне стране музичким одликама његових оперета, а с друге стране о успеху извођења — очекивањима као и пријему код публике. Посве је разумљиво да су музичке критике историјска документа, те да морају бити посматране у историјском контексту, као и у контексту развоја музичке критике уопште.

Као што је већ поменуто у уводу, почетком XX века музичка критика се мењала. Критичари поступно освајају слободу личног стила и не скривају се више иза текста. Штавише, њихов текст је требало да постане уметничко дело. У управо разматраним критикама из 1917. и 1921. године, тек у назнакама је видљив почетак једног самосвесног, личног изношења мишљења, код критичара листа *Neue Freie Presse* (Лудвига Хиршфелда).

Ова појава представља предност у критикама чији су аутори, ослобођени предрасуда, покушали да што је могуће објективније говоре о ономе што су чули и видели — наравно полазећи од чињенице да један потпуно објективни приказ, као што данас знамо, ипак није могућ. Недостатак се огледа у чињеници да се идентитет аутора критика не може открити, јер се право име увек скрива иза иницијала или скраћенице.<sup>94</sup>

У сваком случају, из критика се може извући неколицина вредних закључака. Петар Стојановић није уживао само углед једног озбиљног музичара, композитора и виолинског педагога већ је уопште био прихваћен и интегрисан у музичким круговима Беча. У прилог томе не говори само чињеница да су обе премијере имале снажан одјек у аустријским дневним листовима.

На крају истичемо да би било вредно труда да се Стојановићева делатност у Бечу осветли из различитих аспеката. Евидентно је да овај композитор српског порекла није био безначајан за музички живот Беча, те свакако заслужује више пажње.

Превела  
Маријана Кокановић

## ЛИТЕРАТУРА

- Donifat, Emil (Hrsg.): *Handbuch der Publizistik*. Bd. 3, 2, Teil, Berlom 1969.  
Hadamowsky, Franz, Otte, Heinz: *Die Wiener Operette. Ihre Theater — und Wirkungsgeschichte*, 1948.  
Kaufmann, Howald (Hrsg.): *Symposion für Musikkritik*. Graz 1968.  
Láng, Oliver A.: *Die Hochblüte der Wiener Musikkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts versus die „Krise“ im ausgehenden 20. (Dipl. Arbeit) Wien 1998.*

<sup>94</sup> Аутор овог прилога није био у могућности да разреши скраћенице.

- Mahling, F.: *Musik-Kritik*. Münster 1929.  
 Paupière, Kurt: *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte*. Bdl. Wien 1960.  
 Reiching, Alexander: *Jugoslawien*, in: Kaufmann, Howald: *Symposium für Musik-kritik*, 1968, 3. 71—76.  
 Schuschitz, Elisabeth Desire: *Die Wiener Musikkritik in der Ära Gustav Mahler 1897—1907*. Eine historische Standortbestimmung. Wien 1978 (Diss.).  
 Strolz, Michaela: *Wiener Musikkritik in der Zwischenkriegszeit*. (Dipl. Arbeit). Wien 1994.  
 Torberg, Friedrich: *Die Tante Jolesch*. Wien 1975.  
 Wagner, Manfred: *Musikkritik Geschichte der österreichischen*. Tutzing 1979.

*Vera Tiefenthaler (Wien)*

PETER STOJANOVIĆS OPERETTENPREMIEREN IM SPIEGEL  
 DER ÖSTERREICHISCHEN MUSIKKRITIK

Zusammenfassung

In der Zeit während und nach dem Ersten Weltkrieg wurde Wien die Uraufführung zweier Operetten von Petar Stojanović geschenkt: „Liebchen am Dach“ (1917) und „Der Herzog von Reichsstadt“. Beide Male folgten auf diese Aufführungen im Wiener Karltheater zahlreiche Reaktionen innerhalb einer sich damals deutlich zum subjektiveren Stil hin wandelnden Musikkritik. Die Kritiken (aus „Neue Freie Presse“, „Neues Wiener Tagblatt“, „Neues Wiener Journal“ etc.) zeigen sowohl formell als auch inhaltlich mehrere interessante Aspekte auf. In allen Kritiken kommt deutlich die äußerst erfolgreiche Aufnahme von Stojanovićs Operetten beim Wiener Publikum zum Ausdruck, wenn auch mehrfach darauf hingewiesen wird, dass das Warten auf einen „neuen Mann“ der Operette enttäuscht blieb. Anerkennend werden beinahe durchgehend die technisch-kompositorischen Fähigkeiten von Petar Stojanović hervorgehoben sowie nebenbei seine Begabungen als Violinist und Violinpädagoge angemerkt. Schließlich geht aus den Kritiken auf augenscheinliche Weise hervor, dass Petar Stojanović in der Wiener Musikwelt als ernstzunehmender Musiker galt. Es würde sich als lohnenswert erweisen, weitere Forschungen über das Wirken dieses bedeutenden serbischen Komponisten in Wien anzustellen.

*Милица Андрејевић*

## МЛАДИ ПЕТАР КОЊОВИЋ У ЗЕМУНУ

**САЖЕТАК:** Текст делимично осветљава педагошки, диригентски и композиторски рад младог Петра Коњовића током боравка у Земуну. Истраживања, обављена у Музеју града Земуна, довела су до открића нових података о Коњовићевом животу, његовим раним духовним композицијама и делатности Музичке школе коју је тада основао у Земуну.

Петар Коњовић (1883—1970), једна од најзначајнијих личности српске музичке културе прве половине двадесетог века, истакнути композитор, педагог и музички писац, припадао је генерацији композитора која је своја најзначајнија дела дала у периоду између два светска рата.

Прва знања о музичкој уметности стекао је као ђак Велике српске православне гимназије у Новом Саду (1894—1898), слушајући различита вокална и инструментална музичка дела, учећи појање и учествујући на богослужењима. Музика је имала значајно место у настави новосадске гимназије. Поред хорског певања у мешовитом, мушком и дечијем хору и црквеног појања, ђаци су учили да свирају на виолини, виолончелу и клавиру.<sup>1</sup> Новосадска гимназија била је замена за музичку школу, филхармонију или оперу,<sup>2</sup> пре свега захваљујући ентузијазму професора Јована Грчића, а потом и Тихомира Остојића. Школујући се у таквој атмосфери Коњовић је већ као гимназијалац проучавао партитуре Стевана Мокрањца, а учио је и теорију музике. Редовно школовање и бављење музиком наставио је 1899. у Сомборској препарандији. Захваљујући подршци професора Драгутина Блажека, као и томе што је музика (световна и духовна) заузимала значајно место и у програму ове школе, млади Коњовић је продубио своја практична и теоријска музичка знања, а почео је и да диригује школским мушким и мешовитим хором. По завршетку Препарандије (1902), четири године је радио као учитељски приправник и хоровођа у Старом Бечеју, одакле је отишао на двогодишње

<sup>1</sup> В. одломак о Новосадској гимназији у: Петар Коњовић, *Милоје Милојевић композитор и музички писац*, САН, Београд 1954; Бојан Јовановић, *Музика на светосавским беседама у Српској великој гимназији у Новом Саду*, дипломски рад, ментор проф. др Даница Петровић, Академија уметности у Новом Саду, 2002.

<sup>2</sup> Stana Đurić-Klajn, *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*, Pro Musica, Beograd 1971, 92.

студије у Праг. Од 1906. па све до рата 1914, био је учитељ музике у српској школи у Земуну.<sup>3</sup>

Доласком у Земун у двадесет трећој години живота Коњовић је развио свестрану културну делатност. Бавио се педагошким радом, дириговао је у Цркви на богослужењима и на концертима, писао је новинске текстове о музици и позоришту, режирао је мање представе на забавама у хотелима „Гранд” и „Централ”,<sup>4</sup> компоновао је махом хорске композиције, па се чак бавио и музичким издаваштвом.<sup>5</sup>

У овом раду задржаћемо се на педагошком, диригентском и композиторском раду младог Петра Коњовића у његовом „земунском” периоду.

Као учитељ музике у Српској школи у Земуну, Коњовић је успоставио контакт са професорима Српске музичке школе у Београду, на којој је такође предавао. Већ 1908. године основао је приватну музичку школу у Земуну.<sup>6</sup> Нажалост, за сада нема много података о поменутој школи. Познато је неколико новинских написа из којих сазнајемо да је Коњовићева Музичка школа радила неколико година.

*Српска мисао* (4. август 1908) извештава да је потребно „најмање 30 ученика и ученица да би се у Земуну могла отворити музичка школа. У школи би се предавао: клавира, виолина, виолончело, хармонијом (можда хармонијум, sic!) и теорија музике... Музичка школа била би под управом музичара Петра Коњовића.” До отварања школе дошло је вероватно у јесен 1908. године, јер се у истом гласилу (10. октобар) налази податак да Коњовићева Музичка школа „лепо напредује”, да је уписано тридесетпеторо ђака и да се крајем јануара 1909. очекује концерт наставника ове школе. Нема података о томе ко су били предавачи, где је школа била смештена и под којим је условима радила. О томе нема информација ни у написима објављеним у *Српском одјеку* (1910) и *Сремицу* (1911): „Хвале достојна Музичка школа Пере Коњовића приређује данас поподне ’музички концерт’ у Хотел ’Централу’. Колико смо дознали суделује и ћерка нашег пријатеља Др Ј. Радивојевића.” Градски самоуправни одбор је тада предложио да се „Музичкој школи Петра Коњовића,

<sup>3</sup> Димитрије Стефановић, *Музика духовна Пејтра Коњовића*, у: *Живот и дело Пејтра Коњовића*, Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, Научни скупови књ. XLIII, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2, 1989, 84.

<sup>4</sup> В.: *Абијјуренска забава*, Сремац, бр. 10, Земун, 11/24. јуни 1911, 3; *Концерти за морну музику*, Српска мисао, бр. 45 Земун, 29. новембар (12. децембар) 1908, 3; Српски одјек, бр. 48, Земун, 23. новембар (6. децембар) 1908, 4; *Зайисник њеће одборске редовне седнице ујравног одбора Добројворне задруге Српкиња Земункиња*, Земун, 9.(22.) август 1907, Завичајни музеј града Земуна (наведени текстови нису потписани).

<sup>5</sup> За време боравка у Земуну Коњовић се бавио и издаваштвом. О томе в.: Милана Бикички, *Пејтар Коњовић и Мајица српска*, у: *Живот и дело Пејтра Коњовића*, Београд, Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт, Научни скупови књ. XLIII, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2, 1989, 105—116.

<sup>6</sup> В.: *Музичка школа у Земуну*, Српска мисао, бр. 31, Земун, 22. август/4. септембар 1908, 3; Српска мисао, бр. 39, Земун, 17/ 30. октобар 1908, 3; Сремац, Земун, 30. април (13. мај) 1911, 2; Српски одјек, бр. 73, Земун, 10/23. новембар 1910, 3 (наведени текстови нису потписани).

учитеља музике, додели годишња субвенција од 2.400 Кр[уна], те да мора изван број ученика подучавати бесплатно.”<sup>7</sup>

Чини се да је Музичка школа Петра Коњовића радила са успехом од 1908. до 1911. године, а вероватно и касније с обзиром на то да су је подржале градске власти. Била је то, претпостављамо, прва музичка школа у Земуну и имала је изузетан културни значај за овај град. Иако после 1911. не налазимо писане податке о раду поменуте школе, име њеног оснивача је још увек присутно у јавним гласилима. Новине *Женски свет* доносе следећи текст: „Земун. (Прослава крсног имена). Добровољна Задруга Српкиња Земункиња прославила је и ове године (...) своје свечарство, Малу Госпоину... Тај свети чин обавио је високопречасни г. Паја Милин... При освећењу водице и резању колача умилно је појала овдашња српска певачка задруга са својим хоровађом госп[одином] Петром Коњовићем.”<sup>8</sup>

Тешко је рећи када је Коњовић дошао на чело хора Српске певачке задруге, која је редовно певала у Богородичиној цркви у Земуну, и да ли је за време земунског „периода” дириговао још неким хором. Питамо се да ли можда ђачким хором Српске школе у којој је радио, или хором Николајевске цркве? Иако већина текстова о Коњовићу потврђује његово дириговање хором Српске црквене певачке задруге, напис посвећен педесетогодишњици његовог рада доноси податак о томе да је дириговао у Николајевској цркви у Земуну.<sup>10</sup> Да ли то значи да је дириговао у две цркве, односно и хором Занатлијске црквене певачке и просветне задруге? С обзиром на то да се Српска школа у којој је радио налазила у порти поменутог храма, постоји могућност да је млади Коњовић контактирао са певачима Николајевске цркве. Није сигурно ни да ли је Коњовић све време боравка у Земуну дириговао црквеним хором.

Хор Српске певачке задруге у Земуну организовао је 1909. године вече хорских композиција Петра Коњовића.<sup>11</sup> О томе читамо у листу *Садашњост*: „У суботу је одржан у Хотел Централу велики и сјајан концерт наше обновљене певачке задруге. Велики и добро обучен хор, певао је прецизно и заносно. Било је то право уметничко вече. Нека је срдачна хвала певачима и хоровађи Петру Коњовићу.”<sup>12</sup> По избијању Првог светског рата (1914) Коњовић је убрзо напустио Земун. Била је то последња година његове диригентске активности у Српској певачкој задрузи земунској, а чини се и уопште у цркви.<sup>13</sup> Напуштање Земуна представља и крај Коњовићевог рада на компоновању црквене музике.

<sup>7</sup> В.: *Музичка школа у Земуну*, Српска мисао, Земун, 17/30. октобар 1908, 39, 3; Српски одјек, бр. 73, Земун, 10/23. новембар 1910, 3; Сремац, Земун, 30. април (13. мај) 1911, 2 (наведени текстови нису потписани).

<sup>8</sup> Значај Коњовићеве Музичке школе је још већи ако се зна да је садашња Музичка школа „Коста Манојловић” основана тек пред Други светски рат (1939).

<sup>9</sup> *Женски свет*, бр. 10, 1. октобар 1912, 223–224 (непотписан текст).

<sup>10</sup> В.: Slavko Višošević, Petar Konjović — prilikom 50-godišnjice života, *Ćirilometodski vjesnik*, br. 1–2, sv. 2, Zagreb 1934, 6–7.

<sup>11</sup> В.: *Српски одјек*, бр. 40, Земун, 27. 9. (10. 10.) 1909.

<sup>12</sup> В.: *Садашњост*, бр. 21, Земун, 8/21. мај 1914.

<sup>13</sup> Музиколог др Надежда Мосусова нам је у једном разговору напоменула да је Коњовић већи део својих личних ствари, вероватно и црквених партитура, оставио у Земуну када је због рата 1914. године напустио тај град.

После 1918. године он је своје стваралаштво усмерио ка сцени и позоришту и на том пољу је дао своја најбоља музичка остварења — опере. Ипак не треба заборавити да се Петар Коњовић после 1915. године списатељски бавио црквеном музиком. Његове ставове у вези са српском црквеном музиком налазимо у написима о Корнелију Станковићу, Стевану Мокрањцу, о музици код Срба, међусобним утицајима народне и црквене музике.<sup>14</sup> Посебно је значајан текст *Musica Divina* објављен у монографији о Стевану Мокрањцу.<sup>15</sup>

Први нама познат текст Петра Коњовића посвећен црквеној музици објављен је 1906. године, а посвећен је *Литургији* Исидора Бајића.<sup>16</sup> У њему Коњовић, поред оцене Бајићеве *Литургије*, износи и став да црквена музика треба да буде уметност која није подређена религијском култу. Тај став указује на стремљења у српској црквеној музици између два рата, а Коњовић га је већ најавио својим духовним композицијама.

Своју прву духовну композицију написао је као ђак Сомборске пре-парандије 1900. Била је то *Литургија за мушки хор* коју је извео са школским хором. О томе Вељко Петровић пише:

Када је млади Коњовић — чупав и намргођен као што приличи младим Титанима, дириговао своју Литургију, у којој је било вероватно и вагнеровских и дебисијевских призвука, — омладина, другови извођачи или остали, галерија и клака, били смо одушевљени и славодобитни. Старији су разуме се, махали главом, а чувени церемонијалац, прота Купусаревић је из олтару довикнуо: — Није ово опера!<sup>17</sup>

Исте године обрадио је и тропар *Глас Госјоден на водах*. Уследиле су композиције *Тебе одјејущагосја* (1901), *На рјеках вавилонских* (1902), *Достојно јесџ* (великог 8. гласа, 1902), *Ирмос на Божић* (великог 1. гласа, 1902), *Боже во ѧмошч моју вонми* (1903), *О како беззаканоје сонмишче* (1903), *Благообразниј Јосиф* (1903), делови Литургије за мешовити хор (1903), *Мироносицам женам* (1903), *Јеџда ѧрииде концец вјека* (1903), *Да исѧравийсја молийѧва моја* (1903) и Литургија за три женска гласа (1915). Све ове композиције настале су у време док је Коњовић дириговао у Цркви, а објављене су 1938. године под називом *Музика духовна*.<sup>18</sup>

Иако су у питању хорска дела из првог стваралачког периода, то нису почетнички радови, већ зреле духовне композиције које представљају спону између традиције XIX века и црквене музике стваране и углавном концертно извођене у периоду између два светска рата. Већи број композиција објављених у збирци *Музика духовна*, пре свега оне из другог дела збирке, излазе из оквира „богослужбене” музике. У питању

<sup>14</sup> Петар Коњовић, *Књига о музици српској и славенској*, Матица српска, Нови Сад 1947.

<sup>15</sup> Петар Коњовић, *Стеван Сѧ. Мокрањац*, Нолит, Београд 1956.

<sup>16</sup> Пера Коњовић, *Наше литургије*, Политика, бр. 979, Београд, 4. октобар 1906, 3.

<sup>17</sup> Вељко Петровић, *Сећање из младосѧи на Петра Коњовића*, Звук, бр. 58, 1963, 217, 220.

<sup>18</sup> Збирка је подељена на два дела. У првом делу су Литургије а у другом, насловљеном „Концерти”, појединачне црквене песме. Све композиције, изузев *О како беззаканоје* и *Боже во ѧмошч моју вонми*, засноване су на српским црквеним напевима које је Коњовић у већој или мањој мери изменио.

су духовна дела изразите драмске експресије. Дела у којима се тежи ка музичкој драматизацији текста, односно, готово сценском музичком приказу текстуалног садржаја. У таквим партитурама нарушена је разумљивост текста, а тиме и најважнији елеменат богослужбене појачке праксе, па можемо рећи да су то концертне партитуре. Оне откривају Коњовићеве узор — понека дела Стевана Мокрањца, али пре свега руску и западноевропску духовну музику.

Коњовић није био први српски композитор који је хармонизације црквених напева — а готово све духовне композиције Петра Коњовића почивају на црквеним напевима — претворио у концертна дела. Учинио је то пре њега Стеван Мокрањец у стихирама за Велики петак. Коњовић је тога био свестан. Дивио се Мокрањцу<sup>19</sup> и његовим хармонизацијама, које откривају „дубину религиозног чувства уметника” и зато је разрадио „модернизам” Мокрањчевих партитура.<sup>20</sup> Оно што је Мокрањец наговестио у појединим композицијама Коњовић је употребио као доминантан принцип изградње својих духовних хорских дела. Најмањи отклон од богослужбене традиције направио је у *Литургијама*.

Поред тога што композиције из *Музике духовне* представљају корак напред у развоју српске црквене хорске музике, оне су запостављене и у музиколошкој литератури и у хорском извођаштву. Једини приказ поменутих композиција, без детаљнијих аналитичких запажања, дали су композитор Марко Тајчевић, у предговору *Музици духовној*, и музиколог др Димитрије Стефановић.<sup>21</sup> С друге стране, збирка никада није изведена у целини. Знамо само за спорадична извођења појединих композиција из другог дела *Музике духовне*.

Најзад, можемо рећи да црквене композиције Петра Коњовића, а све су настале у првом периоду његовог стваралаштва, имају изразит значај за историју српске музике. Оне су последица тежње ка модерној црквеној музици, али и продукт његове диригентске активности у Цркви.

Песме, објављене у збирци *Музика духовна*, нису једине духовне композиције Петра Коњовића.

---

<sup>19</sup> Коњовићево одушевљење Мокрањцем описују и следеће речи Предрага Милошевића: „Присан однос према Мокрањцу почео је још за Коњовићевог ђаковања у Сомбору, када је тек надобудни музичар с ђачким хором изводио композиције Стевана Мокрањца. Сам Коњовић, после много година, на једном месту каже: О педесетогодишњем јубилеју Првог београдског, популарно називаног Мокрањчевог, певачког друштва, у мају хиљаду деветсто треће, младић с управо навршених двадесет година, музичар самоук, аматер (истина, — а какав ужас! — већ са завршеном партитуром једне целовечерње опере, у 3 чина!), у парку, данас званом Пионирском, (...) —, прилази, не без треме, Стевану Мокрањцу, и узбуђено му испоручује поздрав и израз поштовања једног одушевог композитора штоваоца из Војводине.” Предраг Милошевић, *Петар Коњовић — иводом његове осамдесетогодишњице*, Летопис Матице српске, књ. 391, св. 5, Нови Сад, мај 1963, 423.

<sup>20</sup> Термин „модернизам” преузели смо од Петра Коњовића. В.: Петар Коњовић, *Прилог Мокрањчевој стоогодишњици*, Стеван Ст. Мокрањец, Нови Сад 1984, 14 (прво издање Нолит, Београд 195).

<sup>21</sup> Димитрије Стефановић, *Музика духовна Петра Коњовића, у: Живој и дело Петра Коњовића*, Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, Научни скупови књ. XLIII, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2, 1989, 84.



Прегледањем архива Српске занатлијске певачке и просветне задруге у Земуну, на који нас је упутио један од бивших диригената овог друштва — господин Георгије Максимовић, нашли смо до сада непозната хорска дела овог уметника. У питању су партитуре или појединачне деонице хорских дела Петра Коњовића, која до сада нису била позната.<sup>22</sup> Ради се о следећим композицијама:

1. Петар Коњовић, *Вјенчаница*, А-дур, деонице (сопран, алт, тенор и бас), препис, без датума;<sup>23</sup>
2. Петар Коњовић, *Велика, мала и суђуба јектенија, И духови Твојему и Слава Тебје Госјоди*, г-мол;<sup>24</sup>
3. Божински, *Цар небески*, деоница алта, без датума;
4. П. К. Божински,<sup>25</sup> *О како безаконоје*, деоница алта, литографско издање, Српска црквена певачка задруга Земунска, 1912. година;
5. Петар Коњовић, *Јако да царја* за мешовити хор, литографско издање, Земун, 31. 12. 1946.

С обзиром на то да се ради о малом броју углавном непотпуних партитура тешко је говорити о њиховим стилским особеностима.

Код руком писаних партитура није било јасно да ли се ради о аутографима или о преписима. Дилему смо решили у разговору са дугогодишњим сарадником Петра Коњовића, музикологом др Надеждом Мосусовом, која је потврдила да су у питању преписи.

На постојање непознатих црквених композиција Петра Коњовића указао је и текст Славка Вишошевића поводом педесетогодишњице Коњовићевог живота.<sup>26</sup> У том чланку је као Коњовићево дело наведен *Оче наш* за мешовити хор, који се не налази у збирци *Музика духовна* а ни у архиву Занатлијске певачке и просветне певачке задруге из Земуна.

Верујемо да су ово само нека од необјављених црквених дела Петра Коњовића. Пронашли смо их захваљујући интересовању за први период

---

<sup>22</sup> Господин Георгије Максимовић се сећа да је поменуто друштво имало већи број Коњовићевих партитура од којих су, по његовим речима, неке биле и аутографи. С обзиром на то да је већи део нотног материјала из архива Српске црквене и просветне задруге уништен још пре пребацивања у Завичајни музеј града Земуна, претпостављамо да су се међу тим партитурама налазила и дела Петра Коњовића. Зато су сада неке композиције, потписане са Петар Коњовић Божински, остале само у деоницама.

<sup>23</sup> У списку партитура које поседује Српска црквена певачка задруга у Земуну у одељку са црквеним композицијама под бр. 12 налазимо податак да задруга поседује једну партитуру *Венчанице* Петра Коњовића као и 11 сопранских, 13 алтовских, 10 тенорских и 11 басовских деоница ове композиције.

<sup>24</sup> Набројане одговоре смо нашли у више партитура: у оквиру партитуре за опело (разних композитора), литографско издање, без датума; у партитури са песмама на Велики петак, литографско издање Српске црквене занатлијске и просветне певачке задруге; у препису деоница партитуре са песмама на Велики петак, без датума; рукопис насловљен као Јектенија за Велики петак, без датума; са истим насловом деонице сопрана—алта и тенора—баса у литографском издању без датума.

<sup>25</sup> Своје ране партитуре Коњовић је потписивао са Божински.

<sup>26</sup> Славко Вишошевић, *нав. дело*, 6—7.

стваралаштва Петра Коњовића. Можда би сличну судбину имала и *Музика духовна* да ни је било уредништва *Ђурилометодског вјесника*.

Чини се да је земунски период живота Петра Коњовића био заиста разноврстан и плодан. Пера Коњовић, како су га тада звали, био је једна од водећих културних личности у граду. Истакао се својим педагошким, диригентским, композиторским радом. Утицао је на развој и неговање музичке културе у Земуну а дао је и значајан допринос развоју српске црквене музике стварајући духовне композиције које су биле „модерна обрада” српских црквених напева. Тиме је направио помак у односу на претходну епоху приближивши је црквеним делима међуратног периода. Управо због тога треба истраживати изворе како би до краја био расветљен Коњовићев рад у Земуну, односно рад његове Музичке школе и судбина његових црквених композиција.

*Milica Andrejević*

#### YOUNG PETAR KONJOVIĆ IN ZEMUN (1906—1914)

##### Summary

Petar Konjović (1883—1970), an outstanding Serbian composer, pedagogue and music writer, belonged to the generation which gave and created its most important works in the period between two world wars. Upon completing his education (Novi Sad, Sombor, Prague), Konjović arrived in Zemun. There, he developed all-round cultural activities. Here, we single out his pedagogical, conducting an composing work. Unfortunately, there are a few sources which testify about his work.

On the basis of the newspaper articles, we learn that he successfully led a private music school in Zemun, conducted the choir of the Serbian Singers' Company, and that as a composer he wrote a series of spiritual compositions. His choir scores with the spiritual content represent a link between the 19th century tradition and the concert spiritual works from the interwar period. As a composer, he pointed out to the need to create church music which would not be related exclusively to church services. So far, only a smaller number of these scores has been published.

The facts we found in this research add up to what we have known so far about Konjović's work in his early years and also reveal a significant work of the music school which the young musician established in Zemun in the first decade of the 20th century.

*Зоран Т. Јовановић*

## СРПСКЕ ТЕМЕ ДР БРАНКА ГАВЕЛЕ У *AGRAMER TAGBLATT*-У (1911—1914)

**САЖЕТАК:** Сто двадесет година од рођења театарског мага др Бранка Гавеле, навршава се 2005. Његово полувековно уметничко деловање обележило је целокупни позоришни простор бивше Југославије, па тако и Београд и Нови Сад.

Тим поводом налазимо да је корисно подсетити се шта је тај сестрани уметник сцене, на својим критичарским почецима, писао о српским уметницима на страницама данас тешко доступног загребачког дневног листа на немачком језику, из кога, колико нам је познато, његови написи до сада нису превођени на српски језик.

\* \* \*

Бранко Гавела (Gavella, 1885—1962), истакнути хрватски редитељ и театролог, рођен је и школован у Загребу, у имућној трговачкој породици грчко-цинцарског порекла. Већ у раној младости често је посећивао представе у старом позоришту на Марковом тргу, у коме је породица Гавела била претплаћена на ложу. Матурирао је 1903. а докторирао 1908. у Бечу чисту филозофију. По повратку са студија, у Загребу је службовао у Свеучилишној књижници и деловао као књижевни и позоришни критичар дневног листа на немачком *Agramer Tagblatt*-а (1910—1914) а повремено је наступао у позоришту као конферансијер (годишњице Маривоа и Молијера). Дебитовао је 1914. као редитељ поставком Шилерове *Месинске вјеренице* на сцени ХНК-а. Као директор Дrame и редитељ деловао је у Народном позоришту у Београду (1926—1929), а гостовао је у главном граду Југославије и после Другог светског рата. Гавелин целокупни редитељски опус обухвата око 260 дела. У Народном позоришту Дунавске бановине поставио је Шекспировог *Хамлета* са Т. Танхофером у насловној улози (премијера 27. новембра 1937. у Новом Саду).

Гавелин критичарски и театролошки рад обухвата више од 300 чланака објављених од 1911. у новинама и часописима. Своје тезе о развоју ХНК-а образложио је у књизи *Хрватско глумишће* (Загреб, 1953), а посмртно су објављени његови есеји и студије о естетици глуме *Глумац и казалишће* (Нови Сад, Стеријино позорје, 1967). Већа расправа „Социјална атмосфера Хрватског народног казалишта и његови односи према

свом казалишном сусједству” објављена је у *РАД-у ЈАЗУ* бр. 353 (Загреб, 1968), а *Књижевности и казалишће* излази у Загребу 1970. Од 1961. био је редовни члан Југославенске академије знаности и умјетности.

Као млади позоришни хроничар Бранко Гавела је на страницама *Agramer Tagblatt*-а ревносно бележио гостовања низа београдских глумца на сцени ХНК-а у годинама пре Првог светског рата (1911—1914), као што је савесно коментарисао и остала гостовања уметника из Србије.

Тако је забележио гостовање младе чланице Осјечког казалишта Жанке Стокић, креације Љубе Станојевића као Шекспировог Отела, Витомира Богића као Шекспировог Хамлета и Гогољевог Хлестакова у *Ревизору*, Саве Тодоровића у Нушићевом *Свешћу* и *Вањушиновој деци* Најђенова, као и гостовање Српског народног позоришта из Новог Сада са драмом Потапенка *Љубав* и Шантићевом *Хасанаџиницом*.

Гавела бележи гостовање данас заборављеног глумца Драгутина Краљевића у Гогољевом *Ревизору* (као Хлестакова), али и концерт Певачког друштва из Београда под вођством Стевана Мокрањца и стогодишњицу смрти Доситеја Обрадовића.

Занимљиво је приметити да су гостовања Жанке Стокић, Љубе Станојевића, Витомира Богића и Саве Тодоровића сва била у 1911. години, у истој години када је загребачка опера ХНК у Београду имала тријумфално гостовање у трајању од петнаест дана (од 17. маја до 2. јуна) и са десет изведених оперских дела, у петнаест представа.

Чланица Хрватског земаљског казалишта Милица Михичић у јануару 1910. гостује у Београду са три улоге: као Заза у истоименом комаду Бертоне и Симона, као Анисја у Толстојевом *Царсћиву мрака* и као Сипријена у комаду Сардуа *Разведимо се*.

Иво пл. Раић, члан и редитељ Хрватског земаљског казалишта, у фебруару 1911. године, такође, гостује са три улоге на београдској сцени: као Освалд у Ибзеновим *Авешћима*, као Ханс Хатвиг у *Младосћии* Халбе Макса и као Збишко у драми Габријеле Запољске *Морал еђе Дулске*. А његов загребачки колега Јосиф Штефанац гостује у марту исте године чак са четири роле: као Арман Дивал у *Госпођи с камелијама* Диме Сина, Ремон у Бисоновој драми *Г-ђа Икс*, Дамјан у Војновићевој драми *Смрти мајке Јуџовића* и Робер од Шасероа у *Вихору* Анри Бернстена.

Средином јуна 1912. на „Великом концерту” наступају у Народном позоришту у Београду Марко Вушковић, Љерка Кочонда и Оскар Долезана, чланови Хрватске опере из Загреба.

Тако интензивну размену уметника и ансамбала иницирали су двојица управника националних позоришних кућа у Загребу и Београду — Владимир Тресчец Брањски с хрватске и Милан Грол са српске стране. Обојица су дошли на чело својих кућа 1909. и готово једновремено су се усагласили да покрену међусобну сарадњу јужнословенских (или, како је већ тада речено, југословенских) позоришта у која су убројани театри Љубљане, Загреба, Осиека, Новог Сада, Београда, Цетиња и Софије. Грол је, заједно с Нушићем, идеју о заједничкој сарадњи јужнословен-

ских позоришта изнео гостима из Загреба и Софије на прослави четрдесетогодишњице Народног позоришта 1909. године.<sup>1</sup>

Неколико идеја из касније сачињеног Гроловог елабората о међусобној сарадњи је реализовано до почетка Првог светског рата и то у оним облицима који су били најједноставнији и који нису изискивали већа материјална средства (међусобна гостовања појединих глумаца и оперских певача, међусобна размена драмских текстова, превода и сл.).

\* \* \*

На страницама поменутог загребачког дневника *Agramer Tagblatt* Гавела је објавио преко 200 критика, чланака и есеја, уносећи свежину у текућу хрватску позоришно-критичарску праксу и „недвојбено се обликовао као критичар с изразитим књижевно-театролошким профилем”, како оцењује добар познавалац његовог живота и дела академик Никола Батушић (*Бранко Гавела — живој и дјело*, зборник, Загреб, 1971).

Већ у једној од својих првих критика изнео је неколико својих програмских начела: „Сигурно је да задаћа критике није у њеном негативном дјеловању. Она не смије дјеловати с апстрактног стајалишта изван умјетничког објекта и разарати додире који непосредно настају између умјетничког дјела и публике: без обзира што то уопће није у њеној моћи, будући да у тим односима дјелују много исконскије снаге но оне којима критика у својим принципима располаже. Критика се стога мора ограничити једино на то да већ затечено естетско дјеловање подвргне критичкој анализи, да исцрпи садржај тога дјеловања, и да умјетничким намјерама одреди коначан облик” (*Agramer Tagblatt*, 1911, бр. 108, превод Н. Батушић).

О глумцима Гавела обично не пише подробније, већ говори концизно на крају приказа. Од тог става одступа најчешће у критикама у којима приказује остварења гостујућих глумаца на загребачкој сцени, па је тако оставио драгоценост сведочанства о својим виђењима креација помених београдских глумаца.

Сви прилози Бранка Гавеле из загребачког листа на немачком *Agramer Tagblatt* доносе се у преводу Бранимира Живојиновића, нашег истакнутог германисте и преводиоца. Користим прилику да му се, и овим путем, најлепше захвалим на помоћи и несебичном труду у „одгонетању” готице у тешко читљивим фотокопијима чланака на избледелој новинској хартији старој стотину година.

## 1.

Обележавање стогодишњице смрти Доситеја Обрадовића (1811—1911) у Србији је протекло свечано и радно: четврти пут су објављена целокупна дела Доситеја Обрадовића као државно издање у редакцији Ј.

<sup>1</sup> О томе опширније в. у мом раду „Милан Грол — позоришни реформатор”, *Зборник Машице српске за сценске уметности и музику*, бр. 28—29, 120—131.

Скерлића, М. Драгутиновића и М. Ивковића, штампана *Доситејева синоменица* у издању СКЗ, објављене тематске целине у листовима и часописима (Скерлић отвара тематски број *Српског књижевног гласника*), публиковани бројни пригодни написи, одржане свечане академије, скупови, а прво место на конкурс у расписаном за споменик Доситеју освојио хрватски вајар Рудолф Валдец (постављен тек 1914, данас у Студентском парку) и др.

Истим поводом двадесетшестогодишњи Бранко Гавела, млади загребачки доктор филозофије, објавио је занимљив чланак о Доситеју, који је остао по страни од интересовања наших књижевних историчара. У Гавелином напису налазе се, чини нам се, интересантне оцене и неуобичајени погледи на значај и улогу Доситеја у култури српског али и хрватског народа.

*Доситеј Обрадовић (О синојој годишњици његове смрти)*  
(бр. 81, 8. април 1911)

Доситеј Обрадовић данас је опште признат као стварни оснивач модерне српске књижевности. Он је био први који је, прожет убеђењем да је књижевност дубоко заснована потреба сваког народа, својим списима хтео да цео српски народ пробуди за вишу духовну културу. Као средства за овај задатак могу се онда схватити и његова остала дела пресудна за целокупан каснији књижевни развитак, као што су уздизање народног језика у књижевним делима целе нације, не разликујући њене провинцијске и верске расцепканости.

Нама је данас тешко да тачно оценимо величину ових идеја, пошто су оне постале саставни део нашег идејног круга, део који се сам по себи разуме. Али у оно доба, кад највећи део српског народа под турским јармом није имао чак ни примитивне школе, кад је национална свест била готово потпуно везана за религиозну припадност, у оно доба био је Доситејев смео чин да сав свој живот и све своје тежње стави у службу народног просвећивања помоћу штампане речи.

А значај Доситејевог још је већи зато што му је осим тога пошло за руком да нађе прави облик за своје намере, што није застао само на идејама него је умео и да их увек доведе до правог дејства. Једном речи, он није био само први модерни српски писац, него је истовремено био и добар писац. Његова дела су још дуго по његовој смрти спадала у најчитаније књиге, па су стога доживела многа издања.

Као што су свуда признати његов значај и позитивна оцена, тако је јасан и његов општи књижевни карактер. Обрадовић је типичан представник „просветитељства” међу Србима. Већина његових особености, као и основна његовог схватања живота, има паралеле у оном духу који је тада у целој Европи надањивао човечанство у раду на културном развоју. Као једну од карактеристичних особености код Доситеја налазимо онај здрав национализам којим је доба просветитељства утирало пут каснијем, додуше и много дубљем културном развоју.

Исто тако можемо код Доситеја констатовати да је он, заправо, у теоријском погледу, кад је реч о садржини његових гледишта, имао мало чега оригиналног, тако да би било тешко у његовој делатности наћи неку темељну теоријску идеју, а та је тврдња тачна и за цело просветитељство. Ако по-

некад привидно и ставља неки филозофски проблем на чело своји тежња, као што, на пример, у предговору својој аутобиографији (*Животи и прикљученија*), свом главном делу, као свој животни задатак узима одговор на питање: „Одакле сам дошао на овај свет? Шта сам у њему постигао? И куда ћу dospети кад изађем из њега?“, одмах примећујемо да њему није падало на памет, рецимо, да метафизички и етички расправља о циљу живота, него је код њега, напротив, реч само о „рационалном“ избору између већ постојећих и остварених животних облика; сасвим у сагласју с општим духом просветитељства, које, ако апстрахујемо од његове усавршености и преодолавања код Хјума и Канта (Лајбниц је у овом погледу појава која постоји потпуно засебно), нигде није успевало да постави неки стварни филозофски проблем, пошто је одговор на његово постављање питања увек био условљен потпуно нефилозофски прихваћеним претпоставкама.

Са општим духом просветитељства Доситеју је заједнички и онај еклектицизам који никад није могао dospети до систематске јединствености мисаоног здања. Најзад, и Доситеју је, као и већини других просветитеља, у првом реду стало до практичне примене њихових идеја. Па ако нам Доситеј, упркос свим овим недостацима изгледа толико велики по својој делатности, за то има с једне стране да захвали својој привлачној и складној личности, а с друге томе што његове мисли нису настале на основу апстрактних премишљања, него све потичу из проосећаних нужности живота. То од Доситеја и ствара изразитог националисту, иако теоријска садржина његових учења са својим апстрактним национализмом ипак има управо више космополитску нијансу. Доситеј је први решио проблем како да човек, упркос томе што је културно прикључен идејама које владају у иностранству, ипак може деловати чисто национално. Нигде код њега не налазимо да туђе идеје и проблеме некритички преноси на сопствен неразвијен народ. Свакад су његови циљеви условљени потребама које постоје у сопственом народу. Леп пример за то пружа његова критика постојећих црквених односа у његовом завичају.

Свему томе треба још додати да је Доситеј и у свом времену био заиста значајан писац. Његово главно дело, аутобиографија, са својом свежином и живошћу, упркос морализаторском тону непријатном за наш данашњи укус, даје нам иначе лепо успеле призоре, тачне и пластичне карактеристике. Мада су се неки просветитељи послужили обликом аутобиографије да би изразили своје мисли, мирне душе можемо тврдити да се међу њима тешко може наћи тек неколицина која је по распореду и избору биографске грађе уметнички равна Доситеју.

Остаје нам да још на крају истакнемо да ми Хрвати имамо један сасвим посебан повод да приликом ове прославе изразимо своје осећање поштовања и захвалности сени великог сина српске нације. Доситеј је, наиме, служио као узор нашим људима који су касније будили народ. Његову делатност су се трудили да постигну Илирци при стварању наше нове књижевности.

## 2.

Прво београдско певачко друштво, основано 1853, организовало је 1911. турнеју која је почињала у Трсту, па се преко Сушака завршавала у Загребу, са диригентима Стеваном Мокрањцем и Хинком Маржинецом, а солиста је био Мијат Мијатовић, тенор. Гавела помиње као диригента и Милоја Милојевића, који се можда придружио колегама у Загребу.

*Београдско певачко друштво у Загребу*  
(бр. 257, 9. новембар 1911)

Наша браћа с оне стране Саве заиста се не могу пожалити. У Загребу је искоришћена свака прилика да би се на управо претеран начин показале симпатије Хрвата. Тако поводом свесловенског слета у Загребу, кад су кршни српски соколи били предмет најсрдачнијих симпатија, тако приликом последњег гостовања српског уметника Тодоровића, којем су приређене бучне овације, и јуче на концерту Београдског певачког друштва, који се претворио у буран излив општег одушевљења. Везе које нас спајају захваљујући крвном сродству, развијају се све тешње преко културних односа, чије се нити нарочито у последње време испредају између Београда и Загреба. „Ми смо један народ и једно срце”, рекао је синоћ на приредби српски композитор и мајстор народне песме Мокрањац, што је изазвало одушевљено саглашавање свих учесника у свечаности, који су у тим речима видели своја најприснија осећања доведена до речитог израза.

Посета Београдског певачког друштва, које је први пут дошло у хрватску метрополу, поново је врлим гостима показала колико у хрватском главном граду има топлот срца и присног разумевања за јачање културних веза између Хрвата и Срба. Пријем који је приређен Београђанима носио је печат дубоке срдачности, а овације које су гости пожњели за своју уметност биле су израз уметничког одушевљења препуног разумевања. Јер највећа заслуга Београдског певачког друштва није у савршеној техници ове признате певачке групе него у чињеници да Друштво одржава живим традиције националне певачке уметности не кривотворећи оригинале. И тој заслуги, која се не може довољно високо оценити, одао је на приредби у дужем говору признање проф. др Шиловић,<sup>2</sup> при чему је наговестио жељу да народна песма и код нас буде с љубављу негована као што је с оне стране Саве.

Али јучерашња певачка свечаност пружила нам је и прилику да врло ласкаво и повољно оценимо и наше изврсно певачко друштво „Коло”. Сјајан хор гласова, који нам је зазвучао на банкету после концерта, навео нас је да без сваке пристрасности схватимо како су, хрватско певачко друштво „Коло” и Београдско певачко друштво, певачка удружења која свуда часно могу опстајати и која су равноправна по заслугама.

*Концерт у Народном казалишту*

Концерт одржан јуче у Народном казалишту довео је до изванредно срдачног излива симпатија за српске певаче. У позоришној дворани је до тако ентузијастичног пријема дошло не само због свести о братству и о гостопримству у односу на цењене госте, него је то био и тријумф националне уметности. Осећало се да се у овим песмама налази нешто што нам се нарочито дотиче срца, чинило нам се да су оне непосредан израз душе нашег народа. Главни део програма, наиме, чиниле су композиције према мотивима из народних песама. То су хорска дела која елементе расуте у једноставним народним песмама обликују у веће творевине, али које нигде не

---

<sup>2</sup> Проф. др Јосип Шиловић (1858—1937), дугогодишњи професор Правног факултета у Загребу, председник Народне заштите — Савеза добротворних друштава у Загребу. Деценијама се бавио питањем заштите деце и младежи. Одликован орденом Св. Саве првог реда. Први бан Савске бановине (1929).



нарушавају једноставне мелодијске и хармонијске линије ових народних песама. Мокрањац, Бинички, Милојевић и Хубад умеју да даљим развијањем и посебним наглашавањем ритмичних и хармонијских елемената, какви су већ дати у народној песми, у својим композицијама постигну најлепше ефекте.

При том је вођење гласова увек такво да искоришћава све лепоте сазвучја певачких гласова, али не падајући у хармонијске извештачености, које би морале разбити оквире хорског дела. Услови под којима ове песме настају у самом народу при том су већ нарочито повољни за уметничко примењивање на певачке хорова. Ове песме се, наиме, већ у народу певају као хорске песме, њихови текстови су, рекли бисмо, већ по себи музикални, бар су увек уобличени с обзиром на певање. Међу јуче певаним композицијама највише су нам се у том погледу допале — бр. 5 из „Руковети” Мокрањца, Хубадове словеначке песме и пре свега тако танана и једноставна песма Милојевића „Чини, не чини”.

Богат програм садржао је, осим тога, једну лепу црквену композицију Бортњанског, затим једну баладу Вилхара и песме Божинског и Биничког. У „Приморским мотивима” Мокрањчевим чинило нам се да су општепознати и популарни мотиви ипак помало одвећ насилно натерани да уђу у туђе хармонијско рухо.

Београдско певачко друштво је с нарочитом прецизношћу извело ове местимично веома тешке композиције. Ритмичка сигурност, уједначеност гласова и чистота интонације, то су особине ових извршних певача. Диригенти Мокрањац и Милојевић водили су извођење с много нерва. Кућа је била до последњег места испуњена бираном публиком, која није шкртарила са френетичним аплаузима”.

### 3.

Прво гостовање Српског народног позоришта на сцени ХНК-а у Загребу било је 20. и 21. маја 1913. године. Том приликом глумачки ансамбл СНП-а извео је три представе: *Љубав* Потапенка, *О џуђем хлебу* Тургенева и Шантићеву поетску драму *Хасанагиница*. Гавела се посебно задржао на Шантићевој једночинки, до тада неизвођеној у Загребу.

*Гостовање Српског народног позоришта из Новог Сада*  
(бр. 116, 23. мај 1913)

Друго вече гостујућег новосадског Српског народног позоришта упознало нас је са овде још непознатим драмским спевом познатог лиричара Алексе Шантића. *Хасанагиница* српског песника у општим цртама се подудара са грађом коју је Огризовић обрадио у трећем чину своје истоимене драме. Приказује ситуацију у Хасанагином дому док се очекује пролазак свадбене поворке и повратак Хасанагинице. Шантић није ништа изменио у основама поетског проблема какав је дат у народној балади, полазну тачку је једноставно преузео из народне песме. Узроке конфликта између Хасанаге и његове жене, као и разлог за нову удају Хасанагинице, он помиње, не образлажући их дубље, само онолико колико му треба за развој његове једночинке. Стога је поступио сасвим друкчије од Огризовића, који у свом за-

нимљивом другом чину износи један драмски проблем који је стран народној песми. Шантић тежиште ставља на ону сцену у којој Хасанагина мајка одвраћа сина од намере да нападне свадбену поворку, и на завршну сцену, кад се Хасанага, после дугих душевних борби, решио да опрости. Трагични исход је опет преузет из народне песме. Али и у горњим сценама аутор мање ради на драмском развоју, а више му је стало до тога да га лирски украси.

Цела његова драма није ништа друго до низ лирских песама, у различитом метру, које се углавном наслањају на стил народних песама. Шантић, при том, није прошао боље него што пролазе сви лиричари кад своју поезију изнесе пред светлост рампе. Она постаје плитка и бледа. Не само што се губи дејство, него се већ у песничкој машти помисао на драмску ситуацију мора јавити као нешто што парализујуће делује на лирску стваралачку снагу. Тако и Шантићеве слике већином имају само спољашњу лепоту, његова версификација није нарочита, сликови су прилично банални.

О игри Новосађана не би се могло изнети ништа ново, сем што се г. Спасић у Тургењевљевој драми *О њуђем хлебу*, што је претходило извођењу *Хасанагинице*, показао као симпатичан глумац који нигде не прелази границе доброг укуса. Публика је и другу представу новосадских гостију пратила са интересовањем и симпатијама.

#### 4.

Љуба Станојевић (1862—1935), глумац и редитељ, почео је 1882. у београдском Народном позоришту у којем је, уз краће прекиде, непрекидно деловао. С успехом је тумачио главне улоге у трагедијама и драмама, као што су *Хамлеј*, *Ојело*, *Ричард Трећи В. Шекспира*, *Егмонт* (Гете), *Руј Блаз* (В. Иго), *Кин* (А. Дима Отац), *Станоје Главац* (Ђ. Јакшић) и др. Станојевић је преузео улогу Отела 1. септембра 1888. и играо га до 1908, пуне две деценије. Обнова Шекспировог *Ојела* као премијера, такође с Љубом Станојевићем у насловној улози, била је 27. марта 1910, у режији Милорада Гавриловића. Пре гостовања Станојевића у Загребу играна је 8. фебруара 1911, као дневна представа.

*Гостовање г. Љубе Станојевића*  
(В. Шекспир: *Ојело*, бр. 117, 22. мај 1911)

У низу узајамних гостовања српских и хрватских позоришних уметника имали смо сад прилике да се на нашој позорници дивимо зрелој уметности београдског трагичара. Радује нас чињеница да се тако брзо учврстила идеја да се прве југословенске позорнице узајамно приближе. Ако имамо у виду колико је јак и код нас и код Срба одувек био напор да се позорница стави у службу национално-културног развитака, нећемо смети да подценимо значај таквих гостовања за мисао о културном јединству Хрвата и Срба. Кад се једном свуда јасно увиди да се и српске и хрватске уметничке тежње налазе под истим условима развитака, да њихове досадашње судбине показују исте црте, тада ће саме од себе отпасти наивне партикуларистичке предрасуде.

Јучерашње гостовање само нас је оснажило у том убеђењу. У начину на којем је гост обликовао своју улогу видели смо исти дух у којем раде и наши најбољи уметници. Видели смо да г. Станојевић потиче из школе старе традиције, која је и код нас преко снажних индивидуалности дуго владала позорницом, још не успостављајући ону модерну, тесну повезаност између говорене речи и драмске ситуације.

Али видели смо и да је г. Станојевић у неким сценама пробио омеђености декламације и традиционалне гестике и постигао дејство елементарне драмске снаге. Г. Станојевић има леп говорни орган пријатног звука, и он, повезан с великим мајсторством језика, обезбеђује дејство његовој глуми.

Остале улоге биле су подељене на већ познат начин. Представа је местимице била помало развучена. Само не знамо шта је иначе изврсног г. Папића навело да своју улогу на својеврстан начин исецка. Тек што би му декламовање лепо потекло, он је њено дејство разарао неукусним подвлачењем потпуно неважних места. Уопште, он је свог Јага сувише гурао у први план, уместо да од зликовца Јага више начини злим *духом* који свуда делује, што би зацело више одговарало драми.<sup>3</sup>

## 5.

Витомир Богић (1887—1943), глумац и редитељ, члан Народног позоришта у Београду од 1905. године, у коме је провео највећи део своје богате глумачке каријере. Био је члан СНП-а у Новом Саду (1921—1922), водио Секцију за Дунавску бановину Народног позоришта (1934—1935) и био управник Народног позоришта Зетске бановине (1937—1941).

Школовао се 1908. у Минхену код Јоце Савића са којим је припремао улогу Хамлета за наступ у Београду крајем исте године (у двадесет првој години!), која је примљена са симпатијама. Пре гостовања у Загребу, *Хамлеј* је током 1910. извођен у три наврата (31. августа, 2. новембра и 19. децембра).

Премијера Гогољевог *Ревизора* била је 30. августа 1909, у преводу Пере Тодоровића и режији Илије Станојевића са Богобојем Руцковићем као Хљестаковим, кога је играо до смрти 1912. Богић је, вероватно, био алтернација Руцковићу.

### *Г. Витомир Богић као гост*

(Н. В. Гогољ: *Ревизор*; В. Шекспир: *Хамлеј*, бр. 123, 30. мај 1911)

После г. Станојевића дошао је још један Београђанин, да се као Ревизор и Хамлет појави пред нашом публиком. Доиста, један глумац и уз то сасвим млад глумац, који се усуђује да управо с овим улогама које захтевају снажну мајсторску руку, изађе пред публику која је тако често имала прилике да се у овим улогама диви Фијановом мајсторству, показује да је надахнут озбиљним тежњама. Изабрао је задатке који од уметника захтевају снагу да од себе створи седиште целог комада и господари њиме, јер се само таквом концентрацијом може предочити песничка садржина.

<sup>3</sup> Шекспиров *Отело* био је у ХНК-у обновљен 27. јануара 1910, у режији Јосипа Баха, а игран је превод Јосипа Карловића.

*Ревизор* се, на пример, мора играти тако да се пред очима наводног ревизора, при његовој појави, развије и сва она нехотична комика споредних личности. За то се захтева сасвим посебна уметничка снага, која не само што „игра” од сцене до сцене него у сопствене руке узима развитак целог комада. А то г. Богић није учинио.

Сетимо се само како су оне прекрасне „сцене аудијенције” захваљујући његовој млакој игри потпуно промашиле ефекат. Али за погрешно схватање целе представе криви су и остали учесници, пошто су, упркос с неким признања достојним појединачним достигнућима, у комад унели готове, драстично комичне типове, уместо да пусте да околности тек развијају будалаштину свих ових добрих људи. Осим тога, драстичним маскама и сличним средствима уносили су у своју игру сувише спољашње комике, уместо да радије пусте иманентну комику Гогољевог текста да сама делује.

Искрено да кажемо, услед овог неуспеха г. Богића с извесним неповерењем смо очекивали његовог Хамлета. Наше радосно изненађење било је утолико веће што нам се он овде показао у сасвим другој светлости. У овој најкомпликованијој од свих улога, он је показао таленат који много обећава. Наравно, он није савршено удовољио захтевима које поставља бескрајна многостраност овог лика, али кад се сетимо како ово уметничко дело при сваком новом бављењу њиме непрестано показује нове црте и унутрашње везе, нећемо ништа симпатичном госту тешко замерити што нам није дао Хамлета као *Шаквоџ*.

Али једно је показао у пуној мери, наиме, да има довољно интелигенције и глумачке снаге да би се могао усудити да приђе духовној садржини те улоге. Можда је на многим местима пружио глумачки неуједначену, технички неспретну и незрелу игру, а местимице се код њега може констатовати уметнички још непрерађен утицај већих узора (Кајнц!), понекад запада у непријатан певуцкав декламаторски тон.

Али кроз све ове младићке недостатке показују се победничке црте истински уметничког схватања с озбиљним тежњама. Он уме да истиче ствари, да казује речи које у нама изазивају слутње о њиховом трагичном значењу. У разговору са Хораацијом, после појаве Духа, на пример, он је помоћу неколико црта већ фино наговестио супротност у Хамлетовом карактеру, супротност која господари драмом. Тако би се и у каснијим сценама могла истаћи понека фина, духовита нијанса. Упадљиво слаб је био у сцени у којој наилази на краља у молитви, као и у великој сцени с мајком. Најбољи успех је, међутим, постигао целокупним утиском у сцени са извођењем комада. Све у свему, хтео бих још да подвучем да у њему имамо таленат који много обећава.

Али приметили смо, на жалост, да се наш некадашњи изврсни хамлетовски ансамбл распада. Учесници у јучерашњој представи замало што нису успели да својом игром убију Шекспира. Нећу се упустити у појединости и надати се да ће нам следећа прилика показати једну мање несређену и по утиску дилетантску представу, ако апстрахујемо од похвалних изузетака.

Још једна реч поводом наших превода Шекспира. Г. Богић је играо према Костићевом преводу, док је код нас одомаћен Харамбашићев текст. Ова разлика је током представе била непријатно приметна. Али на страну то, због недостатака оба та превода, било би време да се наши преводи Шекспира подвргну темељној ревизији, на основу резултата модерне шекспировске филологије. Био би то захвалан задатак за братску сарадњу *Ма-*

тнице Хрвајске и Српске књижевне задруге да приреде нов, јединствен српско-хрватски превод Шекспира.<sup>4</sup>

## 6.

Жанка Стокић (1887—1947), као чланица Осјечког казалишта, први пут је гостовала на сцени ХНК-а у Загребу 9. фебруара 1911. с улогом Маришке у Молнарском *Ђаволу*, чија је премијера била у Осјеку 31. марта 1910. Друго гостовање је било 6. јуна 1911. у *Јозефини*. Комедија Х. Бара није се налазила на репертоару Осјечког казалишта, те ју је Жанка Стокић морала сама настудирати, можда је исту улогу спремала раније или пак специјално за ово гостовање у Загребу. Ако је ово последње, онда је она испољила велику храброст и самоувереност, да се огледа у истој улози омиљене загребачке примадоне Љерке пл. Шрам, која је за своје потребе и могућности превела дело популарног бечког драматичара. Подела комедије Хермана Бара у ХНК-а у Загребу била је најбоља могућа: Љерка Шрам (Јозефина), Миливој Барбарић (Бонапарта), Иво Раић (Еуген), Јосип Папић (Барас), Андрија Фијан (Талма), Јосип Штефанац (Пуковник), Фрањо Стипетић (Абе), Тонка Савић (Ларуз), Арношт Грунд (Мусташ) и др. Премијера је одржана 2. јануара 1911. у режији Јосипа Баха.

### *Гостовање 2-ђе Жанке Стокић („Јозефина” Х. Бара, бр. 129, 7. јун 1911)*

Госпођа Стокић из Осјечког Народног казалишта појавила се јуче као Јозефина у Баровом истоименом комаду<sup>5</sup> и показала се као веома симпатична и даровита уметница.

Прилично површно израђена Барова фигура, грађена на „позоришној психологији”, није нудила гошћи могућност да покаже дубље уметничко схватање; али је зато г-ђа Стокић нашла прилике да испољи своје савршено владање техничким средствима, које је управо у оваквој улози неопходно.

Г-ђа Стокић је умела, нарочито на почетку да у живо јединство повеже слике само споља налепљене једна на другу, а у којима нам Бар показује своју Јозефину. Она је са елегантном лакоћом, клизила преко овлашности и немогућности те улоге. Њена кокетерија била је исто онако убедљива као и „љубав” према маломе генералу.

Пред крај њена игра је видно попустила. Очигледно, лажна сентименталност последњег чина јој је мање лежала него живахност на почетку.

<sup>4</sup> Гогољев *Ревизор* игран је први пут у новој згради ХНК-а 8. октобра 1896, у преводу Живојина Јовичића (1874). Премијера Шекспировог *Хамлета* била је у новој згради ХНК-а 20. новембра 1895, у преводу Аугуста Харамбашића.

<sup>5</sup> *Јозефина (Josephine)*, комедија у четири чина с прологом. Написао Херман Бар (Hermann Bahg), аустријски драмски писац и есејиста (Линц, 1863 — Минхен, 1934), једно време члан дирекције Бургтеатра. Написао је тридесетак драмских дела која представљају успешне примере актуелне друштвене драме и комедије с почетка XX века. *Јозефина* је први пут изведена у Бечу 1898.

Укупно узев, г-ђа Стокић би представљала добродошло обогаћење нашег ансамбла.

До тога није дошло, као што је познато, јер је Жанка Стокић (1887—1947) већ 5. септембра 1911. постављена за привременог члана Народног позоришта у Београду, пошто ју је августа видео Милан Грол на гостовању Осјечког казалишта у Београду. Она је муњевито од 1. јануара 1912. постала редован члан и у овом позоришту је провела цео свој уметнички век. После Другог светског рата осуђена је на губитак грађанских права и није наступала иако је и даље, номинално и са припадајућим припадностима, остала члан Народног позоришта све до своје преране смрти.

## 7.

Сава Тодоровић (1862—1935), глумац и редитељ, од 1887. је члан Народног позоришта коме је остао веран до краја живота. Од 1903. успешно се бавио и режијом. Највише успеха имао је као интерпретатор карактерних улога, особито у домаћем репертоару (као Стеријин Кир Јања и Ружичић, Кочићев Давид Штрбац, Хаџи Тома у Станковићевој *Кочићани*, Сремчев Ивко и у низу Нушићевих комедија).

Драма *Вањушинова деца* С. Најђенова, у преводу Јована Максимовића и режији Саве Тодоровића, била је 25. априла 1906. Пре гостовања у Загребу играна је на београдској сцени последњи пут 25. јануара 1911. године.

*Прво гостовање љ. Саве Тодоровића*  
(С. Најђенов: *Вањушинова деца*, бр. 245, 25. октобар 1911)

Цењени београдски гост започео је јуче своје овдашње гостовање као собар Вањушин. Ово је сад већ трећи београдски уметник који нам је дошао да посведочи о озбиљној уметничкој делатности на београдској позорници. Можда бисмо после ових виšekратних примера могли покушати да истакнемо неколике карактеристичне црте којима се београдски уметници разликују од нашег начина играња.

Најпре треба подвући нешто чиме српски гости надмашују већину наших уметника, а то је владање лепотама нашег језика. Овде не мислимо на логично и коректно акцентовање, нити на заобљавање карактеристичног гласовног тона и владање њиме, него бисмо желели да се под тим разуме слух за својствену мелодију језика. То су подизање и спуштање језичког тона, гутање и продужавање различитих вокала, што у обичном говору треба да очигледно прикаже став онога који говори према *говору* и да појасни оно што није изречено. Ова сваком језику својствена посебна мелодија добија на позорници — где језик губи своју једнострану комуникациону улогу, пошто мора преузети посебну сугестивну функцију — значај посебне уметничке сврхе, чак бисмо могли претерујући рећи да она постаје једина сврха позоришног језика. Само нека се с овим у вези не заборави пример који су нам овде недавно дали Французи. У том погледу наши глумци могу само учити од Срба.

Али српски гости као да с овим преимућством повезују један осетан недостатак. Поуздајући се у моћ чисте речи, они занемарују друга изражајна средства за оживљавање игре. Израз лица г. Тодоровића углавном нам ништа не говори, гестови су му сиромашни и једнолички. Једном речју, готово све што нпр. наш Борштник управо у овој улози тако потресно изражава, све нам је то гост остао дужан. Нека нам г. Тодоровић не замери због ове искрености, али чини нам се да управо улога Вањушина није била добро изабрана за његов начин играња: његова снага, како нам се чини, налази се у некој сувој, хумористичној улози, и са утолико већим интересовањем очекујемо његову улогу у Нушићевом *Свешћу*. Кућа је била одлично посећена и публика је испољила много симпатија према госту.<sup>6</sup>

## 8.

### *Нашћуи Драгџуишина Краљевића у Гођољевом „Ревизору“* (бр. 125, 3. јун 1914)

Овогодишња сезона је у знаку дебија који много обећавају. После г-ђице Хафнер, у којој смо одмах по њеном првом наступу могли поздравити добит за нашу позорницу, и која својим досадашњим остварењима није изневерила наша очекивања, јуче је први пут наступио г. Краљевић у Гогољевом *Ревизору*, и, што бисмо одмах да констатујемо, пружио доказ о несвакидашњем позоришном таленту.

Г. Краљевић има изванредно пријатну појаву на позорници, поседује соноран, угодан говорни орган, који већ сада уме да веома повитљиво употребљава, његова говорна техника је за почетника знатна. У неколико сцена тешке улоге ревизора (Хљестакова) показао је и да има много смисла за уметничко уобличавање. Своју велику сцену у трећем чину одиграо је на потпуно зрео начин. Све незгодне прелазе, све смене тона и темпа, потпуно је имао у својој власти; било је то остварење које је, мерено и најстрожим мерилом, потпуно задовољило. Управо због зачуђујуће зрелости и сигурности ове сцене јако су онда слабиле мање израђене сцене, нарочито у трећем чину.

Г. Краљевићу, наравно, још недостаје осећање, а пре свега техничко знање, око за позорницу, да би неку улогу изградио у целој њеној ритмици, да би сценско-стратешки искористио сва потенцирања, што се управо морало видети у улози као што је ревизор, који треба да влада сценом и онда кад ћути и ништа не чини.

Али у сваком случају је г. Краљевић необичан сценски таленат, и ако његова марљивост и уметничка озбиљност макар и донекле буду ишле у корак с великим способностима које му је природа тако обилно поклонила, он може бити незабринут за своју уметничку будућност.

Глумца Драгџутина Краљевића не бележи *Енциклопедија ХНК у Загребу* (Загреб, 1969), као ни *Историја српског позоришта* Боривоја С. Стојковића (Београд, 1979). Млади глумац је, вероватно, нестао у вртло-

<sup>6</sup> Југословенска премијера драме *Вањушинова деца* била је на сцени ХНК-а 28. фебруара 1905, у режији Јосипа Баха и у преводу Мартина Ловренчића, а Вањушина је интерпретирао Гавро Савић.

зима Првог светског рата, јер га не бележе ни касније позоришне хронике. Гавелин запис остаје као редак докуменат о његовом блиставом кратком сценском битисању.

9.

Нушићев „Свет”  
(Национално позориште, бр. 101, 8. мај 1911)

О Нушићевом комаду *Свет*, који је јуче први пут изведен у овдашњем Народном казалишту, писао је један гласовити српски критичар после премијере у Београду: „Комад има досадан почетак, неприродан развој и апсурдан завршетак”.<sup>7</sup> Пошто смо сада били у прилици да сами видимо овај комад на позорници, можемо мирне душе тврдити да тај негативан суд, бар у овом оштром облику, није основан.

Комад на почетку уопште није био досадан, напротив публику је веома забављало тачно цртање миљеа и мирног домаћег живота у кући старог пензионера. Ни различити београдски типови нису промашивали весело дејство на публику.

Што се тиче друга два прекора, могли бисмо их у извесном погледу признати, јер, да то одмах кажемо, замисао на којој се заснива цео развитак комедије, иако би, шире схваћена, имала у себи услове за природан развој догађаја, у облику у којем је Нушић користи није довољно снажна да свим сценама обезбеди довољно драмског живота.

Сукоб што га зли „свет”, који се свуда уплиће, уноси у миран живот старог Томе Мелентијевића није довољно мотивисан случајним оговарањима, итд. То је сукоб којем би била потребна много дубља мотивација и који би морао довести до озбиљних заплета. Цео комад више изгледа као ведро драстично-комична епизода из неке по свом бићу веома тужне драме. Овај раздор, услед којег комад не исцрпљује своје основне мисли, природно доводи и до помало насилно изведеног завршетка.

Али ипак се мора признати да дело, посматрано са овог епизодичног становишта, има неколико веома успешних сцена, које не могу промаштити своје дејство. Осим тога, оно глумцима нуди веома захвалне улоге. Г. Фрајденрајх је за свога Тому нашао неколико изврских акцената; његова фино нијансирана глума држала је на окупу цео комад. Изврсне по маскама и глуми биле су г-ђе Савић (Стана), Вавра (Томићка) и Михичић (Живановићка). Г-ђа Хржић (Јелкица) и г-ђица Гргезини (Нада) нису могле из својих улога извући нешто више, али учиниле су све што су могле. Једино се иначе тако одличан г. Сотошек (Сима) није могао снаћи у својој улози. Опис пензионерског живота у првом чину, богатог поентама, није у његовој интерпретацији постигао пуно дејство. Али за то су делимично криве и техничке грешке самог аутора. У целини узев, аутор је овдашњим извођењем могао бити потпуно задовољан. Публика је од срца поздравила успех симпатичног српског писца.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Реч је о Милану Гролу, а прва реченица његовог познатог приказа, објављеног 1906. на страницама *Српског књижевног гласника*, гласи: „Нушићев *Свет* има смо три мане, а оне су: да почиње досадно, да се развија неприродно, и да се свршава апсурдно”.

<sup>8</sup> На сцени ХНК-а Нушићева комедија је играна под насловом *Свијет* (све до 1921. године), а премијерно је изведена 2. маја 1911, у режији Јосипа Баха.



Бранислав Ђ. Нушић (1864—1938), први пут је читао у Загребу једно своје драмско дело још 1900. године. Нушићев први корак, по доласку на чело Народног позоришта у Београду те године, био је покретање иницијативе за међусобно зближавање и повезивање јужнословенских и словенских позоришта. У нашој позоришној историји мало је запажено и оцењено то Нушићево залагање. Већ крајем новембра 1900. нови управник, преко Беча, путује за Варшаву, потом одлази у Русију, а у повратку, преко Чешке, задржава се у Загребу. У Друштву хрватских књижевника крајем децембра чита своју актовку *Кнез Иво од Семберије*. Том приликом наздравио му је Стјепан Милетић, ранији интендант Хрватског народног казалишта, а Нушић му одговорио да се „осећа као код своје куће, јер је међу једнокрвном браћом”.<sup>9</sup>

То је био почетак стварања ближих контаката између позоришних управа Загреба и Београда. Двадесет шестог марта 1901. биће премијерно изведено прво Нушићево дело на загребачкој сцени. Била је то драма *Тако је морало бити*, чијем ће извођењу аутор лично присуствовати. За Нушићева живота, на загребачкој сцени изведена су 22 његова дела. Пет дана пред смрт, 14. јануара 1938, премијерно је изведен *Покојник*, чији ће оригинални рукопис Нушић завештати ХНК-у, а његова кћи Гита Нушић-Предић децембра 1956. испуниће очев завет и предати Архиву и Музеју ХНК-а аутограф дела.

*Нушићево вече*

(бр. 52, 2. март 1912)

Била је изврсна идеја да се Бранислав Нушић, који је својим хумористичким причама и успелим позоришним комадима и код нас одлично познат, приређивањем ове рецитаторске вечери и лично приближи нашој публици. Нушић, симпатичан, жовијалан господин, неусиљеношћу своје појаве и свог казивања сместа је и придобио многобројне слушаоце. Гост је, најпре, читао делове из своје хумористичне аутобиографије, затим једну козерију о ситним конвенционалним лажима, и завршио смешном приповетком *Две нумере на програму*.

Као што Нушић својим казивањем осваја слушаоце не толико блиставим средствима него пре својом душевношћу и једноставношћу. Г. Нушић прича лаким тоном, којим се у интимном кругу ишчепркавају вицези ради увесељавања друштва, а тим тоном звучи и његова комика, тако нас тера да се смејемо стварима које већ од памтивека спадају у омиљене комичне објекте: то су таште, „млади” љубавници, мужеви у шкрипцу, прича о бурми у цегу прслука, наши некадашњи учитељи, итд. Али његова уметничка вештина је у томе што уме да у нама побуди оно весело расположење које нас наводи да се свим тим стварима изнова смејемо. Јачина његовог хумора налази се у искрености и непосредности, док у целини не превазилази „хумореску” старог стила. Многобројна публика се сјајно забављала и сваку

<sup>9</sup> *Народне новине*, Загреб, 29. просинац 1900, бр. 297.

причу цењеног госта поздрављала је искреним аплаузом. Између појединих читања, певали су г-ђа Анка Хорват и господа (Марко) Вушкових и (Станислав) Јастрзевски неколико песама и арија, и тиме су пожњели велики аплауз.

## 11.

Београдска премијера Нушићевог *Свети* била је 19. октобра 1906, у режији Саве Тодоровића. Пре гостовања у Загребу представа је играна дванаести пут 25. октобра 1911, два дана пре гостовања Саве Тодоровића у Загребу.

*Друго гостовање г. Тодоровића*  
(Б. Нушић: *Свети*, бр. 247, 27. октобар 1911)

У Нушићевој успешној комедији *Свети* г. Тодоровић је испунио сва очекивања која смо после његове прве, помало неуспеле улоге оца Вањушина, полагали у ову другу. Сви недостаци испољени у оној првој, психолошки танано грађеној улози, тако пре свега помало сувише укочен и непокретан израз лица, повукли су се у улози старог пензионера у Нушићевом комаду, а у корист преимућства мирне и ненаметљиве игре. Оваквим поступком, како нам се јуче чинило, цела улога па и цео комад били су боље осветљени; јер у рукама агресивнијег и темпераментнијег глумца тај комад, који заправо једну једину ситуацију развлачи кроз сва четири чина, лако постаје монотон.

Г. Тодоровић, који је јуче истицао само врхунце радње, на тај начин је аутору учинио не малу услугу. Иначе нам се чини да је гост из Београда глумац који улогу воли да гради из појединачних, мањих црта; тако нам је јуче показао неке успеле детаље.

Поред госта су блистале гђа Савић и г-ђе Вавра и Михичић са својим чувеним комичним креацијама. Господа Сотосек и Павић нису много заостајали за њима, па је малобројна публика била потпуно задовољна.

Госту, који је безброј пута изазиван пред завесу, позоришна управа је дала прекрасан ловоров венац.

## 12.

*Бранислав Нушић: Пројекција*  
(бр. 201, 12. септембар 1912)

Нушић је на нашој позорници постао радо виђен гост. Његов ефектни *Кнез Иво од Семберије* још никада није промашио своје дејство на публику; његова комедија *Свети* такође је имала леп успех.

Комад *Пројекција*, комедија у пет чинова, која је јуче код нас први пут изведена, изгледа да је према својој подлози и основној идеји претеча горе поменуте комедије.

Нушић спаја у себи све услове да буде добар комедиограф, има много духа, поседује велики таленат да изналази добре ситуације, црта добре комичне типове, не недостаје му нека темељна идеја, темељна ситуација која

ће личности на позорници увући у комичне положаје и разобличити их пред нама, а ипак његове комедије остављају заморан утисак. Није то зато што би аутору недостајала многострукост ситуација, напротив, него њихово преобиље не дозвољава више гледаоцу да их прати. Нушић се не може задовољити тиме да нагомилава све нове и нове заплете, док најзад основна ситуација не може више да издржи то оптерећивање; другим речима, толико да на позорници губи своју принудну снагу. Штета је, дакле, што Нушић ради са толико застарелом техником, која је препуна монолога и лоше мотивисаних излазака са сцене.

И поред тога, Нушић захваљујући својим горе наведеним способностима увек може бити сигуран да ће постићи успех. Тако је било и јуче. Кућа, поседнута до последњег места, цело време је била у крајње анимираном расположењу. Један део успеха треба уписати у рачун доброг извођења које је комад имао код нас. Г. Фројденрајх је показао да за ову врсту улога има неисцрпан извор нијанси и средстава карактеризације. Његова комика је била неодољива. Поред њега је блистала г-ђа Савић, која је неколико пута добила аплауз на отвореној сцени. Г. Рашковић је од свог Саве Савића начинио архикомичан тип. Г-ђа Михичић је била изврсна као увек. У мањим улогама су се одличним маскама и успелом комиком истицала господа Бинички, Бојнички и Грунхут. Г. Сотошек је донекле претерано наглашавао своју улогу и тиме кварно понеку поенту.<sup>10</sup>

### 13.

Боривој Рашковић (Шабац, 1870 — Загреб, 1925) почео је као путујући глумац у српским дружинама, а од 1894. ангажовао га је Стјепан Милетић, интендант ХНК-а, на препоруку глумца и редитеља Адама Мандровића. До смрти је остао веран загребачкој позорници. Уочи Првог светског рата стекао је општу популарност захваљујући својим изванредно успелим креацијама Нушићевих ликова у комедијама *Проекција* (Сава Савић), *Народни посланик* (Јеврем Прокић) и *Пут око света* (Јованча Мицић), који су значили „магистрална остварења у домени карактерне комике” (С. Батушић) на загребачкој сцени.

#### *Двадесетипетогодишњи уметнички јубилеј Боривоја Рашковића* (Народно казалиште, 21. фебруар 1913)

Један од наших најсимпатичнијих глумаца је у уторак прославио свој двадесетпетогодишњи уметнички јубилеј. Боривој Рашковић, вечно свеж и неуморан, глумац који увек тежи напред и савесно ради, могао је у уторак, уз клицање колега и публике, да убере плодове свог дугогодишњег уметничког рада.

Рашковића је за нашу позорницу придобио Милетић, па је испрва играо младе јунаке и „неотесане момке”. Али ускоро ће се његов таленат модификовати на користан начин. У њему је откривена комична жица, што

<sup>10</sup> Загребачка премијера Нушићеве *Проекције* на сцени ХНК-а је била 11. септембра 1912, у режији Ђуре Прејца.

је још важније, умео је да из отрцаног фаха „неотесаног момка” извуче нову, сопствену ноту. На тај начин је постао најбољи интерпретатор младих јунака из народа. Знао је да спољашњу незграпност и сировост споји са топлим и нежним осећањима. Најбољи је био у тренуцима кад је врело, наврло осећање требало да пробије робусну, грубу природу.

Али није се ограничавао на сељачки миље, умео је да такве типове црта и на класичном тлу или у салону. Још се живо сећам његовог изврсног Херкула у Еврипидовој трагедији *Alkestisu*,<sup>11</sup> или његовог гунђавог, споља нељубазног, али уствари предоброг вајара у *La gamine*.<sup>12</sup> То су била блистава постигнућа, којима се наш слављеник с правом може поносити, утолико више што су то биле улоге које би у нечијим другим рукама потонуле у неугледне споредне фигуре.

Рашковић има веома добру дикцију, ради марљиво и са амбицијом, тако да му на потпуно задовољавајући начин успевају и задаци који се налазе донекле по страни од његовог правога фаха. Надамо се да ће се Рашковић и даље кретати стазом на коју је славно закорачио, како би и даље остао један од главних стубова нашег ансамбла.

Као свечана представа први пут је изведена комедија у три чина Бранислава Нушића *Народни њосланик*.<sup>13</sup> Ако се сетимо Нушићевих ранијих комедија, као што су *Свети* и *Пројекција*, тешко ћемо наћи нешто ново у изради *Народног њосланика*. То је иста она врста бујног језичког вица, исто сигурно цртање фигура, мада се чини да је сценска духовитост нешто блеђа. Не би још било лоше то што његови типови имају само споредне црте, као што му то пребацује један београдски критичар,<sup>14</sup> јер управо из контраста између ових развучених детаља спољашности и споредности у споју с правом сржи може настати истински сатира. Грешка је, међутим, што Нушић своје многобројне, местимице врло добре досетке не уме да сведе у концизнији, чвршћи облик. Упркос томе, Нушић поседује истински хумор, уме да своје ликове неколиким потезима начини животним и истинитим, и зато ће његови комади увек налазити захвалну, задовољну публику.

Ако смо горе изнели ограничавајуће примедбе, било је то зато што смо сматрали да би Нушић с нешто више самокритике лако могао избећи развученост која смета. Г. Рашковић је главно лице играо с великим разумевањем и са живом ефектношћу. Нигде не претерујући, изврсно карактеришући, он је чинио средиште представе. Његова игра, која је дубоко продирала, дала је комаду право осветљење.

Уосталом, игра није увек била на висини свечане представе, па се надамо да ће реприза бити играна лепршавије и са разноликијим нијансама. Кућа је била испуњена до последњег места и публика је аплаузима обасипала слављеника и комад омиљеног аутора.

У раздобљу између два светска рата Рашковић наставља да игра своје улоге из нушићевског репертоара. Већ новембра 1918. тумачи Иву

<sup>11</sup> На сцени ХНК-а у Загребу премијера поменуте Еврипидове трагедије је одржана 20. марта 1909.

<sup>12</sup> *Деришше (La Gamine)*, комедија у четири чина Вебера и Горса (Pierre Veber—Henry de Gorsse), у преводу Ивана Крститеља Шврљуге и режији Ива Раића, премијерно је изведена 11. априла 1912.

<sup>13</sup> Загребачка премијера Нушићевог *Народног њосланика* била је на сцени ХНК-а 19. фебруара 1913, у режији Ђуре Прејца.

<sup>14</sup> Гавелина напомена се односи на приказ *Народног њосланика* из пера Бранка Лазаревића (објављен у *Српском књижевном гласнику*, бр. 6, 16. септембар 1912).

у Нушићевој драми *Кнез од Семберије*, у режији Бранка Гавеле. „Готово све своје касније значајније креације остварио је у режијама Гавеле који је особито цијенио његов непосредан и продуховљен реалистички начин глумљења”, записао је С. Батушић (*Енциклопедија ХНК у Загребу*, 1969).

14.

*Бранислав Нушић: Пућ око светиа*  
(бр. 26, 3. фебруар 1914)

Г. Нушић је радо виђен гост на нашој позорници, а наша публика радо одлази у позориште кад се најави неки његов комад. Нушић ни својим најновијим комадом *Пућ око светиа*, који је у недељу први пут изведен, није разочарао своје многобројне поштоваоце, јер већ одавно се у нашем позоришту није смејало толико од срца и толико много. Али чини ми се да најновијем Нушићевом комаду, упркос његовој уметничкој непретенциозности, или можда пре због овог лаког карактера, припада посебан књижевни значај.

Нушић је, наиме, својим *Пућем око светиа* увео код нас један нов књижевни жанр, мислимо на „ревију”, уз неколике мале, чисто спољашње промене, добили бисмо од *Пућа око светиа* праву ревију, какве се у Паризу, а у новије време и у другим великим позоришним градовима, на десетине појављују на позорницама.

Као у некој правој париској ревији, тако је и код Нушића сценска основна замисао само претекст да се у различитим прерушавањима понуде актуелна сатира и карикатура, да се сервирају успели вицеви и да се разним шароликим декорацијама, које пружају прилику за развој дејства целог ансамбла, задовољи наше гледалачко уживање. Безбрижност с којом *ревија* може да се лиши сценски логичног спровођења њене основне ситуације разликује је од водвиља и од певане лакрдије старијег датума. Штета је што се Нушић ипак у неким појединостима држао старих форми, а није се усудио да потпуно пређе у нови жанр. Тако је његова сцена местимице сувише детаљно реалистичка, уместо да буде само летимично наговештена, што и у техничком погледу није користило његовом комаду. Сценска детаљност при многим променама, а комад има десет различитих слика, има за последицу да се извођење превише отеже. Да би се отклонила та мана, комад ће апсолутно морати да се знатно скрати, што свакако не би наишло на веће тешкоће. Мирно би се могле изоставити једна или две сцене и поједностављењем сценске структуре скратити међу чиновни.

А упркос овој непријатној дужини комада публика, која је до последњег месташца испунила кућу, до краја је остала изванредно расположена, што треба ставити и у заслугу веома доброг извођења, при чему су се нарочито истакли гг. Рашковић и Папић и г-ђа Димитријевић.<sup>15</sup>

Од почетка двадесетог века па до Првог светског рата (од 26. марта 1901. до 1. фебруара 1914), на сцени Хрватског народног казалишта у

<sup>15</sup> Нушићева комедија је играна у Загребу под називом *Пућ око свијетиа* (све до 1920. године), премијера је била 1. фебруара 1914, у режији Александра Биничког, са сценском музиком Станислава Биничког. Диригент Ђирил М. Храздира.

Загребу изведено је једанаест Нушићевих драмских дела, од којих су свој сценски живот после 1918. наставили — *Кнез Иво од Семберије*, *Наша деца*, *Обичан човек*, *Свети*, *Пројекција* и *Пуш око светиа*.

## 15.

### *Уместо закључка*

Овде први пут предочену скупину Гавелиних написа на „српске теме” готово симболично почиње есеј о Доситеју, кога Гавела с правом сматра зачетником новије српске књижевности и духовним инспиратором на заједничка културна прегнућа и Срба и Хрвата. Доситеј је заговарао прожимање националних култура, приметно утицао на Гаја и на буђење Илираца, што је било у истоветном видокругу идеја које је заступао (или им био видно близак) и сам Гавела у годинама пре Прве светске катаклизме.

А исти идејни погледи долазе до изражаја и у приказу гостовања у Загребу Првог београдског певачког друштва, у коме Гавела показује живо интересовање за оно шта се ради „преко Саве” и у области музике, као што ће у осталим приказима анализирати напоре на пољу глуме и драмског стваралаштва код Срба у Војводини и Србији посебно.

Данас готово као јерес делује Гавелино убеђење да је српско-хрватски језик заједничко добро оба народа, те у том смислу предлаже двома одређеним институцијама у Београду и Загребу да заједнички штампају нови превод Шекспира у духу „братске сарадње”.

Посебно су интересантна Гавелина запажања о стилу глуме првака београдске сцене (Љубе Станојевића, Витомира Богића, Саве Тодоровића), а особито делови о владању лепотама језика, при чему примећује занемаривање других, такође битних, изражајних средстава сценског говора код београдских глумаца.

Гавелини осврти на извођења пет Нушићевих дела на загребачкој сцени (*Кнез Иво од Семберије*, *Свети*, *Пројекција*, *Народни њосланик*, *Пуш око светиа*) и данас, после девет деценија, имају своју валидност и могу подстицајно деловати при поновној валоризацији поменутих дела.

Још један карактеристичан детаљ ваља истаћи, када је реч о Гавелиним освртима на дела српске драматике (Нушић, Шантић). Из њих је видљиво да је млади критичар о њој широко обавештен, да помно прати шта се збива „преко Саве”, јер, између осталог, у два маха коментарише оцене позоришних критичара *Српског књижевног гласника* (Милана Грола и Бранка Лазаревића).

Гавелини критички написи о гостовањима српских глумаца и музичких уметника у Загребу, у предвечерје Првог светског рата, знатно употпуњавају слику о овом свестраном позоришном уметнику који је дао видан допринос и српској позоришној култури. По много чему они су задржали своју вредност и одолели зубу времена иако су писани за новине које, како се обично (не)тачно каже, живе само „један дан”.

Скромно сматрам да овде публиковани преводи Гавелиних позоришних критика, до сада непознати српској читалачкој публици, као и есеј о Доситеју, уједно улазе и у шири тематски књижевно-позоришни круг заједничке културне ризнице Срба и Хрвата.

Упркос свему, времену у коме су настали и времену у коме се појављују, први пут су на језику оних о којима је Гавела писао.

*Dr Zoran T. Jovanović*

DR BRANKO GAVELLA'S SERBIAN TOPICS IN  
„AGRAMER TAGBLATT” (1911—1914)

Summary

The series of Gavella's writings about the „Serbian topics” — presented here for the first time — begins almost symbolically with the essay about Dositej, whom Gavella rightly considered to be the progenitor of the latter-day Serbian literature and the spiritual inspirer for the joint cultural achievements of both the Serbs and the Croats. Dositej advocated merging of national cultures, he significantly influenced Gaj and the development of the Illyrians, which was in the same range of ideas (or at least obviously close to them) advocated by Gavella himself in the years before the first world cataclysm.

The same ideological views are also expressed in the review of the guest-performance of The First Belgrade Singers' Society in Zagreb; in this review, Gavella showed an ardent interest in what was being done „across the Sava” in the field of music, as he would in other reviews analyse the efforts in the field of acting and drama work, too, among the Serbs in Vojvodina and Serbia in particular.

Today, Gavella's belief that the Serbo-Croatian language is a common property of both nations sounds almost like a heresy. In that sense, he proposed that the two specific institutions in Belgrade and Zagreb should print together the new translation of Shakespeare in the spirit of „brotherly cooperation”.

Gavella's remarks about the style of acting of the leading actors from the Belgrade scene (Ljuba Stanojević, Vitomir Bogić, Sava Todorović) are particularly interesting, specially the sections about their mastered beauty of language, where he notices that other, also important, expressive means of stage speech are neglected among the Belgrade actors.

Gavella's reviews of the performances of Nušić's five works on the Zagreb stage (*Knez Ivo od Semberije, Svet, Protekcija, Narodni poslanik, Put oko sveta*) even today, nine decades later, have their validity and could have a stimulative effect in a new valorization of the mentioned works.

When it comes to Gavella's reviews of some works of Serbian drama literature (Nušić, Šantić), one should point out another characteristic detail. These reviews clearly indicate that the young critic had a broad knowledge about the literature, that he closely observed what happened „across the Sava” because, among other things, he twice commented on the reviews of the theatre critics in *Srpski Književni Glasnik (Serbian Literary Gazette)* (those by Milan Grol and Branko Lazarević).

Gavella's critical writings about guest-performances of Serbian actors and music artists in Zagreb, on the eve of World War I, significantly complement the picture about this all-round theatrical artist who gave a considerable contribution to the Serbian

theatrical culture, too. In many ways, they kept their value and resisted the tooth of time even though they were written for the newspapers which, as it is usually (in)correctly said, live only „one day”.

I modestly believe that the translations of Gavella’s theatrical critic reviews published here, so far not known to the Serbian reading public, as well as his essay on Dositej, at the same time belong to a broader thematic literary-theatrical circle of the common cultural treasure of the Serbs and the Croats.

In spite of everything, time in which they were created and the time in which they appeared, they are presented for the first time in the language of those persons about whom Gavella wrote.



Šimun Jurišić

## BEOGRADSKI GLUMCI U NARODNOM KAZALIŠTU ZA DALMACIJU (1921—1928)

SAŽETAK: Autor je prikazao udio beogradskih glumaca u radu Narodnog kazališa za Dalmaciju (1921—1928), prvog stalnog i profesionalnog kazališta u Splitu. Na repertoaru tog kazališta bila su i brojna Nušićeva djela.

Narodno kazalište za Dalmaciju ili Narodno pozorište za Dalmaciju (oba su oblika bila u upotrebi, službenoj i neslužbenoj) bijaše prvo stalno profesionalno kazalište u Splitu (1921—1928). To je bilo repertoarsko kazalište eklektične orijentacije i za njega je, kao i za taj tip kazališta, repertoar veoma važan. Prikazalo je više od dvije stotine djela, i to u prvom redu stranih: četrdeset francuskih drama i komedija i deset Šekspirovih drama. Repertoar stranih djela predstavljao je presjek kroz sve epohe dramske književnosti, i to uglavnom evropske, od Sofoklove *Antigone* do Pirandelovih *Šest lica traže autora*.

Od domaćih djela koja su imala praiizvedbu u Splitu samo se jedno i danas održalo na repertoaru — Tijardovićeva opereta *Mala Florami*. Glumci su bili iz svih krajeva Jugoslavije, najmanje iz Splita i Dalmacije koja je bila bez profesionalnih kazališta. Kao redatelj djelovao je najduže i najuspješnije Slovenac Rade Pregarc, sljedbenik Stanislavskog. Od članova Narodnog kazališta za Dalmaciju u *Enciklopediju Jugoslavije* (urednik Miroslav Krleža) ušlo je barem dvadesetak umjetnika (Blaženka Katalinić, Ana Roje, Viktor Starčić i drugi).

Od jugoslavenskih dramatika uopće najviše je izvedeno djela Branislava Nušića u Splitu, a isto tako i u Narodnom kazalištu za Dalmaciju, koje je izvelo ova djela: *Knez Ivo od Semberije*, *Svet*, *Običan čovek*, *Protekcija*, *Narodni poslanik*, *Sumnjivo lice*, *Velika nedelja*, *Miš*, *Put oko sveta*, *Pučina* i *Gospođa ministarka*. Vojmil Rabadan dobro je uočio naklonjenost Splitsana prema najpoznatijem srpskom komediografu, koji je prisustvovao otvorenju Narodnog kazališta za Dalmaciju i u govoru istaknuo veze između naroda i kazališta, kazališnu tradiciju Jadrana, Dalmacije i sl. Kao suprotnost Nušiću Rabadan je ocrtao tjeskogrudnog Mirka Koroliju, koji je, prema Rabadanu najviše odgovoran za propast kazališta u kojemu je bio dramaturg lektor i na kraju direktor, od februara 1927.<sup>1</sup> Korolija nije imao sreće ni u Sarajevu. Kad su splitsko i sa-

<sup>1</sup> Vojmil Rabadan, *Nušić u Splitu* — Marulić, časopis za književnost i kulturu, Zagreb, 1976, br. 6, 471—478.

rajevsko kazalište spojeni u jedno, u Narodno pozorište za zapadne oblasti, postao je upravnik u Sarajevu godine 1928. i tu je dužnost obnašao do kraja godine 1930. Njegovo „administrativno i autokratsko rukovođenje umjetničkom ustanovom” bijaše razlog, što je morao otići iz sarajevskog kazališta, a zbog istih ili sličnih razloga nije uživao povjerenje glumaca i publike u Splitu.<sup>2</sup>

U prvoj sezoni (1921—1922) „artistički direktor” bio je Mihajlo Marković (Užice 1869 — Zagreb 1946), glumac, redatelj i iskusni direktor nekoliko putujućih kazališta. O njemu su splitske novine pisale razmjerno malo, jako malo jer nije nastupao kao glumac i redatelj. Ali je njegov udio u stvaranju splitskog kazališta zacijelo značajan. Direktor kazališta Niko Bartulović i njegova neslužbena „desna ruka” Mirko Korolija bili su bez kazališnog iskustva, bez dana provedenog u mehanizmu koji se zove kazalište.

O Mihajlu Markoviću pisao mi je Slavko Batušić u pismu iz 1975:

„Mihajlo Marković je bio ne samo odličan realistički glumac (Gogolj, Sterija, Nušić) nego i spretan administrator. On je bio vođa puta svih turneja HNK, poslije Prvog svjetskog rata vodio je tzv. Pokrajinski ansambl HNK koji je obilazio Bosnu, Dalmaciju i Istru, a neko je vrijeme bio i upravitelj kazališta u Osijeku”.

Prema istom izvoru, prema Slavku Batušiću, Mihajlo Marković je po svojoj prilici opisan kao Brane Trajković, direktor kazališne družine, u romanu Milana Begovića *Giga Barićeva*.

Oduvijek su Splićani voljeli šalu, više ili manje ukusnu. Tako su osnivačke Narodnog kazališta „popratili” stihovima. Zapravo nepoznati autor koji se potpisao kao „G” s najmanje zlobe je pisao o M. Markoviću:

*„Artistički direktor*

*Na junaku iz Prilipa Marka*

*On pojavom svojom liči.*

*Teatar se njime diči:*

*umjetnička duša žarka*

*desna ruka on je Nika*

*upravnika.*

*Silne njega more muke,*

*on bi dao oka oba*

*dobaviti da se mogla*

*po receptu upravnika*

*ispod ruke —*

*bar jeftina garderoba”.*

Ni malo nježan nepoznati „G” bio je prema upravniku (službeni naziv) Niki Bartuloviću:

---

<sup>2</sup> O Korolijinu autokratskom vođenju kazališta zbog kojeg je morao otići iz Sarajeva, v. u članku Josipa Lešića, *Mirko Korolija*, u: *Enciklopedija Narodno pozorište Sarajevo 1921—1971*, Sarajevo, 1971, 272.

„Upravnik

*On idejni boljševik,  
Zato i napisa Kugu, —  
da bi postao upravnik  
politiku poče drugu...  
(Komu sve — a kome ništa;)  
eks profesor u Kotoru,  
U Zagrebu žurnalista,  
sad ubedeđen demokrat.  
U Split stiže još u horu  
ko upravnik kazališta.  
Kvalifike tu ne treba,  
nit ga plaši čiji jal;  
iz svačega on je viko  
da izbije — kapital —  
jer je njemu dano s neba  
dobar biti partizan.  
Praktičan je čovjek Niko  
(Nije vo ni božje tele!)  
On zna pisat i novele...  
a vole ga Svetozar...  
On za svoje službovanje  
demokratskog rublja pranje  
dobar dobi — honorar”.*

A evo što je „dobio” Mirko Korolija:

„Dramaturg

*Njegovom se artizmu  
cio naš svijet klanja —  
Ta D’Annunzio on je naš  
Premda iz Kistanja —  
Dramaturškog pun je znanja,  
kao pjesnik srce dira  
— zato njemu čast i dika —  
baš na mjesto — upravnika  
(Stara lija — Korolija!)<sup>3</sup>*

Korolijina jednočinka *Jugana, vila najmlađa* (tekst je tiskan u zborniku *Jadranski vijenac*, Split 1936) imala je praiizvedbu u Splitu i bila je prva predstava tek otvorenog kazališta — prikazana je u nedjelju ujutro 16. X 1921. U Splitu je drama doživjela pet izvedaba, publika i kritika primile su je mlako. U drami je prikazao stvaranje Kraljevine Jugoslavije. Njegovi prijevodi barem

---

<sup>3</sup> *Hrvatska riječ*, Split, 18. X 1921, 3.

dviju drama s talijanskog jezika (*Bezdušna šala* Sema Benellija i *Koketa* G. Antona Traversija) oživjeli su na splitskoj pozornici. Preveo je stihove (inače je cijela drama u prozi i preveo je Čiro Čičin-Šain) u drami Ivana Cankara *Napast u dolini šentflorijanskoj* koju je izvodio splitski teatar.

## II.

Govoriti o glumi u Narodnom kazalištu teže je nego govoriti o glumcima u tom kazalištu. Ne treba zaboraviti da je dio glumaca u Splitu tek učio glumačku umjetnost (npr. Blaženka Katalinić) dok su drugi nastupali kao mladi glumci bez dužeg iskustva (npr. Viktor Starčić). S druge strane očit je utjecaj publike na glumce. U tom smislu splitska publika nije bila znatniji izazov dramskom glumcu jer je dramske predstave slabo posjećivala. Splitska publika je oduvijek bila sklonija glazbi i glazbenim predstavama. Ne smijemo zaboraviti da je Narodno kazalište bilo prvo splitsko profesionalno kazalište, da se publika morala navikavati na redovitije posjećivanje te kulturne ustanove. Bilo je malo repriza i trebalo je davati što više premijera. Tako je u prvoj sezoni izvedeno najviše premijera — ukupno 39, a drugoj 35 itd. itd.

Poslije Hrvata i Srba, u Narodnom kazalištu za Dalmaciju bilo je najviše glumaca i glumica ruskog podrijetla (u operi su imali glavnu riječ), slovenskog i češkog podrijetla (samo je Mara Taborska bila Čehinja!). Ovo navodim kao prilog tvrdnji da je u Splitu, kao i u Sarajevu, u kazalištu vladao „jezični i govorni galimatijas”, to više što je samo nekoliko glumaca (Mato Bonačić, Jovan Jeremić, Blaženka Katalinić i Katica Rucović), među stotinjak koji su prošli kroz sedam sezona, djelovalo u Splitu od prvog do posljednjeg dana, do utrnuća Narodnog kazališta. Na pozornici, u istom komadu, glumci su govorili ije-kavicom i ekavicom. Ruski umjetnici (osim Lidije Mansvjetove) nisu nikada, do kraja naučili naš jezik, pa možemo zamisliti „jezičnu paradu” na kazališnim daskama u Splitu.

Ne raspoložemo zvučnim snimkama ni jedne predstave Narodnog kazališta, tako da ne možemo određenije govoriti o scenskom govoru. Premda je u tom kazalištu djelovao veći broj glumaca i redatelja od talenta i ugleda, ipak ne možemo govoriti o određenom scenskom stilu. Odveć su bile česte seobe i glumaca i redatelja i scenografa. Tako na primjer ni jedan redatelj nije djelovao sedam sezona. Šest sezona radili su samo Rade Pregarc i Jovan Jeremić.

Čak i da imamo zvučne snimke predstava kazališta o kojemu pišemo, ne bismo mogli kazati da li je scenski govor bio prirodan ili neprirodan. Govoriti o prirodnom ili neprirodnom scenskom govoru sa splitske pozornice od godine 1921. do 1928. moglo bi se tek nakon uspoređivanja scenskog govora sa svakidašnjim govorom u tadašnjem Splitu. Jedno je sigurno: današnjoj mladoj generaciji scenski govor Narodnog kazališta djelovao bi neprirodno.

Redatelji redovito nisu ulazili u suptilnije estetske analize jer za to nisu imali mnogo pokusa. Najviše ih je naime bilo deset.

### III.

Najznačajniji glumački izdanak Narodnog kazališta za Dalmaciju bez sumnje je Blaženka KATALINIĆ (Šibenik 1902 — Beograd 1980). U Splitu je završila građansku školu, a dva razreda učiteljske škole u Dubrovniku. U splitskom kazalištu bila je od prvog do posljednjeg dana (1921—1928) i završila je glumačku školu koju je vodio Rade Pregarc pri tom kazalištu. Evo nekoliko osnovnih podataka o toj školi:

Glumačka škola Rade Pregarca (1921—1927) u novinama se vodila i kao dramska, dramatska i sl. škola. Školovanje je trajalo dvije godine, a nastava je bila dosta neredovita. U njoj su predavali: književnik i kazališni kritičar Ćiro Čičin-Šain, prof. Josip Barač (povijest umjetnosti), Mirko Korolija (srpsko-hrvatski jezik), Niko Bartulović, Rade Pregarc, Ivo Badalić (gluma), Josip Pap (kazališni vlasuljar), Aleksandar Vereščagin, Aleksandra Leskova, možda Lidija Mansvjetova i dr. Školu su učili ili završili: Dujam Biluš (glumio je i u Novom Sadu), Ljubo Dijan, Blaženka Katalinić, Mirko Perković, Josip Petričić i dr. Izučavali su sljedeće predmete: dikciju, dramsku književnost, spremanje kazališnih komada za glumu, zatim mimiku, trukiranje, plastiku, ponašanje na pozornici. Uz spomenutu Katalinić i Petričića, najpoznatiji đak te škole bio je Jozo Laurenčić. Svi su poslije glumili u Beogradu, Laurenčić i Petričić radili su i u Zagrebu.

Da je htjela i mogla učiti ne samo u Glumačkoj školi Rade Pregarca, već i gledajući kazališne predstave i prvorazredne glumce, svjedoči nam Blaženka Katalinić i njezina izjava kako je bila impresionirana Ninom Vavrom i njezinom ulogom u *Pelikanu* A. Strindberga. Vavru je gledala u Splitu 1922, jer je čuvena zagrebačka glumica bila jednu sezonu članica Narodnog kazališta za Dalmaciju. „Rekla sam: Moram igrati *Pelikana*” — izjavljuje novinarki B. Katalinić.<sup>4</sup>

U splitskom kazalištu Katalinićeva je tumačila mnoge sporedne, ali i glavne uloge (npr. Scampolo u istoimenoj komediji D. Niccodemija, Julija u Shakespeareovoj tragediji *Romeo i Julija* i dr.). U prvoj polovici 1929. bila je voditeljica i redateljica Splitskog kazališnog društva koje je imalo amaterski karakter. Režirala je tri djela i tumačila glavne uloge u jednoj opereti i dvjema komedijama. Režirala je operetu F. Lehara *Cloclo* i pjevala u naslovnoj ulozi. Glumila je Annetteu u komediji *Radosti svoga doma* Ch. H. Hennequina, koju je režirala. Isto tako je režirala komediju *Nelly Rozier* Paula Bilharda i Ch. Hennequina, u kojoj je predstavljala glavnu ulogu. Dvije sezone bila je članica sarajevskog kazališta (1928—1930). Inače je najduže glumila u Beogradu, u Narodnom pozorištu i u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Veliki uspjeh kod publike i kritike postigla je tumačeći glavne uloge u dvjema Begovićevim dramama. Bila je Giga u drami *Bez trećega* (1932) i Agneza u *Pustolovu pred vratima* (1935, režija Josipa Kulundžića). S uspjehom je tumačila glavne uloge u dramama iz svjetskog repertoara.

Dok je Blaženka Katalinić pristupila Narodnom kazalištu za Dalmaciju bez kazališnog iskustva, dotle je Katica RUCOVIĆ (Vršac 1869 — Beograd

<sup>4</sup> Mirjana Radošević, *Neostvarene uloge velikih glumaca. Rekla sam: Moram igrati Pelikana* (razgovor s Bl. Katalinić). — Poilitika, Beograd, 13. VI 1975.

1941) došla u to kazalište s velikim iskustvom koje je stekla u kazalištima Osijeka, Varaždina, Niša, Beograda i drugih gradova. *Novo doba*, splitski dnevnik, u broju od 15. X 1921. ovako je u članku *Umjetnici našeg kazališta* predstavio:

„Katica Rucović gostovala je u Dalmaciji — pred 35 godina. Igrala je dugo u Beogradu, Osijeku i u posljednje doba u Skoplju. Igra redovito tipične uloge: majku u *Hasanaginici*, Savetu u *Protekciji* itd. Mi ćemo je najprije upoznati kao Mariju od Poste u *Ekvinociju*. Od nacionalnih komada pa do francuskih salonskih drama igrala je glavne uloge, jednako u drami kao u komediji”.

Prvi nastup u *Ekvinociju* nije prošao nezapažen. „Naročito je Marija od Poste bila živo ocrтана. To je jedan značajan primjer kako Rucovićeva shvaća i iznosi svoju iako u ovom slučaju sporednu ulogu.” Tako je pisao Miba, kritičar Milostislav Bartulica, koji je svoje kazališne kritike uvijek potpisivao skraćenicom Miba, u splitskom listu *Novo doba*, 17. X 1921.

Katica Rucović je u Splitu odigrala veliki broj uloga, od glavnih do sporednih, i redovito je dobivala pohvalnu kritiku. Nikola Andrić je u članku o glumici u Stanojevićevoj Narodnoj enciklopediji (1928 — knjiga III) naveo njezine važnije uloge: majka u *Knezu od Semberije*, *Gospođa Dulaska*, *Dupla punica*. U svim tim ulogama nastupala je i u Splitu, s mnogo hvale i odobravanja kritike i publike.

Dne 4. IV 1923. Rucovićka je u splitskom kazalištu proslavila trideset i pet godina rada u kazalištu. Tom prigodom glumila je glavnu ulogu u Bissonovoj komediji *Dupla punica* (redatelj A. Vereščagin).

Nepotpisani autor u listu *Novo doba* 3. IV 1923. napisao je opširan članak o Katici Rucović, a tom zgodom je pisala i splitska *Pobeda* (15. IV 1923). U članku lista *Novo doba* detaljno je ispričana biografija slavljence koja je „mila našoj publici i zaslužna za procvat Pozorišta”. Ona je udovica pokojnog glumca Bogoboja Rucovića, rodom Bokelja, koji se „razvio u jednog od najvećih naših umjetnika” i igrao je u Splitu „više puta”. — „I sada ona snosi vedro svoju gluhoću, i bez šaptača govori ogromne uloge, lakše nego mnogi sa šaptačem. I sve te patnje nisu mogle da slomiju u njoj ni plemenitu ženu i ispravnu koleginicu koja i danas uzdržava sama staricu majku i odgaja tri nećaka sirote.”

Nepotpisani autor navodi uloge, barem neke uloge, K. Rucović u Splitu. Među njima je lijepi broj djela iz slavenskog repertoara: načelnikova žena iz Gogoljeva *Revizora*, Fjokla u Gogoljevoj *Ženidbi*, majka u *Bijednoj Mari* Botića i Bartulovića, majka u Ogrizovićevoj *Hasanaginici* i dr.

Katica Rucović je ostala u Narodnom kazalištu do zadnjeg dana, otišla je iz njega kad je bilo sigurno da će se rad u tom kazalištu ugasiti. „Voljela je Split i voljela je da u njemu ostane. Nastradala je za vrijeme rata sa svoja tri sina, a sad ovih dana, jedan je postao doktor, drugi je glumac, a treći u mornarici. I ovaj mali Rucović u mornarici je svjedok majčine ljubavi k moru... na kom je htjela da se i dalje odmara. U svom skromnom glumačkom stanu, priča nam, zasadila je cvijeće i sad, u proljeće, kad je procvalo, mora veli, da ga napusti.”

Tako je pisao, pomalo sentimentalno, Ivo Lahman u listu *Novo doba* 20. IV 1928. Tom kritičaru dugujemo i temeljiti osvrt na rad naše glumice u Spli-

tu, i u tom osvrtu piše da smo u glumici gledali „kontinuitet sa onim idealnim početkom” splitskog kazališta godine 1921. i da nismo vjerovali da će se uga-  
siti kazalište „barem ne dok je u njemu Rucovička”.

Pored članka iz kojeg je citat, *Novo doba* donijelo je još dva nepotpisana sastavka, točnije bilješke prigodom odlaska glumice. U broju od 17. IV 1928. najavljeno je oproštajno veče na kojemu se oprašta „odlična članica i prvakinja našeg kazališta za čitavih sedam sezona”. Dan kasnije, 18. IV, opet nepoznati autor (po svojoj prilici Ivo Lahman) donosi podužu vijest o oproštajnoj predstavi glumice koja „sa najtoplijim osjećanjima ostavlja ovaj grad i u njemu najbolje uspomene”.

#### IV.

Nema dvojbe da Fran NOVAKOVIĆ (1883—1957) spada u značajna imena glumačkog svijeta. U zakašnjelom nekrologu Braslav Borozan u beogradskoj *Pozorišnoj kulturi* (mart—avgust 1972, broj 2—3) na str. 26—29 iznio je niz zanimljivih opažanja o Novakoviću, koji je bio član Drame Narodnog pozorišta u Beogradu oko dva desetljeća. Ovdje bih kazao riječ-dvije o dvjema tvrdnjama B. Borozana. „Malo se zna o prethodnom umetničkom putu Frana Novakovića pre dolaska u Narodno pozorište”. — „On je, paradoksalno, postajao veći glumac, što je uloga bila 'manja', a manji što je uloga bila 'veća'.”

O višegodišnjem radu F. Novakovića u Sarajevskom kazalištu pisao je, između ostalog, i Borivoje Stojković u svojoj knjizi *Draži preko rampe. I.* (Sarajevo 1934). I o drugoj Borozanovoj tvrdnji, o tvrdnji da je Novaković eminentno epizodist, dalo bi se raspravljati.

O dvogodišnjem boravku i djelovanju Frana Novakovića u Splitu (1926—1928) postoji mnogo zapisa kritika, prikaza rasutih po splitskim periodicima. Od svih tih članaka, što se tiče dužine i sadržaja, jedan zaslužuje posebnu pažnju. Ivo Lahman je u opširnom članku *Oproštajno veče Frana i Danice Novaković* (*Novo doba*, 26. IV 1928) progovorio i govorio o glumcu kojega „brojimo u najuži krug najodličnijih dramskih talenata koji su kroz ovih sedam godina prošli splitskom pozornicom”. — „Novaković je jedna sredena, izrađena, smirena figura dramskog heroja suvremenog tipa. On se po svojoj fiziognomiji približava dramskim junacima naročito cijenjenim u suvremenom njemačkom teatru, a koje je svojim režijskim metodama odgojio Rajnhart...”

Nije samo pronicljivi Ivo Lahman pisao pozitivne prikaze na Novakovićeve kreacije u Splitu. To su radili i ostali kritičari i kroničari. Među tim imenima je zacijelo najpoznatije ime Ante Petravića, koji je svoj ugled stekao u prvom redu kao književni kritičar i historičar. Svoje ne tako brojne kazališne kritike Petravić redovito nije potpisivao imenom i prezimenom, već inicijalima, šifrom i sl. Pišući o *Zlatarovu zlatu* i potpisujući se ap. u splitskoj *Jadranskoj pošti* (25. XI 1926) Petravić će u jednom trenutku uskliknuti: „Glumci su igrali uopće prilično, samo je uloga Stjepana Gregorijanca morala da bude u rukama jačeg glumca (npr. gosp. Novakovića).”

Prigodom gostovanja L. Mansvjetove u *Ani Karenjinoj* u Splitu u *Jadranskoj pošti* 8. V 1927. Petravić je napisao: „Ako je gđa Mansvjetova odlična

umjetnica, ona je ove večeri dobila dostojnog partnera u g. Novakoviću (Kare-njin). G. Novaković umije tako vješto sebe transformirati i uigrati u novu ulogu, da nitko ne bi rekao da je to čiča Jovanče Mičić iz *Putu oko sveta* ili isti onaj Novaković iz *Protekcije*. O sinočnoj ulozi g. Novakovića može se govoriti samo u superlativima.”

Fran Novaković odigrao je u dvije sezone u Splitu veći broj uloga. Za ulogu Podkolesina dobio je zaista blistavu ocjenu u dnevniku *Novo doba* 11. XI 1927: „najbolji Podkolesin među našim jugoslavenskim glumcima”, a riječ je o predstavi Gogoljeve *Ženidbe*. Njegov monolog Marmeladova iz *Zločina i kazne* je „jedno psihološko remek-djelo”. U Splitu je režirao najmanje četiri komada: *Boga osvete* Šaloma Aša (premijera: 2. X 1926), *Tartifa* Molièrea (premijera: 2. XII 1926), *Razvod zbog kornjače* Leona Gandijoa (premijera: 11. II 1927) i *Šokicu* Ilije Okrugića-Sremca (premijera: 28. XI 1927).

S Novakovićem je u Splitu radila njegova žena Danica Novaković rođena Crnogorčević (1902—1933). Glumila je u većem broju komada, a njezina Ruška, Ruška iz Pecijina komada (Pecija Petrović) dobila je mnoge komplimente u kritici. Na oproštajnoj predstavi Katice Rucović u Splitu nastupila je i Novakovićeva kći Vera. Bilo je to 19. IV 1928, tada je izvedena premijera *Gospodina Alfonsa* Dumasa sina.

Nešto stariji od Novakovića bijaše Risto SPIRIDONOVĆ (Beograd 1879 — Beograd 1946), glumac, redatelj, izvrstan administrator i organizator. U splitskom kazalištu djelovao je tri sezone (1921—1924), a glumačko iskustvo i slavu sticao je u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu i u Narodnom pozorištu u Beogradu. Prema oskudnim podacima kartoteke Muzeja pozorišne umjetnosti u Beogradu, Spiridonović je završio četiri razreda gimnazije i glumačku školu. Stupio je na pozornicu 17. I 1899. u Beogradu. U Splitu je bio sa svojom ženom glumicom Milicom, u tom gradu rodila se i kći Olga, uvažena glumica Jugoslovenskog dramskog pozorišta u Beogradu.

„Prevelika roditeljska ljubav prema našem sinu i kćerci nagnala nas je da se s bolom u duši za uvijek rastanemo sa pozornicom, a time ujedno i sa splitskim pozorištem u koje nas je ljubav prema njegovom stvaranju dovela. Napuštajući Split u ponedjeljak 2. juna po podne, smatramo za osobitu dužnost izjaviti našu najtopliju blagodarnost i oprostiti se sa građanstvom grada Splita, kod kojega smo za vrijeme našeg, trogodišnjeg, boravka nailazili na simpatije koje će nam uvijek ostati u prijatnoj uspomeni.”

Tako su pisali Rista i Milica Spiridonović u splitskom dnevniku *Novo doba* 1. VI 1924. Za vrijeme svojeg boravka u Splitu Rista Spiridonović je glumio u velikom broju drama, režirao je tri djela, a dvije sezone (1922—1924) bio je kazališni tajnik. Dne 8. III 1924. proslavio je 25. obljetnicu umjetničkog rada. U sedam sezona Narodnog kazališta za Dalmaciju bio je najpopularniji glumac — ako bi se tako mogla mjeriti popularnost na temelju broja objavljenih članaka u novinama. Kao malo koji glumac u Splitu imao je to zadovoljstvo i čast da je o njemu pisao kazališni ravnatelj (Niko Bartulović) i glumac, dakle kolega Nikola Jovanović. Pa ipak najpotpunije svjedočanstvo o njemu ostavio je Ivo Lahman u listu *Pobeda* 15. III 1924. Zapisao je i ovo:

Spiridonović nije glumac od temperamenta, priklonio se stiliziranoj igri i pokorava se zahtjevima „dramske dinamike”. Lahman voli njegove uloge u ru-



skoj drami, liječnika u Čehovljevoj drami *Soba br. 5* i glumca u drami M. Gorkog *Na dnu*, i „upravo je šteta što u jednoj od ovih nije proslavio svoj jubilej”.

U nepotpisanom članku u dnevniku *Novo doba* 7. III 1924. Spiridonović je nazvan uzor-član i navedene su neke važnije uloge koje je glumio u toku 25 godina rada na pozornici.

Članak glumca Nikole Jovanovića donio je splitski dnevnik *Novo doba* 5. III 1924. i da slučajno nema podnaslov *Pred proslavu 25-godišnjeg delovanja g. Riste Spiridonovića, člana Splitskog narodnog pozorišta na dan 8. III 1924. god.* čitatelj ne bi mogao naslutiti a niti zaključiti o kojemu je konkretno glumcu riječ.

Ravnatelj Narodnog kazališta Niko Bartulović (*Novo doba*, 8. III 1924) pisao je samo o Spiridonoviću kao kazališnom tajniku i daje mu nadimak Rista mrav. Doznajemo da vodi i „ekonomski inventar kazališta” i to vrlo pedantno, „naprosto — ne može ništa da fali.” Tek na kraju članka Bartulović će nešto kazati o Spiridonoviću kao glumcu. „Tri godine navaljujem na njega da mi igra jednu glavnu rolu iz ruskog repertoara, koju bi svaki glumac sa samouvjerenjem primio, ali on se boji da još nije dorastao.”

Izgleda da je Spiridonović imao najmanje uspjeha u Splitu kao redatelj. Ni Lahman i ostali ne spominju njegov redateljski rad. Dne 13. IV 1922. bila je premijera komada *Ljubomora* Mihajla Arcibaševa i prvi redateljski rad R. Spiridonovića u Splitu. Tada je izrekao svoj redateljski credo u listu *Pobeda* 16. IV 1922: tekst je alfa i omega predstave, redatelj mora služiti piscu, njegovu slovu i duhu. Službeni, stalni kritičar dnevnika *Novo doba*, Vinko Kisić nije se slagao s tim i takvim mišljenjem. Spiridonović je postavio još dva komada u Splitu: njemačku komediju *Kod bijelog konja* Kadelberga i Blumenthala (premijera 14. XI 1922) i komad s pjevanjem u četiri čina *Seoska lola* E. Tota, premijera 3. III 1923.

## V.

Dok sam spremao građu za temu ovoga članka, većina glumaca, glumica i redatelja Narodnog kazališta za Dalmaciju bila je „na drugom svijetu”, dakle mrtva. Jedan od rijetkih glumaca koji mi je mogao dati podatke ili opažanja o splitskom kazalištu bio je Viktor STARČIĆ (1901—1980). Zato sam ga jedne nedelje u aprilu ili maju 1975. posjetio u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, nakon predstave *Zločina i kazne* u kojoj je glumio Marmeladova. Vazda me je kod tog glumca osvajao njegov glas i dostojanstveno držanje. Nije to nikakva poza. Kad razmišljam o Starčićevu držanju, nastupu, sjetim se Vojnovića i njegove rečenice: Tko je gospodar, gospodar je. Poslije sam doznao da je majka Viktora Starčića bila Francuskinja.

U Splitu je Starčić djelovao dvije kazališne sezone (1925—1927). Njegovu ponudu ili molbu prihvatio je tadašnji dramaturg Mirko Korolija, o kojemu je Starčić govorio s mnogo simpatija. Bio je „siva eminencija kazališta” kojemu je formalno bio na čelu Niko Bartulović. Korolija je stvarao repertoar, angažirao glumce. Nije samo hvalio, ali nije ni samo kudilo — sjećao se Starčić. U posebnoj uspomeni ostao mu je redatelj Viktor Bek, inače glumac, a mnogo hvale i pohvale imao je za glumu Milana Bandića.

Starčiću je jedna splitska predstava ostala u živoj i veoma živoj uspomeni, iako je mnogo godina i desetljeća prošlo od te predstave. Radi se o Shaw-ovoj komediji *Pigmalion*. Ipak sam uspio naći plakat jer je arhiv splitskog kazališta do godine 1945. uništen. Na plakatu nema imena prevoditelja (samo stoji: „prevod sa engleskog”), redatelj je Avgust (Viktor) Bek, scenograf nije označen. Glavnu ulogu, profesora Higinisa, tumačio je redatelj, a Elizu Mica Šekulin. Boljeg „glumačkog para” u *Pigmalionu* nisam vidio, kazivaše Starčić, koji je vidio nekoliko postava čuvene komedije. Sjetio sam se da sam baš u Jugoslovenskom dramskom pozorištu gledao jednu izvedbu *Pigmaliona*. Starčić je izvrsno glumio Alfreda. I u splitskom *Pigmalionu* (premijera 27. IX 1925) glumio je Starčić — igrao je besposličara, a u ostalim ulogama bili su: Blaženka Katalinić i Milan Bandić, djeca gospođe Hil, te mnogi drugi.

Starčićev ushit kao da je dijelio i kritičar Ivo Lahman. Zapisao je u listu *Novo doba* da je redatelj obavio svoj posao „virtuozno”. „Spoljašnja režija također vrlo dobra. Npr. prvi je čin, pred crkvom, slikarski i u imitaciji pljuska kolosalno izveden, a svi su činovi inscenirani sa velikim ukusom.”

I kad je Viktor Starčić trebao otići iz Splita, dobio je dva oprostajna članka u istom listu — u listu *Novo doba*, u razmaku od dva dana. Članci nisu potpisani, a lako je da ih je napisao Ivo Lahman. U članku od 23. VI 1927. stoji da iz Splita odlazi talentirani glumac i „vrlo popularni operetski tenor”. Dva dana poslije, 25. VI, čitamo da je Starčić odigrao mnogo različitih uloga i da se nije ponavljao. U svoje je uloge unosio nešto „od zapadnjačke otmenosti i južnjačkog temperamenta”.

A taj Milan BANDIĆ (Velika Kikinda 1901 — Beograd 1937), o kojemu je Starčić (inače bijahu vršnjaci!) pričao s velikim poštovanjem poslije toliko i toliko godina, također je dvije sezone (1924—1926) bio angažiran u Splitu. Bio je, između ostalog, vitez Tobi u Shakespeareovoj *Bogojavljenjskoj noći*, Židov u Molnarovu *Liliumu* i dr. Kad je odlazio iz Splita dobio je poseban članak Ive Lahmana (*Novo doba*, 27. VI 1926) u kojemu je istaknuo njegov dar za „groteskno karikiranje”. Inače je Bandić najduže glumio u Sarajevu, i Josip Lešić je slikovito prikazao njegov životni put koji je „tragično završio na sirotinjskoj postelji”, jer su nesređenost, alkohol, sklonost bohemiji malo po malo „razarali i uništavali njegov talenat”. U enciklopediji *Narodno pozorište Sarajevo 1921—1972* Lešić je dao niz podataka i zapažanja o Bandiću, ali je očito da mu je nepoznat Bandićev rad u Splitu.

Između dva svjetska rata glumci su u Jugoslaviji često i rado mijenjali angažmane. Neki nisu uspijevali produžiti ugovore, a neki su tražili nove izazove i mijenjali kazališta i gradove. Među takvima je bio i Mihajlo Mika MILOVANOVIĆ (Stojnik u Šumadiji 1869 — Beograd 1936), časna starina, vršnjak Katice Rucović, i ugledan glumac. Kao mnogi tadašnji glumci ili glumice bio je nesvršeni gimnazijalac. Dugo je glumio u Beogradu, Osijeku i dr. Tri sezone (1921—1924) bio je član splitskog teatra. Dne 5. IV 1922. proslavio je u Splitu 35. obljetnicu glumačkog rada i tumačio naslovnu ulogu u drami *Durand i Durand* Valabreguea i Ordonneaua. „Njegove su najglavnije uloge stroge tragedije i univerzalne drame.”<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Nepotpisani članak, *Jedan jubilej. Proslava 35-godišnjice glumačkog rada M. D. Milovanovića*. — *Novo doba*, Split, 4. IV 1922.

Na svojim glumačkim putešestvijama u Splitu se zadržao dvije sezone (1922—1923. i 1924—1925) Stanko KOLAŠINAC (Beograd 1886 — Banja Luka 1960). U sezoni 1922—1923. nastupio je 119 puta u različitim predstavama. U tumačenju uloge imao je „gvozdenu logiku”.<sup>6</sup>

Mnogi uspjesi Nušičevih komedija u Splitu, glumački i redateljski, vezani su uz ime Jovana GECA (Pirod 1893 — Beograd 1962). U Splitu je bio dva puta. U sezoni 1922—1923. bio je glumac, a u sezoni 1927—1928. glumac i redatelj. Kao redatelj režirao je dvanaest djela, među kojima je i Nušičeva komedija *Narodni poslanik*. Inače je napisao i nekoliko komedija. Poznato je da je Nušić pojedina svoja lica ocrtao imajući pred očima Jovana Geca. U tom tekstu i kontekstu mogu se shvatiti međusobna optuživanja u splitskim listovima između Jovana Geca i njegova kolege Aleksandra Vereščagina.

U Splitu je s Jovanom Gecom bila i njegova žena, glumica Mila Grujić-Gec koja je rođena u Somboru 1904.

Većina glumaca i glumica u Narodnom kazalištu bila je oskudnijeg obrazovanja, najviše je bilo nesvršenih i svršenih maturanata, bilo je nešto studenata, neki su imali glumačku školu. Pisanjem ili prevodenjem bavilo se samo nekoliko umjetnika: Rade Pregarc, Jovan Jeremić, Milan Bandić, Zora Barlović-Vuksan i još po koji. Splitske novine nisu donosile teoretske članke o kazalištu. Samo je dnevnik *Novo doba* 24. XII 1923. tiskao na str. 18 i 19 opširan članak glumca i redatelja Nikole JOVANOVIĆA (Beograd 1891 — Beograd 1949) pod naslovom *O glumačkoj umjetnosti*. Jovanović je obrazlagao dvije tvrdnje, između ostalog. Glumačka umjetnost, kao umjetnost uopće, nije samo oponašanje prirode, već je uljepšana priroda. Ona je reproduktivna i produktivna umjetnost. Glumcu tekst može biti samo „baza i impuls za sopstvena stvaranja”. Jovanović je u splitskom kazalištu bio dvije sezone (1923—1925). Bijaše to „čovjek od talenta, škole i intuicije”. Kad se ropskog utjecaja škole (njemačke, München) oslobodi, „bit će prvorazredan reproduktivan” kazališni umjetnik.<sup>7</sup> I Lahman nije pogriješio.

## VI.

Kao posljednji glumac u ovom članku (koji ipak obrađuje najvažnije, a ne sve beogradske glumce i glumice!) neka bude spomenut Jovan JEREMIĆ (Sremska Mitrovica 1889 — Split 1972), svojevrsna veza, spona između Narodnog kazališta za Dalmaciju (1921—1928) i Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu. Za vrijeme svojeg prvog boravka u Splitu odabrao je Splićanku za ženu i pod starost se vratio u Split, tu je umro i pokopan je na groblju Lovrinac. U sezoni 1966—1967. tumačio je u splitskom kazalištu lik dr. Wernera u dramatiizaciji romana M. Krleže *Na rubu pameti*. Dnevnik *Slobodna Dalmacija* 8. II 1972. donio je nekrolog o Jeremiću, napisao ga je glumac i kazališni povjesničar Bogdan Buljan.

<sup>6</sup> Ivo Lahman (i. La.), *Stanko Kolašinac*. — Večernja pošta, Sarajevo, 26. IX 1923.

<sup>7</sup> Isti, *Pismo iz Dalmacije*. — Riječ, Zagreb, 2. III 1924.

Poznata je biografija Jovana Jeremića: poslije završene gimnazije studirao je medicinu u Beču, a pravo u Beogradu. Za vrijeme Prvoga svjetskoga rata živio je neko vrijeme u Francuskoj. Kazališnu karijeru započeo je kao pjevač u osječkom kazalištu (1909). Najduže je radio u kazalištima Splita, Sarajeva i Beograda. U Splitu je bio član kazališta od prvog do posljednjeg dana (1921—1928) kao glumac i redatelj te kao kazališni tajnik (1924—1928). U februaru i martu 1928. vodio je najduže gostovanje Narodnog kazališta za Dalmaciju, i to po Lici. U Splitu se prvi put okušao kao redatelj postavljajući na pozornicu *Gospođu Iks* A. Bissona (23. XI 1922). Režirao je dvadesetak djela u Splitu, među njima i dvije operete. Dramatizovao je dva djela: Tolstojevu *Kreutzerovu sonatu* i Hugov roman *Bogorodičina crkva*. Ujedno je radio i scenografiju za djela koja je režirao. Glumio je i ulogu barona u drami M. Gorkog *Na dnu* i istražitelja Porfirija Petroviča u *Zločinu i kazni* F. M. Dostojevskog u dramatizaciji N. Berga. Barem tri drame prikazivane su u Splitu u njegovu prijevodu, režiji i scenografiji: *Ingeborg* K. Götz, *Čast i Kamen među kamenjem* Sudermann. U julu 1923. u Splitu je izašao „kongresni broj” časopisa *Gluma* Udruženja glumaca Srba, Hrvata i Slovenaca, koji su uredili Jovan Jeremić i Rade Pregarc. U časopisu je objavio sastavak *Splitsko narodno pozorište* (str. 9—12), a u kojemu najviše govori o Narodnom kazalištu za Dalmaciju, koje je utemeljeno 1921. Kao glumac bio je odmjeran u pokretima i vješt u dijalogu. Njegove su režije bile u okvirima „scenskog tradicionalizma”.

Najopširniji članak o Jovanu Jeremiću objavljen je u Splitu ne za vrijeme njegova sedmogodišnjeg rada, nego kasnije, prigodom dvadeset i pete godišnjice rada. Dne 10. IV 1934. na str. 3 donio je dnevnik *Novo doba* opširniji članak, točnije feljton koji je potpisan — n. Vjerojatno je autor članka Ćiro Ćičin-Šain, a članak ima naslov i podnaslov: *Pred jubilej J. Jeremića. U četvrtak u Sarajevu Jov. Jeremić slavi 25-godišnjicu svoga pozorišnog rada*. Ćiro Ćičin-Šain je godine 1921—1922. bio kazališni tajnik i tako se pobliže upoznao s Jeremićem. Kasnije je pisao kazališne kritike i kronike, tako da su njegova opažanja zanimljiva. Jeremić se u Splitu isticao „sa smislom za jezik, za duh jezika”, a u vladanju među ljudima bijaše ugodan. Iako Sremac, kaže Ćičin-Šain, na daskama nema „sremačku vatrenu krv koja daje raspojas, nego je rezoner, i njegove su najtipičnije uloge, uloge salonskog rezonera”.

Od Jeremićevih režija Ćičin-Šain je spomenuo samo jednu: režiju Stankovićeve *Koštane*. Nju je režirao u Splitu i Sarajevu, a možda i u još kojem drugom gradu. Njegova režija *Koštane* u Splitu godine 1926 (muzika P. Krstića) nije bila uočena, pohvaljena ili pokuđena, barem ne u dnevniku *Novo doba* koji je 11. II 1926. donio osvrt iz pera spomenutog i spominjanog Ive Lahmana.

Ne može se govoriti o radu Narodnog kazališta za Dalmaciju u Splitu (1921—1928), o njegovim uspjesima i neuspjesima a da se barem ne spomene Orjuna i njezin utjecaj na kazališnu publiku, koja je malo po malo počela zapuštati kazalište, da bi na kraju novine pisale o praznom gledalištu ili o gledalištu s desetak ili petnaestak gledatelja. Prvi predsjednik direktorija Orjuna ili Organizacije jugoslavenskih nacionalista bio je književnik Mirko Korolija (1922—1923). Jedan od ideologa te organizacije bio je opet „čovjek iz teatra” — Niko Bartulović, autor knjige *Od revolucionarne omladine do Orjuna* (Split 1925). Bio je potpredsjednik direktorija od godine 1923. do 1927. Orjunaško

glasilo *Pobeda* (Split, 28. V 1922) izričito je pisalo o splitskom kazalištu kao o jednom od svojih „najlepših i najjačih saveznika”. Nesklonost Splitskana prema Orjuni i njezinim nasilnim metodama postepeno se prenosila i na kazalište.

\* \* \*

Kao dodatak ovom članku o beogradskim glumcima u splitskom kazalištu od 1921. do 1928, dat će nekoliko informacija o beogradskim kazališnim gostovanjima u Splitu između dva svjetska rata. Narodno pozorište iz Beograda gostovalo je, po svoj prilici, od 23. do 29. X 1919. Kako tada nisu izlazile novine u Splitu zbog štrajka, to se gostovanje da djelomično prikazati na temelju pisanja *Narodnog jedinstva* (Sarajevo) i *Epohe* (Beograd). Beograđani su izveli deset drama i komedija, od toga polovicu domaćih. Prikazali su dvije Nušićeve komedije (*Protekcija* i *Običan čovek*), Stankovićevu *Koštanu*, Vojnovićev *Ekvinocij* i dr. Na drugoj predstavi *Koštane* došlo je i do jedne „skoro male demonstracije od strane socijalista... jer zaziru od svega što je nacionalno”. Među glumcima nastupao je i Ilija Stanojević. — Godine 1929. gostovala je Beogradska opereta pod vođstvom svog upravnika Jovana Srbulja i dala dvanaest predstava, od 25. X do 4. XI.

*Dr. Šimun Jurišić*

BELGRADE ACTORS IN THE NATIONAL THEATRE FOR DALMATIA  
(1921—1928)

Summary

More than a hundred actors from all parts of Yugoslavia and the Russian emigrants acted in The National Theatre for Dalmatia (1921—1928) in Split. The author presented in greater detail the work of about ten Belgrade actors and actresses and their contribution to the work of the first professional theatre in Split. Some actors came from a Belgrade theatre as renowned artists (Katica Rucović, Rista Spiridonović, Jovan Jeremić and others), while some (like, for example, Blaženka Katalinić, Viktor Starčić and others) would end their acting career as leading actors of the Belgrade theatres. The most important actor-offspring of the Split Theatre was Blaženka Katalinić (Šibenik 1902 — Belgrade 1980), later a leading actress of The Yugoslav Drama Theatre in Belgrade. She acted in the Split Theatre from its first to its last day (1921—1928) and completed the school for actors led by Rade Pregarc at that theatre.



*Каталин Каич*

## НУШИЋ НА СЦЕНИ ПРОФЕСИОНАЛНИХ МАЂАРСКИХ ПОЗОРИШТА (1945—1985)

Сажетак: Аутор студије се бави комедијама Бранислава Нушића које су биле извођене на сценама професионалних мађарских позоришта у Војводини између 1945—1985. године и то у контексту објављених приказа, критика, пре свега у *Magyar szó-у*, *7 Nap-у* и часопису *Híd*.

Бранислав Нушић није био потпуно непознат позоришној публици на територији данашње Војводине — 1904. године тадашњи директор једне веома добре и успешне путујуће дружине, Алберт Кевеши (Kövessy Albert), са својим глумцима је гостовао у Новом Саду и том приликом ставио на репертоар *Пучину* (*A sík tengeren*). Музику за ту представу је написао Исидор Бајић.<sup>1</sup> Био је то мали сигнал у прилог настајању једног драмског стваралаштва у српској драмској литератури, коју ће обележити читав двадесети век а чија актуелност не јењава ни на почетку XXI века. Но, прилика за подробније и свеобухватније упознавање мађарског позоришног јавног мњења са интригантним опусом Бранислава Нушића указаће се тек након завршетка Другог светског рата, када ће на територији тадашње Југославије почети рад и мађарских професионалних позоришта, прво у Суботици потом у Бачкој Тополи, а по две сезоне мађарска драма ће добити свој простор деловања и у оквиру Народног позоришта у Сомбору и Зрењанину. Делатност драма на мађарском језику омогућавала је састављање репертоара не само у контексту мађарске и светске драмске литературе, већ се посебна пажња посветила и комадима чији су аутори били јужнословенски писци, превасходно Срби, Хрвати и Словенци.

Нушић као један од најбољих и најоригиналнијих писаца српске комедиографије био је међу првим ауторима чија су дела стављена на репертоар мађарских драма. Његову ренесансу у првим послератним годинама па чак и деценијама омогућавале су пре свега и идеологијом обојене тенденције у тадашњем државном устројству, јер су се његови комади у потпуности могли искористити за идеолошко преваспитавање у духу

<sup>1</sup> Каталин Каич, *Мађарска премијера Пучине 1904. године; у: Нушићево дело и савремена јужнословенска комедиографија*, Стеријино позорје, Нови Сад 1989, 63—66.

социјалистичког преображаја, што је био један од основних циљева у контексту стварања социјалистичке државе. Пажљиво читајући објављене позоришне критике у педесетим годинама XX века, написане поводом премијера Нушићевих комада, са лакоћом можемо уочити како су се оне користиле да би указале на неправичност, корумпираност и поквареност тзв. капиталистичког односно грађанског друштва у целини.

Ова студија ће се бавити Нушићевим комадима у контексту изведби на мађарским позоришним сценама између 1945. и 1985. године на територији Војводине и обухватиће све релевантне написе о истим на мађарском језику у дневном листу *Magyar Szó* (*Мађар Со*), у недељнику *7Nap* (*Хејнај*) као и у часопису *Híd* (*Хид*).

Да бисмо могли доћи до било каквих релевантних закључака у вези послератног позоришног живота у социјалистичкој Југославији, а унутар тога саме мађарске позоришне културе која је настајала деловањем у оквирима професионалности — између два светска рата Мађари у Војводини нису имали ни једно професионално позориште — покушаћемо да на основу објављених записа у тадашњој мађарској штампи дамо основне назнаке о томе каква улога је била намењена позоришту у тзв. социјалистичком преображавању државе и преваспитавању њених грађана, те који су задаци требали бити реализовани да би се тај прелаз могао успешно окончати, а све то у контексту тадашњих идеолошких смерница. У циљу осветљавања неких идеолошких захтева може нам добро послужити напис Ендреа Леваија (Lévay Endre) који је објављен у часопису *Híd* 1946. године под насловом *Korunk színházkultúrája* (*Позоришна култура нашег доба*).<sup>2</sup>

Да би се текст базирао на чврстој подлози, Леваи — како је то тада било уобичајено — своје излагање почиње цитатом Лењина који говори о томе како култура човечанства не припада уском кругу повлашћених већ широким народним масама. Надаље објашњава како су властодршци вековима злоупотребљавали школство, литературу, издаваштво, дневну штампу и наравно позориште, врло добро знајући какво је моћно оружје знање у рукама оних којима је власт смисао живота. Потом се кратко осврће на позоришну историју Грка, Римљана, спомиње и Шекспирово (Shakespeare) позориште као институцију која је подједнако припадала и властодршцима и народу, да би на крају свог излагања дотакнуо грађанску културу у чијим је оковима позориште било уносан пословни подухват, добар извор стицања новчаних средстава наметањем неприкладног позоришног репертоара који је био приклоњен забављању и неговао тзв. лаки жанр у облику оперета, лакрдије, музичких бесмислица итд. Потом констатује како је таква духовност заразила и драмско стваралаштво и читав позоришни свет, те је било крајње време да дође до промена.

Оснивање Војвођанског мађарског народног позоришта са седиштем у Суботици (Vajdasági Magyar Népszínház) омогућиће — тврдио је Леваи — да уместо безваздушног простора у којем је деловало позори-

---

<sup>2</sup> Lévay Endre, *Korunk színházkultúrája*, Híd, 1946. május. Társadalmi, irodalmi és kritikai szemle. Kiadja a Vajdasági Magyar Kultúrközösség, X. Évf., 5, 293—298.



ште, одсад сам народ буде камен темељац будуће мађарске позоришне културе под овим поднебљем.<sup>3</sup> Од сада, сматра писац, пренаглашавање уметничког нивоа треба да буде подређено захтеву једноставности, природности и разумљивости, а стил игре реалистичан. Надаље истиче како захваљујући наслеђеној традицији која је изнедрила аматеризам између два светска рата, како каже, и дан-данас су омиљени тобожњи народни комади са певањем (*népszínmű*), као и оперете и остали лаки музички комади који су у претходном периоду омогућавали да се међу некадашњим аматерима појаве лажне сеоске примадоне, бонвивани, а често се догађало и то да су синови богатих сеоских кулака били оличење симпатичних, лакомислених сеоских помодара.

Да би се реализовао репертоар који ће утицати на формирање новог позоришног израза, а посредством тога и на могућност новог приступа позоришној уметности ради изграђивања времену прикладнијег позоришног укуса код публике — таквог да у сваком погледу одговара и идеолошким стремљењима социјалистичког друштва које тек треба изградити — постојала је велика потражња за позоришним ауторима пре свега коадима са великим бројем оних елемената који се могу ставити у службу идеолошког преваспитавања позоришне публике, а дакако и самих извођача. Један такав идеалан аутор је био Бранислав Нушић, као и његов комедиографски опус. Није чудо што је био међу првима чија је дела требало превести на мађарски како би што пре нашла своје место на сценама мађарских професионалних позоришта. Тако, одмах након оснивања, Војвођанско мађарско народно позориште ставља на свој репертоар Нушићево *Сумњиво лице* у преводу Каталин Надор (*Nádor Katalin*) као другу премијеру своје прве сезоне 1945/46. године.

Из чланка који је објављен у *Magyar Szó*-у поводом припремања представе сазнајемо да је *Сумњиво лице* једно од извршних Нушићевих сатира, да је истовремено један од његових „најсмионих” комада. Као доказ томе писац чланка наводи да је за време старе Југославије цензор то дело скинуо са репертоара. Суштина комада је у приказивању света бирократије у нестајању, у чијим оквирима се одвијао мрачан живот чиновничког сталежа што је дочарано изванредним хумором и беспопштеним подсмехивањем.<sup>4</sup> И припреме као и саму премијеру пратило је велико интересовање.

О самој представи Ендре Леваи је написао приказ и то у дневном листу *Magyar Szó*. У уводном делу констатује како ансамбл позоришта није у потпуности испунио очекивања. Наиме, након изванредног првог представљања (представа *Плес вештица/Boszorkánytánc*) очекивало се да ће и *Сумњиво лице* бити добра представа. Комад је поставио на сцену Ласло Патаки (*Pataki László*), а критичар је истакао како није само он крив због неуспеха који се нарочито читовао у другом чину. Јеротија Пантића играо је глумац који, чини се, није био дорастао улози па је

<sup>3</sup> Исто, „a munka meghatározója, alapköve maga a nép és nem légius tér”.

<sup>4</sup> *Magyar Szó*. 1945. november 16, II. évf. A Vajdasági Népfrent napilapja, 4. *Nusics bemutatja a Magyar Színházban*. „A darab tartalma a letűnt világ bürokráciáját, a hivatalnoki kar sötét életét vetíti a néző elé kitűnő meglátással, maró gunnyal és remek humorrall”.

управо његова неумешност, несналажљивост па чак и незнање текста био разлог промашају.

Леваи је у свом приказу говорио и о томе зашто је комад највероватније најоштрије сатирично Нушићево дело. Бавећи се корумпираношћу чиновништва, њиховим прљавим работама комедиограф истовремено указује и на беспопшtedно и безочно искоришћавање народа. Међутим, нису ту само чиновници, већ и полиција која је у истој мери поткупљива и изопачена. Начин живота и једних и других се огледа у константном бестидном и безобзирном лакташењу. Највећа мана глумца Фонтањија (Fontányi) у обликовању Јеротија Пантића се огледала и у томе што је тај лик представио више као неког пандура него препреденог и превејаног среског капетана, малограђанина.<sup>5</sup>

У следећој сезони на репертоар је био стављен *Народни посланик* (*A képviselő*). Превод је овом приликом урадио познати и признати мађарски писац са наших простора Јанош Херцег (Herceg János), а редитељ представе био Шандор Шанта (Sántha Sándor) који је уједно тумачио главну улогу (Јеврем Прокић). Ова представа је имала још једну особеност — прво извођење је било у Сомбору на сцени Народног позоришта и то пред препуном салом. Можда је Сомбор изабран и због тога што је преводилац, поред Милана Коњовића, био најмаркантнија личност културног и јавног живота овога града. О сомборској изведби приказ је објављен у *Magyar Szó*-у. Критика истиче да је Шандор Шанта и као редитељ и као главни јунак комедије успешно обавио свој редитељски и глумачки задатак који није био нимало једноставан. Прилично је тешко представити Нушићев свет мађарској публици а да он не буде кривотворен и да не делује вештачки. По критичару, представа је са успехом превазишла све препреке и потешкоће у наведеном контексту, па су сцене веродостојно представљале шаролике фигуре са палете, како се наводи, „сочног” српског грађанског друштва. Представа је текла без застоја дочаравајући потребну атмосферу у оквирима прикладне сценографије. Поред Шандора Шанте похваљена је и Мици Шефчић (Т. Sefcsics Mici) као Павка, Марија Киш (Kis Mária) у улози Данице, као и Рудолф Немет (Németh Rudolf) који је беспрекорно тумачио лик адвоката Ивковића.<sup>6</sup>

*7Nap* је 4. октобра донео напис Иштвана Латака (Laták István) о сублимичкој премијери. Похвалио је пре свега Јаноша Херцега који је веома добро урадио превод. Навео је и како је мађарској позоришној публици мало познато комедиографско стваралаштво Бранислава Нушића, писца, како каже, „братског српског народа”. Пре Првог светског рата преведен му је комад *Сиви човек* (*Szürke ember*), а између два светска рата исти текст су поново превели Бела Гараи (Garay Béla) и Мартон Сабо (Szabó Márton). Тај превод је био прикладнији од претходног и на основу њега је рађена и представа.

<sup>5</sup> *Magyar Szó*, 1945. november 22, 271. sz., 3: L[évy] E[ndre]: *A Magyar Népszínház má-sodik bemutatója*.

<sup>6</sup> Исто, 1946. окт. 3, 234. sz. 3: *A Magyar Népszínház két bemutatója*.

Сумњиво лице у претходној сезони било је неадекватно урађена представа, највероватније услед недостатка рутине. Тешкоће и препреке у тој представи, када је у питању одговарајуће тумачење Нушићевих ликова, у *Народном јосланику* су превазиђене те је ова премијера успела дочарати праве нушићевске карактере, а свет Балкана је такође представљен са уметничким назнакама.

Иштван Латак је констатовао и то како је ова премијера истовремено и један леп пример успешних српско-мађарских односа у контексту међусобног разумевања, како би посредством позоришне уметности дошло до што чвршћег духовног повезивања. Издвојио је изврсну, веродостојну и животворну глуму Шандора Шанте као и представљање Павке од Мици Шефчић. Њен прикладни сценски говор и беспрекоран сценски покрет су резултирали изванредно креирање лика. Похваљена је и природна глума Марије Киш, као и лакоћа сценског извођења Рудолфа Немета. Једну од најверодостојнијих и најпотреснијих креација је дао Иштван Сабо (Szabó István) као месар. Посебно су биле похваљене групне сцене и прикладна сценографија.<sup>7</sup>

Сезона 1947/48. у суботичком мађарском позоришту доноси сценско постављање једног од најзначајнијих Нушићевих комада, *Госпође министарке* (*A miniszter felesége*). Из опширне критике представе, коју је објавио часопис *Híd*, сазнајемо како је изванредан превод дело писца углађеног пера, Јаноша Херцега, те да је његов рад уједно и прво преводјење истог, као и то да је превод у потпуности успео дочарати атмосферу, све врлине и идејни садржај оригинала. Редитељ је и овом приликом био Шандор Шанта. Критичар је веома позитивно оценио режију истичући како у представи долази до изражаја изнад свега сатиричан приступ, што је за нарочиту похвалу јер је тиме акценат стављен на раскринкавање друштвених аномалија уместо да се оне благонаклоним комедиографским елементима ублажавају.<sup>8</sup>

Чланак који је објављен као претпремијерни извештај у *Magyar Szó*-у значај овог подухвата изнова види у могућности да се обострано развијају добри међусобни односи помоћу позоришне уметности, а уједно наглашава и чињеницу како је захваљујући добром преводу мађарска позоришна делатност обогатена и једним непатвореним драмским текстом.<sup>9</sup>

У свом подугачком приказу Ендре Леваи се у уводном делу бави питањем сатире. Он истиче како циљ тог књижевног жанра никако не може бити пуко праштање уз добродушан осмех, већ само немилосрдним и оштрим тоном изречена осуда над неправилностима у друштву.

У контексту виђене представе, дакле, намеће се основно питање: подсмехивање презентовано духовитошћу или беспоштедан сатирични приказ стварности. Помоћу углађених уметничких израза приказан хумор у ствари сугерише благонаклоност у односу на разрешавање људ-

<sup>7</sup> 7Nap, 1946. okt. 26, Laták István, *Két bemutató a Vajdasági Magyar Népszínházban*, 6.

<sup>8</sup> Lévai Endre, Színház. *A miniszter felesége*, Híd, 1948, 6p. 5. 301—304.

<sup>9</sup> *A miniszter felesége*. A Magyar Népszínház új bemutatója, Magyar Szó, 1948. ápr. 18, 4.

ских слабости, а сам хумор може бити извор добронамерног смеха, може прејудицирати сажаљење или чак и неку врсту поистовећивања са представљеним ликом. Супротно томе, сатира је опако и убитачно оружје помоћу којег се може и критиковати и разобличити изопаченост друштва; уместо приказивања мањкавости и недостатака у друштву сатира се концентрише на разголићавање безакоња, разоткрива и осуђује погубне болести друштва. Константујући наведено Леваи подвлачи како Нушићеви јунаци нису будалести глупаци, већ покварени мешетари, створитељи и улагуше буржоаског друштва.

Ако је циљ оштро и беспошtedно осуђивање изабљивача капиталистичког друштва, онда је комедиографски приступ неприхватљив јер о политичком и друштвеном животу као и о малограђанштину у Србији а потом у југословенској Краљевини може се говорити само уз помоћ сатире. Права вредност комада *Госпођа министарка*, констатује Леваи, огледа се управо у сатиричном приступу проблему, а комедиографски аспект је мање релевантан. Сама представа би више нагињала ка комедији да глумци нису стриктно поштовали и следили чврсто утемељен редитељски поступак. Но и поред тога се понекад током извођења деси да у појединим сценама долази до пренаглашавања комедиографских елемената.

Ендре Леваи се помало бави и нушићевским ликовима, пре свега анализом Живке министарке која би у својој малограђанској похлепи желела све одједанпут: и власт и углед као и важну друштвену улогу. Сложену насловну улогу је тумачила Мици Шефчић мање-више веродостојно и аутентично. Исправно схваћена и постављена улога госпође министарке је залог успеха целе представе, а из тог аспекта гледано, тврди критичар, славна сцена је била помало пренаглашена са елементима бурлеске. Чеду представља Леваи као једну од најмрачнијих фигура, као типичног представника нехуманог капиталистичког друштва, али у представи је то остварење било слаба карика у тумачењу Кароља Шовења (Sovény Károly) јер је он био пре оличење сивог чиновничџа него превејани, грамзиви и безобзирни рачунџија. Најближи у контексту оживљавања једне нушићевске фигуре био је Шандор Шанта као др Нинковић. Лакомислену грађанску каћиперку је тумачила Марија Чех (Cseh Mária) веома успешно и без претеривања, а Фриђеш Нађ (Nagy Frigyes) у лику помодара из главног града био је такође веродостојан. Са тумачима мањих улога критичар је био задовољан. Константовао је како су дисциплинованим приступом актери веома прихватљиво обавили своје глумачке задатке у представи.<sup>10</sup>

Најбогатија позоришна година када су у питању Нушићеви комади изведени на мађарском језику свакако је била 1950. Наиме, Мађарско народно позориште у Суботици је ставило на репертоар у априлу *Покојника* (*A megalodogult*) а у зимској сезони *Ожалошћену њородицу* (*A gyászoló család*), док је Среско мађарско позориште у Бачкој Тополи — основано 1949. године — такође изабрало *Ожалошћену њородицу*. Превод

<sup>10</sup> Lévay Endre, *A miniszter felesége*, *Híd*, 1948, бр. 5, 301—304.

оба текста је урадио Јанош Херцег, а редитељ свих представа је био доа-  
јен мађарског позоришног живота Војводине, Бела Гараи. Штампа је та-  
кође веома опширним написима пратила та позоришна догађања, стога  
смо у могућности да упоредимо објављене приказе из пера Иштвана Ла-  
така, Јожефа Шулхофа (Sulhof József), Михаља Мајтењија (Majtényi Mi-  
hály), па и Богдана Чиплића.

Иштван Латак је на основу виђеног на генералној проби *Покојника*  
дао рад у *Magyar Szó*-у. Велико интересовање су изазвале припреме —  
пише — што је и разумљиво, јер је Нушић један од најплоднијих и најо-  
миљенијих драмских аутора старе Југославије. Публика га је волела, а  
воли га и данас због непресушне духовитости и животворних ликова. Његове  
сатире су играле чак и за време Народноослободилачког рата, а након  
ослобођења он је као комедиограф најбољи забављач и истовре-  
мено најбољи учитељ са неисцрпном ведрином и оптимизмом. Латак  
истиче како више није циљ да приликом постављања Нушићевих дела  
на сцену приступ буде благонаклон са примесама благе сатире, да треба  
избегавати јефтине поене засмејавања публике и свакако пронаћи ваља-  
не начине у циљу истицања литерарних вредности Нушићевог стварала-  
штва.

*Покојник* је четврта премијера из Нушићевог опуса. У том комаду  
„он разголићује похлепан свет капиталиста за време старе Југославије у  
годинама краљевске диктатуре, када су капиталисти уз помоћ краљев-  
ских министарстава и разних званичника на власти покидали са себе и  
последње дроњке пристојности” да би лажним заветовањима, фалсифи-  
ковањем докумената и крађом беспштедно и дрско тлачили мање по-  
кварене људе да би се што брже обогатили. *Покојник* недвосмислено по-  
тврђује како буржоаска власт никада не стаје ни уз истину нити уз пра-  
вичност.

Латак хвали са великом пажњом урађену режију Беле Гараија као и  
изврсну сценографију Берислава Дежелића. На дан премијере преподне  
Јанош Херцег ће говорити о Нушићу а Бела Гараи аматерима одржати  
предавање о редитељском поступку. Из чланка такође сазнајемо да ће се  
након премијере одржати и седница на којој ће се анализирати позори-  
шна продукција.<sup>11</sup>

Јожеф Шулхоф је у *Magyar Szó*-у објавио краћи приказ да би потом  
часопис *Híd* доносио његову детаљну анализу виђене представе. Сма-  
трао је веома прикладним и успешним превод Јаноша Херцега, јер је  
преводиалац успео избећи грешке које често проистичу услед различито-  
сти српског и мађарског језика. Сценографија је и њега одушевила. На-  
даље пише како умешност у раскринкавању друштвених аномалија про-  
шлих времена сврстава Нушића међу ауторе који се неумољиво обарају  
на израбљиваче злогласне београдске чаршије а истовремено констатује  
и како је *Покојник* најмање оптерећен комедијањем, те како се понекад

<sup>11</sup> L[aták] I[stván], *Új Nuisics-bemutató a Magyar színházban, Magyar Szó*, 1950. ápr. 23.  
4: „pörére vetközteti a nyereszkedő kapitalisták világát a régi Jugoszlávia királyi diktatúrás évei-  
ben, amikor a tőkésék a királyi minisztériumra és hatóságokra támaszkodva a tisztesség utolsó  
foszlányait is levetették magukról...”

могу разазнати чак и трагични сукоби. За редитеља Белу Гараија тврди како је оштрином сатире успео допрети у ретко виђене дубине. После помало развучене предигре, представа је текла течно. Највише су се својом глумом истицали Шандор Шанта, Ђерђ Фејеш (Fejes György), Иштван Сабо, Марија С. Чех и Пири Р. Фазекаш (R. Fazekas Piri), која се показала као велики таленат и као таква је освежење на суботичкој мађарској сцени.<sup>12</sup>

Михаљ Мајтењи је у *7Nap*-у објавио краћи напис о гостовању Суботичана у Новом Саду. Изведене су четири представе, између осталог и *Покојник*. Овај Нушићев комад, како он види, је у ствари сатира у којој велики српски писац приказује лицемерје, подмуклост и дволичност капиталистичког друштва, односно поквареност чаршије. Режију и глумце је похвалио.<sup>13</sup>

О истом догађању је писао и Богдан Чиплић у *Нашој сцени*. Сматрао је веома похвалним „што је Мађарско народно позориште наших Мађара у Војводини изнело на свој репертоар једног од најплоднијих и најбољих српских комедиографа, Бранислава Нушића. Тиме се испуњава један од важних задатака тога Позоришта да приближи мађарску позоришну публику српској култури и уметности”. Уз констатацију да је ова представа „значајна ствар”, Чиплић прелази на друге теме поводом овог гостовања, између осталог и на представљање Шоовог (B. Shaw) *Занаша Госиође Ворен*. Та представа га се није дојмила, „у приказу Нушића, /међутим/ много боље су се снашли”, како је тврдио, мађарски глумци. Надаље Чиплић је тврдио како „су ликови Нушићеве комедије много ближи и јаснији, а средина позната и блиска. Тако и јесте. Наши Мађари су заједно са Србима преживели дане о којима Нушић оштро говори у својој сатире, о покварености београдске чаршије старе Југославије”.

Глуму Иштвана Сабоа — трговац шићарција — посебно је истакао као најзрелије остварење. Међутим за редитеља Гараија, иако је савесно радио, „не може се рећи да се у овом комаду нашао на ближем тлу. Трудио се да продре у односе и психологију појединаца и атмосфере, врло студиозно скицирао мизансцен и сукобе, ипак му је слабо ишло од руке да представи Београд Нушићевог времена”. Највећа му је замерка била што су се представљени ликови често понашали као центлмени, „лопови и кривотворитељи са Палилуле у Гараиевом приказу имали су чести присенак каквих чланова Горњег дома у старој Мађарској. Гараи као да није могао да прими Нушићеву тврдњу да се у *Покојнику* ради о ординарним разбојницима који у пола бела дана пљачкају и сахрањују жива човека”.<sup>14</sup>

Јозеф Шулхоф се поново латио пера у вези ове представе, те је написао опширан приказ у часопису *Híd*. Идеологијом социјалистичког

<sup>12</sup> Sulhóf József, *A megboldogult. Nusics-bemutató a szubotikai Magyar Népszínházban*, *Magyar Szó*, 1950. ápr. 27, 4.

<sup>13</sup> *7Nap*, 1950. júl. 5: Majtényi Mihály, *Színház*, 2.

<sup>14</sup> Богдан Чиплић, *Гостовање мађарског народног позоришта у Новом Саду, Наша Сцена*, 1. јули. 1950, 2—3.

друштва натапана критика понекад ствара противуречности у његовом излагању. То се очитује нарочито код оних тврдњи које се односе на недовољну радикалну осуду капиталистичке друштвене реалности. Замера Нушићу доброћудност приликом раскринкавања друштвених неправилности, замера му то што је, како каже, Нушић пре свега желео побољшати постојеће стање и није био приклоњен беспопштедној класној борби. Из тог аспекта гледано — дакле из аспекта класне борбе — Нушићу се приписују такви недостаци који су били релевантни у контексту изграђивања социјалистичког друштва уз помоћ критизерства прошлих времена. У тим моментима недостатак Нушићевог недовољно присутног и захтеваног идеолошког опредељења умањује његове вредности као врсног комедиографа, те уместо „шта је хтео да каже писац”, Шулхоф разлиже „шта хоће социјалистичко друштво”, а тако испада да најбољи српски комедиограф није умео повићи оштру границу између разуданих властодржаца и широких српских народних маса, а повремено се чак и приклонио простодушном засмејавању уместо осуде.

По Шулхофу, дошло је време ревизије Нушићевих комада што је првенствено задатак српске позоришне сцене, а суботички *Покојник* на мађарском језику је добар пример како се може ослободити од традиционалног приступа Нушићевим текстовима да би се они прилагодили захтевима у времену изградње социјалистичког друштва. Срж његових дела чини сатира, према томе уобичајени површни, плитки и лакрдијашки приступ у представљању треба избегавати како не би дошло до замене тезе, јер безгранично златорство се не може олако приказати. *Покојника* по Шулхофу карактерише умереност и уздржаност када је у питању лакрдијаштво, па је управо такво његово својство омогућавало освежење у односу на ранија претеривања и карикирања у креирању ликова.

Критичар мисли како је Гараију у ствари успело да примени један нови стил игре у оквирима реалистичког приступа, мада је остао дужан у представљању јужњачког темперамента што је резултирало углађеним и уравнотеженим сценским покретом.

Шулхоф је похвалио глумачку игру. Темељност се апсолутно очитује у раду сваког глумца, представљени ликови су од крви и меса, карактери су веома добро осликани, а важност тзв. малих улога је у потпуности дошла до изражаја. Аљоша Ђерђа Фејеша је био диван пример за то.

Објављени текст наведеног критичара је имао и један крајње важан закључак релевантан у односу на рад мађарског глумачког ансамбла. Наиме, већина чланова нису били професионални позоришни радници, већ су деловали као аматери између два светска рата. Међутим, за врло кратко време, њихова глумачка игра је постала разнобојна, једнозначност је превазиђена, животворност у игри је добила на снази, а ако се ипак и поткрада по која грешка, она се не може приписати дилетантству. Све у свему, како Шулхоф наводи, мађарски глумци „су се заувек ослободили од свакојаким својстава аматеризма”.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Sulhóf József, *A megaldozt. A magyar népszínház Nusics-bemutatója, Híd*, 1950, бр. 6, 453—458: a Magyar Népszínház „mindörökre megszabadult a műkedvelés minden jellegétől”, 456.

Половином децембра *Magyar Szó* доноси вест како је суботички мађарски ансамбл захваљујући проширењу у могућности да упоредо припрема по две премијере, а једна ће бити Нушићева *Ожалошћена породица*. Та најаву поново истиче како је српски комедиограф један од најомиљенијих писаца и код Мађара. Он беспштедно критикује поквареност, немилосрдну себичност и лицемерје буржоаског поретка и малограђанштину. И мада му понеки текстови нагињу ка лакрдији, ликови су ипак више приказани у сатиричном облику. И овога пута комад ће режирати по темељитости познат редитељ Бела Гараи.<sup>16</sup>

О постављеној представи је писао Јожеф Шулхоф и то два пута. Одмах након премијере његов подугачки приказ доноси *Magyar Szó*, а часопису *Híd* такође је посветио једну исцрпну анализу не само о суботичкој представи, већ и о представи мађарских глумаца из Бачке Тополе.<sup>17</sup>

У оба текста Шулхоф је изложио неколико основних питања и проблема у контексту представљања Нушићевих комада. Није више, као ранијих година, основно питање у којој мери његова комедиографска остварења могу бити у функцији изградње социјалистичког друштва, како и у којој мери она могу послужити као идеолошко оруђе у класној борби и тежњи за изграђивањем социјалистичког друштва, већ је данас нагласак стављен на то како се могу и како треба изводити та дела на мађарској сцени, који су могући начини презентовања и београдске чаршије и малограђанштине а да они не буду у функцији уопштавања, што ће рећи треба јасно рашчланити карактер нушићевског света у старој Југославији и карактер самог српског народа у целини. Пошто је један од кључних задатака социјалистичког друштва *превасишавање*, разговетним и недвосмисленим сценским изразима треба предочавати специфичну малограђанску чаршију која никако није и не може бити идентична са српским друштвом уопште.<sup>18</sup>

Што се тиче редитељског поступка у контексту стилских остварења, Шулхоф подсећа како је већ у *Покојнику* Гараи покушавао дочарати атмосферу комбиновањем, како он пише, „мађарског сценског стила и реалистичког приступа”.<sup>19</sup> У случају *Ожалошћене породице* међутим, редитељ посеже за једним другим сценским изразом, наиме овом приликом његова основна замисао је да тзв. српски нушићевски стил оживи на мађарској сцени. Такав његов приступ произилази из чињенице да у овом комаду — који се базира пре свега на комедији ситуације — има више комедиографских елемената него сатире, те тако постоји више могућности за засмејавање публике неголи за заједљиво подсмехивање на рачун малограђанске периферијске чаршије. У центру оживљавања и

<sup>16</sup> L[aták] I[stván], *A gyászoló család. Bemutató a Magyar Népszínházban, Magyar Szó*, 1950. december 15, 4.

<sup>17</sup> Sulhóf József, *Színház. A gyászoló család. Újabb Nusics-bemutató a Magyar Népszínházban, Magyar Szó*, 1950. december 21, 4; Исто, *Színház. A gyászoló család. Nusics-bemutató a szubotícai és a topolyai Magyar színházban, Híd*, 1951, 1, 86–91.

<sup>18</sup> Цитирани приказ из *Magyar Szó*-а.

<sup>19</sup> Исто, „a magyar színpadi stílus és a realista szívwátzás egy keverékével...”.



критиковања исте налази се њихов поглед на свет и њихов начин живљења. Редитељ је дакле имао веома сложен задатак. С једне стране је требало пронаћи најадекватнији стил игре ради што прикладнијег приказивања малограђанске средине, а са друге стране је морао водити рачуна о томе да начин приказивања не садржи елементе чије би присуство могло евентуално наводити гледаоца на уопштавање када је у питању српски народ у целини.<sup>20</sup>

Оба приказа из пера Јожефа Шулхофа констатују како редитељска замисао није у потпуности оживела и успела. Текст објављен у *Magyar Szó*-у аутор завршава управо анализом разлога због којих је ова представа била недорађена и због чега се имао утисак да је недовршена, недовољно зрела, па чак и да није темељно урађена, а претходним представама је управо темељност била једна од најјачих карактеристика. У том смислу се из текста да наслутити како су у репертоарској политици позоришта настала нова времена, а она се првенствено огледају у смањењу броја проба. Увођењем нових метода у начин рада доводе се у питање брижљивост и темељност приликом припремања представа. Овај ансамбл је навикао на детаљније припреме у протеклим годинама, па је и то свакако један од битних разлога када је у питању половичан успех *Ожалошћене породице*.<sup>21</sup>

У представљању глумачких остварења оба Шулхофова текста су идентична: основно виђење је истоветно, једина разлика је у дужини анализираних појава. Иштван Сабо се није баш најбоље снашао у улози умировљеног капетана. Био је добар у сценама у којима је требало представити покорност и понизност, но охолост, насилност и бескрупулозност фигуре никако нису дошли до изражаја у његовом тумачењу, па је тако сценска радња изгубила на доследности, сценски сукоби су изгубили на оштрини и деловали су бледо и слабашно. Такво представљање Арсића је утицало и на тумачење лика његове супруге Симке. Маргит М. Палфи (M. Pálfi Margit) као оличење српске жене у периоду између два светска рата — која носи у себи елементе и робовског потчињавања али и самовлашћа када се за то укаже прилика — такође није успела у потпуности оформити лик. Карољ Ремете (Remete Károly) у улози дућанције Димитријевића осим лепог сценског говора није се показао, како би се рекло, најбоље. Био је једнодимензионалан у креирању лика и није умео да донесе сложен карактер опаког злочинца и обичног варалице. Дојмила се једино његова утученост и безнаданост па је у том контексту и Ержебет Фаркаш (Farkas Erzsébet) као његова жена била само бледа сенка тумаченог лика. У представи се појавио и Михаљ Вираг (Virág Mihály), касније познати и признати редитељ суботичког позоришта, који је као глумац тумачио лик писара. Маска му је била изврсна, но остао је дужан представљањем бирократе који је изгубио сваки осећај за морал. Ана Јухас (Juhász Anna) као писарева супруга била је само бучна комедијашица, примитивизам и подлост није успела дочарати. Пири Р. Фазекаш у

<sup>20</sup> Исто.

<sup>21</sup> Исто.

улози раскалашне удовице одавала је утисак неке фигуре из лакрдијашких комада, а млади Ласло Силађи (Szilágyi László) је представио адвоката као невино јагње.

Све у свему, Јожеф Шулхоф је у ствари оштро критиковао суботичку представу, а томе је допринела и чињеница да је по истом тексту рађена представа и у младом мађарском позоришту у Бачкој Тополи такође у режији Беле Гараија, а она је, по тврдњи критичара, била много успешнија и прихватљивија. Да ли је баш тако било, нисмо убеђени. Наиме, Шулхоф наводи како ће младо позориште у Тополи као нова институција — основана 1949. године — умногоме зависити од помоћи искуснијег суботичког ансамбла па ће његово деловање из тог аспекта гледано имати пресудну улогу и на формирање физиономије младе дружине. Мада је бачкотополска представа *Ожалошћене њородице* окарактерисана као боља од суботичке — виђена је једна живахна и стилски уједначена, добро урађена комедија са примесима аматеризма — она је ипак само одраз датих постојећих могућности и околности. У тој представи се истакла Мара Димитријевић (Dimitrijević Mara) — уједно и директор тог театра — која је умереним тоновима доносила лик Симке и успела избећи јефтино подилажење публици. Данијелу Шнајдеру (Schneider Dániel) је само делимично пошло за руком да са успехом оживи лик Арсића у првом чину и у последњим сценама.<sup>22</sup>

Све у свему, 1950. година је била веома интересантна и вишеслојна позоришна година када је у питању ваљано и верно представљање врсног српског комедиографа Нушића мађарској позоришној публици. Трагање за новим стилским изразом који ће најприкладније дочарати нушићевски свет тако да буде и разумљив и прихватљив тој публици пре свега у односу на менталитет, свакако је било једно од карактеристика у редитељским концепцијама Беле Гараи. И *Покојник* и *Ожалошћена њородица* су се разликовали и од претходних као и од каснијих поставки. И мада експерименти да се усклади и усагласи тзв. српски нушићевски стил извођења са традиционалним начином мађарског позоришног израза нису дали очекиване резултате, они су ипак веома важни моменти у једном, може се рећи, непрекидном истраживачком трагању чији је циљ био проналажење савременог позоришног израза када је у питању Нушићев опус, а и шире.

О представама Среског мађарског народног позоришта из Бачке Тополе најчешће су објављивани веома штури написи. Обично су то биле најаве о премијерама, па тако и о представи *Др* знамо само толико да је први пут приказана 19. марта 1953. године, док је *Обичан човек* (*Átlagember*) имао више среће 1955. године, јер је у *Magyar Szó*-у донет један краћи приказ о будућој премијери.<sup>23</sup>

Ансамбл из Тополе је 1. октобра приказао наведено дело, а аутор написа је Бела Гараи који је био уједно и редитељ представе. Напис се

<sup>22</sup> Цитирани часопис *Híd* из 1951.

<sup>23</sup> *Magyar Szó*, 1953. március 19: *A Dr. bemutatója Topolyán*, бр. 77(2566); *Magyar Szó*, 1955. szept. 29, 4. yb[Garay Béla], *Nusics-bemutató Topolyán*.

првенствено бави фабулом комада да би након тога говорио о великом интересовању публике за Нушића, кога не треба представити Мађарима. Ликови који су и психолошки и друштвенополитички веома добро конципирани и осликани, истовремено су и допадљиви, писао је даље Гараи.<sup>24</sup>

У децембру 1956. године Суботичани су поново посегнули за једним Нушићевим делом. Овај пут је избор пао на *Прошекцију* (*Protekcio*). Хроничар је у *7Nap*-у објавио своје виђење ове представе коју је режирао Иштван Варга (*Varga István*), иначе редитељ Новосадског радија. Репертоар једног позоришта је прихватљив ако се на њему налази и по који комад који ће засмејати публику — пише извештач недељног листа. Нушићева комедија, која има пуно елемената *commedia del'arte*-а, погодна је додуше за засмејавање публике, али ипак није јасно зашто је поред толико добрих сатира управо овај комад изабран за приказивање. Писац чланка наине сматра да су сатире захтевније па тако и прикладније за извођење дела која се базирају на комедији ситуације. Замера редитељу што није покушао да постави комад у духу „преиначења” које се веже за редитељски поступак Мате Милошевића када је у питању постављање Нушићевих дела. Услед недостатка таквог поступка ово редитељско тумачење карактерише једна врста шароликости којом доминирају дречаве боје, а дисциплинованој сценској игри ни трага ни гласа. И мада и у овом комаду Нушић извргава рутло дух филистерски и државну бирократију, ликови се појављују само као гротескне кабаретске фигуре у контексту усиљеног шегачења, а глумачку игру свих актера је карактерисала половичност и недовршеност, недореченост.<sup>25</sup>

Мађарска драма суботичког Народног позоришта — *Népszínház*, ставила је на репертоар и комедију *Др* у преводу Калмана Дудаша (*Dudás Kálmán*) а у режији Бошка Пиштала. Шара Генци (*G[önci] S[ári]*) је најавила у *Magyar Szó*-у припремање овог комедиографског дела а приказ је дао Тибор Коложи (*Kolozsi Tibor*), такође у наведеном дневном листу.<sup>26</sup>

У подужем излагању критичар констатује како Нушића не треба открити, јер не постоји ни једна позоришна сезона а да се не ставља на репертоар по које Нушићево дело. Даље наводи како уместо друштва пажњу посвећује појединцу, уместо читавог човечанства он се обраћа човеку. Слабости малог човека осликава са разумевањем: његову жудњу и похлепу за новцем, његову неизмерну пожуду и похоту као и испољавање најразличитијих људских глупости. Нушић не жели исправљати људске слабости већ само помоћу сатире засмејавати, свој списатељски таленат он је ставио на олтар хумора, мада је у *Покојнику* његов приступ много мрачнији и драматичнији. Истинска вредност његовог опуса се огледа пре свега у томе да уме врло опипљиво и на пластичан начин уобличавати накарадне карактере и веома делотворно приказивати не-

<sup>24</sup> Исто.

<sup>25</sup> *7Nap*, 1957. jan. 13, 3, 7, *Krónikás. Színházi krónika, Magyar Szó*, 1956. december 26, 8.

<sup>26</sup> *Magyar Szó*, 1965. okt. 9, 10; *G[önci] S[ári]*. Исто, 1965. окт. 22, 12: *Kolozsi Tibor, A Dr. bemutatója Szuboticán*.

правилности и наличје друштва, те је на тај начин у могућности да потпуно дочара наказност и изопаченост малограђанског друштва.

Сама представа у почетку није текла глатко услед извештачености сценске поставке којој су недостојали живахност и темпо. Почетни недостаци су, међутим, били убрзо превазиђени па се публика даље веома добро забављала. Глумачка игра није била уједначена, некима тумачење нушићевских ликова и карактера није било блиско, превасходно због недостатка глумачког искуства. Коложи се најповољније изразио о глуми Ђерђа Фејеша (Живота Цвијовић), Марије Чех Сабо (Мара), Густава Цехеа (Czehe Gusztáv — Благоје). Мада су били недовољно уиграни, и Катица Мајорош (Majoros Katica — Slavka) као и Ferenc Sabo (Szabó Ferenc — Велимир Павловић), понаособ су ипак доносили животне фигуре.<sup>27</sup>

*Ожалошћену породицу* је суботичка мађарска драма након двадесет три године поново ставила на репертоар. Премијера је одиграна у априлу 1973. године. Поводом тог догађаја Ласло Геролд (Gerold László) је у књижевном подлистку *Magyar Szó-a Kilátó* (Килато) објавио прегледан чланак о свим Нушићевим комадима који су били играни после Другог светског рата у Суботици. Аутор наводи како је Нушић најчешће извођени драмски писац у Суботици, те да је у првим годинама стасавања мађарског ансамбла пет пута стављен на репертоар, што се може тумачити тиме да је послератни театар имао за задатак, између осталог, и осуђивање слабостима оптерећену, прохујалу прошлост. У предочавању наличја једног таквог малограђанског друштва као и његовог менталитета Нушићев комедиографски опус у великој мери садржи елементе оштрог критичког приступа, па је било логично што су из аспекта друштвено-политичких очекивања често бирани управо Нушићеви текстови. Премијеру из 1973. године Геролд сматра историјском, наравно у смислу позоришне историје, а у контексту професионалног мађарског позоришног живота у тадашњој Југославији.

Аутор чланка узима у обзир и објављене позоришне критике Јожефа Шулхофа који се својевремено темељно бавио претходним извођењем *Ожалошћене породице* и у *Magyar Szó*-у и у *Híd*-у. Том приликом је дао детаљну анализу редитељског и глумачког рада, бавио се проблематиком трагања за савременим читањем Нушићевих комада. Пренаглашавање комичности тада је довело до тога да су сатирични елементи губили на снази услед мноштва смешних и допадљивих гегова на сцени. У циљу оживљавања малограђанске чаршије Бела Гараи је тада преузео тзв. српски нушићевски стил играња, а то није донело, упркос настојањима, очекиване резултате те је представа остала дужна управо у дочаравању атмосфере београдске чаршије. И мада је Геролд најавио упоредну анализу обе суботичке представе *Ожалошћене породице*, та анализа није била написана.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Исто.

<sup>28</sup> Gerold László, *Aktuális színháztörténet. A ma ismét bemutatásra kerülő Nušić-mű 23 évvel ezelőtti visszhangjáról*, *Magyar Szó, Kilátó*, 1973. ápr. 21, 13.

У једној посебној најави у истом броју листа коју је сигнирао (b-s) наведен је разлог због чега је Иштван Сабо мл. (Ifj. Szabó István), редитељ представе, изабрао управо ово Нушићево дело. Разлог је био оправдан — позориште је у то време имало задатак, између осталих, да прикаже једно драмско дело које је обухваћено наставним планом и програмом, па је тако дошло до избора овог комада. Намера редитеља је била да инсценира једну забавну и врцаву представу којом ће суботички глумци моћи да гостују и у унутрашњости.<sup>29</sup>

И у једној другој најави објављеној у истом броју *Magyar Szó*-а, посебно је истакнуто како није било потребно „скинути прашину са текста”, а није га било потребно ни ревидирати јер је писац своједобно верно осликао конкретно друштво са конкретним и типичним ликовима, а намера у саопштавању се ни данас не разликује од традиционалног казивања. Сценографију је осмислио Пал Петрик (Petrik Pál), а костиме гост из Будимпеште Пирошка Секел (Székely Piroska). Сама представа нагиње ка трагикомедији у којој Иштван Сабо старији изванредно тумачи лик Агатона, но и остали учесници су прихватљиво одиграли своје улоге.<sup>30</sup>

Након 1973. године видно се губи интересовање за постављање на сцену Нушићевих комада, бар у мађарским драмама. Наведене године основано Новосадско позориште — Újvidéki Színház, тек након петнаест година, тј. 1988, одлучује се за извођење једног његовог дела у режији Радослава Дорића. *Покојник* није ушао у избор оних представа ове позоришне куће које су за дуже памћење, а разлог, како Ласло Геролд наводи, се налази у томе што се троструки завршетак ничим не може оправдати осим чињеницом да ово Нушићево дело, без обзира на критичку и сатиром натопљену пишчеву намеру, не представља драму комплетне вредности па тако редитељ није успео да својим интервенцијама надокнадити недостатке текста. Троструки завршетак ни у ком случају није разрешио проблем.<sup>31</sup>

Трагајући за разлозима зашто се након 1973. године губило интересовање за постављањем позоришних дела великог српског комедиографа можда нећемо моћи овом приликом дати одговоре, нити у потпуности разрешити па чак ни евидентирати околности које су довеле до тога, но неки аспекти се дају наслутити, пре свега на основу већ цитираног написа Ласла Геролда који је у својој „актуелној позоришној историји” констатовао како се од позоришне уметности 1973. године очекује нешто сасвим друго када су у питању постављања на сцену рецимо комедије. Време идеологизирања је у нестајању, треба га превазићи, од пре двадесет година толико обезвређиван и осуђиван тзв. лакрдијашки стил у новије време добија на значају у продукцијама, па се тако успех рецимо *Др*-а 1965. године никако не може сматрати случајним. Огледало које се ставља испред нас као гледалаца у *Ожалошћеној породици* суботич-

<sup>29</sup> *Gyászoló család, Magyar Szó*, 1973. ápr. 21, 8 и 14.

<sup>30</sup> *A gyászoló család. Bemutató a Népszínházban, Magyar Szó*, 1973. ápr. 21, 8.

<sup>31</sup> Gerold László, Branislav Nušić: *A megboldogult, y: Léhuzatban*, Forum. Újvidék 2004, 99—101.

ког ансамбла, пише Геролд, у ствари омогућава да се препознамо, па према томе ако представа испуњава такав савремен захтев у контексту препознавања, она се може сматрати ововременском, док осликавање некадашње чаршије без осавремењивања, више није у духу садашњег времена.<sup>32</sup>

Золтан Барацијус (Baráczius Zoltán) под псеудонимом „mark”, такође се осврнуо на премијеру *Ожалошћене породице* априла 1973. године. Он је говорио о Нушићу као драмском ствараоцу који је као такав десетлећима био водећа личност на југословенским просторима, а игран је и у иностранству, нпр. у Москви. Као стални реквизит наших позоришта, његово дело је било инспиратор многих написа и студија. Историјске драме су му неуспешне, али зато хумором, иронијом и сатиром натопљени његови позоришни комади прилично оштро говоре о ситним бирократама, корумпираним месним, провинцијским моћницима и тикванима, о неверним љубавницима, уопште о малограђанштини. Барацијус говорећи о *Госпођи минисџарки* Бојана Ступице са Миром Ступицом у насловној улози наводи како је та београдска представа доживела неуспех јер публика није била у стању да поднесе суочавање са веродостојно приказаном реалности. Представа је била обогаћена са много сатиричних елемената на уштрб његова увесељавања.

Његова оцена представе *Др* суботичког ансамбла из 1965. године у режији Бошка Пиштала се такође слаже са Геролдовом напоменом,<sup>33</sup> те тако можемо закључити како на прекретници шездесетих и седамдесетих година XX века се дефинитивно напушта, ако се може тако рећи, социјалистичком идеологијом пренатрпано виђење и оцењивање Нушићевог комедиографског опуса, и почеће се са враћањем ка извору, тј. Нушићевим текстовима без идеолошких уплитања.

Нушић је, дакле, на сценама мађарских професионалних позоришта у послератној Југославији постао један од највише извођених драмских аутора јужнословенских народа. Судбина представа на мађарском језику је била скоро истоветна са њиховом судбином на српској сцени и када се ради о стављању његових комада у службу идеолошке борбе ради социјалистичког преображавања целокупног друштва, односно када су његови комади искоришћавани у циљу оштрог осуђивања, како се тада сматрало, капиталистичког поретка и друштвених односа. Напуштање и превазилажење идеолошких приступа средином шездесетих година прошлог века се такође одвијало истовремено. Вишак у представљању Нушићевих дела на мађарском језику свакако можемо тражити и у намери да се посредством његових комедија допринесе што бољем међусобном упознавању и уважавању српског и мађарског народа.

<sup>32</sup> Цитирани текст Ласла Геролда из 1973. године.

<sup>33</sup> mark [Baráczius Zoltán], *A gyászoló család. Nušić-bemutató a Népszínházban, 7Nap*, 1973. ápr. 20, бр. 16, 6.

*Dr Katalin Kaič*

NUŠIĆ ON THE STAGE OF PROFESSIONAL HUNGARIAN THEATRES  
(1945—1985)

Summary

The author of the study discusses Branislav Nušić's comedies which were performed on the stages of professional Hungarian theatres in Vojvodina between 1945 and 1985, in the context of the published reviews and criticisms, primarily in *Magyarszo*, *7 Nap* and the journal *Hid*.

On the basis of the presented material, one could conclude that Nušić's works *Pokojnik*, *Ožalošćena Porodica*, *Dr, Gospođa Ministarka*, *Običan Čovek* were most frequently performed in the period marked by social-realism, when Nušić's works were at the same time also over-ideologized.

*Costin Moisil*

A BIBLIOGRAPHY OF MUSICOLOGICAL WORKS  
ON ORTHODOX CHANT PRINTED IN ROMANIA  
(1990—2002)

My intention has been to point out the most important musicological works published in post-communist Romania on Orthodox chant. The list I have drawn includes theoretical and historical studies, catalogs, reproductions of manuscripts, monographs of cantors, scribes and chant teachers. I have not included studies that deal with music in parts, not even those referring to the harmonization of chants, or bell board music. Similarly, I have not mentioned the monographs on the researchers of Byzantine music, church music theology works, collections of post-Byzantine chants transcribed on staff, nor books of which there are only very few copies.<sup>1</sup>

This bibliography is a selective one,<sup>2</sup> including about 150 titles; the total number of published articles must be two or three times larger.<sup>3</sup> I sought to leave aside school-like papers as well as those lacking in new information or original approaches. However, I included less well-written articles that contain original information. Also, when an issue was tackled by several authors independently, I saw it fit to mention all the articles, even if their content was quite similar (i. e. the monographs on Anton Pann and Nectarie the Protopsaltes, or the studies on the manuscripts from Noul Neamț monastery). Finally, I am not ruling out the possibility of having omitted interesting articles, to which I have had no access.

<sup>1</sup> For lack of financing, two books were published at the authors' expense in a limited number of copies (20 and 30 respectively) and offered to Byzantine music researchers in Romania.

<sup>2</sup> An exhaustive bibliography is currently being elaborated by Daniel Suceava.

<sup>3</sup> The wealth of articles in the post-communist period has several causes. On the one hand, the elimination of censorship (see note 4) made it possible for an unlimited number of articles to be published on church music (some of which had been elaborated before 1990). On the other hand, in the context of the revival of religious life, interest in chanting increased significantly, so researchers and students alike were encouraged to publish. Finally, the considerable growth of the number of universities and the new regulations regarding the professors' scientific activity have led to the emergence of a great number of articles the quality of which is rather questionable.



If during the communist regime Romanian research was oriented toward the oldest musical documents written by the Romanians (the Putna school — the 16<sup>th</sup> century, the first compositions in Romanian — the 18<sup>th</sup> century), the situation has changed after 1989.<sup>4</sup> In the early 1990s, the studies on the Putna school signed by Titus Moisescu<sup>5</sup> continued to prevail. In parallel, however, articles on music in Chrysanthine notation began to make their way, which until then had only been published in theological magazines, sometimes under a pseudonym. Beginning with 1995, neo-Byzantine music in Romanian has been predominant in publications about chanting; most articles are monographs, catalogs or descriptions of manuscripts, often concluded with one or two musical examples in neumatic and staff notation. Recent years have seen an opening to other issues (musicological analyses, oral traditions, *exegetis*, mathematical patterns, gender studies) and increased reference to the international bibliography.

The most prestigious periodical after 1989 has remained *Studii și cercetări de istoria artei, seria Teatru, Muzică, Cinematografie* (abbreviated: *SCIA*), next to its French counterpart, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Théâtre, Musique, Cinéma* (abbreviated *RRHA*). The two publications were issued annually until 1997, when they were discontinued for financial reasons. *Muzica*, the Romanian Composers and Musicologists' Association quarterly, is another publication where articles on chanting are fairly frequent.

The first specialized periodical on chanting<sup>6</sup> appeared in 1995 at Jassy: *Byzantion*, (since 1997, *Byzantion Romanicon*). Another publication of the kind, *Acta Musicae Byzantinae* (abbreviated to *AMB*), has been published at Jassy too, beginning with 1999.

The magazine publishes the papers of the international symposia organized yearly by the Center for Byzantine Studies in Jassy, in addition to a few other articles. Edited by Gabriela and Traian Ocneanu, *AMB* became before long the most important (post-) Byzantine music magazine in Romania.<sup>7</sup>

Almost all the articles are in Romanian, aside from those published in *RRHA* (all of them in French), and a few from *AMB* (in English or French). The older articles from *Muzica*, some of those from *Byzantion (Romanicon)*, and all those from *AMB* have English or French summaries.

---

<sup>4</sup> As in other countries from the Soviet bloc, research of religious music was hardly tolerated. The regime allowed only the study of old manuscripts, as it was interested in documents that could support its nationalist ideology. (Ironically, this did not spare the researchers countless cavils relating to the publication of their works.) See also Franz Metz, „Muzica bisericească și muzica sacră după 1945, în România”, *Muzica*, XI/2 (42), (2000), 120—138.

<sup>5</sup> Among active researchers before 1989, only Titus Moisescu (1922—2002) and Sebastian Barbu-Bucur went on with their work in Romania into the 1990s. The others were either very old — Gheorghe Ciobanu (1909—1995), Marin Ionescu (1909—1992) —, or had settled abroad — Adriana Șirli, Hrisanta Trebici — Marin.

<sup>6</sup> Most articles in this magazine are about chanting. Next to them, one may find articles on church music in parts or, more rarely, on church painting.

<sup>7</sup> The next issue (VI) of *AMB* will include the papers read at the CERIMM symposium (Royaumont, 1996).

## Ozana ALEXANDRESCU

1990 **Penticostarul în manuscrise muzicale de tradiție bizantină** [The *Pentekostarion* in the musical manuscripts of Byzantine tradition], *SCIA*, XXXVII, 3—16. (Previously published as **The Pentikostarion in Byzantine Manuscripts** in *RRHA*, XXXVI (1989), 47—60.) The comparison between the first *Pentekostarion* in Romanian and Greek sources.

1993 **Secolul al XVII-lea — Perioadă de tranziție în evoluția muzicii de tradiție bizantină în țările române** [The 17<sup>th</sup> century — A period of transition in the evolution of the music of Byzantine tradition in the Romanian principalities], *SCIA*, XLI, 29—37. 28 17<sup>th</sup>-century manuscripts from Romanian libraries.

1997 **Kallistos l'hiéromoine, un musicien d'époque brancovane** [Kallistos the *Hieromonk*, a musician from the Brancovan epoch], *RRHA*, XXXIV, 5—12. (Resumed in Romanian: **Kallistos ieromonahul, muzician de epocă brâncovenească**, *Muzica*, IX/1 (33), 1998, 110—118.) Works of a Wallachian chanter at the beginning of the 18<sup>th</sup> century.

**O reconsiderare privind proveniența ms. 362 BAR, Cluj** [Reconsidering the origin of ms. 362 BAR, Cluj], *Muzica*, VIII/1 (29), 106—111. The refutation of Gheorghe Ciobanu's hypothesis regarding the Transylvanian origin of an 18<sup>th</sup>-century manuscript with 4-part Orthodox music.

1998 **Un manuscris inedit din secolul al XVII-lea** [An unknown manuscript from the 17<sup>th</sup> century], *Muzica*, IX/4 (36), 135—142.

2001 **Polihronioane dedicate unor domnitori și ierarhi români — o reevaluare** [*Polychronismoi* dedicated to Romanian monarchs and hierarchs — a reevaluation], *Muzica*, XII/2 (46), 142—150. A catalog including 12 *polychronismoi* culled from 25 manuscripts.

## Ioannis ARVANITIS

2001 **Structura ritmică și metrică a stihirilor și irmoaselor — un mijloc și un rezultat al noii interpretări ritmice a cântului bizantin** [The rhythmical and metrical structure of the Byzantine *heirmoi* and *stichera* as a means to and as a result of a new rhythmical interpretation of the Byzantine chant], *AMB*, III, 5—20.

## Grigorie BĂBUȘ

2002 **Bibliografia tipăriturilor psaltice ale lui Anton Pann** [Bibliography of publications in Chrysanthine notation edited by Anton Pann], (București: Christiana), 208 p. The catalog of the 28 musical volumes edited by Anton Pann.

## Delia Ștefania BARBU

2001 **Monahia Epiharia Moisescu, compozitoare de muzică psaltică** [Nun Epiharia Moisescu, chant composer], *Analele Universității din Craiova, seria Teologie*, VI/8, 62—67. Chantress from the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

2002 **Rolul și importanța tereremurilor în cântarea bisericească** [The role and the importance of *teretismata* in Church chant], *AMB*, IV, 204—210.

Translation of an exegetics on *kratemata* from an 18<sup>th</sup>-century Greek manuscript.

### **Sebastian BARBU-BUCUR**

1992 Sebastian Barbu-Bucur (editor), **Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească, vol. IV, Stihirar — Penticostar** [Filothei the son of Jipa, the *aga*. Romanian chant book. IV. *Sticherarion-Pentekostarion*], (București: Editura Episcopiei Buzăului), 1 f., 540 p. Facsimile and staff transcription of the final part of the first manuscript in Romanian with Byzantine semiography (1713) — *Menaion*, beginning with March 9, and *Pentekostarion* — and of other chants (*Triodion*, cherubic hymns) by Filothei, from another manuscript. The volume includes a Lexicon of musical and liturgical terms.

1994 **Bibliografia tipăriturilor muzicale psaltice românești, secolul XIX** [Bibliography of Romanian chant publications of the 19<sup>th</sup> century], *Teologie și Viață*, IV (LXX)/8—10, 52—70.

1995 **Contribuții românești în domeniul culturii muzicale bizantine la Muntele Athos** [Romanian contributions to Byzantine musical culture on Mount Athos], *Byzantion*, I, 1—8. (Previously published as final chapter of **Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României** (București: Editura Muzicală), 1989. Republished as **Muzica românească de tradiție bizantină în Muntele Athos**, in *AMB*, IV (2002), 79—82 and in *Analele Universității din Craiova, seria Teologie*, VI/8 (2001), 138—145.)

**Bibliografia tipăriturilor psaltice românești, secolul XX** [Bibliography of Romanian chant publications of the 20<sup>th</sup> century], *Teologie și Viață*, V (LXXI)/7—9, 68—94.

1997 **Figuri de mari protopsalți. Neagu Ionescu (1836—1917) — Protopsalt, pedagog și compozitor** [Outstanding chanters. Neagu Ionescu (1836—1917) — *protopsalt*, pedagogue and composer], *Byzantion Romanicon*, III, 8—25. (Resumed in *Muzica*, VIII/1 (29), (1997), 112—126.)

1998 **Polihronii, aclamații și imnuri laice în manuscrisele psaltice de la Mănăstirea Neamț** [*Polychronismoi*, acclamations and lay hymns in the musical manuscripts of Neamț monastery], *Byzantion Romanicon*, IV, 81—94. (Resumed in *Muzica*, IX/2 (34), (1998), 138—144.) The description of one of the 7 mss. from Neamț monastery that contain *polychronismoi*.

1999 **Anton Pann. Clasic al muzicii psaltice românești — 200 de ani de la nașterea sa** [Anton Pann, a classic of Romanian chant. 200 years since his birth], *Muzica*, X/1 (37), 113—122.

2000 **Manuscrisele muzicale românești de la Muntele Athos** [Romanian musical manuscripts from Mount Athos], (Editura Muzicală: București), 489 p., 18 f. The catalog of 260 mss. from 7 athonite monasteries (18<sup>th</sup>—20<sup>th</sup> centuries).

**Nectarie Schimonahul din chinoviul românesc Prodromu-Athos la 100 de ani de la moartea lui** [100 years since the death of Nectarie the Hermit from the Romanian monastery Prodromos at Athos], *AMB*, II, 17—36. (Resumed in *Muzica*, XI/3 (43), (2000), 103—129.) The life and work of the most important Romanian chanter from Mount Athos.

**Onufrie Bratu de la Mănăstirea Cheia-Teleajen, copist de muzică psaltică** [Onufrie Bratu from Cheia monastery, Teleajen — a scribe of post-Byzantine music], *AMB*, II, 73—94. Description of six manuscripts copied in the early 20th century.

2002 **Un compozitor de muzică bizantină la începutul sec. al XVIII-lea — Clement Grădișteanul de la Mănăstirea Hurezu** [A composer of Byzantine music at the beginning of the 18th century: Clement Grădișteanul of Hurezu monastery], *AMB*, IV, 127—134. (Resumed in *Muzica*, XIII/2 (50), (2002), 151—158.)

**George Ucenescu și manuscrisele sale muzicale autografe din Muntele Athos** [George Ucenescu and his autograph musical manuscripts from Mount Athos], *Muzica*, XIII/4 (52), 136—144. Presentation of the chanter George Ucenescu (19th century) and description of two manuscripts.

#### **Alexăndrel BARNEA**

1997 **Slujitori pe altarul muzicii bisericești — profesorul Anton Toma** [Servants to the altar of Church music-teacher Anton Toma], *Byzantion Romanicon*, III, 55—58. Presentation of a Moldavian chant teacher at the beginning of the 20th century.

2000 **Manuscrisele muzicale psaltice de la Biblioteca Episcopiei Romanului** [Post-Byzantine musical manuscripts in the Library of the Bishopric of Roman], *AMB*, II, 109—119. Description of 24 mss. in Chrysanthine notation.

#### **Florin C. BUCESCU**

1995 **Manuscrisele psaltice ale lui Teodor Stupcanu** [The chant manuscripts of Teodor Stupcanu], *Byzantion*, I, 140—143. Schoolbooks authored by an important chanter from Jassy at the beginning of the 20th century.

1996 **Un muzician ieșean pe nedrept uitat: Gheorghe I. Dima** [An unjustly forgotten musician from Jassy: Gheorghe I. Dima], *Byzantion*, II, 233—243.

1999 **Documente importante de muzică bizantină și psaltică în bibliotecile din Iași** [Outstanding documents of Byzantine and post-Byzantine music in the libraries of Jassy], *AMB*, I, 74—95. (An excerpt was resumed as **Manuscrisele psaltice de la Biblioteca Mitropoliei Moldovei din Iași** [The chant manuscripts from the Library of the Metropolitan Church of Moldavia in Jassy], *Byzantion Romanicon*, V (1999), 37—61.)

2000 **Contribuții la cunoașterea activității muzicale a protopsaltului Ștefan Paltinescu** [Contributions to the perception of the musical activity of the *protopsaltes* Ștefan Paltinescu], *Muzica*, XI/1 (41), 123—137. (Resumed in *Byzantion Romanicon*, V (1999), 132—149.) Chanter from the second half of the 19th century, one of the first historians of Romanian chant.

2001 **Manuscrisul nr. I/4 (grecesc) din fondul 2119 al Arhivei Naționale din Chișinău — document important pentru a treia etapă a românizării cântărilor** [The I/4 (Greek) manuscript from the 2119 Fund of the National Archive in Chișinău, an important document concerning the third stage of the Romanianization of chants], *AMB*, III, 110—115. A Greek Heirmologion Kallophonikon in Chrysanthine notation.

2002 **Stihira cuviosului Paisie de la Neamț — cântare emblematică pentru spiritualitatea Moldovei** [The *sticheron* of pious Paisij of Neamț monastery — an emblematic chant for the Moldavian spirituality], *AMB*, IV, 91—98.

#### **Alexie Al. BUZERA**

1996 **Trei manuscrise psaltice de la B. C. U. „Mihail Eminescu” din Iași cu opera muzicală inedită a lui Ghelasie Basarabeanu** [Three chant manuscripts from the Mihail Eminescu Central University Library in Jassy containing original musical works by Ghelasie the Bessarabian], *Byzantion*, II, 69—76.

**Ghelasie Basarabeanul** [Ghelasie the Bessarabian], *Muzica*, VII/3 (27), 147—160. The life and work of a chanter from the first half of the 19<sup>th</sup> century.

1997 Alexie Al. Buzera (sic), **Manuscrisele psaltice ale lui Anton Pann** [Anton Pann's chant manuscripts], *SCIA*, XLIV, 83—88.

**Un manuscris românesc inedit cu teoria muzicii în notația hrysantică din anul 1819** [An original Romanian manuscript with the theory of music in Chrysantine notation from 1819], *Byzantion Romanicon*, III, 59—63.

**Gheorghe Gherontie de la Mănăstirea Hurezi, cântăreț, compozitor și copist de muzică psaltică** [Gheorghe Gherontie of Hurezi monastery, chanter, composer, and scribe], *Analele Universității din Craiova, seria Teologie*, II/2, 40—45. 19<sup>th</sup> century chanter from Oltenia.

1998 **Chiril Monahul de la Mănăstirea Bisericani, copist și compozitor** [Chiril the Monk of Bisericani monastery, scribe and composer], *Byzantion Romanicon*, IV, 20—30. Moldavian scribe from the mid-19<sup>th</sup> century.

**Un ucenic al mitropolitului Iosif Naniescu: psaltul Gheorghe Ionescu** [A pupil of metropolitan Iosif Naniescu: the *psaltes* Gheorghe Ionescu], *Byzantion Romanicon*, IV, 75—80. Chanter from the second half of the 19<sup>th</sup> century.

1999 **Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din sec. al XIX-lea** [Romanian musical culture of Byzantine tradition in the 19<sup>th</sup> century] (Craiova: Fundația Scrisul Românesc), 2 f., iv, ii, 456 p., 3 f. Beside chapters on the theory of music, the „Romanianization” of chants, and the presentation of little-known chanters, the work includes a catalog of over 600 manuscripts, in addition to the reproduction of 38 prefaces to various chant books. Summary in English, German and Greek.

**Anton Pann — bazul teoretic și practic sau gramatica melodică. Contribuții** [Anton Pann — The theoretical and practical basis of Church music or the melodic grammar. Contributions], *AMB*, I, 53—63. The sources and structure of Anton Pann's theoretical works.

**Oprea Dumitrescu. Contribuții** [Oprea Dumitrescu. Contributions], *Muzica*, X/1 (37), 105—113. Biography and publications.

2000 **Protosinghelul Varlaam și popasurile lui în Oltenia** [Monk Varlaam and his stays in Oltenia], *AMB*, II, 95—96. Information about a 19<sup>th</sup>-century chanter.

2001 **Un manuscris grecesc inedit cu teoria notației cucuzeliene** [An unknown Greek manuscript bearing on Koukouzelian notation theory], *AMB*, III, 102—105. (Revised and enlarged under the title **Teoria notației cucuzeliene**

**într-un manuscris aflat în România**, *Muzica*, XIII/3 (51), (2002), 127—133.)  
The manuscript is a compilation of several treatises.

**Muzica de tradiție bizantină în spațiul Olteniei** [Post-Byzantine music in Oltenia], *Analele Universității din Craiova, seria Teologie*, VI/8, 101—128. Over 100 manuscripts from libraries in Oltenia, or originating in Oltenia. The article is a selection from the catalog published in **Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din sec. al XIX-lea**.

2002 **Creația psaltilor din Moldova în manuscrisele de pe teritoriul Olteniei** [Contributions of Moldavian chanters in Oltenian manuscripts], *AMB*, IV, 135—143.

**Un ierarh muzician mai puțin cunoscut, Gherasim Safirin** [A little-known musician hierarch: Gherasim Safirin], *Analele Universității din Craiova, seria Teologie*, VII/9. Chanter from Oltenia (19<sup>th</sup>—20<sup>th</sup> centuries).

### **Constantin CATRINA**

1993 **Un „Irmologhion” din prima jumătate a secolului al XIX-lea** [A 'Heirmologion' from the first half of the 19<sup>th</sup> century], *Muzica*, IV/1 (13), 113—122. Description of a manuscript (Heirmologion and Anthologion) written by Ghelasie the Bessarabian.

1994 *Studii și documente de muzică românească* [Studies and documents on Romanian music], vol. II (București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România), 240 p.

**Anton Pann — ctitor al învățământului muzical de tradiție bizantină din Transilvania** [Anton Pann — founder of musical education of Byzantine tradition in Transylvania], 117—125.

**Școală de muzică în Șcheii Brașovului: George Ucenescu** [Music school in Șcheii Brașovului: George Ucenescu], 126—148.

**Contribuții la răspândirea cărții românești de muzică** [Contributions to the dissemination of Romanian books of old music], 225—234. The circulation of Macarie the Hieromonk's books in Transylvania.

1997 **Reforma hrisantă și receptarea ei în spațiul religios și cultural din Șcheii Brașovului** [The Chrysanthine reform and its reception in the religious and cultural space of Șcheii Brașovului], *SCIA*, XLIV, 79—82.

1997 **Despre câteva repere privind învățământul muzical de tradiție bizantină din Șcheii Brașovului — secolele XVIII—XIX** [Some reference points concerning the post-Byzantine musical education in Șcheii Brașovului — 18<sup>th</sup>—19<sup>th</sup> centuries], *Byzantion Romanicon*, III, 113—125.

1998 **Momente și monumente ale muzicii de tradiție bizantină din Transilvania**, *Byzantion Romanicon* [Moments and monuments of music of Byzantine tradition in Transylvania], IV, 31—39.

1999 **Mitropolitul Andrei Șaguna despre practica și tradiția cântării de sorginte bizantină în biserica ortodoxă din Transilvania** [Metropolitan Andrei Șaguna on the practice and tradition of music of Byzantine origin in the Romanian Orthodox chant of Transylvania], *AMB*, I, 69—73. Administrative decisions of an important mid-19<sup>th</sup> century hierarch.

2000 **Însemnări și documente privind folosirea limbilor de cult în Biserica Voievodală din Șcheii Brașovului (sec. XVII—XVIII)** [Notes and docu-

ments regarding the use of worship language in the Voivodal Church of Șcheii Brașovului (17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> c.), *AMB*, II, 126–129.

2001 **Muzica de tradiție bizantină. Șcheii Brașovului** [Music of Byzantine tradition. The Șchei Quarter in Brașov], (Brașov: Arania), 160 p. The history of Orthodox chanting in a town of south-east Transylvania that had close ties with Wallachia (15–20 c.).

**Un manuscris de muzică bizantină semnat de Ilie Fotino** [A Byzantine music manuscript signed by Ilie Photeinos], *AMB*, III, 106–109. Cherubic hymns composed and copied by Ilie Photeinos, a Greek chanter from the 19<sup>th</sup> century.

2002 **Școala de psaltichie din Șcheii Brașovului în câteva însemnări și mărturii documentare (sec. XV–XVI)** [The Chant School from Șcheii Brașovului in a few notes and documents from the 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries], *Byzantion Romanicon*, VI, 82–90.

### **Margareta CERVONEAC**

1998 **Manuscrisul lui Calistrat Galactinovici din colecția Mănăstirii Noul Neamț** [Calistrat Galactinovici's manuscript from the collection of Noul Neamț monastery], *Byzantion Romanicon*, IV, 106–111.

1999 **Autorii muzicii de tradiție bizantină din colecția de manuscrise ale mănăstirii Noul Neamț** [The authors of the music of Byzantine tradition from the manuscript collection of Noul Neamț monastery], *AMB*, I, 64–68. 45 authors from the 13<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries in 15 manuscripts from the Republic of Moldova.

2000 **Margareta Cervoneac-Ciorici, Fondul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină al Mănăstirii Noul Neamț: generalități** [The musical manuscripts of Byzantine tradition fund from Noul Neamț monastery: generalities], *AMB*, II, 105–108. Manuscripts from the 19<sup>th</sup> century in the National Archives of the Republic of Moldova.

### **Elena CHIRCEV**

1996 **Formule melodice în cântările bisericești ale lui Dimitrie Cuțanu** [Melodic formulas in Dimitrie Cuțanu's Church chants], *Byzantion*, II, 63–67. Chant formulas from the first Orthodox music book from Transylvania.

1998 **Priceasna în colecții de cântări din Transilvania și Banat** [*Koinonika* in chant collections from Transylvania and Banat], *Byzantion Romanicon*, IV, 95–101.

1999 **Cântările sfintei liturghii în transcrierea lui Traian Vulpescu** [The chants of the Divine Liturgy in Traian Vulpescu's transcription], *AMB*, I, 43–52. Volume edited by a professor from Cluj in 1939.

2000 **Muzica de strană bănățeană în viziunea preotului Terentius Bugariu** [Banat lectern music according to Father Terentius Bugariu], *AMB*, II, 57–61. Opinions on early — 20<sup>th</sup>-century chants and their staff transcription.

2001 **Irmoasele din colecția de cântări bisericești a lui Dimitrie Cuțanu și relația lor cu muzica psaltică** [The *heirmoi* in Dimitrie Cuțanu's chant book and their relationship to Byzantine music], *AMB*, III, 86–101. Comparison

between *heirmoi* of the 9<sup>th</sup> ode in Macarie the Hieromonk and Dimitrie Cunțanu's versions.

2002 **Manuscrisul grec nr. 953 de la B. A. R. — investigații preliminare** [The no. 953 Greek manuscript from the Library of the Romanian Academy — preliminary investigations], *AMB*, IV, 64—69. 40 folios from a 18<sup>th</sup>-century *Sticherarion* bound together with a 14<sup>th</sup>-century *Sticherarion*.

### **Gheorghe CIOBANU**

1992 *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie* [Studies in ethnomusicology and Byzantine chant], vol. III (București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România), 224 p. A collection of articles completed before 1985; some of them restate the ideas from Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu (eds.), **Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei — Izvoare ale muzicii românești V** (București: Editura Muzicală, 1983).

**Adoptarea muzicii bizantine ca muzică de cult. Vechime. Căi de pătrundere** [The adoption of Byzantine music as Church music. Age. Ways of penetration], 54—60. (Previously published as **Adoption de la musique byzantine comme musique liturgique. Ancienneté et voies de pénétration**, in Gheorghe Ciobanu, *Études de musique ancienne roumaine* (București: Editura Muzicală, 1984), 107—115.)

**Școala muzicală de la Putna** [The music school at Putna], 61—80. (Previously published as **L'école de musique de Putna**, in *Études...*, 116—134.)

**Ms. nr. 1886 de la Mănăstirea** Ms. No. 1886 from Dragomirna Monastery], 81—86. Manuscript of the Putna School.

**Limbile de cult la români în lumina manuscriselor muzicale** [Romani-ans' Church languages in the light of musical manuscripts], 87—98. (Previously published in *Mitropolia Banatului*, XXXI/7—9 (1981), 485—499. Published in 1984 as **Les langues liturgiques chez les Roumains à la lumière des manuscrits musicaux**, in *Études...*, 151—164.)

**Muzica de cult bănățeană. Origine. Vechime. Specific** [Banat Church music. Origin, age, specificity], 105—125. (Previously published in *Mitropolia Banatului*, XXXII/10—12 (1982), 624—643.)

**Teorie. Practică. Tradiție: Factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine** [Theory. Practice. Tradition: Complementary factors necessary to decode old Byzantine music], 130—135. (Previously published in *Studii de muzicologie*, XVII (1983), 191—198. Published under the title **Théorie, pratique, tradition — facteurs complémentaires indispensables au déchiffrage de la musique byzantine ancienne**, in *XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/7, Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik*, 32/7 (1982), 29—37 and in *Études...*, 100—106.)

**Pe marginea Congresului Internațional de Bizantinologie de la Viena** [About the International Byzantine Studies Congress in Vienna], 136—149. (Previously published in *Studii de muzicologie*, XVIII (1984), 168—183.)

Gheorghe Ciobanu's interventions at the 1981 congress, especially those disproving possible ties between the Putna School and Bulgarian chant.



### **Dimitri CONOMOS**

2002 **The Significance of the Moldavian Monastic Contribution to the Tradition of Post-Byzantine Psalmody**, *AMB*, IV, 38—41 Resumes in brief affirmations about Evstatie and the Putna School previously written in the article **The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteen Century** published in *Dumbarton Oaks Papers*, XXXVI (1982) and in Anne E. Pennington, **Muzica în Moldova medievală/Music in medieval Moldavia** (București: Editura Muzicală, 1985), 221—267.

**The Musical Tradition of Mount Athos**, *AMB*, IV, 70—78.

### **Constanța CRISTESCU**

1994 **Pilgrimage and Pilgrimage Song in Transylvania**, *East European Meetings in Ethnomusicology*, I, 30—43.

1996 **O metodă etnomuzicologică de analiză și transcriere a muzicii bizantine moderne** [An ethnomusicological method of analysis and transcription of modern Byzantine music], *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, VII, 183—189. About the necessity to substantiate such a method.

### **Alexandru DIMCEA**

1998 **Bibliografia tipăriturilor psaltice din România (1820—1947) (I)** [Bibliography of Romanian Editions in Chrysanthine Notation (1820—1947) (I)], *Scara*, vol. 3, II (1998), 166—178 The first 6 publications: the 1820 volumes published by Petros Ephesios, a leaflet, and three printings of Macarie the Hieromonk's *Theoritikon*.

### **Cristian DOBOȘ**

1997 **Micrintervalele în muzica psaltică analizate din punct de vedere acustic, matematic** [Microintervals in neo-Byzantine chant analyzed acoustically, mathematically], *Byzantion Romanicon*, III, 137—149.

1998 **Sisteme de formare a scărilor muzicale în psaltichia hrisantică** [Systems of constructing musical scales in Chrysanthine chant], *Byzantion Romanicon*, IV, 187—198.

### **Mariana FLAIȘER**

2002 **Referiri la muzica psaltică în pravilele împărătești** [Mentions of Byzantine music in the imperial rules], *AMB*, IV, 201—203. Chant in the first juridical texts in Romanian (17<sup>th</sup> century).

### **Mara FORTU**

1997 **Vasile Sava, renumit psalt ieșean din veacul al XX-lea** [Vasile Sava, a renowned 20<sup>th</sup>-century chanter from Jassy], *Byzantion Romanicon*, III, 168—171.

### **Violina GALAICU**

1997 **Cântarea psaltică și melosul popular românesc: interferențe reale și virtuale** [Post-Byzantine chant and the Romanian folk melos: real and virtual interrelations], *Byzantion Romanicon*, III, 91—95.

2000 **Cîteva precizări în legătură cu expresia „putevoi raspev”** [Elucidative notes on the 'putevoi raspev' expression], *AMB*, II, 120—125. The association of the expression with the Putna School is unfounded.

### **Nicolae GHEORGHÎĂ**

2001 **Perspective semiotico-semantice în cheironomia muzicală bizantină. Dimensiunea sacră a gestului cheironomic** [Semiotic-semantic perspectives in the Byzantine musical *cheironomy*. The sacred dimension of the *cheironomic* gesture], *Muzica*, XII/1 (45), 145—159.

2002 **The Anastasimatarion of Dionysios Photeinos**, *AMB*, IV, 99—109. Information on Dionysios Photeinos from the Peloponnesus, settled in Bucharest at the beginning of the 19<sup>th</sup> century.

**Tratate ale muzicii bizantine. Tratatul lui Manouel Chrysaphes-Lampadarul. Manuscris grecesc nr. 1120, Mănăstirea Ivion, Muntele Athos, Iulie 1458** [Treatises of Byzantine music. The Treatise of Manouel Chrysaphes-Lampadarios. Greek manuscript no. 1120, Ivion monastery, Mount Athos, July 1458], *Byzantion Romanicon*, VI, 28—81. *Papadikai* and treatises in Romanian libraries. Comments on Manuel Chrysaphes' treatise and a translation into Romanian by the author of the article.

### **Vasile GRĂJDIAN**

1993 **Legislația lui A. I. Cuza și evoluția cântării bisericești** [A. I. Cuza's legislation and the evolution of church chanting], *SCIA*, XL, 13—17. Republished in **Cântarea ca teologie** (Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga”, 1998), 45—57. Resumed in English in a more concise version under the title **Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree Nr. 101 of January 18, 1865 and Its Influence over the Development of Chanting in the Rumanian Church** in *Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie*, nr. 21 (1993), 86—95 and in the volume **Cântarea ca teologie**, 235—242.

1998 **Cântarea bisericească în concepția lui Ion Popescu-Pasărea** [Church chant according to Ion Popescu-Pasărea], in the volume **Cântarea ca teologie**, 154—225.

2000 **Aspecte de oralitate în cântarea de strană din Ardeal** [Orality aspects of the Transylvanian chant], *AMB*, II, 64—72. Comments on the differences between the noted and the performed versions of some chants.

2001 **Oralitate și uniformizare în evoluția cântării bisericești de origine bizantină** [Orality and uniformness in the evolution of the Church chant of Byzantine tradition], *AMB*, III, 38—45.

2002 **Asociația generală a cântăreților din România și Revista „Cultura”** [The general association of Romanian chanters and the review *Cultura*], *Studii de Imnologie*, 84—90 About the associations of chanters in the first half of the 20<sup>th</sup> century.

### **Clement HARALAM**

2000 **Slujba Sfintei Icoane „Prodromița” compusă de schimonahul Nectarie din Sfântul Munte Athos** [The Our Lady from Prodromos Monastery service composed by Nectarie the Hermit from Mount Athos], *AMB*, II, 7—9.

2001 **Manuscrise de muzică psaltică în biblioteca mănăstirii Toți Sfinții Atonului și Sfinții Români — Bucium** [Post-Byzantine music manuscripts in the library of Bucium monastery], *AMB*, III, 77—79.

2002 **Tereremurile** [On *Teretismata*], *AMB*, IV, 42—45. The integral text of an *exegetics* on *kratemata*, taken from a 20<sup>th</sup>-century Romanian manuscript.

#### **Violeta IANCULESCU**

1998 **Figuri de cântărețe în muzica psaltică** [Portraits of chantresses in Byzantine music], *Byzantion Romanicon*, IV, 199—204.

#### **Gheorghe C. IONESCU**

1990 **Prohodul — Laudele îngropării Domnului. Studiu comparat** [The Service of *Epitaphios* — Lauds for Our Lord's Burial. A comparative study], *SCIA*, XXXVII, 17—39.

1991 **Macarie Ieromonahul și opera de românire a cântărilor psaltice** [Macarie the Hieromonk and the Romanianization of chants], *SCIA*, XXXVIII, 41—56.

1992 **Macarie Ieromonahul, dascăl de psaltichie și epistat al școlilor de musicie din Țara Românească** [Macarie the Hieromonk, chant teacher and inspector of music schools in Wallachia], *SCIA*, XXXIX, 73—83.

1993 **Ion Popescu-Pasărea (1871—1943)**, *SCIA*, 40, 19—30.

1994 **Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România** [Lexicon of those who, over the centuries, studied music of Byzantine tradition in Romania], (București: Diogene), 378 p., 1 f. Biographical data, works and bibliographic references on chanters, scribes and musicologists.

1995 **Considerații pe marginea unui manuscris de muzică psaltică tradițională. BAR, Ms. gr. rom. 9071** [Considerations on a manuscript of traditional post-Byzantine music. Library of the Romanian Academy, ms. Gr. Rom. 9071], *SCIA*, XLII, 3—15. A manuscript from the early 19<sup>th</sup> century, containing a Heirmologion Kalophonikon, church chants, acclamations and lay songs (three of the pieces for two voices).

1996 **Ștefan (Ștefanache) Popescu (1824—1911)**, *SCIA*, 43, 13—23. (Resumed in *Byzantion Romanicon*, IV (1998), 3—11.)

1997 **Filotei Monahul de la Cozia (secolele al XIV-lea — al XV-lea). Pripelele după Polieleu** [Filotei the Monk of Cozia (14<sup>th</sup>—15<sup>th</sup> c.). *Pripele* (i. e. short *troparia*) sung after the *Polyeleos*], *SCIA*, XLIV, 5—32. (Resumed in brief in *Byzantion Romanicon*, V (1999), 16—24.)

#### **Maria IONESCU**

1997 **Psalți greci statorniciți la Craiova în sec. XIX** [Greek chanters settled in Craiova in the 19<sup>th</sup> century], *Byzantion Romanicon*, III, 164—167.

#### **Ion ISĂROIU**

2002 **Câmpulung-Muscel — străveche vatră de cultură muzicală a țării Românești (sec. XVII—XIX)** [Câmpulung-Muscel — an ancient hub of Wallachian musical culture (17<sup>th</sup>—19<sup>th</sup> c.)], *Byzantion Romanicon*, VI, 234—242.

**Sandra MARTANI**

2002 **L'évangélaire de Iași et le système ekphonétique dans les manuscrits en majuscule** [The Gospel from Jassy and the ekphonetic system in capital-letter manuscripts], *AMB*, IV, 20—25.

**Titus MOISESCU**

1990 **Un ancien manuscrit musical de Putna: „Ms. 816/S”** [An ancient musical manuscript from Putna: ms. 816/S], *RRHA*, XXVII, 3—40. (Resumed in Romanian in Titus Moisescu, *Muzica bizantină în spațiul românesc* (1996, see below): **Un vechi codice muzical de la Putna: „Ms. 816/S”**, 151—207.) Description of a manuscript of the Putna School, now in the Library of the Ecclesiastical Museum in Sofia.

**Anton Pann — istoriograf și teoretician al muzicii de tradiție bizantină** [Anton Pann — historiographer and theoretician of the music of Byzantine tradition], *Muzica*, I/2, 73—94.

1991 **Creația muzicală românească de tradiție bizantină din secolele XV—XVI. I. Evstatie Protopsaltul Putnei** [Romanian musical creation of Byzantine tradition in the 15th and 16th centuries. 1. Evstatie the *Protopsaltis* of Putna], *SCIA*, XXXVIII, 15—39. (Resumed in **Muzica bizantină în spațiul românesc**, 19—51.)

**Quelques aspects plus particuliers du déchiffrement et de la transcription de la musique de tradition byzantine. Transcripta IV** [A few particular aspects of the deciphering and transcription of the music of Byzantine tradition. Transcripta IV], *RRHA*, XXVIII, 25—49.

**O pericopă evanghelică în notație ecfonetică (Ms. gr. 28.259/B. N.)** [A Gospel pericope in ekphonetic notation (Ms. gr. 28.259/B. N.)], *Muzica*, II/4 (8). (Resumed in **Muzica bizantină în spațiul românesc**, 266—275. Published in French: **Une péricope évangélique en notation ekphonétique (Ms. gr. 28.259/B. N.)**, *RRHA*, XXIX (1992), 39—45.) One folio with ekphonetic notation in the National Library in Bucharest.

1992 **Creația muzicală românească de tradiție bizantină din secolele XV—XVI. II. Dometian Vlahu; III. Theodosie Zotica** [Romanian musical creation of Byzantine tradition in the 15th and 16th centuries. II. Dometian the Vlach; III. Theodosie Zotica], *SCIA*, XXXIX, 31—50. (Resumed in **Muzica bizantină în spațiul românesc**, 101—117.)

**Stiluri și forme în creația lui Evstatie Protopsaltul Putnei: A. Chinonicul sau Priceasna — Transcripta IV** [Musical styles and forms in the creation of Evstatie, the *Protopsaltis* of Putna: A. The Communion chant — Transcripta IV], *Muzica*, III/1 (9), 119—131. (Resumed as a part of the paper **Stiluri și forme în creația lui Evstatie Protopsaltul Putnei**, *SCIA*, XLI (1994), 3—28 and in **Muzica bizantină în spațiul românesc**, as a part of the article **Cântări specifice serviciului liturgic ortodox în creația lui Evstatie Protopsaltul**, 59—90.)

**Cîteva aspecte mai deosebite privind descifrarea și transcrierea muzicii lui Evstatie Protopsaltul Putnei. Transcripta V** [A few particular aspects of the deciphering and transcription of the music of Evstatie, the *Protopsaltis* of Putna. Transcripta V], *Muzica*, III/2 (10), 153—164. (Resumed in **Muzica bi-**

zantină în spațiul românesc, under the title **Cîteva remarci privind descifrarea și transcrierea muzicii lui Evstatie Protopsaltul**, 91—100.)

Titus Moisescu, Marin Ionescu, **Un catalog al manuscriselor muzicale de la Putna (I)** [A catalog of the musical manuscripts from Putna (I)], *Muzica*, III/3 (11), 113—129. The first part of the introductory study to the catalog.

1993 Titus Moisescu (ed.), **Gramatici de muzică bizantină. I. Vaticanus Barberinus graecus 300 (sec. XV)** [Byzantine music treatises: I. *Vaticanus Barberinus graecus 300* (15<sup>th</sup> century)], *SCIA*, XL, 73—92. The text of the treatise in the original and in the Romanian version (translation by Natalia Trandafirescu), with an introduction.

**Aspects stylistiques et de forme dans l'œuvre musical d'Evstatie le protopsalte de Putna. Chants spécifiques de l'office liturgique orthodoxe „Lumière joyeuse” — „le Prokeiménon du jour”** [Aspects of style and form in the musical works of Evstatie the Protopsaltes of Putna. Specific chants of the Orthodox liturgical service. **Phos Hilaron and the Prokeimenon of the Day**] *RRHA*, XXX, 47—62. (Published in Romanian: **Aspecte stilistice și de formă în creația lui Evstatie Protopsaltul Putnei**, *Muzica*, V/1 (17), (1994), 113—134. Resumed in **Muzica bizantină în spațiul românesc**, in two papers; **Imnul „Lumină lină” de la Vecernie**, 261—265, and the first part of the article **Cântări specifice serviciului liturgic ortodox în creația lui Evstatie Protopsaltul**, 59—90.)

1994 Titus Moisescu (ed.), **Manuscrisul de la Dobrovăț**. [Manuscript of Dobrovăț], (București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România), 391 p. Manuscript of the Putna School, now in Leimonos monastery from the island of Lesbos — integral reproduction, catalog, and codex description in Romanian and English.

**Stiluri și forme în creația lui Evstatie Protopsaltul Putnei** [Musical styles and forms in the creation of Evstatie, the *Protopsaltes* of Putna], *SCIA*, XLI, 3—28. (Resumed in 1996 in **Muzica bizantină în spațiul românesc** as a part of the article **Cântări specifice serviciului liturgic ortodox în creația lui Evstatie Protopsaltul**, 59—90.) Trisagion, Cherubic hymns, and Communion hymns: generalities, the circulation of chants, the musicological analysis of a few pieces.

1996 Anton Pann, **personalitate complexă a culturii muzicale românești (1796—1854)**, [Anton Pann, a complex personality of Romanian musical culture (1796—1854)], *SCIA*, XLIII, 3—12. Data on the source of his principal theoretical work.

Titus Moisescu (ed.), **Gramatici de muzică bizantină. II. Erminia lui Plusiadinus** [Byzantine Music Treatises: II. *Exegetics of Plusiadinus*], *SCIA*, XLIII, 85—130. The text of the treatise in the original and in the Romanian version (translation by Natalia Trandafirescu), with an introduction.

**L'évangélique en notation musicale ekphonétique de Jassy** [The Jassy Gospel in ekphonic musical notation], *RRHA*, XXXIII, 3—13. (Resumed in Romanian in **Muzica bizantină în spațiul românesc**, under the title: **Evangheliarul cu notație muzicală de la Iași**, 276—290.)

Titus Moisescu, Marin Ionescu, **Un catalog al manuscriselor muzicale de la Putna (II)** [A catalog of the musical manuscripts from Putna (II)], *Muzica*,

VII/4 (28), 67—77. Data on the written letters and neumes, the lyrics of the chants, the structure of the manuscripts and notes.

**Muzica bizantină în spațiul românesc** [Byzantine music in the Romanian cultural space], (București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România), 348 p Resumes the studies mentioned above, in addition to:

**Antologhionul din 1515 al lui Evstatie Protopsaltul Putnei (M 1102)**, [The *Anthologion* from 1515 written by Evstatie the *Protopsaltes* of Putna (M 1102)], 127—150. (Previously published in French: **Nouveaux documents sur la musique medievale roumaine: „L’Anthologion de 1515 d’Evstatie de Putna (M 1102)”** in *RRHA*, XXIII (1986), 59—73.) The description of an autograph manuscript of Evstatie, now in the State History Museum in Moscow.

**Manuscrisul „B 283” din Biblioteca Academiei Române** [The B 283 manuscript in the Library of the Romanian Academy], 208—257. (Previously published in French: **Anciens manuscrits musicaux roumains: „Le manuscrit B 283” de la Bibliothèque de l’Academie Roumaine (B 283/BAR)** in *RRHA*, XXV (1988), 75—93.) Description of a manuscript of the Putna School.

2002 **Aspecte inedite de scriere și interpretare semiografică bizantină** [Unknown aspects of Byzantine semiographic writing and interpretation], *AMB*, IV, 7—14. Writing particularities mainly related to the manuscripts of Evstatie from Putna.

#### **Costin MOISIL**

2000 **Scările muzicale la Macarie Ieromonahul** [Musical scales in the *Theoretikon* of Macarie the Hieromonk], *AMB*, II, 135—145. Scales in the first Romanian-language theory of Neo-Byzantine chant.

2001 **Reguli de sintaxă în muzica neo-bizantină: glasul I stihiraric** [Syntax rules in neo-Byzantine chant: the 1<sup>st</sup> sticheraric mode], *AMB*, III, 69—76. The analyzed material originates in Petros Lampadarios’ *Anastasimatarion syntomon*, translated into Romanian by Macarie the Hieromonk.

2002 **Anastasimatările în limba română tipărite în prima jumătate a secolului al XIX-lea: conținut, surse, autori** [The *Anastasimataria* in the Romanian language edited in the first half of the 19<sup>th</sup> century: contents, sources, authors], *AMB*, IV, 144—153.

#### **Nicu MOLDOVEANU**

1990 **Macarie Ieromonahul (1770—1836) — traducător, compozitor, copist, tipograf** [Macarie the Hieromonk (1770—1836) — Translator, Composer, Scribe, and Printer], *Biserica Ortodoxă Română*, CVIII/1—2 (January-February), 116—136.

#### **Ion NEGRILĂ**

1998 **Variante zonale în interpretarea cântării de strană** [Regional variants in Church chant], *Byzantion Romanicon*, IV, 205—213. Comparison among six interpretation versions of the chant *Anastasios Hemera* recorded on site.

**Ion-Cristian NIȚU**

1998 **Metode de unificare a sistemelor de intonație și acordaj muzical** [Methods in unifying musical intonation and tuning system], *Byzantion Romanicon*, IV, 214—223 A mathematical algorithm for comparing two intonational systems.

**Gabriela OCNEANU**

1996 „**Gramatica**” **manuscrisului bizantin I 19 de la B. C. U. — Iași** [The „Grammar” of the Byzantine manuscript I 19 from the Central University Library, Jassy], *Byzantion*, II, 77—102. *Papadike* from the 18<sup>th</sup> century. Comparison with other manuscripts and presentation in facsimile.

**Panagiotes PANAGIOTIDES**

2002 **Observations on the Modern Musical Tradition of the Psalms in the Greek-Speaking Orthodox Church**, *AMB*, IV, 110—126.

**Nektarios PARIS**

2002 **The Ekphoniseis in the Orthodox Divine Liturgy**, *AMB*, IV, 46—51.

**Vesna PENO**

2001 **The Tonal Foundations of Serbian Church Chant**, *AMB*, III, 21—30 Comparison between the modal systems from the Greek and Serbian *anastasimataria* respectively.

**Petre STANCIU**

2002 **Manuscrisul muzical I-4 din Biblioteca Județeană „O. Goga” din Cluj-Napoca** [Musical manuscript no. I-4 from O. Goga County Library in Cluj-Napoca], *AMB*, IV, 154—158. Anthology in Romanian dating from the first half of the 19<sup>th</sup> century.

**Vasile STANCIU**

1996 **Muzica bisericească ortodoxă în Transilvania** [Orthodox Church music in Transylvania], (Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară), 278 p.

1997 **Manuscrite și personalități muzicale din Transilvania în secolele XVII—XVIII** [Musical manuscripts and personalities from Transylvania in the 17<sup>th</sup>—18<sup>th</sup> centuries], *Byzantion Romanicon*, III, 70—82. An excerpt from the volume **Muzica bisericească ortodoxă în Transilvania**.

2001 **Particularități ale genului cromatic în muzica bisericească de proveniență bizantină din Transilvania** [Particularities of the chromatic genre in church music of Byzantine origin from Transylvania], *AMB*, III, 46—60. Inventory of chromatic scales from various parts of Transylvania.

**Irina SUHOMLIN-CIOBANU**

1997 Irina Suholmin Ciobanu (sic), Vasile Vasile, **Colecția manuscriselor muzicale din fondul Mănăstirii Noul Neamț (Basarabia)** [The collection of

musical manuscripts from the fund of Noul Neamț monastery (Bessarabia)], *Byzantion Romanicon*, III, 83—90.

1998 Irina Suhlochin-Ciobanu (sic), **Polieleul în manuscrisele muzicale ale lui Andronic din colecția Mănăstirii Noul Neamț** [The *polyeleos* in Andronic's musical manuscripts from the collection of Noul Neamț monastery], *Byzantion Romanicon*, IV, 102—105.

1999 **Scrierea și tradițiile orale în cultura muzicală bizantină** [Written and oral traditions in the Byzantine musical culture], *Byzantion Romanicon*, V, 111—123.

2000 **Compozitori ai cântărilor de tradiție bizantină în manuscrisele lui Andronic de la Mănăstirea Noul Neamț** [Composers of chants of Byzantine tradition in the manuscripts of Andronic from Noul Neamț monastery.], *AMB*, II, 97—101. Composers from the 13<sup>th</sup>—19<sup>th</sup> centuries in three Moldavian manuscripts.

#### Nicolae ȚURCANU

1996 **Gheorghe Ucenescu, dascăl de muzică de tradiție bizantină** [Gheorghe Ucenescu, chant teacher], *Byzantion*, II, 54—62.

#### Vasile VASILE

1992 **Visarion Protopsaltul — reprezentant de seamă al școlii muzicale de la Neamț** [Visarion the Protopsaltes — an outstanding chanter of the Neamț monastery musical school], *SCIA*, XXXIX, 93—98. Chanter from the first half of the 19<sup>th</sup> century.

1993 **Iosif Naniescu — reprezentant de seamă al muzicii psaltice (I)** [Iosif Naniescu — an outstanding chanter (I)], *Muzica*, IV/4 (16), 127—137. Chanter and Metropolitan of Moldavia in the 19<sup>th</sup> century.

1994 **Iosif Naniescu — reprezentant de seamă al muzicii psaltice (II)**, *Muzica*, V/1 (17), 99—112.

**Dezvoltarea muzicii religioase în timpul stăreției Sfântului Paisie Velicovski (cel Mare)**, [The development of Church music during the abbacy of St. Paisij Veličkovskij (the Great)] *Teologie și Viață*, IV (LXX)/11—12, 84—102. (Resumed in brief as **Muzica religioasă din timpul stăreției Sf. Paisie Velicovschi (cel Mare)**, *Byzantion Romanicon*, IV (1998), 15—19.)

1995 **Protopsaltul Dimitrie Suceveanu (1816—1898)** [The chanter Dimitrie Suceveanu (1816—1898)], *Byzantion*, I, 9—56. (Resumed in brief: **Cente-nar Dimitrie Suceveanu**, *Muzica*, XI/2 (42), (2000), 139—153.)

1996 **Anton Pann — 200 de ani de la naștere** [200 years since the birth of Anton Pann], *Muzica*, VII/4 (28), 47—66.

1997 **Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească** [The history of Byzantine music and its evolution in the Romanian spirituality], (București: Interprint). Vol. 1: 2 f., viii, 213 p.; vol. 2: 1 f., xi, 266 p. Volume 1 deals with Byzantine and post-Byzantine music outside Romanian-inhabited territories, the sources of information being less recent (E. Wellesz, G. Papadopoulos, etc.), and Volume 2 with the same in areas inhabited by Romanians. Forewords in English.



1999 **Fondul de cărți și manuscrise muzicale de la Mănăstirea Noul-Neamț din Basarabia** [The musical books and manuscripts fund from Noul Neamț monastery in Bessarabia], *Teologie și Viață*, IX (LXXXV)/1—6 (1999), 95—115. (Resumed in *Muzica*, XI/4 (44), (2000), 120—136.)

**Nectarie — protopsaltul Prodromului. Centenar** [100 years since the death of Nectarie the *Protopsaltes* of Prodromos monastery], *Byzantion Romanicon*, V, 62—76. (Revised as **Nectarie Vlahul — Protopsaltul Muntelui Athos. Centenar**, *Muzica*, X/2 (38), (1999), 106—124.)

2001 **Iosif Protopsaltul** [Iosif the *Protopsaltes*], *Muzica*, XII, 3 (47), 100—134. (Resumed in *Byzantion Romanicon*, VI (2002), 99—139.) Works of an outstanding Moldavian chanter from the late 18<sup>th</sup> century.

**Școala lui Nectarie Vlahul** [The Musical School of Nectarie the Vlach], *AMB*, 111, 116—124.

2002 **Nectarie Frimu — figură reprezentativă a muzicii psaltice românești** [Nectarie Frimu, an Outstanding Romanian Chanter], *AMB*, IV, 159—181. Moldavian chanter and bishop in the first half of the 19<sup>th</sup> century.

**Gemma ZINVELIU** (editor and translator)

1995 **Fr. J. Sulzer în Dacia cisalpină și transalpină** [Fr. J. Sulzer in Cis — and Transalpine Dacia], (București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România), 275 p. Sulzer's presentation of the Greek Church Music on pages 177—219, 262, 263 (translated in Romanian).

Зоран Ђерић

## ДРАМСКА ДЕЛА И ДРАМАТИЧНИ ТРЕНУЦИ ВИТОЛДА ГОМБРОВИЧА

Пре 100 година рођен је један од најзначајнијих пољских писаца XX века, Витолд Гомбрович (Witold Gombrowicz, 1904—1969). То је био повод да се 2004. година прогласи његовом годином и да се у знаку тог јубилеја штампају његова дела, поново постављају његове драме на позорницама, не само у Пољској већ и у Француској, као и у неким другим европским земљама попут Немачке и Холандије, али и у Аргентини, у којој је Гомбрович живео и стварао безмало две и по деценије. Осврнућемо се овде, пре свега, на Гомбровичева драмска дела, њихову рецепцију и извођење на пољским и југословенским позоришним сценама, као и на неке од најдраматичнијих тренутака у његовом животу.

Одмах на самом почетку, онај ко пише о драмском опусу Витолда Гомбровича (који није обиман, у њему су свега три дела: *Ивона, бурђундска кнегиња*, *Венчање* и *Оперета* којима је касније придодата *Историја*, реконструисана на основу рукописа из заоставштине)<sup>1</sup> суочава се са парадоксом, на који указује Жежи Јажембски у предговору за издање у ком је сабран управо поменути опус:

То је чудан парадокс, да Гомбрович, сврстан међу најбитније авангардне пољске драматурге двадесетог века, није био сасвим човек позоришта, није ишао на представе, чак ни сопствених драма, и као огња бојао се сваких експеримената или новаторских потеза у инсценијацији својих текстова.<sup>2</sup>

Да би се појаснио, али не и објаснио овај парадокс, треба се обратити самом писцу, појединим изјавама које је давао и, нарочито, *Днев-*

<sup>1</sup> В.: Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub, Operetka, Historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999. Гомбровичев драмски опус први пут је објављен у једној књизи у париском Књижевном институту: W. Gombrowicz, *Teatr*, Instytut Literacki, Paryż, 1971. У Пољској: W. Gombrowicz, *Dramaty*, u okviru: W. Gombrowicz, *Dzieła*, tom VI, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1988.

<sup>2</sup> Jerzy Jarzębski, *Dramat Ego w dramacie historii*, у: Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub, Operetka, Historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999, 5. *Напомена*: Наводе из књиге Ј. Сопчак, *Пољска авангардна драма у Југославију (1945—1990)*, Матица српска, Нови Сад, 2001, превеле су са пољског језика Станислава Костић и Јадвига Сопчак. Остали наводи у тексту су у мом преводу. З. Ђ.

нику, који је Гомбрович водио последњих осамнаест година свог живота (од 1952. до 1969. године). Није без разлога управо тренутак када започиње своју личну исповест, прогласио за најдраматичнији у свом животу, односно историји, јер је на свој живот гледао као на прошлост, немајући, до тог тренутка, довољно храбрости ни жеље да се загледа у садашњост, у свет око себе.

Дакле: „Један од најдраматичнијих тренутака у мојој историји био је тај пре десет година, кад су се родили први фрагменти *Дневника*.”<sup>3</sup> У наставку ове изјаве налази се и објашњење шта је то изазвало драматику: „Одбацио сам гротескни језик мојих дотадашњих дела, као што се панцир скида — осећао сам се тако разоружан у дневнику, обузимао ме такав страх да ће све што изразим овим обичним речима испасти бледо.”<sup>4</sup> Промена стила писања, језика и форме, а не неки други, „животнији” разлог, изазвали су највећи лом, довели до личног усијања те унутрашње драме писца, која га је, потом, држала у сталној грозници, до краја живота и, с њим, до последње написане странице. Управо *Дневник*, дело на око 1000 страница, понајбоље сведочи о Гомбровичевом животу и делу, његовој личној драми која се из гротеске, преко пародије, свела само на знак, на наговештај.

У *Тесџаменту*, разговорима које је водио са својим француским пријатељем Домиником де Руа, признао је:

„Био сам у животу мутан, никакав, беспомоћан, предан анархији, изгубљен на беспућима. Хтео сам да будем, на папиру, блистав, забаван, тријумфалан... али, пре свега, чист. Очишћен”.<sup>5</sup>

Отуда и његова фанатична усредсређеност на форму (Гомбрович је пише почетним великим словом), настојање да се пронађе што савршенија и узвишенија форма и спроведе у дело, али и у живот. Међутим, „те сондаже нису ме довеле до суштине ствари. Нисам због тога имао право да напишем ’стварну’ књигу. На шта сам се могао дати осим на пародију. Ту је стил пародија стила. Ту драма само подражава драму. Логика нонсенса је пародија смисла и пародија логике. А мој такозвани тријумф је пародија тријумфа”.<sup>6</sup>

Таквом логиком руководио се Гомбрович пишући своја прозна и драмска дела. Она су се наизменично смењивала, како је то приметио Константи Јелењски, успостављајући равнотежу, готово правилност.

Када се нанижу године писања (не и објављивања) појединих дела, добија се следећа хронологија:

1928—1932 — приповедачки првенац: *Успомене из времена сазревања* (*Pamiętnik z okresu dojrzewania*),

<sup>3</sup> Наведено према: Wojciech Karpiński, *Głos Gombrowicza*, поговор књизи Witold Gombrowicz, *Dziennik 1961—1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2004, 307.

<sup>4</sup> *Истио*, 307—308.

<sup>5</sup> Witold Gombrowycz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1966, 44.

<sup>6</sup> *Истио*, 44.

1934—1935 — прво драмско дело: *Ивона, бурџундска кнеџиња* (*Iwona, księżniczka Burgunda*)

1935—1936 — роман: *Фердидурке* (*Ferdydurke*)

1944—1945 — драма: *Венчање* (*Ślub*),

1948—1950 — роман: *Транс-Атлантик* (*Trans-Atlantyk*),

1951 — започиње да пише драму *Историја* (*Historia*),

1955—1957 — роман: *Порнографија* (*Pornografia*),

1958 — пише једну од верзија *Ојеретије* (*Operetka I*),

1961—1962 — пише роман: *Космос* (*Kosmos*),

1965—1966 — пише коначну верзију *Ојеретије* (*Operetka*).<sup>7</sup>

Редослед објављивања, односно извођења појединих дела је измењен, али то је нешто на шта сам писац није могао имати већи утицај. Изузев прозног првенца, коме су се касније придодале у међувремену објављене новеле<sup>8</sup> и мемоарске прозе, односно *Дневника*, које је писао осамнаест година, само је *Историја*, недовршено, тек седамдесетих година реконструисано драмско дело за које се дуго веровало да је само једна од верзија *Ојеретије*, писано готово двадесет година. Остала дела настајала су просечно две године.

Одговарајући на питање да ли постоје различити поводи због којих се час обраћа театру, а час прози, Гомбрович истиче:

„Разлози су практичне природе, када ми се чини да ће ми поћи за руком да напишем драму брже од романа, да нећу страћити на то две године живота, као што ми се дешава код сваког романа; тада сам се окретао позоришту... Ипак, на крају, писање сваке драме одузима ми годину, годину и по, и чини ми се, да никада нећу допрети до краја. Увек иста историја.”<sup>9</sup>

*Ивона, бурџундска кнеџиња*, писана је 1934—35. године, објављена 1938. у часопису *Скамандер*,<sup>10</sup> а светску прапремијеру доживела тек 1957. године, у варшавском Драмском позоришту, у режији Халине Миколајске.<sup>11</sup> Било је то, истовремено, и прво извођење неког Гомбровичевог драмског дела. Убрзо забрањено. Тај ембарго на извођење Гомбровиче-

<sup>7</sup> Према: Konstanty A. Jeleński, *Od bosości do nagości*, Kultura, [Paryż], 1975, nr 10.

<sup>8</sup> У првом пољском послератном издању, за дуго и једином, сам Гомбрович је направио избор својих новела, придодавши му нови наслов, *Бакакaj*, што је, у ствари, име једне улице у Буенос Ајресу. В.: W. Gombrowicz, *Bakakaj*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1957. Том издању су четири деценије касније придодате и друге новеле, објављиване у периодици, а као такво, ово издање Гомбровичевих прича уврштено је и у Сабрана дела. В.: W. Gombrowicz, *Bakakaj i inne opowiadania*, „Dzieła Zebrane”, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2004.

<sup>9</sup> Pietro Sanavio, *Gombrowicz: La forma e il rito*, Marsilio Editore, Venezia, 1974, 75.

<sup>10</sup> *Iwona, księżniczka Burgunda*, Skamander, Warszawa, 1938, z. XVIII—XCV, kwiecień-czerwiec. Текст драме је објављен заједно са *Коменџаром* писца, као и *Најоменама о иџри и режији*, које је сам Гомбрович најпре избацио у првом издању у облику књиге (PIW, Warszawa, 1958), али потом поново вратио у издања на страним језицима, тако да је враћено и у сва потоња издања на пољском језику. Већ је постало класично издање за шести том Сабраних дела, које је приредио Јан Блоњски, а објавило краковско Wydawnictwo Literackie, 1988. године (*Dramaty*, t. VI).

<sup>11</sup> Када се појавила *Ивона*, сведочи о томе сам писац, „није изазвала већу пажњу и није заинтересовала предатна пољска позоришта”, у: Witold Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1966, 41.

вих дела у Пољској трајао је до 1974. године. У Југославији је ова драма први пут изведена у Словенији: Словенско народно гледалиште у Цељу, играло ју је у сезони 1973/74, у режији Душана Јовановића. Београдско драмско позориште премијерно је извело ову драму 1985. године, њу је режирао Паоло Мађели, док је текст са пољског превео Петар Вујичић (који је исте године објавио и превод Гомбровичевог *Дневника*, Просвета, Београд).<sup>12</sup> Годину дана касније, Народно позориште из Сомбора такође поставља на свој репертоар *Ивону, бурџундску кнегињу*, у режији Нина Драговића. Ова драма је код нас, доживела још једну премијеру 1989. године, у Хрватском народном казалишту у Сплиту, у режији Вита Тауфера (превод Здравка Малића).<sup>13</sup>

Већ у самом наслову прве Гомбровичеве драме неколико је парадокса: *Ивона, бурџундска кнегиња*. Иако је њено име у наслову драме, по тој логици стављено и на прво место у списку лица, Ивона не проговара ни једну реч. Она је као лутка, марионета у рукама Кнеза Филипа, његових пријатеља и дворана. Кнез се одлучује на веридбу с њом, иако је она непривлачна, анемична, потпуна супротност његовим идеалима, само како би напакостио родитељима. Дешава се нешто што кнез није очекивао: Ивона се заљубљује у њега, па он осећа обавезу да јој се реваншира. Али Ивонино присуство, „њена биолошка декомпозиција побуђује опасне асоцијације, навлачи свакоме помисли о сопственим или туђим недостацима и дефектима. Њена страшљивост провоцира на насиље.”<sup>14</sup> Сви дворани пробају да убију Ивону. Тек кад једном од њих то пође за руком, краљевска породица враћа нормалност. Вереница тако не постаје ни супружница ни кнегиња.

Уз *Ивону, бурџундску кнегињу* најчешће се везује гротескност, као једно од основних обележја авангардне драме прве половине XX века.<sup>15</sup> Покушаје да га, касније, поистовете са театром апсурда, Гомбрович је жестоко нападао као неосноване и бесмислене:

„Када су 1964. године две моје драме постављене у позоришту, критика ме је сврстала у Јонесково и Бекетово позориште апсурда. Међутим, моје драме су биле написане: једна 1935. а друга 1946. године, значи много

---

<sup>12</sup> *Ивону, бурџундску кнегињу* Београдског драмског позоришта гледао сам на гостовању у Новом Саду, на сцени Српског народног позоришта. Још увек се сећам Краљице Маргарете у извођењу Властимира — Ђузе Стојиљковића (када је Гомбрович у питању, изузетно је примерена управо оваква глумачка „травестија”). Ефектна је била и Ивона, у тумачењу Снежане Богдановић. На фестивалу позоришних школа, у Лођу, у марту 2004. године, *Ивону* су, у режији Збигњева Запајевича, с успехом, одиграли студенти Позоришне академије из Варшаве.

<sup>13</sup> Подаци о пољским, као и југословенским премијерама засновани су, углавном, на: Јадвига Сопчак, *Пољска авангардна драма у Југославији (1945—1990)*, Матица српска, Нови Сад, 2001.

<sup>14</sup> W. Gombrowicz, *Komentarz, y: Iwona, księżniczka Burgunda...*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999, 15.

<sup>15</sup> Недавно је, у оквиру Пољске културне сезоне у Паризу, односно Месеца пољског позоришта у Паризу, у Theatre Silvia Monfort изведена светска прапремијера опере *Ивона, бурџундска кнегиња* (либрето је према Гомбровичевој драми написао Гжегож Јажина, режирао Зигмунт Краузе, док је Оркестром пољског радија дириговао Анђеј Страшињски). Према: Jacek Cieślak, *Muzyczna Iwona Gombrowicza*, Rzeczpospolita, nr 272, 20. 11. 2004.

пре Јонесковог и Бекетовог позоришта. Уосталом, моје позориште није позориште апсурда и принципијелно сам против опсесије апсурдом и уопште супротно од интонације савремене књижевности. То постаје досадно.”<sup>16</sup>

Већ својим драмским првенцем он је навестио своје интересовање за форму, тј. њено пародирање. Управо оно што је до перфекције довео у свом првом роману *Фердидурке* (1935—36), односно у другој драми, *Венчање* (1944—45).

Године 1939. је уследио читав низ догађаја који су променили не само Гомбровичев живот, него и Пољску, па Европу и свет. Непосредно пред избијање Другог светског рата Гомбрович се отиснуо бродом у Јужну Америку. Када је Немачка напала Пољску, одлучио је да остане у Аргентини. Дуго се премишљао, често се враћао тој ситуацији, и нема сумње да је она један од стално присутних драматичних елемената у његовом животу па и стваралаштву. Скривен је он у драми *Венчање*, експлицитнији у *Ойерети*, у плановима за недовршену *Историју*. Придодајмо овоме запажање Јежија Јажембског да је „драматичност” била атрибут Гомбровичеве психе, и да је, као таква, неодвојива карактеристика његових прозних, али и драмских дела која се разликују од њих „само резиграницијом од општег надприсуства, какву диспонира наратор дела”.<sup>17</sup>

*Венчање* је нови Гомбровичев повратак: повратак књижевности на пољском језику после више година учења шпанског, заједничког преводјења његовог романа *Фердидурке* на шпански и неуспелог покушаја да се оствари у новој књижевној средини. То је драма коју пише у Аргентини, 1944—45. године, а како су то и последње две ратне године у Европи, не зачуђује што је била надахнута *Фаустом*, али и *Хамлетом*. О томе је писао у *Тестиamentу*:

„Узор ми је био *Фауст* и *Хамлет*, али само као форма; било ми је стало да напишем ’велику’ и ’генијалну’ драму, па сам се у мислима враћао до тих дела, које сам побожно читао у младости.”<sup>18</sup>

У *Венчању* се препознаје фаустовски мотив продаје душе, као и хамлетовска дилема „бити или не бити”, али је однос сина према оцу извитоперен а оданост прелази у издајство, због сопствене користи. Карпињски је приметио да је реч о драми која је „увијена у сан, о преображеном себи”.<sup>19</sup> А сам Гомбрович признаје да је она, као и сва његова дела, против форме, као „пародија форме, пародија генијалне драме”.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Ово је, као одговор, навео Гомбрович на питање какав је његов позоришни родо-слов. Било је то јула 1969. године. Интервју је објављен месец дана касније, постхумно, у *The Drama Review*, nr I/1969, t. 45. Овде наведен према Witold Gombrowicz, *Ostatni wywiad*, објављен на сајту Градског позоришта „Витолд Гомбрович”, у Гдини (Teatr Miejski im. Gombrowicza w Gdyni).

<sup>17</sup> Jerzy Jarzębski, *Dramat Ego w dramacie historii*, W. Gombrowicz, *Ślub*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999, 6.

<sup>18</sup> Наведено према: Wojciech Karpiński, *Głos Gombrowicza*, поговор књизи Witold Gombrowicz, *Dziennik 1961—1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2009.

<sup>19</sup> *Истио*, 299.

<sup>20</sup> *Истио*, 299.

Иако у њој постоји пуно елемената који се могу препознавати у стварности, она је ипак само уметничка визија, „представља допирање до ониричког света” (Карпињски), а не до реалног.<sup>21</sup>

Износећи идеју драме, на самом почетку, одмах иза списка лица, Гомбрович више пута подвлачи значај форме, да се сви сукоби у драми решавају кроз форму, и због ње:

„Није ту реч, као у другим драмама, о проналажењу одговарајуће форме за преношење некаквог конфликта идеја или личности, већ о отварању нашег вечног конфликта са самом Формом.”<sup>22</sup>

Драма је најпре објављена на шпанском језику 1948. године,<sup>23</sup> а тек 1953. на пољском језику.<sup>24</sup> Иако је и даље био на снази пољски ембарго на Гомбровичева дела, припремано је премијерно извођење *Венчања* још 1957. у позоришту „Стефан Жеромски”, у Кјелцима, али овог пута сам Гомбрович није дозволио извођење. Светска прапремијера била је у Француској, 1964. у Паризу, режирао је Хорхе Лавели.<sup>25</sup> Четрдесет година касније, захваљујући иницијативи пољског глумца Анджеја Северина, *Венчање* је постављено на сцени Comédie Française.<sup>26</sup>

Упркос званичном ставу писца да не допушта извођење његове драме негде у пољској провинцији, нити у комунистичкој Пољској која је забрањивала и цензурисала његова дела, „незванична” премијера, односно прапремијера *Венчања* ипак је била у Пољској 6. априла 1960. године. У режији Јежија Јароцког представу је извео Студентски театар у Гљивицама.<sup>27</sup> На последњим страницама *Фрагмената из дневника*, објављених пет година после његове смрти, а тек 2004. године придодатих трећем тому *Дневика*, Гомбрович одаје да је знао за то извођење: „Ипак

<sup>21</sup> *Истио*, 299. Слично су је доживели и позоришни критичари у Југославији пишући о новосадској премијери *Венчања*: Даринка Николић, *Прича без краја*, Дневник, 27. 10. 1981; Јован Ђирилов, *Позоришта снова*, Политика, 10. 11. 1091; Далибор Форетић, *Кад сан падне на земљу*, Вјесник, 28. 1. 1982.

<sup>22</sup> Witold Gombrowicz, *Idea dramatu*, у: *Ślub...*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999, 101—102.

<sup>23</sup> El Casamiento, EAM, Buenos Aires, 1948.

<sup>24</sup> Instytut Literacki, Paryż, 1953; француски превод у: *Lettres Nouvelles*, 1965. године. Као последња верзија узима се верзија *Венчања* (Ślub) која је објављена у *Dziela Zebrane* (Instytut Literacki, 1975).

<sup>25</sup> Овај податак смо преузели из студије Јадвиге Сопчак, *Пољска авангардна драма у Југославији (1945—1990)*, Матица српска, Нови Сад, 2001. Ово помиње и сам Гомбрович, у трећем тому *Дневника*, два пута, с тим да је име режисера наведено као Jorge Lavelli (а не као George Lavailay, као што је написано у *Индексу имена* код Сопчак, 453), па би га, у складу са тим, ваљало читати као шпанско, Хорхе, а његово презиме као Лавели. Упоредити: *Dziennik 1961—1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2004, 113, 192; а наводи се и, на крају, у индексу особа, 319.

<sup>26</sup> Ову информацију помиње Рита Гомбрович у интервјуу пољском часопису „Нове књиге”, док је о самом извођењу ове драме пуно писано у пољској штампи као изузетно успелом и пресудном за повратак Гомбровича на француске сцене. В.: Rita Gombrowicz, *Traktuj mnie tak jak przedtem*, Nowe książki, nr 6, 2004, 4.

<sup>27</sup> Према: Jadwiga Sopćak, *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945—1990)*, Matica srpska, Novi Sad, 2001.

је моје *Венчање* инсценирано негде у провинцији (три дана је то трајало, док није забранила полиција)<sup>28</sup>.

Јароцки је режирао *Венчање* други пут у Цириху, 1972. године, затим варшавску пољску прапремијеру у Драмском театру 1974. године, којом је, и званично, укинуо забрану постављања Гомбровичевих дела на сцене у Пољској.<sup>29</sup>

Новосадска представа је четврта режија *Венчања*, које се подухватио још увек активан пољски редитељ Јежи Јароцки. Припремано је за отварање нове зграде (и нове велике сцене) Српског народног позоришта, дуго одлагано, због завршетка радова, тако да је премијерно изведено 24. октобра 1981. године.<sup>30</sup>

Десет година после новосадске премијере, у краковском Старом позоришту, 1991. године, била је пета инсценација овог текста коју потписује Ј. Јароцки.<sup>31</sup> Што се Југославије тиче, ваља истаћи да новосадско извођење није било и прво. Југословенска премијера *Венчања* била је у Сарајеву, 14. јуна 1977. године (Камерни театар '55, према преводу Здравка Малића, у режији пољског редитеља Тадеуша Минца).<sup>32</sup> Још једну шансу *Венчање* је добило опет на сцени Српског народног позоришта, двадесет и две године касније: у сезони 2003/4, у режији Марка Каћанског (тада још студента Академије уметности у Новом Саду).

Нову драматичну ситуацију Гомбрович је доживео 1963. године када је напуштао Аргентину и спремао се за повратак у Европу. Могао је да слуги, не и да са сигурношћу зна, да је то било дефинитивно, јер га је болест (астма) дуго мучила, свуда пратила и, на крају, затекла у Француској. Најпре је боравио у Немачкој, у Берлину, на стипендији која је била непосредан разлог за напуштање Аргентине. Потом је, кратко, боравио у Паризу, да би последње године живота провео у Вансу, малом месту на Азурној обали. Колико су му све те одлуке биле драматичне, сведоче странице његовог *Дневника*.<sup>33</sup> Иако је књижевни повратак започео

<sup>28</sup> Witold Gombrowicz, *Dziennik 1961—1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2004, 286.

<sup>29</sup> Према: Jadviga Sopčak, *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945—1990)*, Matica srpska, Novi Sad, 2001.

<sup>30</sup> Стицајем околности, пошто сам радио интервју са драмским уметником Љубом Тадићем, који је тумачио Хенрика, више пута сам присуствовао пробама *Венчања*. Био сам на премијери, као и на свим другим извођењима ове представе у Новом Саду, док није скинута са репертоара због „случаја *Голубњача*”, односно због протестног одласка глумача који су били хонорарно ангажовани у овој представи, а међу њима је био управо Љуба Тадић. Представом сам дуго био фасциниран. Због самог текста, који је био мој први сусрет са делом Гомбровича, као и због инсценације, када су први пут максимално искоришћене просторне и техничке могућности нове сцене, али и изузетни глумачки потенцијали домаћег ансамбла, појачани гостујућим величинама једног Тадића, Светозара Цветковића и Лазе Ристовског.

<sup>31</sup> У години која је у знаку Гомбровича, Јароцки се подухватио смеле адаптације и режије, *Błądzenie wg Witolda Gombrowicza* (што би се могло превести као *Лујање према Вишолду Гомбровичу*). Реч је о личном читању и доживљавању Гомбровича, чија је позоришна прапремијера била 29. маја 2004. године, у Варшави.

<sup>32</sup> Више о томе: Јадвига Сопчак, „Рецепција стваралаштва Витолда Гомбровича на српскохрватском језичком подручју у периоду од 1965—1990. године”, у: Jadviga Sopčak, *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945—1990)*, Matica srpska, Novi Sad, 2001.

<sup>33</sup> Управо трећи том, који је, у највећој мери, написан у Европи: W. Gombrowicz, *Dziennik 1961—1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2004.



нешто раније, већ 1950. године када је ступио у контакт са Жежијем Гједројцем, уредником *Културе*, у којој ће ускоро почети да објављује своју прозу а касније и *Дневник*, нимало није био лак Гомбровичев поновни, трећи по реду, деби који је примљен најпре са ентузијазмом а настављен бурним полемикама које нису престајале ни после његове смрти.

У међувремену, Гомбрович је објавио *Венчање* (1953), дочекао, али не и погледао његово праизвођење (Париз, 1964), па се, задовољан пријемом ове драме, вратио скицама и рукописима *Ојеретије*.

*Ојеретија*, последња драма Витолда Гомбровича, која је дуго писана, доживела бројне верзије<sup>34</sup> (први пут је објављена 1966. године у Паризу),<sup>35</sup> „отвара позоришни живот пољског писца у Југославији, јер је стигла на сцене Атељеа 212 23. фебруара 1970. године, односно свега неколико месеци након париске премијере (1969).<sup>36</sup> Београдску премијеру режирао је Богдан Јерковић према преводу са француског (а не пољског језика) Иванке Марковић, што је донело бројне недоречености и неразумевања како самог текста, тако и ауторских инструкција будућим читаоцима, односно тумачима његове музичке комедије.

Ни чињеница да је убрзо, 12. децембра 1970. године, овог пута према пољском оригиналу, *Ојеретија* постављена на сцену Народног позоришта у Сарајеву, у режији Владе Јаблана (превео са пољског језика Здравко Малић), није поправила рејтинг овог комада код нас. Разлози су, значи, били друкчије природе.

„Текст савремене драме све мање се може читати. Све више постаје партитура, која почиње да живи тек на сцени, у игри, у представи. А ова ОПЕРЕТА још из једног разлога је тешка за ишчитавање. Мене је увек задивљавала форма оперете, једна од најсрећнијих, по мом уверењу, које су створене у позоришту. Онолико колико је опера нешто трапаво, безнадежно издање претенциозности, толико је оперета својим божанским идиотизмом, небеском склерозом, величанственим својим полетом, по питању певања, плеса, геста, маски, мени — савршено позориште, савршено театрално”, коментарише Гомбрович своју одлуку да напише драму у једном таквом жанру, којим је толико одушевљен да га ставља у сам наслов.<sup>37</sup>

Да се ова напомена не може читати дословно, нити површно, доказ је већ следеће настојање да се „марионетска пустош оперете” испуни „истинском драмом”:

<sup>34</sup> У биографској белешци коју је написао сам Гомбрович у часопису *Cahier de l'Herne*, у броју који му је посвећен, стоји да је 1955. почео да пише музичку комедију *Ојеретија*, да јој се вратио 1958. Другу верзију пише 1965, а 2. септембра 1966. завршава писање *Ојеретије*.

<sup>35</sup> „*Ојеретија* још није доспела до позоришта, преводи још нису готови. Они, који су је читали, различито говоре: једни, да је свирепа и трагична, други, да је испуњена оптимистичком вером у вечно обнављајућу људску младост”, присећао се Гомбрович тог времена. Упоредити: W. Gombrowicz, *Autobiografia pośmiertna* [wybór, układ, opracowanie Włodzimierz Bolecki], Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2002, 229—230.

<sup>36</sup> Jadwiga Sopćak, *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945—1990)*, Matica srpska, Novi Sad, 2001. 375.

<sup>37</sup> W. Gombrowicz, *Operetka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999, 237.

„Ако сам се одлучио за тако лакомислену форму, онда је то зато да бих је преповио и допунио озбиљношћу и болом. С једне стране гледано, оперета мора да буде од почетка до краја само оперета, ненарушена и суверена у својим оперетским елементима; а с друге, ипак треба да буде патетична људска драма”.<sup>38</sup>

Форма оперете, значи, само је маска „иза које крвави људско обличе, искривљено смешним болом” (Гомбрович).<sup>39</sup> Такво поимање овог текста, чинило се самом аутору, било би и њена најуспешнија инсценирација.

Према таквој интенцији инсценирао је *Ойеретку* Казимјеж Дејмек, у лођском Новом театру. Била је то, иначе, и пољска прапремијера, а представу наведеног позоришта из Пољске могла је да види и наша публика, 1978. године, на XII БИТЕФУ.<sup>40</sup>

Све три драме, тематиком су и „краљевске”, по узору на Шекспира, кога је више пута истицао и сам Гомбрович. Међутим, иза „формалне структуре крије се друга структура, изузетно интимна” (К. Јелењски), тако да Гомбрович „убацује у краљевски мит систем, који вуче корење из властите психе”.<sup>41</sup> Не само из психе, наравно, него и из своје личне и породичне историје. У интервјуу са Санавиом, Гомбрович је рекао да се у свим његовим романима и драмама налази „личност која све зна, може се назвати режисером”.<sup>42</sup> Коментаришући ову изјаву, Јелењски додаје:

„Тај режисер — очигледно, то је сам Гомбрович у једном од својих отелотворења. За сваки случај он се појављује са маском, често прикривајући трагове до те мере да истинито отелотворење није лик назван 'Витолд' или 'Гомбрович', већ онај који му је у друштву, 'Doppelgänger'.”<sup>43</sup>

*Историја*, драма која је реконструисана и обелодањена после смрти аутора, представља изузетак:

„Овде Витолд не само да је режисер (руководи развојем акције, провоцира друге намећући им нове форме), већ проговара у њој сопственим гла-

<sup>38</sup> *Истџо*, 237.

<sup>39</sup> *Истџо*, 238.

<sup>40</sup> Ја сам, нажалост, имао прилику да видим једну друкчију инсценирацију: у Лођу, у оквиру фестивала пољских позоришних академија, у марту 2002. године, *Ойеретку* су извели студенти из Варшаве (Akademia teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, дипломска представа студената са глумачког одсека, у режији проф. Вјеслава Комаса, премијерно изведена у јануару 2001). Они су представу играли буквално под маскама, али иза ове музичко-глумачке маскарде није се могла ни наслутити она „пација, драма, патос” којима је Гомбрович желео да се издигне изнад „свете глупости”. Упоредити већ наведени Гомбровичев *Коментџар*.

<sup>41</sup> Konstanty A. Jeleński, *Dramat Królewski i Dramat Rodzinny*, у: W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999, 347.

<sup>42</sup> Pietro Sanavio, *Gombrowicz: La forma e il rito*, Marsilio Editore, Venezia, 1974, 76.

<sup>43</sup> Konstanty A. Jeleński, *Witold: bohater i autor*, у: W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999, 351.

сом и — што је најчудније — у улози 'Босоног' ставља на сопствена плећа симболичну димензију драме".<sup>44</sup>

Уистину, аутор и његова родбина показани су као карикатуре, али не и прерушени.<sup>45</sup> Већ сама та чињеница била је довољан подстицај да се Јелењски, који је био близак пријатељ Витолда Гомбровича, који је превео *Ойеретиу* на француски језик и писао проницљиве есеје о његовим делима, подухвати незахвалног задатка да реконструише случајно откривену, до тада непознату, драму под насловом *Историја* и са поднасловом *Ойеретиа*.

Када је од Рите Гомбрович добио 288 страница рукописа и 12 страница машинописа, Јелењски је, као и она, претпостављао да се ради о првим верзијама *Ойеретие*. Убрзо је увидео да ликови и радња немају ништа заједничко са њом, иако је на први поглед тако изгледало. „Гомбрович се овде трудио да супротстави људску нагост масци и лажности историје нашег века”.<sup>46</sup> Још једна чињеница иде у прилог веровању да се ради о потпуно новом концепту и новој, мада недовршеној драми: рукопис који се сачувао! То је једини рукопис који није уништен попут других Гомбровичевих рукописа које је, чим би дочекали прву публикацију, с њом најчешће спаљивао и коначну верзију. Заоставштина од 300 страница сведочи да је на пројекту нове драме дуго, мада са прекидима, рађено, али и да је смрт предухитрила не само довршење, већ и уништење овог пројекта.

Реконструишући радњу, Јелењски је дошао до претпоставке: први чин се одвија 1914. године, у салону породице Гомбрович, у Варшави; други чин представља дворач цар Вилхелма Другог у Берлину, последња сцена требало је да буде Први светски рат (1914—1918); трећи чин се одвија у кафани „Зјемјањска” у Варшави, између 1933. и 1935. године; недостаје наставак који је био планиран, као завршна сцена последњег чина: Други светски рат (1939—1945) и две личности чија се имена сусрећу у белешкама — Хитлер и Стаљин.<sup>47</sup> Иако недовршена, чак и у фрагментима, како је први пут објављена,<sup>48</sup> *Историја* је побудила пажњу пољских театролога и критичара, али још увек не и све бројнијих проучавалаца Гомбровичевог дела у свету, тзв. гомбровичолога.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> *Истџо*, 351.

<sup>45</sup> *Истџо*, 349.

<sup>46</sup> Konstanty A. Jeleński, „Od boskości do nagości (O nieznaney sztuce Witolda Gombrowicza)”, у: W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999, 336.

<sup>47</sup> Упоредити: *Истџо*, 335—347.

<sup>48</sup> „Kultura” 1975, nr 10. Одатле прештампано у: W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999.

<sup>49</sup> Од 22. до 27. марта 2004. године, у Кракову је одржана Међународна конференција „Witold Gombrowicz — nasz współczesny” (Витолд Гомбрович — наш савременик), забележена као једна од највећих до сада: на њој је било 67 реферата, из 15 држава. Почасни гости су били Рита Гомбрович, која је провела последње године уз писца, као и Алехандро Русовић (Alejandro Russovich), пишчев аргентински пријатељ, српског порекла. Од толико реферата, тек је неколико било посвећено Гомбровичевом драмском опусу. Међу њима су: упоредна студија о Лејли и Ивони, јунакињама Женеове, односно Гомбровичеве

У закључку, вратићемо се још једном рецепцији Гомбровичевог драмског опуса код нас. Најцеловитије је то сагледала Јадвига Сопчак у студији „Рецепција стваралаштва Витолда Гомбровича на српскохрватском језичком подручју у периоду од 1965—1990. године”.<sup>50</sup>

Још 1965. године Здравко Малић је одбранио докторску дисертацију „Književno djelo Witolda Gombrowicza”, на Свеучилишту у Загребу, у којој су размотрене драме *Ивона, књегињица од Бурџунда* и *Вјенчање*, али не и *Ојереша*, која тада још није била позната.

„И поред релативно систематског публиковања дела Гомбровича и о Гомбровичу, његове драме у Југославији нису објављиване”, приметила је Сопчак.<sup>51</sup> Иако су превођене, па и постављане на сцене у Југославији, објављена је једино драма *Венчање*.<sup>52</sup> Чињеница која зачуђује, с обзиром да су сви, почев од самог писца до последњих приређивача његовог драмског опуса, попут Јажемског, истицали да су оне, пре свега, драме за читање:

„У суштини, драма за њега [Гомбровича] није била партитура за позоришног гледаоца, која захтева неопходну сценску материјализацију”.<sup>53</sup>

Отуда је донекле разумљив однос југословенске позоришне средине који је, како то примећује Сопчакова, „нашао одраз у позоришној критици — ни она није прихватила пољског драмског писца с претераном

---

драме („Leila et Yvonne, ou les eweux de la lai deur dans *Les Parents* de Jean Genet et *Yvonne, princesse de Bourgogne*”, Anna Saignes, са Универзитета у Греноблу); још једна поредба Гомбровича и Женеа, на примерима маргиналности и трансгресије („Marginalność i transgresja: Gombrowicz i Genet”, Maria Delaperriere, INALCO, Париз); о *Венчању*, као последњем Гомбровичевом ремек-делу („Ostatni arcydramat. O *Ślubie Gombrowicza*”), Тадеуша Древнског, из Варшаве, и студија о Ивониној речитој неумшности („Performing Otherness and Silence: Gombrowicz’s *Ivona*.”), Тамаре Тројанске, са Универзитета у Торонту.

Нешто друго су конференције које се одржавају на међународном фестивалу посвећеном искључиво Гомбровичу, а одржавају се сваке две године, почевши од 1993. у пољском граду Радомју. *Międzynarodowy Festiwal Gombrowiczowski* има интердисциплинаран карактер, повезује позориште, науку, критику, публицистику, музику, филм, ликовну уметност — у читању и ишчитавању Гомбровичевог дела. Реферати са прва четири скупа објављени су под називом *Szukanie głosu Gombrowicza*, (pod redakcją Doroty Kolano, Radom, 2002). Последњи, шести, од 14. до 17. октобра 2004. године, био је у знаку *Ојереше*. На овим фестивалима извођене су искључиво Гомбровичеве драме, или адаптације по његовим прозним делима.

И овогодишње „Konfrontacje teatralne” (Позоришне конфронтације), девети, међународни позоришни фестивал, у Лублину, од 6. до 10. октобра, биле су посвећене Гомбровичу. У копродукцији, премијерно је изведено чак 12 представа: једна *Ојереша*, чак три *Ивоне* и три *Венчања*, преостало су адаптације Гомбровичеве прозе.

У Њујорку, октобра—новембра 2004. у оквиру манифестације „Гомбровичева јесен”, одржана је међународна конференција о Гомбровичевом животу и делу (*Yale International Gombrowicz Conference*), на којој су, поред осталих, учествовали: Сузан Зонтаг, Томаш Венцлова, Ј. Јажемски, В. Карпињски, Кристина Илакович и Пјотр Милати.

<sup>50</sup> Jadwiga Sopčak, *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945—1990)*, Matica srpska, Novi Sad, 2001.

<sup>51</sup> *Истио*, 355.

<sup>52</sup> Prolog, nr 18, 1974, Zagreb, prev. Z. Malić.

<sup>53</sup> J. Jarzębski, *Dramat Ego w dramacie historii*, у: W. Gombrowicz, *Ivona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999, 6.

наклоношћу, а можда ни увек објективно и проницљиво.”<sup>54</sup> Инсценација *Ојеретије* очекивана је са знатижељом, отуда и разочарење, публике и критике.<sup>55</sup> Иако су *Фердидурке* већ биле преведене, као и одломци из *Дневника*, Гомбрович је био код нас познат. Инсценација *Ојеретије* представљала је и додатне проблеме: требало је избећи клише, показати „уметничку травестију” жанра оперете, који у Србији није имао богату извођачку традицију, мало је извођено и то под клишеом „бечке оперете”, тако да се у томе нису сналазили ни глумци (иако је међу њима било и одличних), па ни публика. Ипак, било је и оних који су препознали Гомбровичеву луцидност и специфичност његовог хумора: Војислав Костић, по оцени критичара Варткеса Баронијана, био је више од аутора музичке подлоге, постао је коаутор београдске *Ојеретије*, јер протумачивши драмско дело „као жаријевску визију света” успео је да избегне стварање оперете у музичком слоју.<sup>56</sup>

Иако је премијера *Венчања* у Српском народном позоришту, по оцени критичара, „један је од звезданих тренутака овог театра последњих година, па и нашег позоришта уопште”,<sup>57</sup> ипак није дуго извођена јер је у међувремену дошло до политичке забране представе *Голубњача*, што је повукло са собом одлазак глумаца, па и скидање са репертоара и представе *Венчање*. Тако је овај, несумњиво вредан покушај обраћања Гомбровичевом драмском делу и његовом оживљавању на југословенским сценама убрзо пропао, што су показале и инсценације *Ивоне*. Београдска премијера *Ивоне*, на пример, дочекана је као „упрошћена слика” и „скроман резултат”.<sup>58</sup> Изузетно критички је расположен Петар Волк који каже да текст „није више авангардан”, да не уноси ништа ново, а да је инсценација сувише „углађена и рафинирана”.<sup>59</sup> О сомборској премијери *Ивоне* написано је да је била „плићак уместо пучине”.<sup>60</sup> Другачији је приступ Ласла Вегела који је у *Ивони* Паола Мађелија препознао „један интелегентан увод у гомбровичовски свет”.<sup>61</sup>

Ново урањање у свет Витолда Гомбровича, опет кроз *Венчање*, 2003. године, пропраћено је као „смело, интелегентно, узбудљиво”.<sup>62</sup>

<sup>54</sup> Jadviga Sopčak, *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945—1990)*, Matica srpska, Novi Sad, 2001, 417.

<sup>55</sup> Ц. Милетић, *Драма човечанства као ојеретија*, Вечерње новости, 21. 2. 1970; Валерија Пор, *Ала љуцају ђромови*, Вечерње новости, 23. 2. 1970; Мирослав Мирковић, *И варнице и кришце*, Експрес, 25. 2. 1970; Жарко Јовановић, *Deux sex machina*, Вечерње новости, 25. 2. 1970; Мухарем Первић, *Како да се одену наги*, Политика, 27. 2. 1970.

<sup>56</sup> Варткес Баронијан, *Најсрећнија позоришна форма*, Политика, 31. 3. 1970.

<sup>57</sup> Дејан Пенчић-Пољански, рецензија представе *Венчање* у емисији „Седам уметности”, Радио Београда, 3. 11. 1981.

<sup>58</sup> Авдо Мујчиновић, *Упрошћена слика*, Политика експрес, 21. 10. 1985; Миодрог Вучелић, *Скроман резултат*, Комунист, 1. 11. 1985.

<sup>59</sup> Петар Волк, *Ивона, бурђундска кнегиња*, Илустрована политика, 15. 10. 1985.

<sup>60</sup> Давид Кецман, *Плићак уместо пучине*, Дневник, 28. 4. 1986.

<sup>61</sup> Ласло Вегел, *Увод у Гомбровича*, Политика, 4. 10. 1985.

<sup>62</sup> Даринка Николић, *Смело, интелегентно, узбудљиво*, Дневник, 16. 12. 2003. Ова инсценација М. Каћанског, на сцени СНП, до сада је имала 9 извођења, око 400 гледалаца, у децембру креће на гостовање у Пољску где ће је, први пут, гледати и пољска публика, у лођском Новом театру. Остаје на репертоару и у новој сезони, тако да се Гомбрович, за сада један и једини, одржао и на српској сцени.

С друге стране, кроз превођење и рецензирање, преводиоци и књижевни критичари, нарочито у Београду, прихватили су Гомбровичева дела сврставајући га у ред најзначајнијих, не само пољских него и савремених светских писаца.<sup>63</sup>

И када се, на крају, још једном запитамо шта су Гомбровичеве драме, иако је ово питање реторско, може се понудити неколико одговора.

„Као дела за читање — следећа верзија гомбровичевске духовне ауто-биографије, свежањ 'прича', којима недостатак нарације не шкоди, јер су исписане у надређеној и познатој одавно фабули, која се провлачи кроз цело стваралаштво њиховог аутора. Од драмског света у њима су, пре свега, општи 'краљевско-кнежевски' штафаж и условност костима или сценографије. Као позоришне партитуре поново — Гомбровичеве драме измичу ограничењима, како биографским, тако и идејним, и постају сценарији увек изнова писане драме појединца и друштва, сваког десетлећа допуњавани новим, кроз инсценаторе актуализованим садржајем.”<sup>64</sup>

Јажембски, такође, подсећа, чак упозорава: „Запамтимо — цео Гомбрович је 'театралан', јер је, за њега, позориште маске и улога био цео људски — и међуљудски, живот”.<sup>65</sup> И Аћин је указао на ту димензију Гомбровичевог стваралаштва: да су гримасе једине **Форме** којима се служе и човечанство и историја, стварајући тако искревељену стварност.<sup>66</sup>

У животу Витолда Гомбровича било је много драматичних ситуација, тек три (довршене) у форми су драмских дела, што је сасвим довољно за његово уврштавање међу најзначајније пољске авангардне драматурге XX века.

---

<sup>63</sup> Петар Вујичић и Бисерка Рајчић, пре свега, који су и превели већину његових књига, залагали су се за Гомбровича у својим предговорима или поговорима преведеним књигама. В.: П. Вујичић, *Витолд Гомбрович и његов Дневник*, у: В. Гомбрович, *Дневник I* (1953—1956), Просвета, Београд, 1985, 5—25; П. Вујичић, *Меситимична порнографска Порнографија*, у: В. Гомбрович, *Порнографија*, КОВ, 1991, 191—197; Бисерка Рајчић, *Хвањање бика за рођове*, Политика, 5. 7. 1986, 12; Biserka Rajčić, *Gombrowičev Trans-Atlantik*, у: V. Gombrowič, *Trans-Atlantik*, Radio B92, Beograd, 1996, 137—140.

<sup>64</sup> J. Jarzębski, *Dramat Ego w dramacie historii*, у: W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka; Historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1999, 10—11.

<sup>65</sup> *Исџо*, 11.

<sup>66</sup> Упоредити: Ј. Аћин, *Из њовесџи кревељења. Исклизнућа из Дневника Витолда Гомбровича*, Књижевна реч, бр. 278, 1986, 7—10.



Маријана Кокановић

## ЈЕДНО НЕПОЗНАТО ПИСМО ЈОВАНА ИВАНИШЕВИЋА

Јован Иванишевић (1861—1889), први школовани црногорски композитор, вероватно је прве поуке из музике добио у основној школи на Цетињу.<sup>1</sup> Темељније музичко образовање стекао је на Учитељској школи у Београду, где се доселио 1875. године.<sup>2</sup> У веома неповољним приликама и сталној оскудици Иванишевић је 1882. године завршио препарандију, а потом радио као учитељ прво у Теразијској основној школи, а касније и у Јеврејској основној школи на Дорћолу. Истовремено је деловао и као хоровађа Радничког певачког друштва.<sup>3</sup> У жељи за даљим музичким образовањем млади музичар 1885. године одлази у Праг, где након једногодишњих припрема код приватних учитеља бива примљен на другу годину Оргуљске школе.<sup>4</sup> Као стипендиста српске владе, Иванишевић је своје четворогодишње школовање у Прагу успешно окончао 1889. године положеним државним испитом за учитеља музике. Нажалост, исте године је трагично изгубио живот, клизајући се преко залеђене Влтаве.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Архимандрит Нићифор Дучић, који је од 1862. до 1867. године боравио на Цетињу, увео је у цетињску основну школу црквено појање. Будући да је Иванишевић на Цетињу завршио основну школу, Милица Гајић закључује да је у овој школи добио и прве поуке из музике. Милица Гајић, *Јован Иванишевић (1861—1889), фокусај реконструкције његове биографије*, — Звук, 1980, 2, 65.

<sup>2</sup> Пишући о Иванишевићу, као композитору црногорске химне *Убавој нам Црној Гори*, Видак Отовић нам открива и зашто се породица Иванишевић доселила у Србију: „По којни Јован Иванишевић био је син Ђура Иванишевића, из села Доњи Крај на Цетињу. Ђуро је 1872. године становао на самом Цетињу где је био крчмар. Те године он убије Ива Ракова Радоњића, војводу с Његуша, за кога је била удата Јоке кћер Станка Стијепова Петровића, рођена сестра књаза Данила. Због тога загонетног убиства ... му је досуђено: „Да се погански син заувјек прожме из књажеве државе са његовом фамељом“. После такве пресуде ... са женом и два синчића: Јованом — Јовом и Марком одлази у Београд, где је до смрти живео и своју децу школовао”. *Крфски забавник*, 1918, 9, 18—19.

<sup>3</sup> Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, 1969, 368. В. и у: Властимир Р. Борђевић, *Прилози биографском речнику српских музичара*, САНУ, Посебна издања, књ. CLXIX, Музиколошки институт, књ. 1, Београд, 1950, 18—19.

<sup>4</sup> Властимир Перичић, *нав. дело*, 368.

<sup>5</sup> „На Туцин-дан речене 1889. године пошао је са три своја пријатеља, те су се у сами мрак почели тоциљати по залеђеној ријеци Влтави. Кад су се одмакли од обале и стигли на средину ријеке, проломи се лед, те Иванишевић упаде под лед, а остали се срећнијем случајем избеае. Његово мртво тијело нашло се сутридан у јутру, те је на сами Божић у свечаном спроводу сахрањено у Прагу. Међу многобројним вијенцима на његов мртвач-



Значајан прилог у осветљавању биографије овог прерано и трагично преминулог композитора свакако представља његова преписка. Тога је био свестан и Јован Грчић,<sup>6</sup> када је у листу *Босанска вила* објавио десет Иванишевићевих писама,<sup>7</sup> истичући да „их не би саопштавао, кад се из њих не би видело много штошта што карактерише и Иванишевићев јавни рад.”<sup>8</sup> Преписка између Иванишевића и Грчића трајала је током две последње године композиторовог живота. Сва писма Иванишевић је писао из Прага, те она представљају драгоцену сведочење о његовим студијама и уметничкој делатности. Прва четири писма потичу из времена пре него што се Иванишевић у Новом Саду лично упознао и спријатељио са Јованом Грчићем, што се види и по самим писмима. Преосталих шест писама већ одају интимност искрених пријатеља. У живој преписци Иванишевић извештава о својим новим композицијама и његовој борби да оне буду објављене, упркос новчаној оскудици и не посустајући пред понекад врло непријатним критикама. Очито је да је млади композитор имао вере у свој рад, па је на негативне критике оштро реаговао, аргументовано бранећи своје композиције. Истовремено поједина писма нам откривају и његове пријатеље, разочарење због неостварене љубави у Новом Саду, стрепње због болести и слично.<sup>9</sup>

У рукописном одељењу Матице српске пронашли смо недавно и једно Иванишевићево писмо упућено из Прага песнику Јовану Јовановићу Змају 3. јуна 1886. године.<sup>10</sup> Ово писмо према нашим сазнањима до сада није објављено.<sup>11</sup>

Јован Иванишевић Јовану Јовановићу Змају

*У Златноме Прагу 3 Јуна 1886.*

*Многoйoщiовани гoсiодине*

*Ево Вам шаљем две сложене пјесмице за ващ шiйовани „Невен”. Прва је у два гласа и биће добродошла нарочийо настiавницима осн.[овних] шк.[о-*

---

ки сандук положили су вијенце Срби ђаци и академска друштва чешко, словачко и бугарско”. *Босанска вила*, 1910, 16, 258.

<sup>6</sup> Јован Грчић (1855—1941), књижевник, преводилац и музички критичар. Као дугогодишњи професор и директор Велике српске православне гимназије у Новом Саду, водио је гимназијски хор и организовао светосавске беседе (1889—1911), на којима су извођена бројна дела из светске и домаће музичке литературе. Данијела Шутановац, *Из iрeйиcкe Иcидopa Бaјићa*. — Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 24—25, Нови Сад 1999, 118.

<sup>7</sup> *Босанска вила*, 1903, 7, 138—139; 1903, 8, 156—157; 1903, 9, 176—177; 1903, 10, 197—198. В. и у: Јован Грчић, *Portreti s pisama*, Zagreb, 1926, 93—108.

<sup>8</sup> Јован Грчић, *Из моје некадашње уредничке архиве* — Босанска вила, 1903, 7, 138.

<sup>9</sup> Исцрпан и драгоцен приказ Иванишевићевих писама Грчићу дала је Милица Гајић у студији *Јован Иванишевић (1861—1889), iокушaј реконcтpукије његове биографије*.

<sup>10</sup> Нови Сад, Рукописно одељење Матице српске, Инв. Бр. 26765.

<sup>11</sup> Милица Гајић, у поменутој студији о Иванишевићу (напомена бр. 15), пише да се у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду чува једно Иванишевићево писмо, не наводећи при том инвентарски број писма, као ни име адресата.

ла] у Србији јер се истиа њо насџавном ѡроџраму мора учиии.<sup>12</sup> Ту сам ѡесмицу ѡредавао као учииеџем кад сам био а наџао сам је у Народној Лире,<sup>13</sup> не знам од коџа је и не знам овако на ѡамети (јер немам код себе Лире) осџале сџихове ѡа Вас молим да Ви џе осџале доџиџеџе као и име ѡесниково да означиие (ако џо не буде чииџо народна ѡесма).<sup>14</sup> Друџу ѡесмицу „Учимо се” слоџио сам за џри дечија џласа једно збоџ џоџа, џџио џе хармонија биџи ѡџџунија а друџо џџио џе ѡнеко [од] деце које на џласовиру свираџи имаџи и један ѡримерак за свирање ѡри чему џе и ѡесмицу научиии, а лака је и за ѡевање и за свирање, џџио мислим да џако ваља и да буде за децу.

Уз џо еџо ѡслах и ѡоздрав маленим чииџаоцима Невеновим да се и он одџџамџа. Ако би у истиом било ѡо дечије схваџање недосџџаџа, молим вас ѡѡравиџе јер ви умеџе дечијим језиком џоворџи чему сам ја ма и као ѡедаџоџ ѡо свој ѡрилици неѡџџун. Осим џоџа је на дну ноџа она ѡримерба за коју мислим да би ваљао џакоџе одџџамџаџи. Ред којим џе Поздрав, ѡесме и ѡримерба биџи одџџамџани осџављаѡ ваџем укусу. Ја се не ѡѡмиџем како су у Невену до сад излазиле неке ѡесмице, чини ми се да је измеџу ноџа био само ѡо један сџих а осџали су засебно џџџамџани исѡод; ако је џако до сад било нека и сад буде џо је свеједно. Да неби изаџла каква џџџамџарска ѡџреџка, ако неби џамо било каквоџ доброџ ѡријаџеља који музику разуме, нека се мени дирекџно корекџура ѡџаље.

За децу није лако комѡоновати јер мелодија не сме биџи моноџџона као џџио су на ѡр Толинџерове ѡесмице за децу.<sup>15</sup> Треба да је џџио виџе на народним моџивима наслоњена, да је ѡриродна са миџљу саме ѡесме а да се слаџе са акценџуацијом срџскоџ језика. На<sup>16</sup> ово ѡоследње наџи комѡонисџи ѡџџџе врло мало ѡазе. Леџа мелодија радо и лако се учи макар да ѡо ноџама мноџо џарена изгледа само друџи џласови ваља да су за децу истио ѡросџџији и џакоџе мало дични. У два џласа џеже је ѡисаџи неџо у џри, јер од мало џреба да се наѡрави да је досџа и да је леѡо, да је засџуѡљена хармонија, леѡо корачање ѡонова а да не буде ѡросџџо са џџио виџе самосџалносџи да буде изџраџен друџи џлас. Да ли сам сам у џом ѡравицу израдио осџављаѡ друџом да цени.

Миџљах е, Невен боље са ѡреџџлаџницима сџѡји ѡа заџо и не сџоме-нух хонорар, миџљах, дакле, да админисџраџија исџи даје. Но како је џо била само ѡредѡсџавка а не и сџварна исџиниџосџ сџања (чему се ја у нас не чудим) веџ би Ви<sup>17</sup> морали исџи хонорар мени из ваџе руке давати,

<sup>12</sup> У питању је песма *Јеленче*, за два дечија гласа.

<sup>13</sup> *Народна лира или збирка ѡесма џџио се ѡевају*, Издање књижаре В. Валоџића, Штампарија Николе Стефановића, Београд, 1871.

<sup>14</sup> Вероватно је у питању народна песма јер у *Невену* није написано песничково име, што је била уобичајена пракса.

<sup>15</sup> Иванишевић мисли на Толинџерове песмице *Пуѡљци*, писане за дечији глас са пратњом клавира или виолине. У истој години, када је и писано ово писмо, Иванишевић је у *Јавору* објавио критички приказ поменутог дела. *Јавор*, 1886, 30, 957; 31, 988; 32, 1022; 33, 1049; 34, 1086; 35, 1117; 36, 1148. Детаљније погледати у: Милица Гаџић, *нав. дело*, 67.

<sup>16</sup> *На* је написано латиницом. И у даљем току писма задржано је латинично слово *N* тамо где га је Иванишевић написао.

<sup>17</sup> Подвучено у писму.

то Вас молим да ми не шаљете никакав и верујте у то: да сам ја пошћуно задовољан са вашим пријатељством ајспраћујући сваку материјалну пошћуру.

Да би сте ме још боље разумели односно мој пошћања за реч „Булићи“<sup>18</sup> мишљења сам: Који год комјониста жели да му музичка мисао буде ведрa истинитa и природна оној што је песник при стварању замислио, тај мора бити на чисто са свачим што се у песми налази осим онога чини ми се главнoга, да мора дубоко и психички завирићи у сваки кућић песмин. А ко год се хваћа за голу реч без дубље схваћања мисли велика је погрешка. Ко год пише најпре музику а после тога текст механички пописује ја га осућујем као лажу а таква музика врло је често пасквила на природности и везу музичке мисли са садржином песме.

Признајем ја сам са тим пошћањем похитао што ћете ми као младом човеку пошћити јер свакако би требало да загледам у предговор Хаџићев који се у „Певанији“<sup>19</sup> налази па бих био на чисто. На пошћу да вам и то речем чему ћете се смејати: да сам у Београду слушао у једном друшћу пре неколико година чини ми се 80. где један „учевњи“ наш под Булићима замишљаше један драстичан појам „девојачке прси“ чему ја ни тада не веровах већ мишљах да ће то бити срца љубавника која по округлини на жулиће наликују. Пошћити у томе мојој неразумљивости.

Овамо сам се познао са једним ваљаним Србином а то је вредни и добри ващ пошћаник „браца Радован“.<sup>20</sup> Његова искреност и вредноћа изазвала је у мени највећу брачку љубав.

Браћа Чеси ме уошћте врло лепо предусрећу. Јуче их је 400 из Немачке дошло. На станици је био силан свет где су их предусреле разне корпорације са пошћавима. Они су дошли под видом пошћавних усћај, да виде своју Талију у својој мајци „Златна Праха“. Одушевљење је било неописано певали су пошћем „Где домов мој“, Хеј Словени, викали па здар<sup>21</sup>! При чему је било

<sup>18</sup> Иванишевић се интересовао за право значење речи „жулићи“, јер је компоновао на стихове из Змајевих Булића. У свом делу *Словенским сејама, Љубичице српских гора или три песме за глас уз праћу гласовира*, прва и трећа песма компоноване су на Змајеве стихове. Иначе Булићи представљају Змајев лирски дневник, у којем су песме инспирисане његовом љубави према будућој супрузи Ружи Личанин. О томе говори већ и сам наслов: жул — ружа. Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности, романтизам*, Завод за уџбенике и наставна средстава, Београд, 1985, 229—232.

<sup>19</sup> У предговору *Певанији* Хаџић каже: „Исте 1861. године очара га Јевросима Ружица Личанин, новосаткиња ... њој ваља да захвалимо читав онај низ Јовановићевих песама, Булиће, те мајске ружице ... право јеванђеље чисте, сретне, блажене, српске љубави. А Хаџић, *Змај-Јован Јовановић*, у: *Певанија Змај-Јована Јовановића*, Дивот — издање Књижаре Браће М. Поповића код „Светог Саве“, Нови Сад, 1882.

<sup>20</sup> Стеван Поповић (1845—1918), дечији писац и критичар. Од 1868. године био је управник српске народне школе у Будиму, а 1883. изабран је за управника Текелијанума. Приређивао је уџбенике за школе и у њих је уносио народне песме и приповетке, као и песме из новије српске књижевности. Уредио је и издао велики број илустрованих књига за децу. *Ж. Милисавас, Поповић Стеван — Чика Степа*, у: *Jugoslovenski književni leksikon*, Matica srpska, Novi Sad, 1971, 422. Као редактор С. Поповић је уредио *Венац песама за српску децу*, *Слике и прилике* и *Радован*, који је прокрчио пут *Невену*. В. Петровић, *Поповић Стеван (Чика Степа)*, у: Станоје Станојевић, *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, III, Н—Р, фототипско издање, Нови Сад, 2000, 494—495.

<sup>21</sup> Живели (чешки).

џушања са полиціјом јер им та глупа подстрекачица револуције забрањиваше све што ишд. (о чему ћете без сумње читати). Увече је била у мјештанској беседа. После позоришта концерт са банкетом при чему је било више говора где пак и ја као поштомач заједничке словенске гране гледајући их у загрљају и слушајући њихове патристичке узвике не могах својим осећањима одолети нешто их као Србин и Прногорац на свом мајерњем језику поздравих желећи им политичку самосталност и јединство са осталим Словенима макар не били под једном круном. У мојем говору био сам често пресецао са узвицима „слава” а на завршетку беше бурно „на здар” и.ш.д.

Благодарим вам на вашим златним речима којима ме јуначише да будем издржљив у свом зајочјем раду и радоваћу се ако ваше речи и даље буду мелем мојој души.

А сад, мноштво њиховани Србине и добри пријатељу примите мој срдачни са дубоким поштовањем поздрав.

Јов[ан] Иванишевић

Из писма се види да се Иванишевић већ раније дописивао са Змајем, према којем је гајио истинско дивљење и поштовање. Обраћајући му се са „многопоштовани господине”, са много респекта, али и пријатељске тоpline, Иванишевић се на крају писма захваљује песнику на подршци и охрабрењу. Познато је да се Змај интересовао за музику, те да је и објавио неколико чланака посвећених музици.<sup>22</sup> У дечијем листу *Невен*, чији је био покретач, радио је штампано партитуре дечијих песмица. То је био и главни повод Иванишевићевог писма, уз које је песнику послао и своје две композиције са жељом да буду објављене у *Невену*. Уз партитуре Иванишевић је приложио и *Мали поздрав малим читаоцима „Невена”*, као и једну примедбу која се односила на другу песмицу.

Змај је прво објавио песму *Јеленче*, компоновану за два дечија гласа (види, музички пример бр. 1).<sup>23</sup> Партитури је претходио Иванишевићев поздрав читаоцима *Невена*:

*Драга дечице, Ви имате, хвала буди Богу, много ваших пријатеља, који вас својим добрим и лећим писањем у вашем миломе „Невену” разноврсно забављају, а ево и мене у њихово коло, еда вас и ја са својим прилозом овеселим. Оне красне мисли, што их речи у појединим песмицама бисером нижу, да би исте биле још дражији ваше душе накити, ево покушах да вам неку од њих знацима за певање обележену предам; те да их вашим нежним гласићима складно и умилно производише. А кад усјевали будите, јун сам наде да ћете ове две овако сложене песмице завољети јер кроз њих веје дух народног појања наше народне песме, којом вас је мајка српска љубала и*

<sup>22</sup> Змај је писао текстове у којима је настојао да анимира грађане да ступе у Певачко друштво „Каћански” (*Тражи се хоровађа и У коло млада браћа*. — Велика Србија, 1891, 26, 3); потом текстове којима је најмлађе читаоце упознавао са Корнелијем Станковићем (*Корнелије Станковић*. — Невен, 1889, 18, 273—274); као и критике поводом концерата пијанисткиње Јованке Стојковић. Детаљније в. у: Роксанда Пејовић, *Кришике, чланици и посебне публикације у српској музичкој прошлости (1885—1918)*, Београд, 1993, 58—60.

<sup>23</sup> *Невен*, 1886, 19, 294—295.

жајила. Па певајте, мила децо, кад год вам душа веселошћу заигра! Певајте, драги Српчићи и Српкињице, у веселој игри као и у мирноме ходу, певајте баш и онда, кад вам можда часи узалудно теку, јер „ко пева зло не мисли” вели народ.

Тиме вас први пут поздравља у Златноме Прагу 1 Јуна 1886 год.

Вац Јова Иванишевић

Већ у следећем броју *Невена* објављена је Иванишевићева песмица *Учимо се* за три дечија гласа, компонована на стихове Рајина (в., музички пример бр. 2).<sup>24</sup> По композиторовој жељи „у дну нота” штампана је примедба: *Које би деце умело на гласовиру свирајући, нека покуша; а где се сусретну два прстића на једном месту, нека првенство уступају ономе на десној руци. У песмици „Учимо се” нека десна ручица свира зорња два а лева само трећи доњи глас. Исто се даје са две вијолине изводити.*

Годину дана након објављивања Иванишевићевих композиција у *Невену*, ученици Јована Грчића су на XIV светосавској беседи у Новом Саду певали у дечијем хору песмицу *Учимо се*, коју је Грчић „затекао у чика-Јовину Невену”.<sup>25</sup>

Сарадња између Иванишевића и Змаја потрајала је све до композиторове смрти. У *Невену* су објављене још две Иванишевићеве композиције за два женска гласа: *Тежакова песма у цролеће*,<sup>26</sup> на стихове Јована Грчића Миленка, и *Ковачу*.<sup>27</sup> На Змајеве стихове Иванишевић је компоновао песме *Ала је леј* и *Кажми ми кажми* из циклуса *Словенским сејама љубичице српских гора*, као и песму *Љубованка* за један глас, виолончело и клавир.<sup>28</sup>

Писмо Змају открива нам и Иванишевићев став према компоновању музике за децу, као и његов брижан однос према песничком тексту. Он истиче важност правилног разумевања текста као и потребе да се мелодија „слаже са акцентуацијом српског језика”, примећујући да на то „наши компонисти уопште врло мало пазе”. Композитор указује и да је много теже компоновати у два него у три гласа, остављајући другима да процене да ли је и сам у томе успео. Тако Јован Иванишевић са две дечије песме по први пут поздравља малене читаоце *Невена*, надајући се да ће их деца заволети. Овакав брижан однос према младима, „узданици и нади рода свога”, како је писао Хаџић у предговору Змајеве *Певаније*,<sup>29</sup> свакако и данас заслужује наше поштовање.

<sup>24</sup> *Невен*, 1886, 20, 310—311. Поменути композицију Иванишевић је прерадио за дечији хор и поново је штампао. *Невен*, 1888, 17, 259.

<sup>25</sup> Јован Грчић, *Portreti s pisama*, Zagreb, 1926, 93.

<sup>26</sup> *Невен*, 1889, 6, 87.

<sup>27</sup> *Невен*, 1889, 16, 247.

<sup>28</sup> Дело није штампано. Владимир Р. Борђевић, *Озлед српске музичке библиографије до 1914. године*, Народна библиотека СР Србије, Нолит, Београд, 1969, 196.

<sup>29</sup> А. Хаџић, *нав. дело*, XI.

# УБЛЕНЧЕ.

За два дечна гласа укриво Ј. Пранчићки.

Вектор (или се гласно чита)

1) Га- хан је- асо- он ма- до- но  
 2) Је- асо- че три- оу га- но- до-  
 3) Но- оу- он асо- до је- асо- че

ма- до- он асо- у но- оу но- ле  
 га- он- до и- у тра- он и- оу  
 је- асо- че асо- до оу- га га- он

со- је- он ма- до- он  
 со- до че до- до- он

га- га га га- он ма- је- он  
 ма- оу- га оу- он до- до- он  
 асо- и- он асо- че он он оу

со- оу- га га ма- он до- је- он  
 ма- он- ле ма- ма- је- је- он че- он  
 он- га тра- оу он- оу и- асо- оу оу

# УЧИМО СЕ

## ПЕСМА ОД РАЈИНА.

За три дечија гласа удесно Ј. Иваншићевска.

*Убрзано брзином.*

I III  
II III

1) У-чи-мо се пре-ме нам је у ма-до-сти  
2) Про-пу-сти-мо-а' о-не да-не о-сти-ће-мо  
3) Тру-ди-мо се са-да би-ти те-лом крст-ни

III III

све се ми-ли спа-ли се-ме да-ће нас да  
ду-хом гво-ди ка-ја-мо ће би-ти гор-ци  
ду-шом чи-ди ти ће би-ти и гад на-мо

над бу-до-мо о-ста-ри-ли у-чи-мо се  
над бу-до-мо о-ста-ри-ли про-пу-сти-мо-а'  
над бу-до-мо о-ста-ри-ли тру-ди-мо се

*Мало авано.*

пре-ме нам је у ма-до-сти све се ми-ли  
о-не да-не о-сти-ће-мо ду-хом гво-ди  
са-да би-ти те-лом крст-ни ду-шом чи-ди

Ласло Фелфелди, *Плесне традиције Срба у Поморишју*, Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 2003.

Пред читаоцима се налази комплетна етнокоролошка студија о играма Срба у Поморишју аутора Ласла Фелфелдија, познатог и признатог истраживача играчке традиције, не само у Мађарској, већ много шире. Осим бројних књига које је објавио о играма Мађара, он је свој истраживачки рад усмерио и на традиционалну игру Срба, који су у време миграционих кретања на Балкану, населили део Угарске.

Књига је подељена на четири поглавља. У првом чији је назив *Ойшће одлике и чиниоци формирања народне традиције поморишких Срба*, аутор зналачки уводи читаоца у време досељавања Срба у ову област (крајем 17-ог и почетком 18-ог века) и то у села: Деска, Сириг, Нови Сентиван, Чанад и Батања; објашњавајући све чиниоце (како судбинске, тако и историјске) који су утицали да та заједница опстане и створи свој специфични културни идентитет на тлу Мађарске. Фелдвари истиче да су Срби опстали до наших дана због „њиховог особеног културног профила и менталне енергије коју су донели са собом”. Да би све то објаснио, он у првом реду говори о устројству породице, друштва у које су Срби доспели, основном занимању становништва, о развоју насеља, о језику и обичајима које су донели, књижевности и верском животу, што их је разликовало од становништа земље у коју су дошли.

Други део књиге говори о *Плесовима Срба у Поморишју*, у коме је аутор из постојеће литературе извукао све податке о играма Срба до Првог светског рата, у којима се налазе подаци да „Срби играју коло” као своју игру и то тако што се „мушкарци и жене ухвате у круг и на звук гајди корачају три пута на лево и једном на десно, певајући при том разне песме уз коло”. Осим описа играња Срба у свечарским приликама, Ласло Фелфелди је дао и описе обредних игара, такође из литературе, од краја 19. века, и то: коледара, додола, играња око ватри за Св. Стефана и за Ђурђевдан, потом играња у оквиру свадбеног церемонијала и игрању девојака за Цвети.

Након података из литературе следе описи игара Срба у Поморишју у „новије време”, односно записи које је сам аутор сакупио, обрадио и записао. Доминантну улогу има игра *мало коло*, потом игре са реквизитима (штапом, свећом, флашом), *момачко коло*, *велико коло* (које су знали само старији казивачи), *сељанчица* и *подвоје* — играње у паровима. У том делу рада Фелфелди истиче да се у 20. веку јавља велики број игара које пристижу из Србије и то: *кукуњешће*, *врањанка*, *чачак*, *ђурђевица*, *зајечарка*...

Треће поглавље као да се надовезује на друго — *Плесни животи Срба у Поморишју*, где у суштини говори о приликама и местима за игру током године. То су пре свега забаве на *рођу*, у кућама, на седељкама и прелима, после жетве, за црквене празнике, о женским баловима за покладни понедељак, у време одржа-



вања свадби. Водећи нас крају 20. века, аутор истиче да је тај век прекретница када су у питању прилике и места за играње код Срба у Поморишју. Највећи утицај извршио је град и градска мода тога времена. Од традиционалних прилика остале су само црквене славе и свадбени обичаји.

Не само да су се измениле прилике за играње, већ се у прошлом веку променио и однос према игри. Још пре Првог светског рата изгубиле су се игре за децу, нестало је време учења игара у породици од раних ногу, а граница за учење игара се померила знатно касније, и то на учење игара у културно-уметничким друштвима, што је довело до општег смањења учења игара и смањења играчког умећа.

У четвртом делу књиге, чији је назив *Плесне традиције поморишких Срба у светлу југословенских, румунских и мађарских исцртавања плесних традиција*, аутор сагледава место игара Срба у Поморишју, поредећи га са мађарским и румунским традиционалним наслеђем. Он истиче да игра Срба имају балканску основу на коју се надовезала играчка традиција карпатског басена, услед додира музичких традиција Балкана и средњоисточне Европе и њиховог тровековног суживота, настала специфична локална плесна традиција, која заузима посебно место у плесној култури свих матичних народа. Специфичне карактеристике настају преузимањем елемената друге плесне традиције и њихово постепено преобликовање”.

Као прилози у књизи се налазе мапе које графички приказују брачне везе Срба из поменутих села; графикони демографских односа становништва испитиваних села од 1839. до 1930. године; цртежи облика игара; табеле записаних игара и табеле прилика за игру; потом 32 записа игара, односно 53 мотива игара како их аутор назива, односно варијанти игара; десет нотних мелодија игара и 27 фотографија које приказују или игру или делове обреда и обичаја у којима је игра имала знатног удела. На крају ове значајне књиге налази се списак од 231 библиографске јединице коришћене литературе.

Аутор на крају жали што није имао више публикованих података те није у потпуности могао да прикаже играчку традицију Срба у Поморишју. Ми жалимо што нешто слично није урађено са нашим играма у Банату, јер су банатски становници најсличнији Србима у Поморишју, што би помогло и Фелфелдију и нашим истраживачима у разјашњавању многих недоумица које су везане управо за игре Срба северно од Саве и Дунава. Овако, можемо само да захвалимо неким, Фелфелдију што је дао још један веома значајан допринос проучавању игара Срба уопште.

*Оливера Васић*

UDC 78.085.7(439)  
78.031.4(439)  
821.163.41-95

## МУЗИКА ИГАРА СА ШТАПОВИМА

Martin György, (*A botoló tánc zenéje*), MTA Zenetudományi Intézet  
Hagyományok Háza, Budapest, 2002.

Знаменити етнокореолог Ђерђ Мартин (Martin György) је 1953. године започео сакупљање и проучавање традиционалних игара у Мађарској. У току интензивног рада који је трајао готово три деценије снимљен је велики број играч-

ких и музичких примера, забележених у виду аудио и видео снимака који данас представљају драгоцен материјал за упоредна фолклористичка истраживања и, са друге стране, сведочанство о некадашњим облицима сеоске играчке и музичке праксе средњоевропских народа.

Поред сакупљачког рада, Ђерђ Мартин је за собом оставио и велики број научних радова у којима се првенствено бавио идентификацијом типова традиционалних игара на тлу Мађарске, а потом и њиховом систематизацијом и класификацијом. Као активан члан етнокорееолошке секције ISTM-а (International Council for Traditional Music) учествовао је у стварању универзалног метода структуралне анализе традиционалних игара који се ослања на тековине етномузиколошког, односно музиколошког аналитичког апарата. Договорене принципе је потом применио на мађарску етнокорееолошку грађу, што је резултирало објављивањем две и данас веома често цитиране студије (*Структурална анализа мађарских народних игара*, 1961. и *Одређење шийова мошива у иђрачком фолклору*, 1963) које представљају фундамент европских етнокорееолошких истраживања.

Иако првенствено заинтересован за покрет, Мартин се у току својих истраживања упоредно бавио и проучавањем музике за игру, а и данас задивљује његов интердисциплинаран приступ у објашњавању порекла и генезе одређених играчко/музичких појава.

Повом седамдесетогодишњице његовог рођења 2002. године, у Будимпешти је издата књига *Музика иђара са шийајовима* (A botoló tánc zenéje, The Music of the Stick Dance) у којој се налази до сада само делимично објављена грађа о овој архаичној играчкој форми. Још 1979. године, Мартин се бавио проблемима типологизације игара са штаповима (botoló) и њиховог временског и просторног лоцирања у европском контексту у раду *Игре с оружјем и ритмичка разноврсност* (Weapon Dance Tunes and Rhythmic Multiplicity, 1979), што је сада допуњено и заокружено у обухватном, луксузно опремљеном издању. Књига садржи велики број транскрипција (115), илустративни запис лабанотацијом два примера, етномузиколошка објашњења у вези са настанком ове богате колекције и критеријумима селекције примера који су систематизовани у седам „мелодијских фамилија”, индексе места снимања, казивача, каденци и најзад, абецедни попис примера. У додатку су објављени Мартинови радови: „Пастирске игре са инструментима” и „Игре са штаповима и њихова музика” на мађарском језику и поменута студија из 1979. године на енглеском језику.

На самом почетку читалац се упознаје са феноменом играња са штаповима у средњоевропској култури. Према историјским документима, то су биле соло или групне игре пастира, у којима су извођачи акробатским покретима витлали оружјем, при чему су се слободно конципирани одсеци смењивали са онима у којима се јављала препознатљива имитација борбе. Ове игре су се могле изводити и без реквизита и, повремено, као мешовита паровна игра.

У Карпатском басену (Мађарска, Словачка, Транскарпатска Украјина и Румунија) ове игре су током XVII и XVIII века биле карактеристичне за играчку праксу везану за хајдуке. Међутим, у двадесетом веку широм овог региона могли су се спорадично забележити само њихови поједини елементи. На простору Панонске низије су до средине XX века очуване око горњег тока Тисе у традицији мађарских Рома коју је од 1953. године Ђерђ Мартин интензивно проучавао.

Музика игара са штаповима, којој је посвећен централни део књиге, подразумева дводелне вокалне форме седмерачких или осмерачких стихова (2—5, али најчешће 4-катрен) који се смеђују са одсецима певаним на неутрални слог. Иако нису дефинисани тако, контрастни одсеци по свим текстуалним и музичким карактеристикама имају функцију рефрена. Њихова звучно најуочљивија особина

је да доносе промену у темпу која резултира и појавом ритмичког контраста у односу на текстуалне делове.

У свим забележеним примерима јављају се два карактеристична ритмичка контрастирања:

1. а) спор текстуални део најчешће парне ритмичке дистрибуције се смењује са

б) рефреном који се изводи на неутрални слог у брзом темпу најчешће парног ритма.

2. а) спор текстуални део у такту 6/8 се смењује са

б) рефреном који се изводи на неутрални слог у брзом темпу најчешће троделног ритма.

Трагајући за пореклом овог музичког феномена у играма са штаповима Ђерђ Мартин указује на праксу присутну у европској традицији касног средњег века и ренесансе да се иста песма уз игру изводи као дводел — спор и брз. Управо овај манир извођења музике за игру је, према Мартиновом мишљењу, касније условио и појаву независног инструменталног облика XVII века — свите. У градским народним играма ова пракса је била заступљена све до краја XVIII века, док се у сеоском наслеђу одржала и много касније, у области као што је горњи ток Тисе, све до средине XX века.

Иако намењена првенствено упоредним научним истраживањима, како је истакнуто у уводу, књига *Музика иџара са шћйайовима* превазилази ове оквире. Изузетна опрема, велики број транскрипција, чак 61 објављена фотографија снимљена у аутентичном контексту педесетих година двадесетог века и, као круна свега, одличан компакт диск са 55 архивских снимака које је начинио сам Ђерђ Мартин, чине да ово издање буде заиста изванредан културни споменик који на пријемчив, а научно заснован начин трајно сведочи о прохујалим временима.

Селена Ракочевић

UDC 821.163.41-22.09 Popović J. S.  
821.163.41-95

Небојша Ромчевић, *Ране комедије Јована Сћерије Поповића*,  
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2004.

Као прва, у амбициозно замишљеном пројекту и новопокренутој библиотеци „Позоришна култура на тлу Војводине”, објављена је књига Небојше Ромчевића, *Ране комедије Јована Сћерије Поповића*. Није се случајно Позоришни музеј Војводине определио за рукопис Небојше Ромчевића, професора историје и теорије драме (који је и сам врстан драмски писац, магистрирао је са темом „Драматургија Косте Трифковића”, док му је докторска дисертација управо „Ране комедије Јована Стерије Поповића”). Реч је, дакле, о докторској дисертацији која је одбрањена на Факултету драмских уметности у Београду, 2001. године, под менторством проф. др Петра Марјановића. Што се Јована Стерије Поповића тиче, несумњиво је да не само да обележава, него и репрезентује позоришну културу на тлу Војводине (и Србије, наравно), безмало два века: рођен је у Вршцу 1806. године, у Србији је живео од 1840. до 1848, па се вратио у Вршац где је остао до смрти 1856. године; прва његова дела за позориште су трагедије: *Светислав и Милева* (1827), *Милош Обилић* (1828) и *Наод Симеон* (1830) „жалостна позорја”, како их је сам називао. Студија Небојше Ромчевића посвећена је „веселим по-

зорјима”, тј. комедијама, и то раним: *Лажа и паралажа ноћи* (1830), *Тврдица или Кир Јања* (1837) и *Покондирена шиква* (1838).<sup>1</sup>

У опредељењу за ову, рану, или прву фазу Стеријиног комедиографског рада, Ромчевић истиче пре свега њене изузетне уметничке домете, који су се, казније, у другој фази (која само условно парира овој „раној”, својом „зрелошћу”) поновили само у два случаја — у комедијама *Женидба и удадба* (1853) и *Родољубици* (настали између 1850. и 1854. године, објављени постхумно). У овим комедијама нема, како је то више пута истакнуто, „комедији својственог оптимизма”: иако је напустио писање трагедија, ослобађајући се историјске и легендарне тематике, Јован Стерија Поповић се није одрекао свог песимистичког погледа на свет. Наизглед парадоксално, али управо ово „метафизичко језгро”, Ромчевић препознаје као „ванвременски квалитет” његове комедиографије (стр. 266).

Најчешће је указивано на историјски значај Стеријиних драма,<sup>2</sup> али је било и више покушаја целокупног сагледавања његове драматургије, односно савремености његових дела.<sup>3</sup> И сам Ромчевић је, пре ове књиге, своје ставове о Стеријиним театарским квалитетима и модерности износио у више теоријских радова који су, у већој или мањој мери, касније уклопљени у њу.<sup>4</sup> Што се саме књиге *Ране комедије Јована Стерије Поповића* тиче, одмах на почетку Ромчевић истиче да је његово интересовање „усмерено ка самом тексту и његовим театарским квалитетима”. Избегавајући „историографско или позитивистичко реконструисање околности у којима су настали текстови”, настојао је да сагледа „шта ти тек-

<sup>1</sup> Редослед ових драма у Ромчевићевој студији нешто је друкчији, јер он се позива на годину настанка, која није и година првог обелодањивања Стеријиних раних комедија: на име, *Покондирена шиква* је настала 1830. године, а објављена 1838, тако да се код Ромчевића налази на другом месту, после *Лаже и паралаже*.

<sup>2</sup> Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Геца Кон, Београд, 1921; Милан Богдановић, *Сјари и нови, II*, Просвета, Београд, 1946; Јован Поповић, *Стерија и почетци српске драме*, Просвета, Београд, 1949; *Књига о Стерији*, Српска књижевна задруга, Београд, 1956; Живан Милисавец, *Савести једне епохе*, Матица српска, Нови Сад, 1956; Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Нолит, Београд, 1970; *Сјарији драмски исци* (предговор Станислава Бајића), Матица српска — Српска књижевна задруга, Нови Сад—Београд, 1972; Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*, Нолит, Београд, 1979; Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1979; Лука Доглић, *Из нашег позоришта старој*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1982; Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд, 1983; Божидар Ковачек, *Талиа и Кио*, Матица српска, Нови Сад, 1991.

<sup>3</sup> *Јован Стерија Поповић (зборник)*, Завод за издавање уџбеника, Београд, 1965; *Српска књижевност у књижевној критцици — Драма* (приредио Рашко Јовановић), Нолит, Београд, 1966, друго издање: 1973; Петар Марјановић, *Очима драматурга*, Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад, 1979; *Стеријино дело данас (зборник)*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1981; Јосип Леша, *Стерија драмски исцац*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1998. Као и студије Јована Христића, „Стеријине комедије и његова драматургија” и Владете Јеротића, „Психолошки осврт на Јована Стерију Поповића”, у: *Зборнику Мајице српске за књижевност и језик*, Нови Сад, 1981; односно округли сто у Вршцу (15. и 16. октобра 1976. године), на тему „Сценско осавремењавање Стеријиних драмских дела”, Сцена, Нови Сад, 1977.

<sup>4</sup> „Анализа лика у модерној театрологији”, *Зборник Факултета драмских уметности*, Београд, 1997, 20—40; „Време у *Лажу и паралажу* Јована Стерије Поповића”, *Зборник Факултета драмских уметности* (2), Београд 1998, 64—71; „Нарација и суспенс”, *Зборник Факултета драмских уметности*, Београд, 1998, 135—140; „Нови спознаји драмских ликова и публике”, *Зборник Факултета драмских уметности*, Београд, 1999, 116—120; „Говор у *Покондиреној шикви* Јована Стерије Поповића”, *Зборник Факултета драмских уметности*, Београд, 2000, 86—109; „Прича, заплет, композиција”, *Зборник Факултета драмских уметности*, Београд, 2000, 110—120.

стови [...] говоре нама данас” (стр. 6). Није, наравно, занемарена ни чињеница да је Стерија стварао „у предисторији нашег театра”, да није имао пред собом ни позоришну традицију ни одговарајуће институције, па је пред њим био изузетно тежак задатак утемељења српског театра. Отуда његова изузетна улога и значај, али и много више — поставио је „путоказе од којих многи важе и данас”, истиче Ромчевић у Уводној речи (стр. 6).

Од самог почетка очигледна је и Ромчевићева амбиција да „настави театролошко изучавање Поповићеве комедиографије, које су започели Петар Марјановић, Јован Христић и Јосип Лешић”, али и да примени неке нове тенденције „у развоју метода театролошке анализе” којима се обogaђује методолошка апаратура и „омогућава дубљи и комплетнији аналитички приступ” (стр. 7).

У методолошком уводу указано је на разлике између наративног и драмског текста, који се више не посматра као књижевно дело, него као предлог за позоришну представу. Од Платона и Аристотела до данас, многобројне су и најразноврсније дефиниције овог проблема. Један од новијих, управо је пример Манфреда Фистера (Pfister), чији комуникацијски модели указују на најважније дистинкције између драмских и наративних структура (упоредити графиконе 1 и 2). Оно што је у досадашњим теоријским дискусијама уносило забуну, управо су епске тенденције које су уочене у скоро свим драмским текстовима. Настојећи да то избегне, Ромчевић указује на најважније концепте „епског” у драми. Према првом, који су заговарали романтичари, независност саставних делова дела представља његов епски, а заокруженост тих делова представља њихов драмски квалитет. Гете и Шилер су истакли „напетост у епском театру”. Ублажавање напетости управо је једна од основних функција овог типа епског театра. Други концепт је, према Хегеловој верзији, заснован на контрастирању изобиља детаља у епском, наспрам концентрисане форме у драмском театру. „Тенденција епике у драми може се описати као покушај да се прикаже стварност у њеном тоталитету и до најситнијих детаља” (Ромчевић, стр. 11). Трећи концепт је преузет од Платона и Аристотела, дефинисао га је, а потом и применио Брехт, а његова основа је у посредничком комуникацијском систему, који омогућава дистанцу.

Ромчевић даље наводи технике епске комуникације: аутор као епски наратор, увођење епских елемената преко ликова изван радње и преко ликова унутар радње. Следи детаљна анализа раних комедија Јована Стерије Поповића (*Лажа и њаралажа*, *Покондирена њиква* и *Кир Јања*) кроз тематске целине: „Простор”, „Време”, „Ликови” и „Вербалне комуникације”, уз мноштво табела, графикана, модела и примера.

Од самог почетка наглашен је значај простора у Стеријиној драматургији. У комедији *Лажа и њаралажа*, примећује Ромчевић, ликови су „дефинисани простором”, који „овде има социјално-етичка, а не само сценска обележја” (стр. 20). Описује се даље сценски простор, потом простор радње и простор фикције. Управо у претварању простора радње у сценски простор потенцијал је будућих позоришних поставки *Лаже и њаралаже*. И *Покондирену њикву* одликује семантички међуоднос простора, прецизан до детаља, хијерархизован и непроменљив. „Сваки од простора који се помињу су од великог утицаја на судбине и активности ликова” (стр. 27).

*Кир Јања* карактерише јединство времена и места. Сценски простор је јединствен, сав усредсређен на један предмет — шкрињу са новцем, „која од иконичког знака израста у метафору читавог дела” (стр. 29).

У закључку стоји да је код Стерије конкретан сценски простор углавном недефинисан, док је простору фикције приступљено са више пажње. У том је „спацијум идеолошког сукоба” који карактерише управо ове ране комедије (стр. 32).

Феномен времена нарочито је важан, јер је у њему основа за „осавремењавање контекста”, а до сада му је, како тврди Ромчевић, театрологија посвећивала недовољну пажњу. „Слаба утемељеност *Лаже и њаралаже* у конкретан историјски тренутак омогућила је стварање утиска атемпоралности, или, како би критика романтично рекла, ’вечности’ овог комада”, примећује Ромчевић, додајући да се ипак не може једноставно пребацити његова радња у савременост. Без обзира што је замагљивао хронолошке референце, Стерија је ипак оставио довољно ознака за препознавање „културног обзора грађанске класе прве половине 19. века”. Да би се уклонила дистанца између данашњег и некадашњег културно-историјског тренутка, неопходно је „транспоноване читавих културних модела” (стр. 42).

Иако се и у *Покондиреној шикви* „трудио да избрише временску дистанцу између свога комада и савремености”, она је ипак уочљива, па „критичка перспектива нашег времена налаже померање фокуса са лика Феме на окове и конвенције друштвеног живота” (стр. 46). Немогуће је осавремењавање овог комада „без потпуног прекомпоновања социјалних односа”, тврди Ромчевић.

И у трећој комедији, у *Кир Јањи*, реч је о уклањању временске дистанце између публике и текста: Стерија је преузео од Плаута и Молијера „вечну тему” тврдице, настојећи да је уклопи у своје време. Између осе сукцесивности и осе симултаности смештен је заплет; све је у духу класицистичке поетике: сведено, без сценских атрактивности, „садашњост је тако епифеномен прошлости која одређује односе и понашање ликова, а сценска дешавања су епифеномен извансценске радње” (стр. 53).

Сходно значају који се придаје анализи и разумевању драмских ликова, Ромчевић им посвећује 80-ак страница своје књиге (од 54. до 130. стр.). Објаснивши најпре различите технике анализе лика: структуралну међузависност лика и заплета, статус драмског лика — лик и личност, *dramatis persone*, груписање ликова као динамичне структуре међуодноса, конфигурација, карактеризација итд., Ромчевић приступа појединачним, детаљним анализама раних комедија Јована Стерије Поповића, имајући у виду да су управо ликови „упоришна тачка његове драматургије” (стр. 68).

Кроз квантитативне параметре (графиконима који показују: присуство ликована на сцени, потом њихово учешће у дискурсу, односно у сужејној грађи) стиже се до процена о њиховој величини и значају. Актанцијалним моделима, којима се идентификују „функције у сужејној структури комада”, стиже се до закључка да је *Лажа и њаралажа* „без правог антагонисте у највећем делу заплета”, што представља најзначајнију чињеницу у анализи ликова и структуре комада (стр. 74).

Примењујући Бекерманову (Beckermann, Bernard) концепцију о димензијама ликована: дужина, ширина и дубина, Ромчевић наилази на „нове потврде” своје „тезе о детерминизму и људској немоћи које се могу довести у везу са ауторовом меланхолијом, па и мизантропијом” (стр. 74). Иако би, како то сам аутор примећује, било „претерано рећи да Поповић кроз своје ликована уводи психолошки реализам у духу модерних тенденција свога доба”, његови ликована, пре свега због својих психолошких особина (ауторефлексивности појединих ликова, њихове психолошке уверљивости), одредили су трагикомички жанр *Лаже и њаралаже*, као и других „веселих позорја” (стр. 82).

Стеријин примарни драматуршки циљ је контрастирање ликова, подвлачи Ромчевић, а реализује се на два начина: дефинисањем ликована кроз радњу и поступке или коришћењем експлицитно непосредне технике карактеризације (стр. 119).

У *Покондиреној шикви*, Стерија се определио „за карактеризацију путем аутокоментара или коментара са стране” (стр. 119). У *Кир Јањи* на делу је социолошка, психолошка, биолошка и етничка детерминисаност ликова. „Али, није воља, већ случај је оно што покреће ликове или им отвара простор за делање” (стр. 127).

Трећи део посвећен је вербалним комуникацијама (од 131. до 194. стране), што иде у прилог не само семантичкој комплексности, него и значају које дијалог, односно драмски говор поседује. Публика, полифункционализован језик, говор и радња, реторика дијалога, кроз различите стратегије — обрађени су најпре кроз теоријске предлошке, а потом и кроз пажљиве анализе раних комедија Јована Стерије Поповића.

Управо у настојању да што верније прикаже говор свог времена, пронађена је основа за Стеријин „реализам”. Ипак, данас се не може „сасвим прецизно реконструисати” језичка пракса Стеријиног времена. Разлози су знани и помињани: „српска драматургија прве половине 19. века није имала успостављене стандарде и традицију позоришног говора” (стр. 141).

Следи поглавље под називом „Прича, заплет, композиција” (од 195. до 245. стране). Почев од дефиниција: 1. „Причу дефинишемо не као представљање само, већ као предмет представљања”; 2. „За разлику од приче, заплет већ садржи важне структуралне елементе, међу којима истичемо каузалност, сегментацију у фазе, просторно и временско груписање”; 3. „Контраст између флексибилног аранжмана сцена произашлог из елизабетанске традиције и ригидне симетричне структуре чинова француског класицизма је једна од централних тема у теорији драмске композиције” — Ромчевић прати низање догађаја, радњу, заплете, представљање приче, потом средства повезивања (композицију) и форму *Лаже и њаралаже*, *Покондирене шикве* и *Кир Јање* Јована Стерије Поповића.

Логично проиходи поглавље „Нарација и напетост” (од 256. до 263. стране), као својеврсно поентирање претходном. Мада „перфекција занатске вештине никада није била Поповићева преокупација”, како тврди Ромчевић (стр. 258), па стога преоштро суди о *Лажи* и *њаралажи*, у *Кир Јањи* запажа недостатак напетости, док, по том питању, *Покондирену шикву* проглашава за најуспелији комад, без обзира на „фрагментарност драматуршког поступка”, утиска „хетерогености” и „неусклађености делова композиције”, Јован Стерија Поповић је, „у потрази за равнотежом” (како гласи Ромчевићев Закључак), пре свега кроз „поступак драмске ироније”, успоставио спону са нашим и будућим временима (стр. 270).

Закључци до којих је дошао Небојша Ромчевић током својих истраживања јесу релевантни за позориште, баш као и театролошки модел, за који се определио, по коме је драмске текстове Јована Стерије Поповића (*Лажа* и *њаралажа*, *Покондирена шиква* и *Кир Јања*) посматрао у контексту савременог позоришта и као предлог за потенцијалне представе. „Приче на основу којих су настале ове три комедије имају, како смо навели, израженији трагички него комички потенцијал”, закључује Ромчевић, ипак, „Поповић жели да недвосмислено утемељи своје комаде у историју комедије и обезбеди им такву рецепцију код публике” (стр. 270). Готово два века ове „драме маскиране у комедије” имале су своју публику, а несумњиво је да ће након оваквих студиозних анализа и модерних приступа, провоцирати не само театрологе, него и драматурге и редитеље и глумце и публику XXI века.

Зоран Ђерић

## О НЕКИМ НОВИЈИМ ТЕОРИЈСКИМ РАЗМАТРАЊИМА О ТРАГЕДИЈИ

Terry Eagleton, *Sweet Violence, The Idea of the Tragic*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003; Rush Rehm, *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*, Duckworth, London, 2003.

Књига Џорџа Штајнера *Смрт трагедије*,<sup>1</sup> објављена 1961. године, неколико деценија је била једна од најутицајнијих књига о трагедији, а феномен који је она произвела Томас ван Лан је назвао „митом о смрти трагедије”. Било је, наравно, и других сличних теорија које су фаворизовале категорију траги-комедије као адекватнију да означи добар део драмске продукције двадесетог века.<sup>2</sup> Као реакција на књигу харизматичног аутора Џорџа Штајнера, написану заводљивим стилем који му је својствен, настале су и многобројне „одбране” трагедије, усмерене пре свега на побијање симплификаторске квалификације како савремена западна цивилизација није склона трагедији зато што су њене две владајуће идеологије, јудео-хришћанство и марксизам, по духу оптимистички. Само у последњих десетак година настало је неколико студија које се озбиљно баве трагедијом, њеним значајем за савремени тренутак, и њеном виталношћу.

Та новија теоријска разматрања трагедије могу се грубо сврстати у две категорије: у она које подстичу дубље разумевање грчке трагедије као матрице без које се не може схватити смисао трагедије уопште,<sup>3</sup> и она која, признајући и прихватајући важност античке грчке теорије и праксе као узора, трагају за флексибилнијим одређењима трагедије и трагичног која произилазе из разноврсних савремених примера драмске продукције и трагичког поимања света уопште, али су релевантни и за савремени живот чије трагичне размере на свим меридијанима света никако не могу да се занемаре.

За потребе ове кратке студије издвојила сам неколико релевантних поставки које су део једног свеобухватнијег интересовања и истраживања везаних за значај трагедије у модерно доба. Централно место у овим разматрањима заузима став да је трагедија пре свега заокупљена питањима основних животних вредности и повезана са смислом, па је стога у суштини увек политичка. Амерички професор и критичар Раш Рем<sup>4</sup> указује на чињеницу да је грчка трагедија радикална по природи, и подсећа на латинско порекло речи радикалан која означава оно што је везано за корене (*radix* = корен), и на савремено значење речи радикалан које указује на нешто потенцијално политички опасно и деструктивно за устаљене праксе и системе. Радикалност грчке трагедије је у томе што је дубоко укоревана у живот — и у природу и у друштво. Теоретичар такве трагедије је неко чији је одлазак у позориште врста путовања, сведочења и мисије. Између грчких речи

<sup>1</sup> George Steiner, *The Death of Tragedy*, Alfred A. Knopf, New York, 1961.

<sup>2</sup> И сама сам користила овај термин у књизи *Драма у доба ироније*, Октоих, Подгорица, 1998.

<sup>3</sup> Ова разматрања углавном полазе од ставова Пола Рикера изнетих у књизи *Симболика зла*; референце се односе на енглески превод: Paul Ricoeur, *The Symbolism of Evil*, Harper and Row, New York, 1967. Рикер каже: „само разумевањем трагедије у својој грчкој појавности можемо схватити и сваку другу трагедију као аналогну грчкој трагедији”, мој превод. Ова референца је преузета из књиге Виљема Сторма, о којој ће касније бити речи, стр. 30.

<sup>4</sup> Rush Rehm, *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*, Duckworth, London, 2003.



театар и теорија постоји етимолошка веза. Позориште — театар (theatron) је било место где су гледаоци (theatai) одлазили да нешто виде (theasthai). Са овим речима повезана реч теорија (theoria) означавала је начин гледања или виђења. Стога се теоретичарем драме може сматрати онај ко у позориште одлази, као у неко ходочашће, да буде сведок истине. Рем доказује политичност, па стога и вечну актуелност грчке трагедије анализирајући више класичних грчких драма које повезује са савременим ситуацијама.

Основно питање које поставља грчка трагедија, каже Рем, је питање „Шта чинити?“, које, на пример, поставља Орест пре него што убије своју мајку, и то је питање вредности и смисла. На овај моменат трагедије посебно се осврће Жан-Пјер Вернан<sup>5</sup> који је извршио велики утицај на савремене теоретичаре трагедије, па и на све овде поменуте ауторе. Нагласак је на људском деловању у моменту кризе, односно на „трагичком питању“ или људском избору. Иако је људско деловање у одсудним тренуцима условљено идеологијом у оквиру које настаје, оно такође производи нове екстремне околности и нове изборе који поткопавају исту ту идеологију. То је још једна потврда политичке природе трагедије, и њеног превазилажења уских идеолошких оквира у које неки теоретичари покушавају да је угурају. На пример, док као производ атинског друштва рефлектује његов империјализам, сексизам, хипокризију, нетолеранцију и друга зла, трагедија истовремено кроз речи маргинализованих ликова, пре свега жена и робова, упућује озбиљну критику истим овим аспектима атинског друштва. У том смислу значајну улогу игра и хор коме је дозвољено да у својим коментарима излази изван строгих оквира заплета, односно предодређености судбином, ма како се она схватала. Грчка трагедија стога данас представља потенцијални облик културног отпора негативним аспектима капитализма. Довољан је пример Еурипидових *Тројанки* да илуструје како трагедија драматизује јаз између идеала грчке демократије и поступака челних људи државе. Иако писана с тачке гледишта Грка, победника у рату против Тројанаца, ова трагедија пружа потресно сведочанство о патњама тројанских жена и робова. Пошто су Грци побили све мушкарце Троје, припремају се да отплове назад у домовину са тројанским женама као робинјама. Понети Одисејевим говором решавају да са зидина града баце младог Андромахиног сина, а крици несрећних Андромахе и Хекубе евоцирају крике многобројних мајки безбројних жртава мушког терора широм света данас.

Треба истаћи да су неколико месеци пре премијере *Тројанки*, у Пелопонеском рату, Грци били заузели острво Мелос и побили све мушке чланове локалне заједнице, жене и децу претворили у робове а острво населили грчким колонистима. Требало је храбрости да се оваква драма напише у тим историјским околностима, а таква храброст, нажалост, данас недостаје позоришним ствараоцима британских и америчких националних театара да на сличан начин проговоре о невиним жртвама НАТО бомбардовања Србије, констатује Рем.

Оно што је занимљиво за моја истраживања је како овај аутор повезује своје увиде о грчкој трагедији и класичној теорији трагедије са савременим примерима трагедије и теорије трагедије, пре свега са Јудином О’Нилом, човеком који се храбро подухватио да обнови дух грчке трагедије у Америци прве половине двадесетог века. С једне стране Рем одаје признање О’Нилу што је снажније него било који други драмски писац своје генерације успешно изразио осећање страха услед заробљености околностима које се перципирају као судбина у античком смислу. С друге стране Рем оправдано указује како О’Нил сужава опсег грчке трагедије тиме што такозвану судбину своди на фројдовско несвесно као извор

<sup>5</sup> Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Zone Books, New York, 1988.

неконтролисаних нагона, као у својој адаптацији грчких трагедија у драми *Црни-на њисајје Елекџри*, односно Есхилове *Орестџије* и Софоклове *Елекџре*. Јунговски архетипови које је О’Нил такође користио као технику мотивације ликова не пружају политички и морални контекст неопходан за трагедију у грчком смислу. Рем О’Нилову *Чежњу њод брестџовима* назива успешном адаптацијом грчког мита од стране једног значајног савременог драмског писца, иако је аутор избегао неке од озбиљнијих драмских и моралних изазова који су карактерисали праузор ове драме, Еурипидовог *Хџџолиџа*. Рем хвали савремено политичко позориште зато што признаје историјске, друштвене и економске чиниоце, па попут грчке трагедије не сужава широк контекст околности (условно — „судбину“) у којима се појединац у тренуцима кризе суочава са питањем „Шта чинити?“. У ауторе овог опредељења он убраја Бихнера, Гогоља, Шоа, Горког, Кајзера, О’Кејсија, Толера, Пискатора, Брехта, Фриша, групне позоришне пројекте у Америци и Британији, Петера Вајса, Озборна, Ардена, Бонда, Баркера, Кушнера и многе друге.

Идеју о трагичном и трагедији сличну Ремовој заступа и Тери Иглтон у студији која је објављена 2003. године као и Ремова, а која је написана на бриљантан и ерудитски начин и пружа синоптички преглед теорије и праксе трагедије од антике до данас.<sup>6</sup> Као и претходна студија, и ова суштински трагедије сматра смисао и вредност. Трагедија је првенствено питање вредности, а трагедији су смисао и вредност потребни и онда кад их приказује у форми негативне утопије. Стога питање трагедије није само естетско већ и политичко питање. Бекетово дело је у великој мери негативна утопија. Суморни тон његових драма и прозе који приказују стање неспособности да се идентификује губитак вредности, имлицитно говори да код аутора постоји осећање за вредност.

Иглтон проширује значење Аристотелових појмова о трагедији, истовремено признајући њихов значај и указујући на њихова ограничења. Он повезује естетски појам трагичног са искуством трагичног у стварном животу. Рећи да не постоји трагедија као животно искуство значи порицати да је холокауст био трагичан. У уводу своје студије Иглтон констатује како трагедија данас није популарна тема, али да је баш то разлог да се њоме бавимо. Насупрот тврдњама да трагедија није релевантна за модерно доба, Иглтон у својој студији доказује супротност — да је трагедија од примарне важности и данас, и да њени противници, на пример феминисти и левичарски интелектуалци нису у праву, јер трагедија је више од приче о жртвовању, лажном херојству, мушкој аристократији духа и сличном.

Невероватно је да се реч трагичан нерадо користи баш у данашње доба када је више људи убијено него икад раније у историји. Зато Иглтон своју књигу назива политичком студијом трагедије, а политичко је нешто што превазилази историјска ограничења. Патња јесте увек специфична — човек који је доживео геноцид свога народа то најбоље зна. С друге стране патња је и трансисторијска: са Филоктетом саосећамо зато што трпи бол, а не зато што је његова патња условљена историјским догађајима.

Питање које заокупља Иглтона као и многе друге теоретичаре, јесте питање да ли можемо да схватимо трагедију уопште ако прво добро не разумемо суштину грчке трагедије, како је то тврдио Рикер. Иако не пориче потребу разумевања грчке трагедије, Иглтон далеко више простора посвећује разради основних појмова традиционалне теорије трагедије, тако да буду у сагласју и са савременим примерима трагичног у драми али и животу, па затим и у другим жанровима,

<sup>6</sup> Terry Eagleton, *Sweet Violence, The Idea of the Tragic*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003.

пре свега у роману и краткој причи. Укратко, његова основна теза је да су појам трагичног, трагедија и њени елементи сувише сложени и вишеназначни да би били лако редуковани на једну дефиницију, и све своје тврдње илуструје мноштвом примера из европских књижевности.

Своје основне ставове Иглтон је сажето изнео у првој глави своје књиге, карактеристично насловљеној „Теорија у ритама”,<sup>7</sup> а касније их разрадио у осталим поглављима. Основно питање за њега је сама дефиниција трагедије, али он не жели да пружи дефинитивну и заокружену верзију, а његови основни ставови које сам претходно изнела, имплицитно произилазе из његових разматрања скоро свега релевантног што је о трагедији написано од Аристотела до данас. Иглтон се посебно задржава на многобројним савременим теоретичарима трагедије које дели у две групе. Први су они који се слепо придржавају традиционалног виђења трагедије, практично не верују да је она могућа у данашње време; други који трагедију схватају флексибилније, сведоче о многобројним примерима савремене трагедије, а Иглтон је један од њих.

Доротеа Крук спада у конзервативне теоретичаре трагедије а њена теорија припада популарној академској концепцији, по којој трагедија слика изузетне ситуације и изузетне јунаке који имају неки недостатак због кога страдају, па се њихова прича трагично завршава јер се уплиће нека виша сила у виду судбине, чиме се открива да људска патња има неки шири смисао. Тешко да иједна реч ове дефиниције има универзалан значај, каже Иглтон, јер по њој, рецимо Ибзен уопште није писао праву трагедију, што је сматрао и Џорџ Штајнер.

Покушаје дефинисања трагедије Иглтон даље сврстава у дескриптивне и нормативне. Даје предност овој другој врсти дефиниције, не занемарујући ни ону прву по којој се у трагедији пре свега ради о смрти и уништењу, као што је то случај, на пример, са Кидовом *Шпанском трагедијом* или Сенекиним трагедијама. Онај ко се придржава нормативног виђења трагедије рећи ће за гротеску „ово није трагедија”. По истом мишљењу, што је драма мрачнија, то је трагичнија, а у пракси је управо обрнуто — у многим трагедијама повремено избија дух ведрине, а у многим ни исход није сасвим суморан, сматра Иглтон.

Даље, проблем дефинисања трагедије проистиче и из чињенице да реч „трагедија” може да има троструко значење. Као и комедија, истовремено може означавати уметничко дело, догађај из стварног живота, и поглед на свет или структуру осећања. Што се тиче дистинкције уметност/живот, у античком поретку друштва она није била тако наглашена као што је у модерно доба. За Иглтона трагични поглед на свет и трагедија нису исто, и он се супротставља теоретичарима „смрти трагедије”, посебно Џорџу Штајнеру, као што је то шездесетих година двадесетог века учинио и његов учитељ Рејмонд Вилијемс. Уметност и поглед на свет нису баш тако тесно повезани како то сматра Штајнер. Трагичан поглед на свет не производи аутоматски трагедију, и обрнуто, оптимистичан поглед на свет не мора да производи само комедију. Штајнерово мишљење да су марксизам и хришћанство претежно оптимистички погледи на свет такође не стоји. За Мареја Кригера, на пример, у данашњем свету нема довољно трагичне уметности управо зато што преовладава трагични поглед на свет.

У закључку свог првог поглавља Иглтон каже како се традиционална концепција трагедије заснива на неколико дистинкција — између предодређености и случаја, слободне воље и судбине, унутрашње трагичке грешке и спољашњих околности, и слично — али оне углавном више немају важност за нас. Због тога неки конзервативни критичари закључују како трагедија више није могућа, док

<sup>7</sup> Или „теорија у руинама” (A Theory in Ruins).

неки радикални мислиоци сматрају да она више није пожељна. А ствар је у томе да те дистинкције треба преиспитати, што Иглтон у овој књизи и чини.

Друго поглавље своје књиге Иглтон посвећује питању односа вредности и трагедије, и даје му наслов „Вредност патње”. Питање вредности је основно питање трагедије, сматра Иглтон, јер је трагедија укоренења у стваран живот. Вредност је имплицитно присутна чак и у негативним утопијама. Све док људску патњу приказујемо као трагичну, успевамо да задржимо одређену меру вредности. Наравно, трагедија не треба да нас убеди у то како свака патња има смисао. Представљање патње у трагедији може бити знак протеста и побуне, као што је то случај са Шилеровим трагедијама херојског отпора патњи. Мада се трагедија углавном заснива на смрти главног јунака, понекад постоји осећај континуитета заједничког живота који трагедији даје политичку важност, како је сматрао Рејмонд Вилијемс. Патњу углавном треба избегавати као зло, али постоје неке врсте патње у којима се оно што се губи надокнађује неким добитком. Ако је људскост поново успостављена и живот обновљен, силазак у пакао бесмисла и очајања био је нужан.

У трећој глави „Од Хегела до Бекета”, Иглтон анализира развојни пут идеје трагичног између ове двојице аутора. Опет је у средишту пажње питање места вредности у трагедији. Код Хегела разум постаје судбина, дух је трагични јунак (трагична концепција истине) — он мора прво себе да изгуби или претрпи распарчавање, како би се поново нашао, а филозофија је наставак трагедије другим средствима: она поново успоставља континуитет у концептуалној форми. За Хегела је трагична уметност афирмативна: падом појединца поново се успоставља тоталитет.

С друге стране, значај доброг дела Бекетовог стваралаштва лежи у демистификању онога што се традиционално сматрало вредношћу. Његов свет је настањен појединцима који су пали на ниво нижи од трагичног, али и тако суморна представа људског стања подразумева осећај за вредност и својеврсну величанственост. Највећа вредност Бекетовог дела је што имплицитно говори како је човек изгубио способност да своје стање чак и препозна као трагично.

У четвртој глави „Јунаци”, Иглтон жели да скрене фокус истраживања трагичног са појединачног јунака на догађаје и на тон трагедије који је обично суморан, иако се свака трагедија не завршава несрећно — више од трећине Еурипидових трагедија завршава се срећно. Чак се и Милтонов *Изубљени рај* завршава релативно срећно. Арханђел Михаило ипак предочава лепу будућност за човечанство. Трагични протагониста не мора увек да умре, мада је понекад милостивије да умре. Џејмс Тајрон, у О’Ниловом комаду *Месећ за уклетше*, духовно је већ мртав па би било боље да умре, него што животиари. И у овом погледу, дакле, трагична пракса је много сложенија од трагичне теорије.

Погрешна је теза неких теоретичара да је Аристотел у први план избацио карактер трагичног протагонисте. Аристотел није претерано истицао значај јунака у односу на радњу. Он на првом месту не говори о трагедији као имитацији људског бића, већ као о имитацији радње. Штавише, по Иглтону, Аристотелова поетика и естетика нису сасвим усаглашене. Док у поетици каже како људи страдају због сопствене грешке, у естетици говори о томе како људи страдају зато што трагање за срећом заснивају на моралној врлини.

Иглтон оповргава и традиционално мишљење како трагични лик мора бити племенит да би изазвао сажаљење. Трагични протагониста не мора увек бити аристократа. Постоји и демократска трагедија, јер трагедија не може бити у потпуности одвојена од живота. Најзад, постоји и пролетерска трагедија, а Војцек је можда први пролетерски трагични јунак. Свако може бити протагониста трагедије, мада није свака трагедија подједнако горка. Многи аристотелијанци, међу-

тим, сматрају да тамо где нема племенитог јунака, нема ни трагедије. Елдер Олсон, на пример, не сматра О’Нилову драму *Црнина присијаје Елекџри* за трагедију, јер су ликови сувише обични.

У петој глави, „Слобода, судбина и правда”, Иглтон доводи у питање поставку да трагедија и судбина увек иду заједно. С друге стране преиспитује и мишљење о слободи као алтернативи судбини. Чак ни Аристотел у *Поетици* не дискутује о судбини, али је овај термин касније постао опште место код неких драматичара, на пример у неким трагедијама Жана Ануја. У данашњем смислу судбина је оно што је неизбежно. Идеја слободне воље, с друге стране, је релативно нова. Слободна воља је релативан појам, јер једина чиста слобода је, како каже и Албер Ками, слобода да се убије. Шекспиров Бернардин из *Мере за меру* је слободан јер за њега ништа нема смисла. Не боји се да умре јер је већ духовно мртав. Тачније је рећи да је трагедија побуна против судбине, а не потчињавање судбини. А бити слободан значи желети неопходне услове за слободу — а то је наша неизбежност. Тако су слобода и нужност нераскидиво повезане, и то је тема трагедије. Неки савремени драмски писци драматизују неспособност да се схвати појам правде, односно праве равнотеже између нужности и слободе. У О’Ниловој трагедији *Црнина присијаје Елекџри*, ликови Орин и Лавинија, који су убили своје родитеље, временом постају слика тих убијених родитеља. Тако се наслеђе појављује као немезис, односно прошлост се свети у виду неурозе.

Појам Аристотелове катарзе заузима главно место у глави шест Иглтонове књиге, „Сажаљење, страх и задовољство”. Иглтон констатује да је трагедија посебна мешавина бола и задовољства и да за то постоје различита објашњења, а он наводи многобројне ауторе који су о томе рекли своју реч. Он сматра да парадигма сажаљење и страх није нарочито погодна да објасни трагедију. Сажаљење види као осећај блискости са оним ко пати, а страх као одговор на другојачијост. Суочени са патњом другог размишљамо о томе да би то могли бити ми, и о томе да не желимо да то будемо ми. Тако се однос сажаљење—страх своди на констатацију како тај о коме се у трагедији ради „и јесам и нисам ја”. Можда је због тога инцест тако честа тема трагедије, као у *Цару Едију*, у Мановом *Свештом грешнику*, у О’Ниловој *Црнина присијаје Елекџри*. У питању је затворен круг концепције личности, а да би се он пробио, потребан је степен симпатије за другог ма како он био монструозан. Међутим, оправдано је питање да ли тај облик саосећања, у суштини јудео-хришћански, може и у данашње време да буде прихваћен као закон, као што је то био у Старом завету. Питање љубави и саосећања данас постаје политичко питање које излази из домена приватног, сматра Иглтон. Он овај став даље појашњава у осмој глави, „Трагедија и модерност”. Трагедија није критика модерности која верује у разум и објективност, јер су они на страни љубави и милосрђа. Разумна особа љубављу одговара на мржњу и не плаши се смрти, зато што верује да је врлина жудети за оним што ће је одржати у животу.

Најзад, да се осврнем на седму главу Иглтонове књиге, „Трагедија и роман”, јер се у њој пробијају границе уског схватања трагедије у свом литерарно-жанровском одређењу. Иглтон набраја многобројна мишљења о томе како су роман и трагедија неспојиви, због чега многи сваљују кривицу за „смрт трагедије” на роман. Напротив, постоји категорија коју он назива трагични роман. Главни аргумент оних теоретичара који сматрају да је роман у супротности са трагедијом јесте да се не фокусира на моменту кризе неопходном у трагедији. Мишљења како је роман противтежа трагедији углавном проистичу из Бахтинове концепције романа као отвореног и дијалошког дела. С друге стране, каже Иглтон, Бахтин такође указује на „рањивост појединачног живота” која је предмет трагедије. Опет, не заснива се свака драма само на тренуцима кризе, нити је

истина да сваком роману недостају кризни тренуци. Иглтон даје многобројне примере трагичних романа, од Ричардсонове *Кларисе*, преко класика деветнаестог века Мелвила, Стендала, Толстоја, до модерниста Конрада, Вулфове, Фокнера, Хемингвеја, Стајнбека и савремених писаца између којих посебно издваја Тони Морисон и њен роман *Вољена*, и Џ. Мајкла Куција и његов *Животи и време Мајкла К.* Иглтон још једном указује на раскорак између трагичне теорије и трагичне праксе. У свом последњем поглављу Тери Иглтон даље развија своје главне поставке, пре свега ову о трагичном роману.

Код нас је Јован Христић релативно недавно, 1998, написао књигу о трагедији, и у неким њеним поглављима посебно се осврнуо и на питања која су у својим студијама обрадили Рем и Иглтон.<sup>8</sup> Христић је присталица става да у данашње време нема трагедије, или је нема довољно, мада се не слаже са дијагнозом Џорџа Штајнера зашто је то тако. Прво, он сматра да је трагедија потпуни позоришни а не само литерарни феномен, што значи да постоји тек у односу између драмског текста, позоришне представе и позоришне публике. Он одбацује нека мишљења која Иглтон уважава, на пример Мареја Кригера, о постојању трагичне уметности и изван драме, посебно о постојању трагичног романа. Христић као аргумент износи да од Аристотела о драми говоримо као о уметности сажимања, да драма има посебан однос према времену и да има свој специфичан драмски простор, па да зато нема трагедије изван драме. Христић не налази ниједан пример трагедије чији је аутор наш савременик, а Иглтон између осталих наводи Артура Милера, Пинтера, Бонда, Фрила, Сару Кејн.

Управо ове две последње поставке пружају простор за даље расправе о трагедији, уз подсећање са почетка овог текста да су двојица теоретичара трагедије, Рем и Иглтон, издвојени по томе што као суштину трагедије истичу њену политичност и укорењеност у стварни живот.

*Радмила Насџић*

UDC 78.071.1:929 Vagner R.  
821.163.41-95

Рихард Вагнер, *Ојера и драма*, Madlenianum, Београд, 2003. Главни и одговорни уредник Гордан Драговић; уредник Миленко Мисаиловић; превод, Оливера Дурбаба; број страна 378

Сто година после првог превода Вагнеровог списка *Ојера и драма* на енглески језик, а након шпанског, француског, чешког, пољског, румунског, јапанског и каталонског издања, чувена Вагнерова теоретска студија о оперској уметности појављује се и на нашем језику. Зaslуге за овај издавачки подухват припадају оперској кући „Madlenianum” и њеном тадашњем директору Гордану Драговићу, у којој се, поред извођачке делатности, негује и издаваштво вредних и ретких публикација као што је ова о којој ће бити речи.

Студија *Ојера и драма* на српском језику штампана је по узору на немачко издање издавачке куће „Philipp Reclam”, објављено у Штутгарту 1984. године. Поред оригиналног текста Вагнеровог рукописа из 1852. године, ова комплексна публикација садржи уместо очекиваног једног предговора неуобичајена два, која потписују уредници Гордан Драговић и Миленко Мисаиловић. Одељак назван

<sup>8</sup> Јован Христић, *О трагедији*, Филип Вишњић, библиотека Албатрос, књ. 72, Београд, 1998.

„Додатак”, чији је аутор Клаус Кропфингер, садржи детаљна образложења Вагнерових напомена, без којих би читалац био сигурно ускраћен за један слој разумевања Вагнерове књиге. Опсежна библиографија пре поговора драгоцен је извор за оне музикологе и теоретичаре музике који намеравају да се озбиљније упуте у поједине аспекте Вагнеровог списатељског и композиторског рада. Коначно, Кропфингеров *Поговор* садржи детаљан приказ настанка рукописа *Ојера и драма*, цитате појединих писама из богате Вагнерове кореспонденције, приказ самог списка,<sup>1</sup> аспекте рецепције Вагнеровог текста, реакције његових савременика и каснијих читалаца,<sup>2</sup> информације о издањима и преводима, регистар имена и регистар појмова, дакле, са Вагнеровим рукописом укупно 378 страница текста. Може се стога рећи да је пред читаоцима издање које заиста садржи све неопходне садржаје за комплетно разумевање ауторове идеје и њене реализације.

Штампање Вагнеровог дела *Ојера и драма* на српском језику резултат је заједничког рада главног и одговорног уредника, Гордана Драговића, Гете Института и Амбасаде Савезне Републике Немачке у Београду, др Хевига Кемпфа, његове екселенције Јоахима Шмита, издавачке куће Philipp Reclam, Штутгарт, др Штефана Корањија, те проф. Клауса Кропфингера. Сараднички тим који је припремио немачко издање Вагнеровог најпознатијег теоретског списка, уз све оне који су радили на уређењу српског, испунио је свој задатак на најбољи могући начин.

Текст Рихарда Вагнера *Ојера и драма* требало је, судећи према сачуваним документима, најпре да буде само чланак, кратка студија у којој је композитор намеравао да прикаже негативне стране оперске уметности, као и начине за њихово превазилажење. Временом се испоставило да је тема исувише широка за скромнији списатељски простор, па се чланак изродио у врло кратком временском року од септембра 1850. године до јануара 1851. у озбиљно музичко-теоретско штиво. Оно се, међутим, мора посматрати, као уосталом и читав композиторов музички и теоретски опус, у контексту друштвено-политичких прилика тога периода, те Вагнерових личних активности.

Непосредно пре настанка *Ојере и драме*, Вагнер је активно учествовао у револуционарном устанку 1849. године, због чега је осуђен на прогонство које га је преко Вајмара и Цириха довело до Париза. Претрпевши тако још једну кризу и у професионалном и у породичном животу, разочаран и несрећан Вагнер се наставља у Цириху. То је време када је већ написао своје три значајне опере — *Холанђанина лујалицу*, *Танхојзера* и *Лоенгрин*, а представио се и као озбиљан естетичар музике студијама *Уметности и револуција (Kunst und Revolution)* и *Уметничко дело будућности (Das Kunstwerk der Zukunft)*.<sup>3</sup> Сматра се да је спис *Ојера и драма* „последница” ових искустава, односно, да се појављује, како истиче Клаус Кропфингер, писац поговора немачког издања из 1984. године, као њихов логичан „расплет”. *Ојера и драма* је теоријско-естетска разрада стваралаштва уметника у *пракси*, оног који се у првом наведеном спису издваја из средине и опире „популарном укусу”, а у другом настоји да постави „нацрт” идентитета будућег дела. Коначно, *Ојера и драма* је наговештај Вагнерове *Нибелуншке тетралогije*, практичног остварења композиторове теоретске мисли.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Веома детаљан приказ *Ојере и драме* Клауса Кропфингера из Пговора читаоцу у журби може у најкраћем могућем року да пружи увид у целокупан Вагнеров спис.

<sup>2</sup> Своја искуства са Вагнеровим текстовима забележили су Ниче, Хофманштал, Малер, Шенберг и други.

<sup>3</sup> У овом раздобљу написао је и текст *Јеврејство у музици (Das Judentum in der Musik)*, једну врсту антисемитског памфлета, који је штампао под псеудонимом Karl Friede-donk.

<sup>4</sup> Да ли је Вагнер заиста и успео да Тетралогijом „испрати” своје теоретске ставове тема је која излази из оквира овог приказа.

Оригинални рукопис *Ојера и драма* састоји се из увода, у коме Вагнер настоји да оправда свој текст истичући значај деловања музичког критичара у историји музике, и три поглавља која су подељена на мање целине — потпоглавља.

У првом поглављу, под насловом *Ојера и суштина музике*, Вагнер наступа као критичар који настоји да читаоцу представи проблеме тадашње оперске музике. Но, чини се да се аутор не задржава само на музичко-сценским делима, већ се дотиче и других музичких жанрова. Поделивши затим оперску уметност на „озбиљну” и „фриволну”, Вагнер се разрачунава са представницима обе ове „струје”, настојећи да истакне њихову заједничку „зablуду” која се састоји у покушају да се „средство израза (музика) претвори у циљ, а сврха израза (драма) у средство”.<sup>5</sup> Док велича рад Глука, Моцарта, Бетовена, Вебера, Керубинија, Спонтинија и Росинија, дакако критикујући њихов површан однос према тексту, дотле речима најригорозније „кажњава” Мајербера, истичући његову оперу као „неслућено шаролику, историјско-романтичарску, ђаволско-религиозну, затуцано-пожудну, фривољно-светачку, тајновито-нападну, сентиментално-мангупску, драмску папазјанију”.<sup>6</sup> „Разрачунавајући” се са проблемом мотивске разраде, односа мелодије и хармоније, улоге оркестра и солисте, Вагнер валоризује рад својих претходника, као и савременика. Његов смео критички дух у овом поглављу „поклања” се једино Моцарту и Бетовену, док свима осталима налази мане, па чак и Берлиозу, чији оркестар уопште не налази онолико савршеним колико се то данас сматра.

Овај део студије који је, како и сам писац истиче, „најлакши за читање”, представља врсту кратке историје музике од класике до романтизма у којој се коначно закључује да је опера XIX века постала „карикатура”, „конфузна наказа”, „леш” потпуно безвредне драмске радње, односно, текста, коју у животу одржава још једино мелодија, основа сваке музике, израсла на извору исконске, пранародне мелодије.<sup>7</sup>

У другом делу студије под насловом *Позоришна њредства и суштина драмског њесништња*, Вагнер разматра књижевне врсте, истичући како би мит требало да буде песничка основа музичко-драмског обликовања. Насупрот Лесинговом негирању мешања различитих уметности, Вагнер се управо залаже за јединство различитих уметности будући да је књижевна драма „појединачна драма коју у најбољем случају изрецитују, пропрате покретима и осветле позоришним светлима”.<sup>8</sup> Свој приказ развоја модерне драме, Вагнер започиње Расином и Шекспиром који је успео „да садржај наративног романа згусне у драму”. Затим критички сагледава дело Гетеа и Шилера, сматрајући да је стваралаштво обојице израшло на узорима грчке трагедије. Коначно, решење за спас опере Вагнер налази у миту. Анализирајући детаљно причу о Едипу, као и о Антигони, композитор истиче осећања која су неопходни елементи сваке опере, као што су грех, кајање, искупљење путем жртве и најважније „унутрашња нужност чисто људског делања”.

У истом поглављу Вагнер започиње и своја прилично компликована размисљања о језику, рими, говорним акцентима, те поставља теорију о јединству прајезика и музике. Овом јединству — истиче — могуће је вратити се, а то је задатак оперског композитора. Наиме, прајезик не познаје „свеколике механичке

<sup>5</sup> Р. Вагнер, *Ојера и драма*, Београд, 2003, 13. Превод је донекле измењен, односно прилагођен терминологији која се обично среће у нашој музиколошкој литератури. О проблему превођења Вагнеровог текста биће речи касније.

<sup>6</sup> *Ibid*, 68.

<sup>7</sup> Истицање вредности народног стваралаштва, посебно музичког, код Вагнера је често и подударно се са Ничеовим разматрањима у делу *Рођење трагедије из духа музике*.

<sup>8</sup> *Ibid*, 89.



апаратуре помоћних речи” због којих модеран говор постаје неразумљив, што у оперском тексту још више отежава перцепцију радње. Решење лежи у „прочишћавању” односно ослобађању прозне реченице савременог језика од непотребних речи, тако да преостане садржај чији ће се акценти моћи сабити у израз који, уз музичку подршку, аудиторијум може да региструје. Није јасно, међутим, како је композитор замислио да савремени слушалац разуме тај поједностављени „прајезик” ако се већ навикао на свој „модерни”.

*Песништво и музика у драми будућности* наслов је последњег, трећег дела књиге, у коме аутор настоји да дође до коначних решења претходно приказаних проблема опере. Судећи по Вагнеру будућност опере лежи у митском садржају, чији би либрето и музику писале две особе као „једна”, у којој оркестар више не би био само „луксузан” украс, већ активан учесник радње, онај који лајтмотивима непрекидно изазива осећај слутње, наговештава и подсећа аудиторијум на драмски садржај, док хор као „покретна бука” постаје излишан. Наравно, изнад свега бди мелодија, као основно средство за обликовање музичког садржаја оперске драме, и то не она која описује изванмузичке предмете, већ која је директно израз осећања, израз неизрецивог. Оно што Вагнер покушава на овом месту јесте да постави једну врсту „рецепта” за писање доброг либрета, на основу кога би расла и вредност опере. Критикујући, с тим у вези, риму и њен механизам, Вагнер настоји да конструише нов механизам у коме се, врло поједностављено речено, препоручује следеће: крајње економично употребљавање речи, по могућству алитерација у којима композитор, уколико се односе на иста осећања (жудња и жар) не треба да изведе модулацију у мелодији, док ако се ради о речима супротних осећања (жудња и жалост), треба да модулира. Од оваквих „песничко-музичких периода” треба да се састоји цела опера. Увођењем оваквог „система” компоновања опере, Вагнер предлаже врсту стереотипа који је у музици готово немогуће испоштовати. Наиме, овим путем предлаже се једна врста рационалистичке музичке комбинаторике, као што је то рецимо додекафонија, која није у природи музике, а не може се до детаља ухом ни регистровати. Чини се ипак да је Вагнер овом методом више настојао да да теоретско образложење лајтмотивске технике као пресудног елемента јединства сваке опере, а мање да „испрограмира” оперско компоновање.

Читање Вагнеровог текста *Опера и драма* представља захтеван задатак. Поред романтичарски дугих реченица зачињених најкомпликованијим компарацијама, праћење ауторових мисли донекле отежава и мноштво дигресија које он — мора се признати — спретно уводи и још спретније окончава свесно подсећајући читаоца на „где смо стали”. Ако се овоме додају бројне напомене о тадашњим актуелним догађајима из света уметности и политике, јасно је да би разумевање Вагнерове мисли, без детаљних објашњења у додатку књиге, било потпуно немогуће.

С обзиром на природу текста, јасно је да је одлучујући сегмент у сложеном процесу издавања ове књиге представљао превод. Преузевши веома професионално сву одговорност коју носи превођење Вагнеровог садржајног излагања, Оливера Дурбаба је настојала да га крајње прецизно пренесе у дух српског језика. Пропусти који су се ипак појавили резултат су чињенице да у крајњој верзији текста, при лекторисању и коректури, није консултован музиколог. Отуда су поједини наслови опера преведени онако како то није уобичајено, какав је случај са Росинијевом опером „Вилхелм Тел”, затим са композитором Меијем, који је постао „Меил”, док је језик хармонијски уместо хармонски, тонска маса вокалска уместо вокална, музика полифонијска уместо полифона и тако редом. Упркос свему овоме, духовитост којом обилује штиво *Опера и драма* задржана је и у срп-

ском језику, освежавајући тако озбиљан музиколошко-филозофски постављен садржај.

Вагнер се у спису *Ојера и драма* представља као композитор, музиколог, театролог, теолог, социолог и политиколог.<sup>9</sup> Премда се у појединим областима сналази боље него у другим, композитору се не може порећи изванредна обавештеност и једна врста ерудиције која се међу уметницима ретко среће и данас. Критичари осуђују „тон” Вагнеровог излагања, често пун сарказма и супериорног потцењивања одређених колега и њихових опуса, но, чини се да је то само „тон” једног самосвесног, искреног ствараоца који се из унутрашње нужности предаје уметности без остатка.

*Ира Проданов*

UDC 782 Vagner R.  
78.071.1:929 Vagner R.  
821.163.41-95

Драгана Јеремић-Молнар, Александар Молнар, *Мити, идеологија и мистерија у тетралогји Рихарда Вагнера („Прсиен Нибелунга” и „Парсифал”)*,  
Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, 476.

Феномен Вагнер — његове идеје, дела, фасцинантна и контроверзна личност — и у српској култури побуђивао је пажњу и наша вагнеријана већ има историју дужу од века јер се интересовање за Вагнерово дело јавило још за композиторовог живота. У српској историји музике познато је да је Стеван Мокрањац планирао одлазак на премијеру *Парсифала* у Бајројту 1882. године и упутио молбу просветним властима да му пружи материјалну потпору за путовање из Минхена, где ја тада био на студијама, на бајројтске свечаности, истовремено тражећи средства за набавку нотног материјала који је желео да простудира пре поласка. Од тог доба може се говорити о различитим видовима рецепције Вагнеровог дела од стране композитора, извођача, теоретичара, публике и критике. Ипак, упркос бројним поштоваоцима, па и зналцима Вагнерових дела, у нашој науци нема књига посвећених било ком њиховом аспект. Дело ауторског тима музиколога Драгане Јеремић-Молнар и социолога Александра Молнара појављује се као научни првенац у овој области. Постављени циљ овог рада — указивање на „немерљив значај свих консеквенци Вагнерове реактуелизације и ’интерпретације’ античке тетралогшке форме (...) у оквиру његовог комплексног и амбициозног уметничког пројекта регенерације света” (8) на актуелан и сврсисходан начин даје важан допринос не само нашој науци, већ има значај студије која је релевантна у контексту савремених европских истраживања и тумачења Вагнера.

Интердисциплинарност аналитичког приступа, иманетна сваком суочавању са Вагнером, у овој књизи се не огледа само у сусрету музиколошких и социолошких метода, мада су оне доминантне, већ укључује и театролошка, филолошка и филозофска разматрања. Пред читаоцем је узбудљиво штиво, писано зналачки, са луцидним запажањима и ерудитским познавањем проблематике. Аутори су структуром ове студије прегледно презентирали обиман материјал уобличавајући га у три крупне целине „Тетралогшка обрада мита” (25—75), „Идеолошке мета-

<sup>9</sup> Вагнеру се овде приписује и антисемитизам, који је он сам у процесу прераде рукописа настојао да ублажи.

морфозе Вагнерове тетралогije” (77—261) и „Музика мистерије” (263—405) у који је укључен и занимљив и значајан екскурс о Ничеовој концепцији апсолутне музике (355—364). На крају студије налазе се два додатка посвећена анализи Вагнерових дела *Ахилеј* (407—417) и *Мајстори певачи из Нирнберга* (418—432), импресивни списак литературе, попис илустрација, и још три за читаоца веома важна прилога: Регистар имена и дела, Регистар ликова из митологије и уметничких дела и Предметни регистар.

Већ насловом дела аутори су читаоцу упутили интригантни изазов. Под тетралогijом се у нашој музикологији обично подразумева Вагнеров *Прсиен Нибелунга*, док је овде у наслову студије недвосмислено под тим појмом обухваћено и последње Вагнерово дело *Парсифал*. Расправи о овом термилошком питању од изузетног значаја за разумевање Вагнеровог односа према миту и наслеђу грчке тетралогшке форме посвећено је прво поглавље „Тетралогшка обрада мита” сегментирано у две краће целине — „Дионисиска тетралогija” и „Вагнерова тетралогija”. Након историографских разматрања, брижљиве термилошке анализе бројних релевантних појмова (тетралогija, уметничко дело будућности, музичка драма, свечани сценски комад посвећења и други) и, нарочито, анализе Вагнеровог односа према узору — Есхиловој тетралогiji у тада актуелном Дројзеновом преводу и тумачењу, аутори аргументовано и убедљиво сугеришу да се под појмом *тејтралогije* морају подразумевати *Прсиен Нибелунга* и *Парсифал*, оригинално жанровски означени као *свечани сценски комад* и *свечани сценски комад (посвећења)* којег виде као носиоца посебне „мистеријске функције” препознајући тако значај Вагнеровог окретања традицији средњовековних мистерија као парадигматским „култним свечаностима”. Сматрајући да је тек унутар концепта *свечаној сценској комада (посвећивања)* постала могућа Вагнерова рецепција дионисијске тетралогije, аутори истичу да је *свечани сценски комад (посвећивања)* био за Вагнера модерни еквивалент дионисијске тетралогije „који није трајао седам, него близу двадесет сати, који није био ограничен на само један дан, већ се протезао на четири дана (уз једно 'прелиминарно' вече) и који је био састављен од четири музичке драме (уз један заједнички пролог), од којих је последња била издвојена и 'обогаћена' нечим што је требало да буде права мистерија” (69). У овом концепту мистеријски моменат „посвећивања” као истинска завршница циклуса чинио је излишном сатирску игру грчке тетралогije. Питањима налажења потенцијалног еквивалента сатирској игри у Вагнеровом опусу посвећен је други додаток са анализом јединог Вагнеровог *комичној комада* — *Мајстори певачи из Нирнберга*.

У другом делу студије „Идеолошке метаморфозе Вагнерове тетралогije” анализирана је дијалектика мита и идеологије, пошто у тетралогiji „животни нерв чини управо та дијалектика” (23). Аутори је сагледавају кроз издвајање четири идеолошка слоја карактеристична за Вагнерово доба: оптимистички витализам, анархистички нихилизам, песимистички квијентизам и милитантни антисемитизам. Генеза настанка *Прсиена Нибелунга* и *Парсифала* која обухвата више од тридесет година Вагнеровог зрелог животног доба (1848—1882) посматрана је кроз призму промена у композиторовом светоназору, постепену еволуцију погледа, међусобна преплитања, добро уочене недоследности и контрадикторности у њиховом испољавању. Ипак, ни у једном тренутку неће се изгубити из вида суштинска, музичка перспектива његовог дела, јер су аутори свесни да настојање да се реконструише музичко-идеолошки садржај мора бити омеђено „Вагнеровим покушајем да музичким средствима надокнади прогресивни губитак јасноће митолошко-идеолошког садржаја његове тетралогije” (23). Највећи део студије управо је и посвећен тим питањима.

У „Музици мистерије” поново је Вагнерово дело стављено у контекст наслеђа античке трагедије, али не да би се насилно успостављале паралеле, већ да би се разумела управо различитост концепата. Издвајајући неколико аналитичких пунктова које сматрају кључним за тумачење Вагнера — проблематику функције хора, однос хора и оркестра, питања инструменталне и/или апсолутне музике, анализу естетичко-метафизичког и композиционо-емпиријског појма музике, Вагнеровог схватања апсолутне и бескрајне мелодије, аутори посебну пажњу посвећују питању завршне „музичке загонетке” коју Вагнер поставља у финалној сцени *Сумрака бојева*. Уважавајући став Улрике Кинцле да та музичка загонетка захтева разрешење и са свешћу да она „проблеме иманентне Вагнеровом концепту апсолутне музике не само да није разрешила, него их је, заправо, довела до пароксизма” (348), аутори у њеном одгонетању виде један од битних елемената који повезују *Прсџена Нибелунга* и *Парсифала*. „Последњом музичком мишљу *Прсџена Нибелунга* — двозначним, ритмички незнатно модификованим и тонално прилагођеним мотивом из *Валкире* (...) Вагнер је својим слушаоцима саопштио чудесну, ’утешну’ вест коју читаоцима драмског предлошка речима није ни наслутио. Објавио је чудотворно рођење Спасиоца (и то ’Спасиоца Спасиоца’), последњег Велзунга, који ће, поучен слабостима и неуспесима својих предака (Зигмунда и Зигфрида), на време спознати деструктивност љубави, на време је се одрећи и — производећи ’чудо’ спасења света — коначно спровести Вотанов наум.” (354)

Завршно потпоглавље студије отвара питање три пункта мистерија у Вагнеровој тетралогiji: две неразумљиве мистерије *Парсифала*, две неуспеле мистерије *Прсџена Нибелунга* и мистерију „препорођеног” Вотана. Они су посматрани у контексту Вагнеровог става да „религија мора ’спасавати’ уметност, дарујући јој ултимативни, иначе тешко достижни смисао” (368). Као карактеристичне мистеријске сцене анализирани су завршне сцене првог и последњег чина *Парсифала*, посебно у односу према литургијској и ораторијској традицији протестантске и уопште Западне црквене музике, затим две неуспеле мистеријске сцене *Прсџена Нибелунга* (ритуална сцена кажњавања Брунхилдине непослушности и функција гибихуншког хора), оцењене тако јер су то „сцене без моћи да у публици покрену процес идентификације” (395). Управо зато се појава мистеријских сцена *Парсифала* разуме као „логично надовезивање на нереализовани мистеријски потенцијал *Прсџена Нибелунга*” (399), а као кулминација завршне мистеријске сцене не тумачи Парсифалово појављивање са копљем одузетим од Клингзора и лечење Амфортаса, већ ритуално убиство Кундри. „Друга мистерија *Парсифала* показује се тако као коначна мистерија, у којој је (на крају *Сумрака бојева*) умрли бог Вотан ’препорођен’ у складу са новим (антисемитским) захтевима модерне епохе. У том новом облику, он се сложном заједници Грала, окупљеној у пуном кругу око новог вође, *објавио* — уместо хришћанског бога (тј. Јахвеа) — као прави, гневни бог рата, *леђијимисао* Парсифала као њиховог новог вођу и, примајући од њих Кундри као жртву, *позвао* их да крену у свети рат против Јевреја. Циљевима тог рата требало је да у будућности буде подређен њихов целокупни друштвени живот. Оно што није успело ни Велзунзима, ни Гибихунзима, напоскон је успело витезовима Грала: спознали су право Вотаново лице, осетили сапатништво са ’Спасиоцем-родоначелником’ (односно актуелним ратничким поглавицом) и пронашли ужитак заједништва који доноси живот посвећен искључиво — светом рату. То је уједно био и наук који је требало да буде саопштен публици која је одгледала пролог и све четири музичке драме Вагнерове тетралогije.” (401—404)

У додатку се налази, поред поменуће расправе о жанровском статусу *Мајстора певача из Нирнберга* и бриљантан есеј посвећен анализи Вагнеровог односа према мотиву љубави у недовршеној драми *Ахилеј*.

Посебан научни значај има списак литературе са чак 515 библиографских јединица.

Књига *Мит, идеологија и мистерија у шејтралогији Рихарда Вагнера („Прсиен Нибелунга” и „Парсифал”)* ауторског тима Драгана Јеремић-Молнар и Александар Молнар резултат је обухватног, врло комплексног истраживачког захвата у области интердисциплинарних студија, писана је зналачки, провокативна је и занимљива, те ће вероватно имати и читалачку публику изван уског круга стручњака.

Соња Маринковић

UDC 792.071.2:929 Milčin I.  
821.163.41-95

## ОМАЖ ВЕЛИКАНУ СЦЕНЕ

*Илија Милчин*, приредила Јелена Лузина, МТФ „Војдан Чернодрински”, Прилеп, 2003.

Монографије се углавном пишу о историјским личностима, књижевницима и ликовним ствараоцима. Ретке су монографије о великим глумцима, редитељима, театролозима. Једна од таквих је монографија о свестраном позоришном уметнику, великану негдањег југословенског и македонског позоришта, Илији Милчину, објављена у Прилепу 2003. године.

Милчин је рођен 1918. у Прилепу, а умро је пре три године, 2002, у Скопљу. Његов дуг и плодан живот био је у потпуности посвећен позоришту, мада је Милчин по основној професији правник. Попут многих других стваралаца, напустио је своју професију и кренуо неизвесним стазама уметности, односно посветио се позоришту које га је привлачило још као ученика и студента. Током своје дуге и богате каријере испољио је свестраност као ретко који позоришни посленик у нас. Био је превасходно глумац, који је уживао углед и ван своје републике. Од раних година огледао се као режисер, а као афирмисани глумац постао је професор глуме и шеф Катедре за глуму Факултета драмских уметности у Скопљу. Био је драматург Македонског народног позоришта. Поред тога, за потребе позоришта превео је деведесет три драме многих аутора. У свему што је радио испољио је велику иницијативност и страствену преданост позоришту.

Монографија је конципирана тако да даје преглед свих његових активности везаних за позориште. Уводни текст, „Синтеза”, је из пера приређивача Јелене Лужине, театролога и професора на Факултету драмских уметности у Скопљу. „Синтеза” даје сажет преглед Милчиновог рада у позоришту и за позориште. Друго поглавље, насловљено „Анализа”, садржи осврте на Милчинов рад као глумца, режисера и преводиоца. Ово је централно поглавље монографије и представља стручну евалуацију Милчиновог рада.

Благоја Иванов, књижевник, позоришни критичар и професор, пише о Милчину као режисеру. Мишел Павловски је написао „Скицу за глумачки портрет”. Књижевни теоретичар, театролог и професор Нада Петковска пише о Милчину као преводиоцу драмских текстова. Илинденка Петрушева, филмски критичар, исписује странице о Милчиновим филмским улогама, којих је било

13. Борислав Павловски даје осврт на Милчинову режију драме Колета Чашула у Хрватском народном казалишту. Филолог Иван Додовски коментарише Милчинов допринос македонском језику, а Ана Стојаноска излаже Милчинову везаност за родни Прилеп, у коме је основао Македонски театарски фестивал „Војдан Чернодрински”.

Треће поглавље, „Спомени” (Сећања), за разлику од претходних, више носи печат аутора прилога, пријатеља, колега и студената Илије Милчина. Ту су сећања Колета Чашула, књижевника и Милчиновог пријатеља, књижевника Цанета Андреевског, и Милчинових студената Кирила Ристоског и Валентине Божиновске. Ови текстови нису толико стручне анализе колико осветљавање уметникове личности и његовог ангажмана. Писани су са топлином и пијететом.

Четврто поглавље, насловљено „Факти”, садржи исцрпне податке о Милчину, и то: „Хронологију живота и рада, „Театрографију Илије Милчина”, „Филмографију Илије Милчина”, и „Важније награде и признања”. У „Хронологији” су дати исцрпни биографски подаци о Милчину, док „Театрографија” садржи списак глумачких улога, комада које је режирао у Македонском народном позоришту и другде, и превода драмских дела. И ови подаци показују сву величину и свестраност Илије Милчина. Као глумац остварио је велики број улога, у комедима Шекспира, Бена Џонсона, Ибзена, руских аутора Горког, Островског, Гогоља, Чехова, те Бернарда Шоа, Јуџина О’Нила, да поменемо само најважније. Паралелно са глумом, Милчин је много и режирао, такође комаде значајних светских драмских писаца. Поглавље „Филмографија” даје преглед Милчинових запажених улога у филмовима македонских и југословенских режисера.

И списак награда и признања на свој начин говори о вредности Милчиновог рада. У том контексту поменимо само неке награде и признања: Орден рада ФНРЈ, Орден рада са црвеном заставом СФРЈ, Стеријина награда за животно дело, Награда за животно дело 11. октомври. Поред ових добитник је и већег броја других награда и признања књижевних, позоришних и уметничких удружења Македоније.

Монографија се завршава списком аутора текстова у њој.

Књига је изузетно богато илустрована фотографијама које нам на свој начин приближавају Милчина као човека и уметника. Бројне су породичне фотографије, као и оне које га приказују у разним улогама у позоришту и на филму.

У целини узев, ово је једна репрезентативна, узорно урађена монографија о личности која је својим радом обележила позоришни живот у Македонији, једном неоспорном великану сцене. Можда су најлепше речи о Милчину написане на унутрашњим корицама књиге, својеврстан језгровит некролог великану: „Умео је да своје циљеве постави високо — професионалне, породичне, личне, опште — али и да их остварује, скоро све, целовито и до краја... Проживео је дуг, испуњен, успешан, користан, частан и изузетно значајан живот... Живот срећног човека”.

*Љубица Појковић-Бјелица*

UDC 792(4)

## ЕВРОПСКИ СУСЕДИ — ЕВРОПСКО ПОЗОРИШТЕ

Марта 2004. године, у Лођу, граду у средишту Пољске, реализован је међународни позоришни пројекат „Europejscy Sąsiedzi — Europejski Teatr / European Neighbours — European Theatre” (Европски суседи — европско позориште). Органи-

затор је била Państwowa wyższa szkoła filmowa, telewizyjna i teatralna (PWSFTviT, Државна виша школа за филм, телевизију и позориште) у Лођу, а суорганизатори: Janáčková akademie múzických umění (Јаначкова академија музичких вештина) из Брна и Reduta Berlin, Schauspielschule für Theater und Film (Школа за позориште и филм, Редута, из Берлина). У организацији манифестације учествовала је др Јадвига Сопчак (Jadwiga Sobczak), професорица на PWSFTviT (популарно називаној „Филмувка”) и на Катедри за словенску филологију Универзитета у Лођу.

Идеја пројекта била је сусретање позоришних практичара и теоретичара драме из држава Средње Европе, у циљу заједничке рефлексије над стањем и правцима развоја европске драматургије. План је обухватао конференције посвећене разговорима о савременој драматургији; позоришне радионице за студенте позоришних школа, које су предводили педагози из Пољске, Чешке и Немачке; потом и сценске презентације сваке од школа. Циљ је био да се истражи стање у савременој европској драматургији, односно створе услови за међународну сарадњу позоришних уметника, изгради форум конфронтација и размене уметничких вештина, метода и искустава. Посебан акценат је стављен на школовање младих позоришних уметника, што је, истовремено, био и подстицај за њихову мобилност у европским размерама.

На дводневну конференцију, која је била посвећена савременој европској драматургији, пре свега британској, француској, немачкој, чешкој, мађарској и пољској, наша драматургија, у европском контексту, најчешће је препознавана кроз дело Биљане Србљановић, док је једини учесник конференције из Србије и Црне Горе био Боро Драшковић, редитељ и професор са новосадске Академије уметности у Новом Саду.

Прва три реферата била су посвећена савременом британском позоришту: Клер Хоџсон (Claire Hodgson), која предаје на Институту за театрологију и перформативне уметности лондонског Metropolitan University, указивала је на оно што је ново, суштински британско на позоришним сценама; Тони Гарднер (Tony Gardner), и предавач на истом институту, оснивач и први уметнички директор лондонског Camden People's Theatre, у оквиру својих интересовања политиком као перформативном делатношћу на сценама Средње и Источне Европе анализирао је драмске у односу на кризне процесе у друштву; Михаел Лакман (Michael Lachman), асистент на Катедри за енглеску драму и поезију на Универзитету у Лођу, анализирао је последњу деценију у енглеској и пољској позоришној критици у односу према традицији, тј. према савремености.

„Reality” драмом, као једном од значајних форми телевизијске продукције и младом пољском драматургијом позабавила се Доброхна Ратајчак (Dobrochna Ratajczak), историчарка и теоретичарка позоришта и драме, шефица Одељења драме и позоришта при Институту за полонистику Универзитета у Познању. Пре-подневну конференцију је завршила Кристин Амон-Сирежол (Christine Hamon-Siréjols), професорица театрологије која управља Центром за позоришна истраживања на Универзитету у Лиону 2. Њен реферат, „*Мој шеатиар*/театар других: савремена драматургија према кризи тематике” обухватио је „лично позориште” Сапе Кејн (Sarah Kane), Биљане Србљановић и Дидије Жорж-Габиле (Didier-Georges Gabily).

Није поменута Јасмина Реза (Yasmina Reza), иако је најизвођенији француски драмски писац данас. Рођена у Паризу, васпитана у породици емиграната (мајка јој је Мађарица, отац руски Јеврејин), што је учинило да према Француској има велику странцу а осећа носталгију за светом Јевреја из Средње Европе, који је неповратно изгубљен. Дебитовала је као двадесетпетогодишњакиња, 1987. године, драмом *Разговори после њодреба*. Уследио је *Зимски љулаз*, али јој је тек

*Арт* донео светску славу (постављена је у Берлину, Токију, Варшави, Јоханесбургу, Буенос Ајресу, Лондону, Њујорку, Паризу, па и код нас, у Београду). Лондонска премијера њене драме *Сивошијање ауреола* (2000), пример је управо „личног позоришта”, њеног брижљивог односа према тексту: „Речи су знаци за ћутање, а не обрнуто”, како је Реза често истицала (према: Диалог, 05/2000).

У поподневним и вечерњим часовима трајала је дискусија посвећена савременим драмским текстовима и њиховој промоцији. У њој су узеле учешћа: Ана Бужињска (Anna Burzyńska), шефица Катедре за теорију књижевности на Јагелонском универзитету у Кракову, иначе ауторка седам позоришних комада од којих се последњи, *Највише самоубиства дешава се у недељу*, игра на сценама у Варшави и у Радомју; Елзбјета Бањевич (Elżbieta Baniewicz), позоришна критичарка и ауторка више значајних књига о пољском позоришту; Елзбјета Манти (Elżbieta Manthey), оснивачица приватне агенције за драму и позориште која је у Пољској промовисала европске драме, а у свету — пољске; Моника Мускала (Monika Muskała), знана по преводима немачких драма на пољски, која живи у Аустрији одакле је дописница *Gazety Wyborczej*.

Други дан конференције започела је својим рефератом о европској младежи у европском позоришту Евелин Дојч-Шрајнер (Evelyn Deutsch-Schreiner), професорица театрологије на Универзитету у Грацу. Ауторка више књига о релацијама између позоришта и културне политике у XX веку, анализирала је те односе у новим текстовима Ф. Паравидина (F. Paravidin), М. фон Мајенбурга (M. Von Mayenburg), И. Бауерзиме (I. Bauersime) и Биљане Србљановић.

Вицедиректорица Мађарског културног института у Варшави, Кристина Баба (Krzyszyna Bába), говорила је о мађарском савременом позоришту. На сценама у Мађарској подједнако се играју класици и савременици, млађи и старији драмски писци. Од поменутих аутора, најпознатије име у европском контексту је Иштван Еркењ (Örkény István), који је са успехом инсцениран и код нас, пре свега у Војводини (*Тошови*, *Кошмар*, *Маџа игра* — у Новосадском позоришту, *Човекова жудња за шойлином* — КУД „Шандор Петефи” из Зрењанина). На XXII фестивалу пољских позоришних школа, у Лођу, у марту 2004. године, одлично је примљена драма Јаноша Хаја (János Házy), *Дечак Геза*, коју су извели дипломци лођске PWSFTViT, у режији Гжегожа Бжозе (Grzegorz Brzoza).

На претходна излагања се надовезао Боро Драшковић, указујући нашим суседима на сличне појаве у савременој драматургији у Србији и Црној Гори, нова имена и наслове, на живу позоришну сцену код нас, као и на чињеницу да се поједини аутори, попут Биљане Србљановић, преводе и изводе на готово свим европским сценама.

Са чешком актуалном драматургијом упознала су присутне чак три угледна госта: Јосеф Ковалчук (Josef Kovalčuk), Давид Дрозд (David Drozd) и Петр Ослзли (Petr Oslzlý). Ковалчук, професор и декан Позоришног института ЈАМУ у Брну, оснивач позоришта „НаDivadlo”, драмски писац и аутор више студија о драми и позоришту, говорио је о чешким драмским писцима средње и старије генерације, после 1989. године. На његово излагање се надовезао његов докторант Давид Дрозд, иначе уредник првог чешког интернет часописа посвећеног позоришту, *Yorick*, рефератом о новој чешкој драми у 90-им годинама: Р. Сикора (R. Sikora), М. Хорошчак (M. Horoščák), З. Јецелин (Z. Jecelín), Л. Балак (L. Balák), Ј. Покорни (J. Pokorný), М. Блахова (M. Bláhová). Професор театрологије на Масариковом универзитету, уметнички директор „Goose on the String Theatre”, управник Центра за експериментално позориште у Брну Петр Ослзли, указао је на проблеме инсценације оригиналних савремених драмских писаца.

Након ових излагања уследила је дискусија о чешком театру, новим именима и насловима у последњих десетак година.



Издвојићемо овде једног од чешких аутора који је последњих неколико година добитник највише признања за оригиналну драму, а према часопису *Svět a divadlo* један је и од најуспешнијих чешких редитеља: Јижи Покорни. Његова драма, *Таишица даје зол* (проглашена за најбољу у 1998. години), коктел је гротеске и натурализма, у стилу Квентина Тарантина (Quentin Tarrantino), док је *Почивај на миру* (најбоља чешка и словачка драма у 1999. години), посвећена, поред осталих, Емиру Кустурици, нова провокација која покреће осетљиву тему савременог „дивљег” капитализма и нарко-мафије у Чешкој (Марија Реслова/М. Reslova, *Svět a divadlo*, бр 3/1999). Његов језик је без цензуре, препун вулгаризама, округан, на граници неразумевања (Карол Крал/К. Kral, *Svět a divadlo*, бр 2/1999). „Крвави расплет у финалу, као да је напола из бајке, напола из акционих филмова”, закључује Влођимјеж Феленчак (W. Felenczak, *Dialog*, 3/2000). Такве су и његове режије: Ведекинда (Wedekind), Лабиша (Labiche), Хармса и Јерофејева (Ерофеев), као и адаптација и режија скандалозно-еротичног романа чешког писца Владимира Прала (Pral), *Професионалка*. Поред Јижија Покорног, „новом таласу” чешких режисера припадају: Петр Лебл (Lěbl), Јан Антоњин Питински (Antonín Pitínský), Михал Доекал (Doekal) и Јан Небески (Nebesky).

Јаначкова академија музичких вештина из Брна, извела је две представе по текстовима Ладислава Смочека (Smóček), *Необично ѿподне докшора Буркеа*, у режији Михала Зетела (Zetel) и *Лавиринћ*, у режији Хане Миколашкове (Mikolášková).

У поподневним разговорима о савременој драми учествовали су: Малгожата Сугјера (Małgorzata Sugiera), шефица Драмске радионице при Катедри за историју и теорију позоришта Јагјелоњског универзитета, ауторка бројних студија посвећених историји и поетици европске драме XX века; Марек Модзелевски (Marek Modzelewski), драмски писац, чије се драме *Убиј ме* и *Крунисање* играју на актуелним позоришним сценама у Пољској; Роман Павловски (Roman Pawłowski), позоришни критичар, аутор антологије најновије пољске драме *Порно генерација и друѓа нејријатна драмска дела* (2003) и Анджеј Сарамонович (Andrzej Saramonowicz), филмски сценариста и драмски писац, са два реализована филма (*Полуозбиљно* и *Тело*) и две успешно извођене драме, *Тестишерон* и *2. мај*.

Пољску драматургију, на прелому XX и XXI века, карактерише: „Инвазија ниҳилизма, који напада све сфере живота и све социјалне групе, насиље, које је постало масовна појава, криза емоционалних веза и породице, разочараност капитализмом и слободним тржиштем, тријумф потрошње као главни модел живота и пад ауторитета, пре свега Цркве” (Р. Павловски). Нову позоришну форму обележавају црте стварности, коју настоје да опишу: „она је растргана, грозничава, често неспокојна и нелогична. Гротеска је у спрези са трагедијом, комични акценти са стравичним лицем зла, лирика са бруталним језиком. Фабуле ту нису најважније, аутори настоје да испричају пре свега нешто о људима, који живе под притиском савремене цивилизације”, истиче Павловски у предговору *Антологији најновије пољске драме* (Roman Pawłowski, *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Antologia najnowszych dramatu polskiego, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2003).

Најистакнутија имена нове пољске драматургије, уз већ поменуте М. Модзелевског и А. Сарамоновича, су: Кшиштоф Бизјо (Krzysztof Bizio) са драмама: *Поразговарајмо о животи и смрти*, *Токсини* и *Ламенћ*; Павел Јурек (Paweł Jurek), аутор више од десет драма од којих су последње *Порно генерација* и *Беснило*; Јан Клата (Jan Klata), *Грејујов осмех*; Марек Прухњевски (Marek Pruchniewski) — *Армија*, *Историја ножа*, *Ходочасници*, *Луција* и *Њена деца*; Павел Сала (Paweł Sala) — *Од данас ћемо бити добри*, *Сјаљивање мајке*, *Ганџ Банџ*; Михал Валчак (Michał Walczak) — *Базен са ѿском*, *Пушовање према унутрашњем сјакоју*, *Река*; Пшеми-

слав Војћешек (Przemysław Wojcieszek) — *Побиј све!* Код нас је једино инсцениран Ингмар Вилкист (Ingmar Villquist, псеудоним Јарослава Свршча, Jarosław Świerczyc), аутор драме *Ноћ Хелвера*, као и других већ постављених не само на пољским него и на многим европским сценама: *Оскар и Руи*, *Анаероби*, *Прейарати*, *Без наслова (Ohne Titel)* итд.

У позоришним радионицама, студенти режије и глуме Државне више школе за филм, телевизију и позориште из Лођа, обрадили су нове драме Ане Бужињске, *Живои за ипренуино уживање*, и Јулите Гродек (Jullita Grodek), *Оче наш*, док су се студенти Јаначкове академије музичких вештина из Брна позабавили *Анаеробима* Ингмара Вилкиста. На XXII фестивалу пољских позоришних школа, у Лођу, у оквиру пројекта *Забаве на дворишту*, који је инсценирао Павел Мискјевич (Paweł Miśkiewicz) а извели дипломци вроцлавског одељења краковске позоришне школе, поред истоимене драме Едне Мазеји (Edna Mazzy) и *Породичних слика* Биљане Србљановић, изведена је и драма Михала Валчака, *Базен са њеском*.

Нову немачку драматургију представили су: берлинска Редута, са Катеровом *Винетом*, у режији Михаела Швајгхофера (Michael Schweighofer) и Анике Мауер (Anika Mauer); Арност Голдфлам (Arnost Goldflam), са *Ја сам неко други* у сопственој режији; Hochschule für Musik und Theater из Хановера, са представом *Геније и ирестији*, Џорџа Ф. Волкера (George F. Walker), у режији Валтера Д. Асмуса (Walter D. Asmus), односно Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz са Голдонијевом (Carlo Goldoni) *Арџентином* и *La cameriera brillante*, у режији Петра Грубера (Peter Gruber).

Пишући о новом позоришту у Немачкој, Х. Т. Лехман уводи „постдраматичност” као његово ново обележје (Hans-Thiers Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 1999). По њему, „постдраматично позориште” је оно које не интерпретира књижевни текст нити настоји да изложи било какву идеју. Оно представља стварност која је неодложна, аутономна, створена за сопствено задовољство. Постдраматично позориште је одустало од илузије стварности, а делање је заменило сликом. Најбољи пример за то је плесни театар, који „не формулише значења, али артикулише енергију, презентује ослобођену од значења телесну напетост, која је заменила драматичну напетост” (Hans-Thiers Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Dialog, 02/2000). Овакав театар у свету представљају: Роберт Вилсон (Robert Wilson), Белгијанац Жан Фабр (Jean Fabre), Немци — Хајнер Гебелс (Heiner Goebbels), Штефан Пухер (Stefan Pucher) и Хелена Валдман (Helena Waldmann), америчка Wooster Group и енглеско-немачки God Squad, италијански Società и каталонска La Fura dels Baus, пише Франц Виле (Franz Wille, *Theater heute*, 12/1999).

Међу ствараоце „новог позоришта” Лехман убраја чак 76 имена, не само немачких аутора. Међу њима су (не више живи) Хајнер Милер (Heiner Müller) и Јежи Гротовски (Jerzy Grotowski), а од савременика: Клаус Михаел Грубер (Klaus Michael Grüber), Франк Касторф (Frank Castorf), Ајнер Шлеф (Einer Schleeф) и Јирген Крузе (Jürgen Kruse).

Пројекат „European Neighbours — European Theatre” (Европски суседи — европско позориште) реализован је у оквиру програма „Culture 2000”. Њиме је Пољска ушла у Европу не само на дипломатска (од 1. маја), него и на позоришна врата.

Зоран Берић



## ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Азурна обала 241  
 Ајбеншиц (Eibenschütz) 151  
 Ајкин Џорџ (George Aiken) 129  
 Александреску Озана (Ozana Alexandrescu) 219  
 Америка / Сједињене Америчке Државе 117, 118, 119, 120, 122, 123, 127, 129, 130, 131, 133, 137, 138, 266, 267  
 Амон-Сирежол Кристин (Christine Hamon-Siréjols) 280  
 Андреевски Цане 279  
 Андрејевић Милица 155—161  
 Андрић Никола 190  
 Ануј Жан (Jean Anouilhe) 270  
 Арванитис Јоанис 219  
 Аргентина 235, 239, 241  
 Арден 267  
 Аризона 133  
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 262, 267, 268, 269, 270  
 Арсеновић Теодора-Года 64, 65  
 Арцибашев Михаил Петрович (Михаил Петрович Арцыбашев) 193  
 Асмус Валтер Д. (Walter D. Asmus) 283  
 Атанасијевић Ксенија 102  
 Атлантик 118  
 Аћин Јован 247  
 Аустрија 141, 149, 281  
 Аш Шалом (Sholem Asch) 192
- Баба Кристина (Bába Krisztina) 281  
 Бабуш Григорије (Grigorie Băbuș) 219  
 Бадалић Иво 189  
 Бајић Исидор 105, 106, 158, 199  
 Бајројт 275  
 Бајчетић Предраг 61  
 Балак Л. (Balák L.) 281  
 Балкан 203, 257  
 Балканска Минми 65  
 Банат 258  
 Бандић Милан 193, 194, 195  
 Банкер Хил (Hill Bunker) 121  
 Бања Лука 195  
 Бањевич Елзбјета (Elżbieta Baniewicz) 281
- Бар Херман (Hermann Bahr) 173  
 Барановић Крешимир 109  
 Бараџијус Золтан (Baráczius Zoltán) 214  
 Барач Јосип 189  
 Барбарић Миливој 173  
 Барбу Делиа Штефанија (Delia Ștefania Barbu) 219  
 Барбу-Букур Себастијан (Sebastian Barbu-Bucur) 220  
 Баркер Џејмс Нелсон (James Nelson Barker) 127, 129, 267  
 Барловић-Вуксан Зора 195  
 Барнеа Александзел (Alexândrel Barnea) 221  
 Баронијан Варткес 246  
 Бартулица Милостислав 190  
 Бартуловић Нико 186, 187, 189, 190, 192, 193, 196  
 Батања 257  
 Батушић Никола 165  
 Батушић Славко 179, 181, 186  
 Бауерзиме И. (I. Bauersime) 281  
 Бах Јосип 173  
 Бахтин Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 270  
 Бачка Топола 199, 204, 208, 210  
 Беговић Милан 186, 189  
 Бек Виктор 193, 194  
 Бекерман Бернард (Bernard Beckermann) 263  
 Бекет Семјуел (Samuel Becket) 238, 239, 267, 269  
 Беласко Дејвид (David Belasco) 131  
 Беложански Станислав-Сташа 65  
 Бенели Сем (Sem Benelli) 188  
 Београд 57, 61, 64, 65, 67, 70, 72, 74, 109, 116, 156, 163, 164, 168, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 206, 238, 247, 249, 252, 260, 272, 275, 281  
 Берг Никола 196  
 Берлин 241, 244, 280, 281  
 Берлиоз Ектор (Hector Berlioz) 273  
 Бернстен Анри (Henry Bernstein) 164  
 Бертон Пјер-Франсиск-Самуел (Pierre-Françisque-Samuel Berton) 164

- Бетовен Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 273  
Беч 141, 142, 144, 147, 148, 149, 153, 154, 163, 177, 196  
Бжоза Гжегож (Brzozo Grzegorz) 281  
Бизе Жорж-Александр-Сесар-Леополд (Georges-Alexandre-César-Leopold Bizet) 113  
Бизіо Кшиштоф (Krzysztof Bizio) 282  
Билуш Дујам 189  
Билхарт Паул (Paul Bilhart) 189  
Бинички Станислав 102, 106, 112, 113, 114, 169, 179  
Бисон Александар (Alexandre Bisson) 164, 190, 196  
Бихнер Георг (Georg Büchner) 267  
Бичер Стоув Харијета (Harriet Elisabeth Beecher-Stowe) 129  
Блажек Драгутин 155  
Блахова М. (M. Bláhová) 281  
Блументал Оскар (Oskar Blumenthal) 193  
Бобић Љубинка 65  
Богих Витомир 164, 171, 172, 182, 183  
Божиновска Валентина 279  
Бојничих Стјепан 179  
Боначих Мато 188  
Бонд Едвард (Edward Bond) 267, 271  
Борозан Браслав 191  
Бортњански Сејден 169  
Борштник Игњат 175  
Босна 186  
Ботих Лука 190  
Боукер Џорџ Хенри (George Henry Boker) 129  
Брехт Бертолт (Bertolt Brecht) 262, 267  
Британија 267  
Брно 280, 281, 282, 283  
Будимпешта 148, 257, 258, 259  
Буенос Аирес 281  
Бужињска Ана (Anna Burzyńska) 281, 283  
Бузера Алекси Ал. (Alexie Al. Buzera) 222  
Буљан Богдан 195  
Бурхан Рахим 70  
Бусико Дајон (Dion Boucicault) 127  
Буческу Флорин К. (Florin C. Bucescu) 221
- Вавра Нина 176, 178, 189  
Вагнер Рихард (Richard Wagner) 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278  
Вајмар 272  
Вајс Петер (Peter Weiss) 267  
Валабрег Албен (Albin Valabrègue) 194  
Валдец Рудолф 166  
Валдман Хелена (Helena Waldmann) 283  
Валчак Михал (Michał Walczak) 282, 283  
Ванс 241  
Вараждин 190  
Варга Иштван (Varga István) 211  
Варшава 177, 244, 281
- Василе Василе (Vasile Vasile) 233  
Васић Александар 101—116  
Васић Оливера 257—258  
Вашингтон Џорџ (George Washington) 121, 126  
Вебер Карл Марија фон (Karl-Maria von Weber) 273  
Вегел Ласло (Végel László) 246  
Ведекинд Франк (Frank Wedekind) 282  
Велика Кикинда 194  
Верди Ђузепе (Giuseppe Verdi) 113  
Верешчагин Александар 189, 190, 195  
Вернан Жан-Пјер (Jean-Pierre Vernant) 266  
Веснић Радослав 65  
Виле Франц (Franz Wille) 283  
Вилијамсбург 118, 119  
Вилијемс Рејмонд (Raymond Williams) 268, 269  
Вилкист Ингмар (Ingmar Villqist) — псеудоним Јарослава Свершча (Świerszcz Jarosław) 283  
Вилсон Роберт (Robert Wilson) 283  
Вилхар Фран Серафин 169  
Вилхелм II (Wilhelm II) 244  
Винавер Станислав 102  
Вираг Михаљ (Virág Mihály) 209  
Вирцинија 118, 119  
Вишошевић Славко 160  
Влтава 249  
Војводина 116, 182, 183, 199, 200, 206, 215, 260, 281  
Војновић Иво 164, 193, 197  
Војћешек Пшемислав (Przemysław Wojcieszek) 282—283  
Волк Петар 246  
Волкер Џорџ Ф. (George F. Walker) 283  
Ворен Мерси (Mercy Warren) 120  
Ворен Џејмс (James Warren) 120  
Врање 58, 61, 63, 71, 75, 78, 79, 91  
Вршац 189, 260  
Вујичих Петар 238  
Вукдраговић Михаило 107  
Вулф Вирцинија (Virginia Woolf) 271  
Вучковић Војислав 102  
Вушковић Марко 164, 178
- Габили Дидије-Жорж (Didier-Georges Gabilly) 280  
Гавела Бранко 163, 164, 165, 166, 167, 169, 176, 181, 182, 183, 184  
Гавриловић Милорад 170  
Гај Људевит 182, 183  
Галајку Виолина (Violina Galaicu) 226  
Гандијо Леон (Léon Gandillot) 192  
Гараи Бела (Garay Béla) 202, 205, 206, 207, 208, 210, 211  
Гарднер Тони (Tony Gardner) 281  
Гебелс Хајнер (Heiner Gebbels) 283  
Генци Шари (Gönci Sári) 211

- Георгица Николае (Nicolae Gheorghijă) 227  
 Геролд Ласло (Gerold László) 212, 213, 214  
 Гете Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 262, 273  
 Гец Јован 65, 195  
 Гец Курт (Kurt Götz) 196  
 Гинић Димитрије 64, 65  
 Гједројц Жежи 242  
 Глишић Милован 74  
 Глук Кристоф Вилибалд (Christoph Wilibald Gluck) 273  
 Гљивице 240  
 Гогољ Николај Васильевич (Николай Васильевич Гоголь) 164, 171, 172, 175, 186, 190, 192, 267, 279  
 Годфри Томас (Thomas Godfrey) 120, 121  
 Голдони Карло (Carlo Goldoni) 283  
 Голдфлам Арност (Arnost Goldflam) 283  
 Гомбрович Витолд (Witold Gombrowicz) 235—247  
 Гомбрович Рита (Rita Gombrowicz) 244  
 Горки Максим — Алексеј Максимович Пјешков (Максим Горкий — Алексей Максимович Пешков) 193, 196, 267, 279  
 Гошић Драгољуб 65  
 Гошић Никола 65  
 Грајђан Васил (Vasile Grăjđian) 227  
 Грац 281  
 Грезини Маргита 176  
 Григоровић Борислав 69  
 Гродек Јулита (Jullita Grodek) 283  
 Грол Милан 71, 72, 102, 164, 165, 174, 182, 183  
 Гротовски Жежи (Jerzy Grotowski) 283  
 Грубер Клаус Михаел (Klaus Michael Grüber) 283  
 Грубер Петер (Peter Gruber) 283  
 Груден Александар 66  
 Грујић-Гец Мила 195  
 Грунд Арношт 173  
 Грунхут Алфред (Alfred Grünhut) 179  
 Грчић Јован 155, 250, 254  
 Грчић Јован Миленко 254  
 Грчка 123  
 Даглас Дејвид (David Duglass) 119  
 Далмација 185, 186, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 197  
 Данлап Виљем (William Dunlap) 126  
 Дежелић Берислав 205  
 Дејвис Семјуел (Samuel Davis) 119  
 Дејмек Казимјеж (Kazimierz Dejmek) 243  
 Денисова В. В. (В. В. Денисова) 8  
 Денисова Наталија Ј. (Наталија Е. Денисова) 7—23, 8  
 Дервента 64  
 Деска 257  
 Дијан Љубо 189  
 Дикенс Чарлс (Charles Dickens) 102  
 Дима Александар Отац (Alexandre Dumas Père) 170  
 Дима Александар Син (Alexandre Dumas Fils) 164, 192  
 Димитријевић Мара (Mara Dimitrijević) 210  
 Димитријевић Мила 181  
 Димчеа Александру (Alexandru Dimcea) 226  
 Динуловић Светислав 61  
 Доблингер Лудвиг (Ludwig Doblinger) 145  
 Добош Кристијан (Cristian Doboş) 226  
 Додовски Иван 279  
 Доекал Михал (Doekal Mihal) 282  
 Дојч-Шрајнер Евелин (Evelyn Deutsch-Schreiner) 281  
 Долезана Оскар 164  
 Дорић Радослав 213  
 Достојејски Фјодор Михајлович (Федор Михайлович Достоевский) 72, 196  
 Драговић Гордан 271  
 Драговић Нино 238  
 Драгутиновић Милутин 166  
 Драјден Џон (John Dryden) 118  
 Драшковић Боро 280, 281  
 Држић Марин 43, 44, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56  
 Дрозд Давид (David Drozd) 281  
 Дројзен Јохан Густав (Jochann Gustav Droyesen) 276  
 Дубровник 189  
 Дудаш Калман (Dudás Kálmán) 211  
 Дунав 258  
 Дурбаба Оливера 271, 274  
 Ђерић Зоран 235—247, 260—264, 279—283  
 Ђорђевић Бранивој 69  
 Европа 122, 123, 128, 239, 241, 283  
 Енглеска 118, 120, 136  
 Енкен Шарл-Морис (Charles-Maurice Hennequin) 189  
 Еркењ Иштван (Örkény István) 281  
 Есхил (Αἰσχύλος) 267, 276  
 Еурипид/Еврипид (Εὐριπίδης) 180, 269, 266, 267  
 Живановић Ђорђе 102  
 Живојиновић Бранимир 165  
 Жилбер Жан (Jean Gilbert) 151  
 Загреб 163, 164, 165, 167, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 177, 178, 182, 183, 186, 187, 189, 245  
 Запольска Габријела (Gabriela Zapolska) 164  
 Земун 155, 156, 157, 160, 161  
 Зетел Михал (Mihal Zetel) 282  
 Зинвелиу Ђема (Gemma Zinveliu) 234  
 Зрењанин 199, 281  
 Зудерман Херман (Hermann Sudermann) 196

- Ибзен Хенрик (Henrik Ibsen) 73, 164, 268, 279  
 Иванишевић Јован 249, 250, 253—256  
 Иванов Благоја 278  
 Ивковић Милош 166  
 Иглтон Тери (Terry Eagleton) 265, 267, 268, 269, 270, 271  
 Иго Виктор (Victor Hugo) 196  
 Илић Војислав 74  
 Исароју Јон (Ion Isăroiu) 228  
 Источна Европа 280  
 Истра 186
- Јаблан Владо 242  
 Јадран 185  
 Јажембски Јежи (Jerzy Jarzębsky) 235, 239, 245, 247  
 Јакшић Ђура 170  
 Јанковић Даница 102  
 Јанковић Драгомир М. 102  
 Јанковић Љубица 102  
 Јанкулеску Виолета (Violeta Ianculescu) 228  
 Јароцки Јежи (Jerzy Jarocki) 240, 241  
 Јастрзевски Станислав 178  
 Јаши 218  
 Јевтимије, патријарх 25  
 Јел 119  
 Јелењски Константи А. (Konstanty A. Jeleński) 236, 243, 244  
 Јенко Даворин 103, 104  
 Јермић Јован 188, 195, 196, 197  
 Јермић-Молнар Драгана 275, 278  
 Јеринић Бранислав 69—70  
 Јерковић Богдан 242  
 Јерофејев (Ерофеев) 282  
 Јецелин З. (Z. Jecelín) 281  
 Јован Дамаскин 27  
 Јовановић Војислав Марамбо 74  
 Јовановић Драгомир 71  
 Јовановић Душан 238  
 Јовановић Зоран Т. 163—184  
 Јовановић Јован Змај 250, 253, 254  
 Јовановић Никола 192, 193, 195  
 Јонеско Ежен (Eugène Ionesco) 238, 239  
 Јонеску Георге К. (George K. Ionescu) 228  
 Јонеску Марија (Maria Ionescu)  
 Јоханесбург 281  
 Југославија 163, 185, 187, 194, 197, 238, 241, 242, 245, 200, 201, 205, 206, 212, 214  
 Јужна Америка 239  
 Јужне колоније 118  
 Јурек Павел (Paweł Jurek) 282  
 Јуришић Шимун 185—197  
 Јухас Ана (Juhász Anna) 209
- Каделбург Густав (Gustav Kadelburg) 193  
 Казанцева М. Г. (М. Г. Казанцева) 7, 8  
 Каич Каталин (Káich Katalin) 199—215  
 Кајзер Фридрих (Friedrich Kaiser) 267
- Кајнц 172  
 Калашњиков Л. Ф. (Л. Ф. Калашников) 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23  
 Ками Албер (Albert Camus) 270  
 Кант Имануел (Immanuel Kant) 167  
 Караић Нада 71—100  
 Карас Симон (Σίμωνος Καράς) 29, 36  
 Карпатски басен 259  
 Карпињски Војцек (Wojciech Karpiński) 239, 240  
 Касторф Франк (Frank Castorf) 283  
 Каталинић Блаженка 185, 188, 189, 194, 197  
 Катер 283  
 Катрина Константин (Constantin Catrina) 223  
 Каћански Марко 241  
 Кевеши Алберт (Kövessy Albert) 199  
 Кејн Сара (Sarah Kane) 271, 280  
 Кемпф Хевиг 272  
 Керубини Луиђи Карло Зенобио Салваторе Марија (Luigi Carlo Senobio Salvatore Maria Cherubini) 273  
 Кид Томас (Thomas Kyd) 268  
 Кин Томас (Thomas Kean) 118  
 Кинцле Улрике 277  
 Кисић Винко 193  
 Киш Марија (Kis Mária) 202, 203  
 Кјелци 240  
 Клајн Чарлс (Charles Klein) 137  
 Клата Јан (Jan Klata) 282  
 Ковалчук Јосеф (Josef Kovalčuk) 281  
 Кокановић Маријана 153, 249—256  
 Колашинац Станко 195  
 Коложи Тибор (Kolozi Tibor) 211, 212  
 Кономос Димитри (Dimitri Conomos) 226  
 Конрад Едмонд (Edmond Konrád) 271  
 Коњихина Ј. В. (Е. В. Коњихина) 7  
 Коњовић Милан 202  
 Коњовић Петар (Божински) 102, 105, 106, 107, 114, 116, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 169  
 Корањи Штефан (Korányi Stefán) 272  
 Королија Мирко 185, 186, 187, 189, 193, 196  
 Косово 67  
 Костањ 187  
 Костић Војислав 246  
 Костић Драгутин 57, 72, 73, 91  
 Костић Лаза 172  
 Котор 187  
 Кочић Петар 71, 74  
 Кочонда Љерка 164  
 Краков 281, 282  
 Крал Карол (Karol Kral) 282  
 Краљевић Драгутин 164, 175  
 Кривокапић Миодраг 70  
 Кригер Мареј 268, 271  
 Кристеску Констанца (Constanța Cristescu) 226  
 Крлежа Мирослав 185, 195  
 Кропфингер Клаус 272

- Крстић Петар 102, 104, 106, 109, 196  
 Крузе Јирген (Jürgen Kruse) 283  
 Крук Доротеа 268  
 Кулунџић Јосип 189  
 Купусаревић, прога у Сомбору 158  
 Кустурица Емир 282  
 Куци Мајкл Ц. 271  
 Кушнер 267
- Лабиш Ежен (Eugène Labiche) 282  
 Лавели Хорхе (Jorge Lavelli) 240  
 Лазаревић Бранко 71, 73, 86, 102, 182, 183  
 Лајбниц Готфрид Вилхелм (Gottfried Wilhelm Leibnitz) 167  
 Лан Томас ван 265  
 Ланер Јозеф (Josef Lanner) 151  
 Латак Иштван (Láták István) 202, 203, 205  
 Лауренчић Јозо 189  
 Лафажет Мари Жозеф Пол Ив Рош Жилбер де Мотије маркиз де (Marie Joseph Paul Yves Roch Gilbert du Motier marquis de Lafayette) 122  
 Лахман Иво 190, 192, 193, 194, 195  
 Лахман Михал (Michał Lachman) 280  
 Лебл Петар (Petar Lěbl) 282  
 Леваи Ендре (Lévy Endre) 200, 201, 202, 203, 204  
 Лењин Владимир Ильич Уљанов (Владимир Ильич Уљанов Ленин) 200  
 Леон Виктор (Viktor Léon) 143, 146, 147, 150, 151  
 Лесинг Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 273  
 Лескова Александра 189  
 Лесковац 71  
 Лехар Франц (Léhar Franz) 142, 189  
 Лехман Ханс-Тирс (Hans-Thiers Lehmann) 283  
 Лешии Јосип 194, 262  
 Лика 196  
 Ликок Џон (John Leacock) 120  
 Лион 280  
 Лођ 279, 280, 281, 283  
 Лондон 118, 281  
 Лужина Јелена 278  
 Луизијана 127
- Љубљана 164
- Мађарска 142, 257, 258, 259, 206  
 Мађели Паоло (Paolo Magelli) 238, 246  
 Мазеји Една (Edna Mazeyi) 283  
 Мајенбург М. фон (M. Von Mayenburg) 281  
 Мајербер Ђакомо (Giuseppe Meyerber) 273  
 Мајорош Катича (Majoros Katica) 212  
 Мајтењи Михаљ (Majtényi Mihály) 205, 206  
 Маканец Зденка 109  
 Македонија 279  
 Максимовић Георгије 160  
 Максимовић Јован 174
- Мала Азија 121  
 Малић Здравко 238, 241, 242, 245  
 Ман Томас (Thomas Mann) 270  
 Мандровић Адам 179  
 Манојловић Коста 102  
 Мансвјетова Лидија 188, 189, 191  
 Манти Елжбјета (Elżbieta Manthey) 281  
 Мареј Волтер (Walter Murray) 118  
 Маржинец Хинко 167  
 Мариво Пјер Карле де Шамблен де (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux) 163  
 Маринковић Јосиф 106, 110, 111, 114, 115  
 Маринковић Соња 275–278  
 Маричић Миленко 66  
 Маришка Хуберт (Hubert Marischka) 150  
 Марјановић Петар 260, 262  
 Марковић Весна 57–70  
 Марковић Иванка 242  
 Марковић Михајло 186  
 Марковић Оливера 67  
 Мартани Сандра (Sandra Martani) 229  
 Мартин Ђерђ (Martin György) 258, 259, 260  
 Матавуљ Симо 74  
 Маћејовски Франја 104  
 Мауер Аника (Anika Mauer) 283  
 Мауит Ричи Ана (Anna Mowett Ritchie) 124, 126  
 Меиј 274  
 Мексико 126  
 Мелвил Жозеф (Joseph Mélesville) 271  
 Мелос 266  
 Мертл Карл 103, 104  
 Мијатовић Мијат 167  
 Миколајска Халина (Halina Mikołajska) 237  
 Миколашкова Хана (Hana Mikolášková) 282  
 Миланковић Богдан 109  
 Милекер Карл (Karl Millöcker) 142  
 Милер Артур (Arthur Miller) 130, 271  
 Милер Хајнер (Heiner Müller) 283  
 Милетић Стјепан 177, 179  
 Милин Паја 157  
 Милићевић Јован 57, 67, 68, 69, 70  
 Миловановић Михаило-Мика 194  
 Милојевић Милоје 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 167, 169  
 Милошевић Мата 211  
 Милтон Џон (John Milton) 269  
 Милутиновић Добривоје-Добрица 57, 65, 66, 70  
 Милчин Илија 278, 279  
 Минхен 171, 195, 275  
 Минц Тадеуш (Tadeusz Minz) 241  
 Мисаиловић Миленко 271  
 Мискјевич Павел (Paweł Miśkiewicz) 283  
 Михел Густав 102  
 Михичић Милица 164, 176, 178, 179  
 Мичел Ленгдон Елвин (Langdon Elwyn Mitchell) 136  
 МкКаж Стил (Steele Mac Kaye) 137



- Модзелевски Марек (Marek Modzelewski) 282  
 Мојзеску Титус (Titus Moisescu) 218, 229  
 Мојсил Костин (Costin Moisil) 217–234, 231  
 Мокрањац Стеван Стојановић 28, 36, 102, 103, 104, 110, 111, 112, 114, 155, 158, 159, 164, 167, 168, 169, 275  
 Молдовеану Нику (Nicu Moldoveanu) 231  
 Молијер Жан-Батист Поклен (Jean-Baptiste Poquelin Molière) 43, 44, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 163, 192, 263  
 Молнар Александар 275, 278  
 Молнар Ференц (Molnár Ferenc) 173, 194  
 Морава 59  
 Морисон Тони (Tonny Morrison) 271  
 Москва 214  
 Мосусова Надежда 160  
 Моцарт Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 273  
 Муди Вилем Вон (William Vaughn Moody) 133  
 Мускала Моника (Monika Muskala) 281  
  
 Надор Каталин (Nádor Katalin) 201  
 Нађ Фриђеш (Nagy Frigyes) 204  
 Назаров Василиј Зотејевић (Василиј Зотеевич Назаров) 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23  
 Најђенов Сергеј Александрович (Сергей Александрович Найдёнов) 174  
 Настић Радмила 265–271  
 Небески Јан (Ján Nebesky) 282  
 Невск 8, 11  
 Негрила Јон (Ion Negriľă) 231  
 Немачка 235, 239, 241, 252, 280  
 Немет Рудолф (Németh Rudolf) 202, 203  
 Никодemi Дарио (Dario Niccodemi) 189  
 Николић Марко 70  
 Ницу Јон Кристијан (Ion-Cristian Nițu) 232  
 Ниче Фридрих (Friedrich Nietzsche) 276  
 Ниш 71, 72, 190  
 Нова Енглеска 129  
 Новак Виктор 102, 109  
 Новаковић Вера 192  
 Новаковић Даница, рођ. Црногорчевић 191, 192  
 Новаковић Софија 65  
 Новаковић Фран 65, 191, 192  
 Нови Сад 74, 155, 163, 164, 169, 171, 189, 192, 199, 206, 241, 250, 254, 260, 280  
 Нови Сентиван 257  
 Новоуралск 7  
 Нушић Бранислав 71, 74, 105, 164, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 195, 197, 199–208, 210–215  
 Нушић-Предић Гита 177  
  
 Њу Џерзи 120  
 Њујорк 117, 120, 122, 123, 125, 131, 134, 136, 138, 281  
 Њупорт 119  
  
 Обрадовић Доситеј 164, 165, 166, 167, 182, 183, 184  
 Обреновић Драга 104  
 Огризовић Милан 169 190  
 Озборн Џон (John Osborne) 267  
 О' Кејси Шон (Sean O' Casey) 267  
 Окнеану Габријела (Gabriela Osneanu) 218, 232  
 Окнеану Трајан (Traian Osneanu) 218  
 Округић Илија Сремац 192  
 Оливијери-Илић Мери 65  
 Олсон Елдер 270  
 О'Нил Јудин Гледстоун (Eugene Gladstone O'Neill) 117, 138, 139, 266, 267, 269, 270, 279  
 Ордоно Морис (Maurice Ordonneau) 194  
 Осијек 164, 173, 186, 190, 194  
 Ослзли Петр (Petr Oslzly) 281  
 Остојић Тихомир 155  
 Островски Николај Александрович (Александр Николаевич Острóвский) 279  
 Оте Хајнц (Heinz Otte) 142  
 Оцаклијевска Маја 70  
  
 Павић Јосип 178  
 Павле, српски патријарх 26, 27, 34  
 Павловић Стеван К. 102  
 Павловски Борислав 279  
 Павловски Мишел 278  
 Павловски Роман (Roman Pawłowski) 282  
 Палфи Маргит (M. Pálfi Margit) 209  
 Пан Антон (Anton Pann) 217  
 Панагиотидес Панагиотис (Panagiotis Panagiotides) 232  
 Панонска низија 259  
 Пантелић Васа 66  
 Пап Јосип 189  
 Папић Јосип 171, 173, 181  
 Паравидин Ф. (F. Paravidin) 281  
 Париз 181, 240, 241, 242, 272, 280, 281  
 Парис Нектариос (Nektarios Paris) 232  
 Партија 121  
 Парфентјев Н. П. (Н. П. Парфентьев) 7  
 Патаки Ласло (Pataki László) 201  
 Пејн Хауард (Howard Payne) 129  
 Пено Весна 25–41, 232  
 Перковић Мирко 189  
 Петковска Нада 278  
 Петравић Анте 191  
 Петрик Пал (Petrik Pál) 213  
 Петричић Јосип 189  
 Петровић Вељко 158  
 Петровић Оливера Катарина 66  
 Петровић Петар Пеција 192  
 Петрушева Илинденка 278  
 Пешић Васа Рогуша 58  
 Пинтер Харолд (Harold Pinter) 271  
 Пирандело Луиђи (Luigi Pirandello) 185  
 Пирот 195

- Пискатор Ервин (Erwin Piscator) 267  
 Питински Јан Антоњин (Antonín Pitínský) 282  
 Пишталло Бошко 211, 214  
 Плаовић Радомир-Раша 57, 66, 67, 70  
 Платон (Πλάτων) 262  
 Плаут Тит Макције (Titus Maccius Plautus) 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 263  
 Познањ 280  
 Покорни Драгутин 114  
 Покорни Јиж (Jeřy Pokorný) 281, 282  
 Покорни Франьо 61  
 Пољска 235, 238, 239, 245, 247, 279, 280, 281, 282, 283  
 Поморишје 257, 258  
 Поповић Живко 43–56  
 Поповић Јован Стерија 43, 44, 45, 46, 52, 53, 54, 55, 56, 174, 186, 260–264  
 Поповић Стеван 252  
 Поповић-Бјелица Љубица 278–279  
 Потапенко Игњатиј Николајевић (Игнатиј Николаевич Потапенко) 164, 169  
 Поуп Александар (Alexander Pope) 118  
 Праг 156, 249, 250, 254  
 Прал Владимир (Vladimir Pral) 282  
 Прегарц Раде 185, 188, 189, 195, 196, 197  
 Призрен 91  
 Прилеп 278, 279  
 Принстон 120  
 Проданов Ира 271–275  
 Прухњевски Марек (Marek Pruchniewski) 282  
 Путник Јован 67  
 Пухер Штефан (Stefan Pucher) 283
- Рабадан Војмил 185  
 Радивојевић др Ј. 156  
 Радић-Ђоковић Дивна 65  
 Радомје 281  
 Раић Иво 164, 173  
 Рајд Меин (Maune Reid) 127  
 Рајин 254, 256  
 Рајнхарт Макс (Max Reinhardt) 191  
 Ракочевић Селена 258–260  
 Расин Жан (Jean Racine) 273  
 Растанд Јирген (Jørgen Raasted) 26, 33, 34, 36  
 Ратајчак Доброхна (Dobrochna Ratajczak) 280  
 Рашковић Боровој 179, 180, 181  
 Реза Јасмина (Yasmina Reza) 280, 281  
 Рем Раш (Rush Rehm) 265, 266, 267, 271  
 Ремете Карољ (Remete Károly) 209  
 Реслова Марија (Marija Reslova) 282  
 Рикер Пол (Paul Ricoeur) 267  
 Ристић Јован 56  
 Ристоски Кирил 279  
 Ричардсон (Richardson) 271  
 Роје Ана 185  
 Роман Мелод 25, 26, 27, 31, 32, 34  
 Ромчевић Небојша 260–264
- Росини Ђоакино (Gioachino Rossini) 273, 274  
 Руа Доминик де (Dominique de Roix) 236  
 Румунија 259, 217, 218  
 Русија 177  
 Руцовић Богобој 171, 190  
 Руцовић Кагиша 188, 189, 190, 191, 192, 194, 197
- Сабо Иштван (Szabó István) 203, 206, 209, 213  
 Сабо Иштван Мл. (Ifj. Szabó István) 213  
 Сабо Мартон (Szabó Márton) 202  
 Сабо Ференц (Szabó Ferenc) 212  
 Сава 168, 182, 183, 258  
 Савић Антонија-Тонка 173, 176, 178, 179  
 Савић Гавро 175  
 Савић Јоца 171  
 Сала Павел (Paweł Sala) 282  
 Саливан сер Артур Сејмур (ser Arthur Seymour Sullivan) 131  
 Санавио Пјетро (Pietro Sanavio) 243  
 Сарајево 148, 185, 186, 188, 191, 194, 196, 197, 241, 242  
 Сарамонович Анджеј (Andrzej Saramonowicz) 282  
 Сарду Викторијен (Victorien Sardou) 164  
 Северин Анджеј 240  
 Секел Пирошка (Székely Piroska) 213  
 Секулић Исидора 102, 107, 109  
 Сенека Луције Анеј (Lucius Annaeus Seneca) 268  
 Сикор Р. (R. Sikor) 281  
 Силађи Ласло (Szilágyi László) 210  
 Симон Шарл (Charles Simon) 164  
 Сириг 257  
 Скерлић Јован 72, 77, 87, 107, 165–166  
 Скопље 278  
 Словачка 259  
 Словенија 238  
 Сметана Беджих (Bedřich Smetana) 109  
 Смочек Ладислав (Ladislav Smoček) 282  
 Солсбери Нејт (Nate Salisbury) 131  
 Сомбор 161, 195, 199, 202, 238  
 Сопчак Јадвига (Jadwiga Sobczak) 245, 280  
 Сотошек Франьо 176, 178, 179  
 Софија 164, 165  
 Софокле (Σοφοκλῆς) 185, 267  
 Спасић Димитрије 170  
 Спасић Драга 64, 65  
 Спиридоновић Милица 192  
 Спиридоновић Олга 192  
 Спиридоновић Риста 192, 193, 197  
 Сплит 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 238  
 Спонтини Гаспаре (Gaspare Spontini) 273  
 Србија 111, 164, 165, 182, 183, 246, 251, 257, 260, 266  
 Србија и Црна Гора 280, 281  
 Србљановић Биљана 280, 281, 283

- Србуљ Јован 197  
 Средња Европа 280  
 Сремац Стеван 71, 174  
 Сремска Митровица 195  
 Стајић Митка 58  
 Стајнбек Џон (John Steinbeck) 271  
 Стаљин — Јосиф Висарионович Џугашвили (Стаљин — Иосиф Виссарионович Джугашвили) 244  
 Стамбол/Истамбул/Цариград 25, 91  
 Станиславски Константин Сергејевич (Константин Сергеевич Станиславский) 185  
 Станковић Борисав 57, 59, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 98, 99, 100, 174, 196, 197  
 Станковић Живојин 26, 27, 33, 34  
 Станковић Корнелије 107, 111, 158  
 Станојевић Илија Чича 57, 61, 64, 70, 171, 197  
 Станојевић Љуба 164, 170, 171, 182, 183  
 Станојевић Станоје 190  
 Станчу Васил (Vasile Stanciu) 232  
 Станчу Петре (Petre Stanciu) 232  
 Стари Бечej 155  
 Старчић Виктор 185, 188, 193, 194, 197  
 Стендал — Мари-Анри Бејл (Stendhal — Marie-Henri Beyle) 271  
 Стерн Лоренс (Laurence Sterne) 102  
 Стефан Првовенчани 64  
 Стефановић Димитрије 159  
 Стипетић Франьо 173  
 Стојановић Петар 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154  
 Стојаноска Ана 279  
 Стојковић Боривоје С. 175, 191  
 Стојиљковић Раде 58  
 Стојник 194  
 Стокић Жанка 164, 173, 174  
 Стриндберг Аугуст (August Strindberg) 73, 189  
 Ступица Бојан 214  
 Ступица Мира 214  
 Суботица 199, 200, 204, 212  
 Сугјера Малгожата (Małgorzata Sugiera) 282  
 Супе Франц фон (Franz von Suppé) 142, 151  
 Сухомлин-Чобану Ирина (Irina Suhomlin-Ciobanu) 232  
 Сушак 167  
 Таборска Мара 188  
 Тајлер Ројал (Royal Tyler) 122  
 Тајчевић Марко 159  
 Танхофер Томислав 163  
 Тарантино Квентин (Quentin Tarrantino) 282  
 Тауфер Вито 238  
 Тијардовић Иво 185  
 Тиса 259, 260  
 Тифенталер Вера (Vera Tiefenthaler) 141–154  
 Тодоровић Пера 171  
 Тодоровић Сава 64, 164, 168, 174, 175, 178, 182, 183  
 Тодосић Зорка 61, 65  
 Токио 281  
 Толер Ернст (Ernst Toller) 267  
 Толингер Роберт 251  
 Толстој Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстој) 164, 196, 271  
 Томсон Џејмс (Thomson James) 120  
 Тот Еде (Tóth Ede) 103, 193  
 Траверси Антон 188  
 Транскарпатска Украјина 259  
 Тресчец-Брањски Владимир 164  
 Трифковић Коста 260  
 Трифуновић Никола 27, 28  
 Троја 266  
 Трст 167  
 Трулсгард Кристијан (Christian Troelsgård) 32–33  
 Тургењев Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тургéнев) 169, 170  
 Туркану Николае (Nicolae Țurcanu) 233  
 Турска 90, 91  
 Ђипико Иво 74  
 Ђоровић Светозар 74  
 Ђосић Бранимир 72  
 Ђосић Илеана 117–139  
 Угарска 257  
 Ужице 186  
 Фабр Жан (Jean Fabre) 283  
 Фазекаш Пири Р. (Fazekas Piri R.) 206, 209  
 Фаркаш Ержебет (Farkas Erszébet) 209  
 Фејеш Ђерђ (Fejes György) 206, 207, 212  
 Феленчак Влођимјез (Włodzimierz Felenczak) 282  
 Фелфелди Ласло (Fölföldi László) 257, 258  
 Фијан Андрија 171, 173  
 Филадельфија 118, 121, 129  
 Филоктет (Φιλοκτῆτης) 267  
 Фистер Манфред (Manfred Pfister) 262  
 Фич Клајд (Clyde Fitch) 136, 137  
 Флајшер Маријана (Mariana Flaişer) 226  
 Фокнер Вилем (William Fockner) 271  
 Фонтањи (Fontányi) 202  
 Форцу Мара (Mara Fortu) 226  
 Фрајденрајх Јосип 179  
 Франић Ана 70  
 Француска 125, 196, 235, 240, 280  
 Фрил 271  
 Фриш Макс (Max Frisch) 267  
 Хадамовски Франц (Franz Hadamowsky) 142  
 Хај Јанош (János Háý) 281  
 Халам 118  
 Халба Макс 164

- ХанOVER 283  
 Ханслик Едуард (Eduard Hanslick) 141  
 Хантер Роберт (Robert Hunter) 120  
 Харалам Клемент (Clement Haralam) 227  
 Харамбашић Аугуст 172  
 Харвард 119  
 Хармс Данил 282  
 Хауард Бронсон (Bronson Howard) 137  
 Хафнер Ела 175  
 Хацић Антоније 252, 254  
 Хегел Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 262, 269  
 Хемингвеј Ернст (Ernest Miller Hemingway) 271  
 Херн Џејмс (James Herne) 132  
 Херцег Јанош (Herceg János) 202, 203, 205  
 Херцмански (Herzmannsky) 145  
 Хишфелд Лудвиг (Ludwig Hirschfeld) 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153  
 Хитлер Адолф (Adolf Hitler) 244  
 Хјум Дејвид (David Hume) 167  
 Холандија 235  
 Холцер (Holzer) 150  
 Хорват Анка 178  
 Хорошчак М. (М. Horošćák) 281  
 Хоџсон Клер (Claire Hodgson) 280  
 Хржић Вера 176  
 Христић Јован 262, 271  
 Христић Стеван 102, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 116  
 Хубад Само 169  
  
 Цанкар Иван 188  
 Цеље 238  
 Цетиње 164, 249  
 Цехе Густав (Czehe Gusztáv) 212  
 Цирих 241, 272  
  
 Чанад 257  
 Чарлстон 118  
 Чашуле Коле 279  
 Червонеак Маргарета (Margareta Cervoneac) 224  
 Чех Марија (Cseh Mária) 204, 206, 212  
 Чехов Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 193, 279  
 Чешка 142, 177, 280, 282  
 Чикаго 134  
  
 Чиплић Богдан 205, 206  
 Чирчев Елена (Elena Chircev) 224  
 Чичин-Шаин Ђиро 188, 189, 196  
 Чобану Георге (Gheorghe Ciobanu) 225  
  
 Џилберт Вилијам Швенк (William Schwenk Gilbert) 131  
 Џонсон Бен (Benjamin Jonson) 279  
  
 Шабач 179  
 Шанта Шандор (Sántha Sándor) 202, 203, 204, 206  
 Шантић Алекса 74, 164, 169, 170, 182, 183  
 Шар-планина 67  
 Швајгхофер Михаел (Michael Schweighofer) 283  
 Шекспир Виљем (William Shakespeare) 118, 163, 164, 170, 171, 172, 173, 182, 183, 185, 189, 194, 243, 270, 273, 200, 279  
 Шекулин Мица 194  
 Шелдон Едвард (Edward Sheldon) 134, 135, 137  
 Шеридан Ричард Бринсли (Richard Brinsley Sheridan) 119  
 Шефчић Мици Т. (Sefcsics Mici T.) 202, 203, 204  
 Шибеник 189, 197  
 Шилер Фридрих (Friedrich Schiller) 142, 163, 262, 269, 273  
 Шиловић Јосип 168  
 Широки Јосип 148  
 Шлеф Ајнер (Einer Schleef) 283  
 Шмит Јоаким 272  
 Шнајдер Данијел (Dániel Schneider) 210  
 Шо Џорџ Бернард (George Bernard Shaw) 194, 267, 206, 279  
 Шовењ Карољ (Sovény Károly) 204  
 Шрам Љерка 173  
 Штајнер Џорџ (George Steiner) 265, 268, 271  
 Штефанац Јосип 164, 173  
 Штраус Јохан (Johann Strauss) 142  
 Штутгарт 271  
 Шулкоф Јожеф (Sulhóf József) 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212  
 Шумадија 194  
  
*Реџисџар сачинила  
 Вера Василић*