

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

34–35

YU ISSN 0352-9738 | UDK 78 + 792 (05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ
И МУЗИКУ

34–35

МС

НОВИ САД
2006—2007



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА
DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ
И МУЗИКУ

34—35

Уредништво

Др БОЖИДАР КОВАЧЕК
(главни и одговорни уредник)

др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ, др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ,
др КАТАЛИН КАИЧ, мр ДУШАН МИХАЛЕК (Израел),
др ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ (заменик главног и одговорног уредника),
др ДУШАН РЊАК, др ЈАДВИГА СОПЧАК (JADWIGA SOBCZAK, Пољска),
академик ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ

НОВИ САД
2006—2007

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др БОЖИДАР КОВАЧЕК

Прве новинске вести о позоришним збивањима и рађање позоришне критике код Срба — The First Newspaper Reports about the Theatrical Events and the Birth of Theatrical Criticism among the Serbs 7

Др ПРЕДРАГ ЛАЗАРЕВИЋ

Где је истина о *Коштани* — Where is the Truth about *Koštana* 19

Др КАТАЛИН КАИЧ

Јован Стерија Поповић на сценама мађарских позоришта — Jovan Sterija Popović on the Stages of Hungarian Theatres 37

ОЛЬГА ЙОКИЧ

Демонический герой Герман в мире *Пиковой дамы* Чайковского и Пушкина — Демонски јунак Герман у свету *Пикове даме* Чайковског и Пушкина — The Demonic Hero German in the World of Tchaikovsky's and Pushkin's *The Queen of Spades* 43

АМРА ЛАТИФИЋ

Односи авангардних и постмодерних поступака у футуристичкој опери *Победа над сунцем* — Отношения авангардных и постмодернистских поступков в футуристской оперы *Победа над солнцем* — The Relations between Avant-Garde and Post-Modernist Procedures in the Futurist Opera *Victory over the Sun* 81

Др ИЛЕАНА ЂОСИЋ

Пут ка уметничкој трансформацији америчке драме — A Path to the Artistic Transformation of American Drama 99

КАТАРИНА ШПОНСЕЛ

Прерада српских црквених напева у делу руског композитора Александра Дмитријевића Кастальског (1856—1926) — Elaboration of the Serbian Church Tunes in the Work of the Russian Composer Aleksandar Dmitrijevič Kastalsky (1856—1926) 107

СЕЂАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, ARTICLES, TREATISES

КОРНЕЛИЯ ИЧИН

Самое главное Н. Евреинова в постановке Ю. Ракитина — The Most Significant of N. Evreinov in Yu. Rakitin's Staging 127

Dr ŠIMUN JURIŠIĆ

Branislav Nušić u Splitskom kazalištu (1921—1978) — Branislav Nušić in The Split Theatre (1921—1978) 135

Др ДРАГАНА ЧОЛИЋ-БИЉАНОВСКИ

Идентитет националног позоришта — Identity of the National Theatre 145

Др ЗОРАН ЂЕРИЋ	
ПОЗОРИШТЕ И ФИЛМ — Од Едисоновог „кинематографског позоришта” до „позоришта у конзерви” Марсела Пањола и Саше Гитрија — THEATRE AND FILM — From Edison's „Cinematographic Theatre” to Marcel Pagnol and Sacha Guitry's „Theatre in a Can”	157
БОЛКА КОНСТАНТИНОВА-ЖИВАДИНОВИЋ	
Успомене — Memoirs	165
БОРИС МАРКОВИЋ	
Написи о музici у <i>Магазину за художество, књижество и моду</i> (1838/1839) — Texts about Music in <i>Magazine for Art, Literature and Fashion</i> (1838/1839)	177
ДУШАН ТРБОЈЕВИЋ	
Енигма Моцарт — The Mozart Enigma	187
Мр БОШКО БРЗИЋ	
Композитор Васа Јовановић и глумац Добрица Милутиновић — The Composer Vasa Jovanović and the Actor Dobrica Milutinović	191
ПРИКАЗИ REVIEWS	
Др ЗОРАН ЂЕРИЋ	
Историографија као индивидуални или као колективни чин (Петар Марјановић, <i>Мала историја српског позоришта (XIII—XXI век)</i> , Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005)	199
Др ПЕТАР МАРЈАНОВИЋ	
Књига о вечно актуелном драмском делу (Милорад Рикало, О <i>Родољубцима</i> Јована Стерије Поповића, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2006)	203
Академик МИРОСЛАВ ПАНТИЋ	
Зоран Т. Јовановић, <i>Народно позориште Краљ Александар I у Скокљу (1913—1941)</i> , Матица српска, Нови Сад, 2005.	207
СИМОН ГРАБОВАЦ	
Митско озраче Симовићеве драматургије (Јасмина Врбавац, <i>Жртвовање краља</i> , Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005)	210
Др ЗОРАН ЂЕРИЋ	
Историја филма кроз снове (Марко Бабац, <i>Снолики филм</i> , Институт за филм, Београд, 2004)	212
Др ИРА ПРОДАНОВ	
Оргуље у Војводини (Ђерђ Мандић, <i>Војвођанске орђуље</i> , Завод за културу Војводине и Agapé, Нови Сад, 2005)	215
МИЛИЦА АНДРЕЈЕВИЋ	
Сећање на значајне носиоце српске музичке културе	217
РОМАНА РИБИЋ	
Мемоари класика модерне музике (Игор Стравински, <i>Хроника мода живота</i> , Друштво лепих уметности „Артист”, Београд, 2005)	220

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику

Излази двапут годишње

Издавач Матица српска

Уредништво и администрација: Нови Сад, улица Матице српске 1

Телефон: 021/420-199, 6615-038

e-mail: mtisma@maticasrpska.org.yu

Matica srpska Journal of Stage Art and Music

Published semi-annually by Matica srpska

Editorial Board and Office: Novi Sad, ul. Matice srpske 1

Phone: 381-21/420-199, 6615-038

e-mail: mtisma@maticasrpska.org.yu

Уредништво је Зборник Матице српске за сценске уметности и музику

бр. 34–35/2006—2007 закључило 12. III 2007.

Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма

Преводилац за енглески језик: др Предраг Новаков

Лектор и коректор: Татјана Пивнички-Дринић

Технички уредник: Вукица Туцаков

Штампање овог Зборника омогућило је Министарство науке Републике Србије

Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

Божидар Ковачек

ПРВЕ НОВИНСКЕ ВЕСТИ О ПОЗОРИШНИМ ЗБИВАЊИМА И РАЂАЊЕ ПОЗОРИШНЕ КРИТИКЕ КОД СРБА

САЖЕТАК: Рад даје сабране помене о почецима српског позоришног живота и написе о најранијим представама. Интерпретира их или цитира, коментарише и проценује по значају за историју театра. Већина од тих раних текстова коришћена је у науци спорадично, али неки се овде откривају и представљају први пут. Временски распон обрађивање материје је од 1793. до 1839, па се анализирају и прве појаве спонтане, али и већ стручније позоришне критике код Срба и указује на ауторе који су се први тиме почели бавити. Код анонимних односно шифрованих текстова ове врсте пружају се докази или индикације за библиографски прецизније одређивање. Извесна сумрак резултата указује и на првобитне уметничке домете српског глумиша.

Два су предуслови за појаву позоришне критике или вести о позоришним представама: да има представа и да има посредника који ће критичку реч пренети до публике, тј. да има гласила. Та се срећна околност да се подудари и време представа и време кад има новина, код нас десила први пут деведесетих година XVIII века.

Представа је било и пре тога — прва је играна у Сремским Карловцима 1734. старањем професора Емануила Козачинског. Но, његова *Трагедокомедија*, ма колико да је била радо виђена и доста читана, а сведоче о томе сачувани преписивани одломци, није изгледа успела да код Срба уведе редован обичај играња школских драма. Ваљда зато што су за појмове нашег православља биле, као жанр, као феномен, исувише очигледно повезане са језуитским школством, па подозрење према њима траје и онда када су се, с православним идеолошким предзнаком, у велико биле одомаћиле прво у Кијеву, па онда по читавој Русији, до Сибира. После Козачинскога има, истину, неколико трагова о представама сличног типа, али су подаци о њима сасвим оскудни.

Прве српске новине почели су да издају у Бечу, марта 1791, грчка браћа Георгије и Публије Маркидес Пуљо. Њихов лист *Сербскија Јовседневнија новини* није се дуго одржао, угасио се децембра 1792, да би се

појавио нови лист, *Славено-србскија вједомости*, који се одржао пуне две године. Уређивао га је и издавао Стефан Новаковић, српски придворни агент у Бечу, бивши секретар Митрополије у Карловцима. Његове новине доносе, поред општих политичких вести и понешто локалних, па тако дописници у 1793-ој години у три маха јављају о школским представама код Срба. То су прве позоришне новинске вести код Срба. Два пута су вести из Темишвара, једанпут из Вршца.

Први извештај је из Темишвара у 48. броју новина датираном са 10. јуном 1793. То су, заправо, две вести. Једна је о томе да је Василије Николић, „неунијатских илирикова лахијских народних школа банатских краљевскиј директор”, наредио прикупљање пара као помоћ цару за рат против Француза. Скупили су, каже се, 1265 форината, послали дворском агенту Стефану Новаковићу који је новац у приватној аудијенцији уручио цару Леополду II. Другом вешћу се јавља да су у Темишвару, у граду 18, у фабричком предграђу 19, а у меҳалском 20. априла одржани свечани полугодишњи испити у српским школама. Присуствовали су многи „високоблагосклони”, разног достојанства и чина, а нарочито духовна лица. Посебно се истиче удео Максима Секулића, архимандрита манастира Бездина и администратора Епархије, који је захвалио учитељима и похвалио ревност ученика, нарочито њихов успех у словенској граматици, тумачењу јеванђеља и библијској историји старог и новог завета. Завршни део вести ваља у целини цитирати:

После ових екзаменов, школска фабричка јуност [омладина] своје прохладjenје или мајалес у такозвомом Президент-вертограду [парку] дне 12. маја [23. по новом календару] држала [је] и того дне пред вече, по 6. часје, у присуству многочисленог народа, Комедију о нежном воспитанију детеј в приуготовљеному к тому театру произвела, јејуже [њоме] слишатељем удовољствије и не малоје удивљењије, учитељу својему Јоану Крестићу отмениту чест, себјеже [себи] достолепнују похвалу узроковала јест.

Ово је прва српска новинска позоришна вест. Сажета, но ипак дољна да сазнамо да се играло у природи, на посебно изграђеној бини, да се играо комад очигледно дидактичког садржаја, да је представу приредио Јован Крестић. Ваља напоменути да појам „комедија”, како се комад назива, треба узети сасвим условно, у осамнаестовековном смислу тога термина, тј. да је драма имала срећан завршетак, да није била трагедија и да су јој личности обични људи, а не династе и моћници. У допису стоји да је публика била многобројна и да су представу примили са задовољством и не малим дивљењем. То је елеменат оцене, али поводом овога извештаја још се не може говорити о позоришној критици.

Из исте 1793. године је и допис из Вршца, нешто каснији, од 27. септембра. Ту већ има више елемената критике, мада је та критика за право само једна добра неумерена похвала. Језички је још архаичнија од темишварске вести, па ће бити цитирана у облику осавремењеном и правописно и језички:

Из Вршца пише се под 14. септемвром да је под предводитељством овдашњег магистра Михаила Крекића са добрым успехом и великим похвалом окончан испит у присуству многих месних личности, особито г. капетана Демелића, г. от Аси-Марковића, али без г. епископа от Шакабенте који је био одсутан, на путу по епархији. Ипак, мада неприсутном, господину епископу а пред његовим портретом, три су ученика, на славенском, латинском и мађарском, изврсно изговорили по један мали говор. Не може се описати како су она ситна дечица из катехизиса, библијске, а нарочито из српске историје, из науке о природи и аритметику прекрасно и вешто одговарала.

Овоме се додаје и вест изузетно важна:

Истекле године тамошњи учитељ је са децом произвео три комедије: *о Ироду*, другу *о Богатому човеку* и трећу *о Злому оцу*, а у свима трима приликама очевидно се доказало колико је наш српски род од младих дана способан за представљачке ствари. Он је, види се, за све рођен. Родитељи и остали доброжелатељи били су у весељу свом усхићени толико да нису знали како учитељу захвалити, како ли похвалити и наградити младе ученике, који су превише заслужили да се у новинама јавно не похвале.

Како видимо, била је то одушевљена похвала пунна националног заноса и поноса што се видело да је српски род за све рођен с талентом. Но и података има, важних за реконструкцију тадашњег нивоа позоришног интересовања. Од три „комедије“ које су игране, једна је свакако са библијском темом, о Ироду. Та тема, везана за збивања око Исусовог рођења, извођена је, свакако, за божићни распуст. И друга драма рађена је, вероватно, по библијској причи, о богаташу и убогом Лазару. Трећи комад који су вршачки ђаци играли 1793. свакако је драма *Зао ошац и неваљао син* Франца Ксавера Штарка коју је превео Емануило Јанковић и штампао у Бечу 1798. То је „наравоучителна весела игра за децу“, а њен поднаслов потврђује њену потпуно дидактичку намену: „Родитељи, учите [се] вашу децу познавати“.

Трећа вест у новинама исте године опет се односи на Темишвар. Она је из октобра 1793. и обавештава о репризи комада *О нежном воспитанију дечјеј*. Ђаци из школе у предграђу Фабрика одиграли су је 31. августа у част обердиректора свих народних училишта господина от Токоди, који је представу примио „с не малим задовољством и за труд захвалио их очинском љубављу“.

Прве српске новинске вести о позоришту сем директног сведочења дају и доста индикација за индиректно закључивање. Како се види, у дописима из Темишвара и Вршца не показује се никакво изненађење што се представе држе; као да дописницима није првина да виде ђачка представљања. Позоришна збивања забележена у новинама у три маја исте године 1793, у два града, две представе у тој години у Темишвару, а чак три (и то премијере) у Вршцу — нису ли ово подаци који наводе на закључак о раширеном игрању по српским школама у то време. Чињеница да су подаци из *Славено-србских вједомостији* једини за које знамо, не сме да нас наведе да збир српских представљања тих година закључимо бројем до сада познатих и овде поменутих. Потпуно је сигурно да их је

било у још којој српској школи; верујемо да ће се подаци о томе даљим истраживањима открити.

Новине се гасе 1794. Да су позоришни написи у њима имали одређеног одјека и утицаја, па и на драмску књижевност, види се из чињенице да већ следеће године, 1794, па поново 1796, један пештанској учитељ, Козма Јосић, игра са својом децом представе, и то текстове које је сам писао. Сличну појаву имамо и у Сегедину где је Јаков Пејаковић 1797. и 1798. такође играо представе, такође сам пишући текстове које, такође назива „разглаголствија”, као и Козма Јосић.¹

Српске новине појавиће се поново тек 1813. То су сада *Новине сербске* које у Бечу издају и уређују Димитрије Давидовић и Димитрије Фрушић. У броју од 16. августа, у рубрици „Прикљученија внутрења”, унутрашње вести, јавља се „с великим радостију” да је 12 [24] августа 1813. године у Пешти играна Вујићева *Крешталица*. То је она представа која је гранична у нашој историји театра јер је то прва представа коју не играју више ѡаци, деца, него уз старије ђаке и одрасли људи, чак и троје професионалаца, не истина српских, него из мађарског театра, али глумци који су знали наш језик. У представи играо је и сам Вујић. То је прва, како бисмо данас рекли, аматерско-професионална представа, за коју су се куповале карте, која је изведена у редовној позоришној дворани, која је имала свој декор, дакле прва комплетна позоришна представа на нашем језику. Не знамо тачно ко је писао приказ у новинама. Непотписан, из пера је вероватно уредника Димитрија Давидовића, који је често боравио у Пешти и можда лично гледао представу. Приказ наводим у целини:

С великим радостију сообштавамо читатељем нашим да је 12/24 августа содружство једно ученика гимназије пештанске веселу г. Јоакимом Вујићем с немецкога преведену игру под именем Крешталица у Пешти, у мађарском позоришту *сербски* представило. Содружство је игру ову с особитом радостију и великим восклицанијем присуствујуши овде многочислени зритеља тако дало да је цела скupштина већ ово весело и задовољно провела. Но содружство је ово, млади и нежно подрањени плодова и одрасли Сербски, толико више похвала достојније што је претпријатије њиво из самога благородног чувствованија истицало и из сердца, за добро свенародње гинућег, происходило: што је оно сирјеч целиј приход игре своје училиштам препарандијским Св. Андрејским предало. О, да би игра ова претеча и предсказаније била да ће се вкус Сербаља развити и чувствованија милога рода нашег облагородити; чувствованија којима општеј ползи жертвује и со тим и внутрење и вњешње достојинство и цену своју подигне и укрепи.

Има у овој рецензији, рекао бих, понешто потајних критичких тонова. Говорећи о младим и нежним плодовима рецензент хоће, очигледно, да каже да то није била нека баш велика уметничка представа, већ управо онаква каква се од почетника могла очекивати.

¹ Више о учитељима Јовану Крестићу, Михајлу Крекићу, Козми Јосићу и Јакову Пејаковићу в. у радовима Б. Ковачека: *Неколико података о двојици позориљубивих српских учитеља*, Свеске Матице српске, 1990, бр. 18, стр. 39—44 и *Школско позориште код Срба*, Талија и Клио, Н. Сад, 1992, стр. 33—44.

Нажалост, о осталим Вујићевим представама, а он их има већ 1814. у Баји, Сегедину, Новом Саду, наше новине не јављају. Назиру се два разлога за овакво оглушивање. Један је у чињеници што је Вујић у Сегедину и Новом Саду играо драму о Карађорђу Иштвана Балога, која је још 1812, у мађарској верзији забрањена. А забрањена је јер говори о устанку, о једној револуцији која тада још није била угашена. Истина, у Турској је, али недалеко, могао би се ребелијански дух и у Аустрију пресадити. Други разлог је прозаичнији. Наиме, Димитрије Давидовић је, уређујући новине, био у великом дослуху са Вуком — годину-две доцније, Вук ће неколико бројева сам уредити, замењујући одсутног Давидовића. А Вук и Вујић нису у баш најбољим односима, принципијелни су противници, а у оно време то је најчешће значило и лични.

Године 1824, почeo је да излази часопис *Летојис*. Од 1826. преузима га Матица српска. У броју 4 (1826) *Летојис* јавља да су септембра и октобра у Новом Саду у Крајнеровом театру игране на српском две драме, Јанковићев превод немачког комада *Зао отац и невалао син* и трагедија *Цар Урош* од Стефана Стефановића. Ово је вест, већих амбиција нема, али се елементи критике назиру у следећем одломку о извођачима, ђацима, који су заједно са Стефановићем и организатором представа Атанасијем Николићем:

На велико публикума задовољство представили. И једно и друго *штицу* је повторавано и свагда је театер тако пун био да више људства у себе сместити није могао. А то је јавно доказателство да су зритељи и сочињенијем и представљенијем задовољни били. — Задержавајући себи згодну прилику о том и више говорити, похваљујући признајемо ревност и једне и друге стране — и желимо да се дарованија млади духови овако благородним начином развијају, а народ у свом увеселенију ползу своју и напредак умножава.

Следећа вест је из 1827 (*Летојис Машице српске*, књ. 8), такође о новосадским представама Атанасија Николића. Ту већ осећамо тонове који су знак поодmaklosti позоришног живота код Срба, тонове који су опомињући, критички:

Истина да нити је драматическо вежество, нити дилетантата у представљенију художество, строгима Талије правилима соответствовало; но поред свега тога театар је био свегда пун зритеља, који су и средственим успехом обоји, као што је, сматрајући на благородно њивово намереније и положени у томе труд, праведно било, задовољни да и спрема показаног негли недостатка снисходитељни били. Из овог истог призренија, и одобравајући намереније и похваљујући ревност, желели би да се преко године и више та-кови представљенија, клонећи се и на корист тако полезног заведенија, и на увесељеније публике учини; но то би својски советовали да се од искусни у том људи упутствованије и настављеније пређе изиште нег што би се на позориште изишло.

Дакле, ваља имати снисходљивости према недостаџима, ваља похвалити рад, али не треба прећутати мане. Аутор завршава приказ ла-

тинском сентенцијом која се може овако превести: „Ако сам о стварима јавним поштено размишљао, не само да судим о ономе што очигледно заслужује похвалу, него и мотрим има ли [какве] погрешке”.

Овде бисмо посигурно могли утврдити аутора. Текст је непотписан а писао га је највероватније Георгије Магарашевић, уредник *Летојиса* који је, истина, излазио у Пешти, али је уређиван из Новог Сада, јер је Георгије Магарашевић био професор Гимназије у Новом Саду у то време, дакле, очигледно, реч је о очевицу који из прве руке говори о представама које је видео.

У другом од *Летојисових* приказа наилазимо на први зачетак позоришне полемике. Тамо се полемише са пештанским листом *Iris* који је излазио на немачком језику, а у коме се такође појавила вест о представи *Смрт Уроша V* Стефана Стефановића и у тој вести у *Iris*-у каже се да је Стефановић прерадио Рајићеву комедију на исту тему. (Мисли се, дакако на Рајићеву прераду Козачинског *Траеодокомедије*.) *Iris*, дакле, Стефановића готово да оптужује за плахијат. *Летојис* жестоко полемише са оваквим мишљењем и оптужује немачки лист да неправедно клевети Стефана Стефановића који је, кажу, написао једну сасвим нову, изворну, оригиналну трагедију.

Долазимо, прескачући деценију, до првих, могло би се рећи, правих критика. Из 1838. су године, нису објављене у *Летојису* него у *Сербском народном листу* Теодора Павловића. Оба написа су из новембра, један је од 8. други од 19. и оба имају наслов *Народно позориште у Новом Саду*. Дакле, аутор као да прати један континуитет. Критике се односе на прве представе или представе које су међу првима, „Српског дилетант содружства”, како га аутор зове. То је она трупа коју смо уобичавали да зовемо „Летеће дилетантско позориште”. Аутор се није потписао, заправо потписао се шифром „П. из К”. Ко је овај критичар новосадских представа, није се досад докучило. Може се нагађати да је то био неко из оближњих Карловца; из К. Можда Јован Пантелић који ће од 1852. до 1876. бити директор Карловачке гимназије, а тада је био сасвим млад наставник „надарен природним лепоречјем”, како су говорили. Ове подоста напирлитане, реторичне критике указују можда на њега, а Пантелић је иначе те године, 1838. сарађивао у *Сербском народном листу*. Његово ауторство је ипак само овлашна претпоставка, као што је на претпоставци остало мишљење др Властимира Ерчића да је аутор ових критика др Константин Пејчић. И Пантелић и Пејчић сарађивали су у *Сербском народном листу* за годину 1838. Пејчић је двапут потписан у садржају са К. Пејчићем, а Пантелић двапут са Ј. Пантелићем, једном са Ј. Пант. и једном са Г.И.П. У истом садржају стоји да је *Народно позориште* писао К. П., а не како је испод чланка потписано П. из К. То К.П. у садржају даје превагу Пејчићу, а чињеница да у свом опширеном чланку *Штанија* у истом годишту новина Пантелић не спомиње позориште у поглављу *Художества и науке*, вуче на закључак да он у том тренутку баш и није опседнут позориштем. Аутор је добро обавештен о театру. Он зна да добар укус „и на отменијима велики градови театрима не ретко оскудева”, као што зна да оцени да би игру новосадског Пјетра из *Ромеа и Јулије* (то је

Вајсеов комад, а не Шекспиров, рађен само као далеки одјек великог писца) „и на великим театрима с вольом гледали и слушали”. За Кир-Јању вели: „ваљда му не би ни на пештанској театру замерили”. Своје посете великим позориштима аутор чланка је допуњавао и читањем литературе о театру, свакако из страних позоришних критика. Он уме проценити мизансцен, дикцију, костимографију, зна да одмери веродостојност глуме, уме да види шта је тежа а шта лакша глумачка улога. Не занемарује ни појединости у игри глумаца. Види и ситније мане и невештине, опомиње једнога да не пева кад говори, другога да у забуни не ломи прсте на сцени, даје примедбе и на поделе улога, види да ли глумац јесте или није за рољу која му је намењена. Он процењује и позоришно дело, али првенствено говори о извођењу. Пише дакле, праве позоришне критике боље од многих које ће касније уследити. Ни у време развијеног професионалног позоришног живота код нас, у Београду и у Новом Саду три-четири деценије доцније, није било много овако стручних и зналачких критика. Дакако, оне носе мане свога времена. Аутор према позоришту има став просветитељски, оно је: „најприходљивије средство свеопштег народног изображенија”, „лепа за велике људе школа”. Разуме се, и моралистички: „Сваки слушатељ и гледатељ будући и нехотећи узме и са собом и памети кући понесе оно што се на позорници њега иоле коснуло и сотим боли и разумнији бива”.

Просветитељство и моралисање везују овога аутора за XVIII век илуминизма, али се код њега нађе понешто од новог, националног виђења театра, што ће доцније, знатно, за наше романтичаре бити далеко најважнија компонента процене и оцене позоришног живота и његовог значаја. Своје чланке, каже он, пише:

Из трегуби намеренија: прво да похвале достојног хваљеног овог содружства србског тежењу дужно вниманије и почитаније покажемо и књеговом укрепљенију у лепом претпријатију зачетом што додамо; друго, да покажемо родољубиву, новосадски, као пример прочему народу претходећи Србаља, ревност која у снаги својој стојећим средством, многочисленим сиреч театра посештенијем, речене по народности чувству мило нам содружество храбри, подупире и долгоденствије му обриче; треће, најпосле, желећи имати прилику Српству одавно припознату истину казати; да су театри, ако ма у каквој форми, било оно у жалости, или само озбиљности, или и шале пристојно хальини, пороке људске куцкају, карају, изобличавају, добродетељи напротив дижу, препоручују, осветљавају...

Позива, даље, и друга српска места да и она заведу своје месне театре.

Ова два текста су, могло би се рећи, две прве зреле, праве позоришне критике код Срба.

Да бих отклонио разумљиву скептичност према овако смело изреченом суду, даћу обилније цитате из *Сербској народној листи*. Прво већ поменуту оцену главних лица из Стеријиног *Тврдице* која је речена по водом представе изведене 30. октобра/11. новембра 1838. као реприза праизвођења овога ремек-дела српске комедиографије у септембру исте године.

Да је Кир-Јања јоште мало старијим начинити се знао — јер сребролљубије старости нарочито аки обичниј порок доликује и као само себе исмејавајући дубоком веку, који најмање потребује, искључително или највеће штедње налаже — ваљда му не би ни на пештанском театру замерили и што је течним произношенијем приљежанија, то је сходним движенијем не мање вештине заиста несумнитељне и средину за собом остављајуће знаке приликом овом од себе дао, тако да му срећу к толиком успеху желети морамо. Но и лако му је било своју рулу обистинити преко пута од оне вештине коју је Јуца у игри овој изводила, која је у нездовољство, младе и лакомислене супруге прођу старог и тврдог мужа, тако мајсторски, и у облику и у беседи, себе ставити умела, да и права суштествена Јуца покрај правог и суштвеног Кир-Јање не би се природна показала, ако би друготјачије или села, или стала, погледала, или проговорила.

Улогу Кир-Јање, данас знамо, мада критичар то не каже јер је обичај био да се дилетанти не именују, чак ни на плакатама, играо је Јован Капдеморт, а Јуцу је играла Катарина, Катица Јовановић тада још познатија као млађа сестра Софије, супруге глумца Ђуре Анастасијевића. Њих троје, као и Јован Капдеморт, на путу су да постану професионалци, прво у Новом Саду, Земуну и Панчеву, па онда у Загребу. Јован и Катица наставиће каријеру и у Београду у Театру на Бумруку 1842. Дакле, цитирана оцена која говори о великој веродостојности ово двоје глумача доказ је да је наш критичар умео да нађе праве речи за праве таленте. Можда је мало превише издашан био према Јовановићевој, сасвим младој и веома лепој девојци. И не први пут јер њој је дао хвалоспев и у критици прве представе коју је гледао:

Колико је тешко, заиста и за најискусније художнике [уметнике], велики задатак озбиљски ова два лица Ромеа и Јулију на позорници тако показати да се гледатељу ствар као озбиљски бивајући покаже, толико с радостију припознати морамо да је и Ромео, али нарочито Јулија — пристојним својим представијем, пријатном, природном и незбуњеном смиреностију, чистим изговором, течним произреченијем и ово пратећим при неусиљеном и наравном говору нуждном тела, нарочито руку движенијем — све надежде наше превозиша. И колико говорећи, толико је и ћутајући свагда примерно при себи била, нити икада на почитаније и вниманије — које је моралу и чиности, које је многочисленом у њу гледајућем публикуму дужна — заборавила, нити или непристојно стала, или у невреме насмејала се итд. Не могу пропустити да не похвалим и ону лепу вештину с којом је она у два пута мртвача представљала, нарочито други пут; као мртвовидна пробудивша се с мртвачког лежишта с пристојности пуним обозренијем сишла се (које и на отменима велики градова театрима не редко оскудева) без икаквог усиљеног допasti се кокетирајућег тежења, с таквим торжеством и с толико природности да су при позорјима овима и они, иза леђа отменијег публикума, лошији гледатељи од непринадлежећег и несмисленог, донде при сваком јављенију непреставшег церекања свог, као водом заливени престали.

Ако цепидлачимо, наћи ћемо у овим речима прво позоришно навијање, лобирање како бисмо данас рекли, али засновано и на добром зна-

њу и на добром осећању за даровитост, јер ће Катица Јовановићева доцније постати доиста првакиња српске сцене.

Уосталом, ако би се данас том П. из К могла замерити пристраственост, у његовом времену, у тренутку појаве његових критика, то никако није био случај. Напротив, *Магазин за художество, књижевство и моду* у броју од четвртка 5. априла 1839 (стр. 111) рекапитулирајући представе у Новом Саду ставља примедбу господину П. из К да је о „лањским“ представама писао „са строжијим него што би требало примечанијама“.

Годину дана касније (23. новембра 1839) исти *Сербски народни лист* објавио је о истој позоришној дружини, но тада већ професионалној, *Писмо из Панчева* са поднасловом *Србско позорје*. У потпису подујег прилога (стр. 365—370) стоји Ј. С. Историчари се до сада нису јасно одредили разрешавајући ове иницијале. Панчевац Милан Ђурчин определио се (*Бранково коло*, 1907, двоброј 16—17) за др Јована Стејића, тада лекара у Земуну. Светислав Шумаревић, Миховил Томандл итд. пренели су Ђурчиново мишљење. Било је, међутим, и гласова да је иза тог иницијала Јован Суботић. Сада се може рећи да је ово друго тачно. Јер листајући старе бројеве *Летописа* *Машице српске* открива се да у књизи 56. од године 1842, под насловом *Књижество србско*, а у прегледу садржаја *Србског народног листа* 1835—1841. стоји на стр. 131. да је аутор *Писма из Панчева* Јован Суботић. Тај библиографски преглед није потписан, Душан Панковић у књизи *Српске библиографије* 1766—1850. каже на стр. 166. да му је аутор Јован Суботић који тада јесте био уредник *Летописа*, па се све што у часопису није потписано може сматрати његовим. Суботић је, дакле, сам потврдио да је написао текст у *Српском народном листу*. Тај текст је широко и компетентно размишљање о феномену позоришта и о његовом значају за културу, посебно, разуме се за српску. Аутор говори на основу добрих знања теорије, али и по својим гледаачким искуствима у позориштима европских великих градова. На неколико места он се одважио да пореди та своја искуства са оним што је видео у Панчеву, а то може ваљано радити једино ако претходно критичарски процени шта је видео на панчевачкој позорници.

А видео је две представе: *Аделаиду*, алијску пастијирку, драмску адаптацију Достојевског превода Мармонтелове приповетке, и *Владимира и Косару*, драму Лазара Лазаревића.

Боравећи у септембру 1839. у Панчеву Суботић је на представе ишао наумивши

сасвим ладно стање примечаоца задржати да би тако о делу што пунији и совершенији суд изрећи умео. Ово зато спомињем да би читатељи моји знали да оно што добро казао будем, што будем гдји похвалио, да оно, вељим, није производ восхищенија [усхићења] и од туд истицајућег призренија [попустљивости] него пород строгог ладнокрвног испита.

Ову намеру да очува објективност судије није, сам то признаје, успео да оствари, мада се брани да иако Србин „кога гледање српског позорја у восхищеније привести мора“ може топлоту и усхићење да разлучи код строгости испитивача — дâ се то „лако сложити и у сагла-

сије довести”. Но од самог почетка гледања *Аделаиде* „колико сам себи био предузео да само око испитаоца и примечаоца на представљање дам, опет се нисам могао задржати да [при] првим српске песме у таквој прилици гласовима радостну сузу не пустим”. Он који је, вели, најлепше опере од најбољих певача и певачица чуо на прве звуке Аделаидиног српског певања био је толико тронут да је на сва своја одлична бело-светска искуства одмах заборавио. Но поред ефекта сценске песме на матерњем језику, „и певачици самој треба заиста велику част спечатљења [утиска] приписати. Она је била права она Аделаида која само у сновима живи, будна сања”. Ту уметничку уживљеност у улогу остварити, ту „палму художественог совершенства прибавити... нашој Српкињи помогло је само природно чувство”. Био је усхићен само глумицом-певачицом, а била је то Катарина Јовановићева; Аделаида је њена улога. О осталима не говори као што и „о самом делу у целости, изреченије суда задржавам за себе”. Упркос усхићењу он, бајаги, задржава мргодну објективност критичара.

Не задужо. Друга представа, иако поводом ње изриче читав низ поука из система глуме, сасвим га је придобила, да не кажем претворила у гlorификатора. Како друкчије назвати овакве реченице:

Прва сцена која србске војнике у шуми представља била је заиста та-
кве важности да би ма у ком позоришту обстати могла.

У овом смотренију не могу да заслужену похвалу оној особи не изкажем која је Асена у „Владимир и Косара” давала. Почитаеми г. представљач тако је внутрења движења спољским знацима оживотворити умео да му ништа тако жарко не желим као прилику у којој би му слободно било честим представљањем и оно мало што је јошт као непотребно, сувишно или недостоточно у његовом израженију приметити може збацити, допунити и тако себе у тој струки што већма усовершенствовати. Само мало више слободе: без ове постаје и игра тежачским послом.

У првој похвали Суботић је издашан према дружини целој и њеној игри, у другој његово одобравање и наклоност убира глумац који је играо Асена, неименован јер је Суботић присвојио принцип:

Имена представљача нити знам, нити би и, да и знам, казао, будући да су то све сами дилетанти који себе ничијем суду подвергли нису.

Али, аналогијом према доцнијим представама исте драме можемо рећи да је то био Тома Исаковић, главни човек овога Сербског дилетант-садружства. Није он једини похваљен, већ још и једна млађана глумица:

Не могу овде да и ону малу надежду не споменем која је „царској кћери” венац плела. Она је заиста и речи тако правилно произносила и гласом тако точно ударала и говор приличећим движењима [покретима] тако пратила да је сав публикум своје задовољство у срећном тапшању познати

дао, да је ово одобренија грмење као с правом заслужена награда малој представљачици на свакој и већој представљаоноци предстојати морала.

Није тешко одгонетнути о којој улози је реч, мада Суботић то не каже јасно. Но плетење венца које помиње радња је речена у дидаскалији за прво позорје трећег чина. Венац плете и с њим разговара и пева му: „шестоперу, колаперу ја би тебе брала” девојче Анђелија, трећи женски лик из ове драме уз Косару и Мару. Међутим, у новосадском периоду рада ове дружине тачно су идентификоване само две глумице, сестре Софија Анастасијевић и Катарина Јовановић које су биле учеснице и гостовања у Загребу, а Катарина је играла 1842. и у Театру на Ђумруку у Београду. Ко је била трећа глумица у *Владимиру и Косари* може се нагађати полазећи од чињенице да је ту драму у Новом Саду три године раније припремио и играо учитељ Јован Милошевић. Његове три глумице: Матрона Гашпаровић, Јелена Стефановић и Наталија Пауновић тужиле су га 1837. што им није исплатио глумачке хонораре. Логично је претпоставити да је нека од њих учествовала и у панчевачкој представи. Но, усвајајући ту претпоставку нисмо дошли до разрешења којој од пет по-менутих жена иде Суботићева похвала. Вероватно и опет Катици Јовановић чија га је песма у *Аделаиди* усхитила, а и Анђелијина улога садржи певање, а уз то она је најмлађа, била је и ситна стаса па јој одговара Суботићева тврђња да је та девојчица „надежда” нашег позоришта. У годинама 1840—1842. она ће ту наду оправдати и као глумица у загребачким представама и у Театру на Ђумруку.

Претежан део Суботићевог текста усредсређен је на теоретска излагања о позоришту и глумачкој вештини с намером да послуже као савети тадашњим глумцима трупе у Панчеву и будућим српским глумцима. Ово није први пут да он о томе расправља. Непотписани чланак из *Лејшиса* 1837. *Позориште, народње позориште, србско народње позориште* њему се приписује као и чланак *Позоришно дејствије* потписан са „П[ре-вој] IC”. у *Лејшису* 1838. Њега, дакле, ваља сматрати првим нашим озбиљнијим теоретичаром позоришта, но то је тема за себе.

Како видимо, прве школске представе код нас имале су извесног јавног одјека. Дакако, само неке од њих. Као што су и неке од првих дилетантских и професионализму приближених представа имале своје критичаре. Почев од Георгија Магарашевића до господина П. из К и Јована Суботића.

Božidar Kovaček

THE FIRST NEWSPAPER REPORTS ABOUT THE THEATRICAL EVENTS AND THE BIRTH OF THEATRICAL CRITICISM AMONG THE SERBS

Summary

The seemingly binary title of this paper is actually a way to unify the same initial subject-matter of the theatrological history among the Serbs. The paper collected the remarks about the beginnings of the Serbian theatrical life in the earliest printed sources, starting from 1793, when the newspaper *Slavjano Serbskija Vedomosti* several times and from different places published hints, and even reports about the rudimentary theatrical happenings. There also appeared the facts about the people who — within their pedagogical tasks — felt the need for theatrical presentations for educational purposes. These educational needs also initiated the first texts written specially for the particular small performances, thus representing some kind of occasional auxiliary theatrical reports.

In the first decades of the 19th century, there also appeared the texts about the amateur performances independent of the school theatre, in which the origins of critical reviewing, that is the elements of theatrical criticism, would gradually appear. This was the case with the texts in *Letopis Matice Srpske* in 1826 and 1827. In one of them, there appeared the first sign of polemics related to the theatrical events.

The first, one could say mature criticisms appeared in Teodor Pavlović's *Srpski Narodni List* in 1838. His part in the history of the Serbian theatre is a bit better revealed here, particularly the part of the authors to whom he dedicated space in his newspapers in that and in the following year. Another newspaper of the time *Magazin za Hudožestvo i Modu* also paid attention to such performances. The first writers of these texts analysed and quoted widely in this paper were not identified at all, because the articles were published anonymously, that is with code names. The author of this paper tried to get more precise and reliable indications for the bibliographical entries. One of the revealed authors, Jovan Subotić, is in this paper placed very high in the process of development of the Serbian theatrical criticism, thus also in the historical trends of the early Serbian theatre. One could say that this also enables to see clearer the modest, but significant — because they were the first — artistic achievements of the Serbian actors.

Although it does not present too many new facts, this paper — by collecting everything known up to now and something new — enables to view in one place the important earliest period of the Serbian theatrical art and to continue to reconstruct — on the basis of the collected material — the contours of the new art among the Serbs, to the degree required by contemporary science.

Предрађ *Лазаревић*

ГДЕ ЈЕ ИСТИНА О *КОШТАНИ?*

САЖЕТАК: Станковићева драма *Коштана* — од првог извођења на сцени Народног позоришта у Београду, 20. јуна 1900 — перманентно је хваљена и оспоравана, да би је Владимир Стаменковић, критичар кога је изнедрила експериментална фаза у позоришту, 1962. прогласио за „незрело и недовршено драмско дело”. Бројне произвољности у његовом напису: „Значајна драма или површина скица”, мотивисале су аутора (овог) текста да се запита зашто се Стаменковић, као експонент новог таласа позоришне критике, није послужио неким од савремених приступа драми и њеном извођењу, који би му омогућио да своје претпоставке провери.

Да би што егзактније утврдио где је истина о *Коштани*, аутор текста направио је њену *актанијалну анализу* (Ан Иберсфелд: „Читања позоришта”) и дошао до закључка да се ради о специфичној драмској структури, која се — с обзиром на три субјекта у драми: Стојан, Митке и Тома — састоји, у ствари, од три мини драме повезане у градациони низ, и да се у *Коштани* функције ликовна мењају из слике у слику, што драмску радњу чини потенцијално и сценски динамичном, а ликове изузетно сложеним. Једини изузетак је Коштана, која се у *актанијалним моделима*, и делова и целина, налази у *кућици субјекта*, а уметничка вредност њеног гласа, осим у сцени расплета, у *кућици адресанта*.

Од првог приказивања, 20. јуна 1900. на сцени Народног позоришта у Београду, Станковићева *Коштана* перманентно је хваљена и оспоравана. Поводом праизведбе сам аутор је изјавио да је *Коштана* на позорници пропала, јер по мишљењу публике све што долази из „јужних крајева (Ниш, Врање, Лесковац) треба да је смешно”.¹ Али, после Скерлићеве критике првог извођења, ситуација се битно изменила. Њему су, не случајно, „речи оних честитих и простих Врањанаца” зазвучале „као учења великих филозофа песимизма” и нашле „дубока одјека и у (...) далеко сложенијим и узнемиреним душама”² његових и Станковићевих савременика. А то је и разумљиво, јер се у актерима представе, по Скерлићевом суду, одигравала „вечита трагедија, стара као свет”.³ То је она трагедија која је иманентна само човеку, као једином живом бићу које је свесно да је само пролазник на земљи. Код Станковићевих јунака, суочених са гробом, она се манифестије као жал за младошћу, у ствари, жал за животом који се гаси. Али не жал за било каквим животом. Они при-

¹ Борисав Станковић, *Драме, Сабрана дела*, књ. IV, Просвета — Слово љубве, Београд, 1979, 363.

² Јован Скерлић, *О Коштани, Писци и књиге III*, Просвета, Београд, 1955, 163.

³ Исто.

желькују „потпун, интензиван, слободан живот”, који је другачији „но целина патријархална, тврда, непробојна, хладна, тешка као стена”⁴ или надгробни камен. Иако није пропустио да каже да „строго узев, она (*Коштана*, прим. П. Л.) није (...) драмат”, да јој је „радња једноставна, трома, врло трома, рђаво повезана, али” за Скерлића су „то техничке мане, и (...) ствар заната. *Коштана* је”, по његовом мишљењу, „добро, истински уметничко дело, јер је пуно живота, јер се прелива њиме и неком дубоком, интимном, болном поезијом”.⁵

Све те квалитетете *Коштане* замагљивала су сценска извођења, која су код позоришних критичара стварала погрешан утисак о драмском тексту, сличан оном са којим Скерлић почиње своју критику о његовом првом извођењу:

„Када се завеса подигла”, пише он, „појавио се буљук белих Врањанки. Шалваре су зашуштале, дукати зазвецкали, и запевало се *Шано душо, Шано...* Ја помислих да ћемо имати да гледамо нешто као *Бидо, Риђокоса, Потера*, низ шарених ’слика из народног живота’, са много песама и игара, и са обавезном свадбом на крају (...).”⁶

И што смо се више удаљавали од Скерлићевог и Станковићевог времена, и што се драма, као књижевни род, више усложњавала, критичари су показивали све мање афинитета према *Коштани*. Доживљавали су је искључиво као *комад с љевањем*, јер су све теже у њеној структури успевали да открију оне квалитетете на које је, почетком XX века, указао Јован Скерлић.

Истина, поводом првог београдског извођења *Коштане* након Другог светског рата, Милан Дединац, нездовољан представом, која се није битно „одлепила” од предратних, а при томе свестан занатских недостатака текста, као и Скерлић, определио се за тезу да *Коштана* још увек није сценски протумачена на адекватан начин. Дакле, он је за просечност представе оптужио извођаче, а не текст. Али, то му није сметало да подвуче како је томе знатно допринео и сам писац, настојећи да угоди публици уношењем у драму више песама и игара него што је стварно било потребно, верујући погрешно „да тиме појачава драмску радњу”.⁷ Следећи писца, по мишљењу Милана Дединца, редитељ и глумци ни у првој поратној београдској представи „нису (...) примећивали у ’Коштани’ оно велико, оно драгоцено трајно, оно поетско и снажно у једноставној лепоти — Борин текст”.⁸ При томе, он износи претпоставку да би „кроз проучавање и правилно тумачење Бориног стваралаштва његова ’Коштана’ добила чврсту подлогу, толико неопходну за стварање редитељске уметничке концепције”.⁹ То би, сматра Дединац, омогућило глумцима да у маниру Станиславског и Немировић-Данченка ослободе

⁴ Исто.

⁵ Исто, 173.

⁶ Исто, 167.

⁷ Милан Дединац, „*Коштана*” на београдској сцени, *Позоришне хронике*, Просвета, Београд, 1950, 107.

⁸ Исто

⁹ Исто, 109.

подтекст *Коштане*, коме је иманентна стварна вредност дела, јер — по речима Милана Богдановића — код Боре Станковића „све се дешава испод површине”.¹⁰

И док су критичари постскерлићевске епохе у *Коштани* још увек наслуђивали битне квалитете Станковићевог опуса, Владимир Стаменковић, критичар експерименталне фазе у позоришту, 1962. године, у чланку *Значајна драма или Јовршна скица*, свео је *Коштану* на „незрело и недовршено драмско дело, у коме доминира страсна идентификација са једним обликом живота, и у коме стварну вредност имају само неколико истинитих, крвавих реплика, и један колико-толико стваран људски карактер (Митка)...”.¹¹

Свој обрачун с *Коштаном* Стаменковић је почeo озбиљном констатацијом да је „наша позоришна критика одавно прогласила *Коштану* за значајно реалистичко драмско дело”, па „уколико желимо да приступимо ревалоризацији тог суда, биће неопходно да прецизније анализирамо карактере, односе, конфликте, заплет и атмосферу у овом толико хваљеном комаду”.¹² Нажалост, он се у оспоравању *Коштане* није држао проглашених принципа. Није чак цитирао ни оних „неколико истинских, крвавих реплика”, које имају „стварну вредност”, нити је аналитички, на примерима из драме, објаснио зашто је само Митка „колико-толико стваран људски карактер”.

Стаменковић, на пример, тврди да се „сви јунаци у *Коштани* налазе (...) у стању трајне сексуалне нездовољности, која се прерушава у осећање потпуне спутаности, и, коначно, трансформира у помаму и обест, у неку врсту неодређеног индивидуалног протеста”,¹³ а ништа од тих својих закључака он не илуструје примерима из текста којим се бави. Стаменковић даље констатује да „Станковићеви јунаци нису уплетени у озбиљне (међусобне, прим. П. Л.) конфликте, јер се налазе у власти сличних душевних расположења, па се отуда, на неки начин међусобно добро разумеју”.¹⁴ Наравно, и у овом случају од читаоца очекује да му поверије на реч, и тако стиже до закључка, индикативног за његово размишљање, по коме су критичари пре њега „обично, упадали у две грешке: с једне стране, критика је по правилу избегавала да посматра *Коштану* као самосталан организам и инстиктивно настојала да је сагледа у светlostи осталих Станковићевих дела; с друге стране, интерпретирајући *Коштану*, критика се одсудно удаљавала од оригинала да би се постепено упуštala у потпuno самостално креирање...”.¹⁵ Намеће се питање: Не понаша ли се на сличан начин и сам Стаменковић, и где је, према томе, истина о *Коштани*?

¹⁰ Цитирано према тексту Милана Дединца: „*Коштана*” на београдској сцени, 110.

¹¹ Владимир Стаменковић, *Значајна драма или Јовршна скица*, Бора Станковић: Драме, Сабрана дела IV, Просвета — Слово љубве, Београд, 1979, 348.

¹² Исто, 345.

¹³ Исто.

¹⁴ Исто, 345—346.

¹⁵ Исто, 349.

Када је реч о Стаменковићевој ревалоризацији критичких судова о популарном Станковићевом делу, с обзиром да се ради о критичару који припада експерименталној фази у развоју позоришта, намеће се још једно врло индикативно питање: Зашто се он у преиспитивању *Коштана* није послужио неким од савремених приступа театру и тако својој, неоспорно смелој тврђњи, покушао обезбедити какву-такву егзактност? Та запитаност ме мотивисала да помоћу актанцијалне анализе потражим истину о *Коштани*.

Ан Иберсфелд у књизи *Читање позоришта* приhvата тезу Ван Дајка „да се испод бескрајне разноликости повести (драмских или неких других) може открити мали број односа између појмова који су много општији него што су ликови и радње, и које називамо *актантима*”,¹⁶ односно „да се (...) може ‘утврдити хомологија између дубинских структура текста и структура реченице’, дакле да се *свеукњиност текста може свести на једну једину велику реченицу* (што ће рећи да се уз помоћ текста може конструисати једна реченица чији би синтаксички односи били слика структуре датог текста)”.¹⁷ Али, за разлику од *драматичара текста и семиолога* за њу су „актанцијалне структуре просто начин читања а појам актант један оперативан појам”,¹⁸ из чега следи закључак да је *актанцијална анализа* „корисно оруђе у читању позоришног текста”,¹⁹ јер „одређивање актанцијалне структуре допушта да поштедимо себе оних анализа, конфузних попут класичне психолошке анализе ликова, и незвесних попут такође класичне ‘драматургије’ позоришног текста”.²⁰

Ан Иберсфелд затим констатује да након Гремасове *структуралне семантике* „зnamо како треба конструисати базични модел уз помоћ јединица које Гремас назива актантима и који нису исто што и лице пошто:

- а) актант може бити апстракција (Град, Ерос, Бог, Слобода) или колективно лице (антички хор, војска) или пак скупина више лица (та група лица, видећемо, може да буде противник субјекта и његове радње);
- б) једно лице може истовремено или наизменично да има различите актанцијалне функције (...);
- в) један актант може бити сценски одсутан и његова текстуална присутност може бити означена једино у дискурсу других субјеката исказивања док он сам није никада такав субјекат, рецимо Астианакс или Хектор у *Андромахи*.

„Актанцијални модел, каже Гремас, пре свега је екстраполација једне синтаксичке структуре”. Актант се дакле изједначује са елементом (лексикализованим или нелексикализованим) који у базичној реченици приче има синтаксичку функцију: постоје *субјекат* и *објекат*, *адресат*, *протагонист* и *помоћник* чије су синтаксичке функције очигледне, и *адресант*, чија је граматичка улога мање видљива и који, ако се тако може

¹⁶ Ан Иберсфелд, *Читање позоришта*, „Вук Караџић”, Београд, 1982, 46.

¹⁷ Исто, 47.

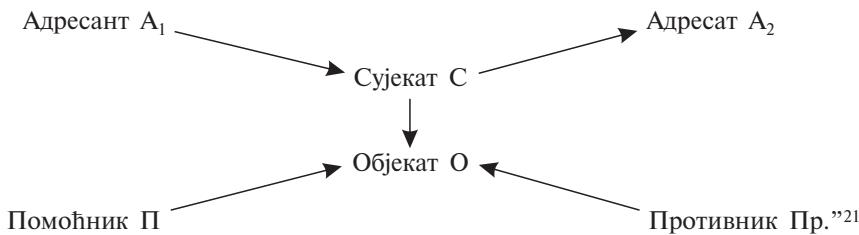
¹⁸ Исто.

¹⁹ Исто, 51.

²⁰ Исто, 47.

рећи, припада једној ранијој реченици (...) или, речено речником традиционалне граматике, „додатак за начин”.

Ево како, према Гремасу, изгледа актанцијални модел са шест кућица:



Ако сад на основу Гремасовог прототипа, који је понудила Ан Иберсфелд, покушамо конструисати базични актанцијални модел *Коштани*, прво ће нам се наметнути проблем *адресанта*, или пошиљаоца поруке, који има мотивацијску улогу у делу. У Станковићевој драми то је музика, односно Коштанин глас, који има уметничку вредност. Не ради се, дакле, о текстовима песама и севдаху, већ о гласовним могућностима интерпретаторке, на чему Станковић инсистира у више реплика оних ликова које је тај глас отворио према себи и животу.

Стојан, на пример, у *Собини*, на породичном имању, каже: „Кошто, песму! Глас твој! Само твој глас” (32).²² А у четвртом чину, док на говара Коштану да с њим побегне, он изражава жељу: „Да само ја слушам твој глас” (71). И Хаци Тому, угледног патријархалног домаћина и ходочасника, преобразио је њен глас. Кад, бесан на сина што ремети патријархални поредак, чује њено певање, он одушевљено изјављује: „Сијлан глас” (43). А када га пробуђена људскост понесе, обраћа се Коштани: „Не песму, глас само и свирку” (51). Он је толико опчињен њеним гласом да у једном тренутку изјављује: „Бисер да ти растопим, само грло да те не боли” (56). Слично казује и народни певач:

лайше ぢро у Милоща џарско,
јесїе лайше ねđо је у виле.²³

У оба исказа: и у Хаци Томиној реплици и у народној песми, глас је метонимијски опредмећен заменом на релацији узрок—последица. Према томе, Стаменковић није у праву кад тврди да нам је „у *Коштани* (...) понуђена јевтина поетизација кафанског севдалисања”.²⁴ Он је превидео да ни у једној јединици (целини) *Коштани* крчма није амбијент у коме се одвија драмска радња, а уз то био је опседнут предрасудом да међу

²¹ Исто, 52.

²² Бројеви у заградама означавају странице из Станковићеве драме *Коштана* (Сабрана дела IV, Просвета — Слово љубве, Београд, 1979) са којих су цитати узети.

²³ *Краљевић Марко и вила*, Војислав Ђурић, *Антиологија народних јуначких песама*, СКЗ, Београд, 1954, 57.

²⁴ В. Стаменковић, н. д., 347.

музикантима из циганских редова нема истинских уметника, у чему га је наше време демантовало. Уосталом, не само Стаменковић, него и сви редитељи *Коштане* превидели су чињеницу да Станковић инсистира на Коштанином гласу а не на текстовима песама. Међутим, такав превид прве режије није заварао једног Скерлића. Он је испод спектакла у ма-ниру *комада с ћевањем* наслутио да „та мала Циганка има немирну, осе-тљиву, упечатљиву душу уметника”.²⁵ за разлику од Стаменковића, схва-тио је зашто Коштана до четвртог чина мање говори а више пева. На-слутио је чак и то да она својим гласом буди успавање индивидуалности, „неодређену потребу нечег лепшег, заједницу душе са великим Све”.²⁶

Стаменковић пада у грешку јер је Коштана за њега *главна јунакиња*²⁷ драме, а не метонимијска замена за уметност која генерише кризу у учмaloј патријархалној средини, али без шансе на успех у судару са остацима феудалне хијерархије коју Стојан, на растанку с Коштаном, у изливу љубоморе овако апострофира: „Да само ја слушам твој глас”, ка-же он, „гледам твоје очи, лице, снагу... (...) Нико! Ни Господ! Ни отац, ни Митка, ни председник, а камо ли полиција и пандури...” (71). У структури његовог казивања јасно се види да је патријархални свет пре-узeo небеску хијерархију и да, при том, није вођено рачуна о индивиду-алним потребама људи. Зато Стојан у својoj суревњивости прво апостро-фира Господа.

Штета што Стаменковићу није могла бити позната бар Гироова теза по којој „наслов уметничког дела упућује често много више на прихва-ћени код него на садржај поруке”,²⁸ а у конкретном случају Коштана је шифра за музичку уметност, која је у драми *адресанă*, што је, опет, у складу с Гироовим схватањем да су „естетски означиоци чулни пред-мети”.²⁹

Изненађења, наравно, вребају и када је у питању *субјекат*. У ту *ку-ћицу* базичног актанцијалног модела *Коштане* спадају три лика: Стојан, Митка и Хаџи Тома. Станковић је, dakле, друштвену кризу мотивисану музичком уметности, која је ослободила запретане индивидуалности код три различита представника патријархалног друштва, степеновао, свесно или интуитивно, и тако драмску радњу учинио динамичном.

Гледалац прво сазнаје да је Коштанин глас друштвено ишчашио Стојана, сина, вероватно, најугледнијег варошанина — Хаџи Tome. Али у Стојановим годинама побуна је нормална појава, па као сукоб очева и деце више узбуђује породицу него власт.

Следећи побуњеник из *кућице субјеката*, са којим се публика среће, јесте Митка, потомак имућне породице и већ осведочени бекрија, који је у једном тренутку, попут Држићевог Мара, *сјенђао* на провод сав новац, што су му отац и брат Арса, актуелни председник општине, дали за *ар-*

²⁵ Ј. Скерлић, *н. д.*, 169.

²⁶ Исто.

²⁷ Б. Стаменковић, *н. д.*, 346.

²⁸ Пјер Гиро, *Семиологија*, БИГЗ, Београд, 1975, 13. Прво издање Presses universitaires de France, 1971.

²⁹ Исто, 74.

жовину. Митка се не налази „у стању трајне сексуалне нездовољности” у којој се, по мишљењу Стаменковића, „сви јунаци у *Коштани* налазе”. Он сам за себе каже: „Све што искаја, све имаја. Хатови, пушке, сабље, жене... Коју девојку није погледаја, само њојне косе није замрсија и уста целиваја. Ниједна му не одрече, ниједна га не превари, а он све ги целиваја, све вараја и — болан, болан бија. Болан од кад се родија” (58). А родио се као други, па је цео живот морао да слуша: не само оца, већ и Арсу, брата старијега.

Живот у раскораку са средином разиграо му је машту, па његови лирски монологи, који чак и за Стаменковића имају неку вредност, понекад зазвуче као казивања Кочићевог Симеуна Ђака, с тим што нису увек херојски интонирани, већ понекад имају интимни карактер. Митка се, на пример, у маниру Кочићевог јунака хвали како је „још у турско време, по Скопље, Солун, Серез”, куда га „брат праћаше по трговину... и т’г, све што од турску веру и по царски друм” налазаше, све пред собом тераше. Чак су му се и паше склањале с пута (33). У тим исповестима, као и у епским народним песмама, присутна је она супериорност, која му је у животу недостајала. Чак и интимна прича о Реџеповици прилагођена је потребама његове промашености. На пример, за разлику од угледних патријархалних домаћица, којима се, како он каже, „од брашно и тесто (...) очи не” виде (57), Реџеповица је негована, увек у свилу одевана, „а нож, знаје се, свилу не сече” (34).

Живећи стално у раскораку с друштвом, Митка је схватио сву трагику живота, што долази до пуног изражaja тек у четвртом чину, чији се актанцијални модел битно разликује од три претходна. Могло би се чак рећи да Станковић у његовом лицу наговештава Стојанову будућност. Обојица су били мезимци, који су имали све што пожеле, па зато Стојан, када у четвртом чину Коштана одбије да с њим побегне, dakле, при првој препреци, у Митковом маниру шаље кући поруку: „Марко! Иди обрадуј мајку и кажи јој: *беше моје!*” (73).

Трећи лик, кога је Коштанин глас преобразио, јесте угледни велепоседник и хација — Тома, који се у актанцијалним моделима драмских јединица где су Стојан и Митка *субјекти*, налази у кућици Коштаниног противника. Он је изразито конзервативан домаћин који се вајка за временом турске окупације, када су се такве, као Коштана, „на четири коња черечиле” (17) и када су људи његовог ранга, без икаквих последица, могли десет Цигана на један куршум да нанижу (20).³⁰ Његова схватања страна су чак и шурјаку му, Арси, кога интимно не цени, јер је скоројевић, чорбачија — трговац, а не коленовић као он. Тај став долази до изражaja у Хаци Томиној свађи са женом, на самом почетку драме, наравно, у свађи због сина. „(Бесно)”, обраћа се он жени; „Не знам! И ништа нећу да знам! Ти си му мајка, ти си га родила! А шта ти знаш? Кад си и ти нешто знала? Никад: Ништа! Од које фамилије? ’Мотикарке’! Ко ти

³⁰ Милан Богдановић, поводом драматизације *Нечисте крви*, истиче да је та „аџијска аристократија” у Турцима имала „моралног заштитника” (*Нечиста крв на Јозорници*, Стари и нови II, Просвета, Београд, 1946, 76).

беше дед, отац? Зар си ти била за овакву хацијску, домаћинску кућу?” (16). Овом репликом Тома спочитава жени да је Стојан наследио негативне особине њене породице, јер по понашању личи на Митка, који јој је брат као и Арса.

С обзиром на породични углед, Томиним преображајем, под утицајем Коштаниног гласа, криза достиже врхунац, па се и власт ангажује да је, и по цену примене репресивних мера, спречи. Иначе, до тада Арса, као председник општине, има разумевање за Коштану, јер је певање њен занат, а уз то је и поштена (18), што долази до пуног изражaja када је Тома доведе у своју кућу и почне да „посипље (...) дукатима” (53), које она, преко чивчије Марка, дискретно враћа породици.

Хаци Тому је Коштанин глас, односно магична моћ уметности мотивисала да прекрши свој „неумитно патријархални живот, по обичајним законима који се нису смели прекршити”.³¹ И док Милан Богдановић, поводом драматизације *Нечисте крви*, каже да Станковић читаоца *йовлачи у дубину, да ћек ћамо сајледа и разуме узроке оних неколико ерутично ћрубих ђојпреса у ћорњем збијању романа*,³² Стаменковићу у *Коштани* смета Хаци Томино понашање у тренутку када дugo потискивани људскост у њему пробије љуштуру патријархалне ригидности. Тим поводом он каже: „(...) иронично говорећи, између чина потезања пушке на нешто што се сматра самом инкарнацијом греха и чина бацања феса у ваздух у егзализованом одушевљењу тим истим злом стоји само неколико неважних реплика и једно бледо емоционално узнемирење изазвано неком народном песмом”.³³ Стаменковић је толико пристрасан у приступу *Коштани* да понекад види и оно чега нема, а превиђа оно што није никадо беззначајно. У дидаскалијама, на пример, нигде не пише да Тома баца фес „у ваздух”, нити да „потеже” пушку. Он, у ствари, свом воденичару, Марку, наређује да му је дотури, што спада у сферу вербалних грубости, попут ових: „Сад те заклах!” (16), „Па убиј!” (20), „Пушку, па све да убијем!” (37), „Да те убијем. Хоћу. Убију те!” (63). А све те грубости су пројекције воље за моћи која је дефицитарна, или параван за патријархалну спутаност и ништавило. Наравно, Томине реплике, на које алудира Стаменковић, нису нимало неважне, јер се у њима Тома одушевљава Коштаниним гласом, дакле, уметношћу, а не садржајем неке народне песме. Према томе, све изложено указује на чињеницу да се Стаменковић у критици *Коштане* више ослањао на утиске са представа него на сам текст *Коштане*. Али, у име истине, треба рећи и то да се и Хаци Тома и Митка у драми понекад баве и текстовима песама, што, као последица Станковићевог површног познавања драматургије, замагљује суштину *Коштане* и генерише дилеме о њој.

У кућици *објекта* у свим развојним фазама драмске радње налази се *Коштана*. Она је ту у улози талентоване певачице, која је гласовним квалитетима скренула пажњу на своју физичку лепоту, неумрљану бра-

³¹ Милан Богдановић, „*Нечиста крв*” на йозорници, Стари и нови II, Просвета, Београд, 1946, 76.

³² Исто, 75.

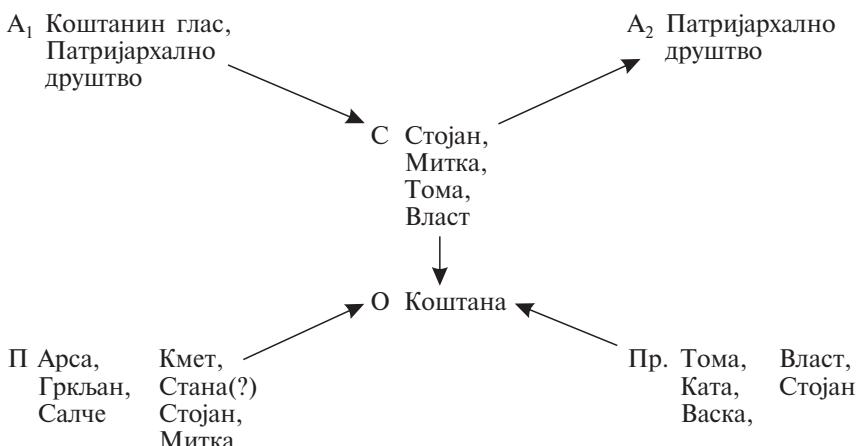
³³ Б. Стаменковић, н. д., 346.

шном и тестом као, по Митковим речима, код угледних патријархалних домаћица. Њени *йомоћници* су, сем Арсе на почетку, само Цигани: отац Гркљан, свирач, мати Салче и кмет који у четвртом чину, по цену да буде кажњен ако Коштана не дочека сватове, напушта стражарско место само да би њој удовољио. Због љубави према брату (Стојану) у Коштанине помагаче могла би се, евентуално, уброзити и Стана.

У кућици *адресата* базичног актанцијалног модела *Коштане* константно се налази патријархално друштво, којим је Станковић био толико опседнут да је, трагајући за његовом суштином, стигао до самог исходишта људске трагедије: до свести о бесмислености борбе против пролазности. Љубав према том одумирућем (или, можда, већ одумрлом) свету била је толико јака да му је апсолутно подредио начин *фигурације стварности*³⁴ у *Коштани*, па је она, можда и зато, постала теже читљива за позоришне посленике XX века.

Поред већ поменута три лика: Стојан, Митка и Тома, која спадају у кућицу *субјекта*, у њу спада и једно *колективно лице*: власт, коју у делу сачињавају: председник општине, полицијац и пандур.

Дакле, базачни актанцијални модел *Коштане* изгледа овако:



Синтаксички односи унутар понуђеног базичног актанцијалног модела *Коштане*, као и састав (садржина) појединых актантних кућица указују на то да радња драме није чак толико ни *једноснавна* и *шрома* као што написа Скерлић, који је *Коштану* сматрао за „истински уметничко дело”.

У популарној Станковићевој драми сукcesивне побуне три субјекта: Стојана, Митка и Хаџи Томе, против *нейрикосновених обичајних патријархалних закона* представљају три мини драме повезане у градациони низ, с тим што на глобалном плану криза достиже кулминацију кад Хаџи Тома, један од најугледнијих „големаша”, на опште згражана, доводи Коштану у своју кућу.

³⁴ П. Гиро, н. д., 74.

Динамику драмске радње у делу сугерише и то што се његов базични актанцијални модел састоји од различитих врста актаната. На пример, према цитираном тексту Ан Иберсфелд, *адресан* и *адресац* у *Коштани* су апстракције (Коштанин глас и патријархално друштво), *субјекат*, *йомоћник* и *противник* су „скупине више лица” (власт и породице: Стојанова и Коштанина), док четири лика (Стојан, Митка, Хаџи Тома и Арса) наизменично имају различите актанцијалне функције: Арса је прво *йомоћник* па *противник*, Тома је прво *противник* па *субјекат*, Митка је прво *субјекат* па *йомоћник*, а Стојан је прво *субјекат*, па *противник*, па *йомоћник*. Само се *објекат* кроз целу драму подудара са једним ликом — са Коштаном.

Такве промене у функцији ликова евидентно оспоравају Стаменковићеву тезу да се „Станковићеви јунаци (...) налазе у власти сличних душевних расположења, па се, отуда, на неки начин међусобно добро разумеју”.³⁵ Наравно, на основу актанцијалног модела *Коштане* произвoљна је и друга његова теза, по којој су Станковићеве личности „до те мере идентификоване са својим осећањем нездовољене пожуде да не осећају никакво друго стварно узнемирање, услед чега не могу да доспеју у најсложенију врсту конфликта (...) у сукоб са самим собом”.³⁶

Након овог сажетог осврта на базични модел *Коштане*, поставља се питање: Може ли лик прећи из кућице *йомоћника* у кућицу *противника* (Арса), или из кућице *противника* у кућицу *субјекта* (Хаџи Тома), односно из кућице *субјекта* у кућице: прво *противника* па *йомоћника* (Стојан), а да се, при томе, чак и са становишта класичне психологије — чију примену у анализи ликова Ан Иберсфелд назива конфузном — не сукоби са самим собом?

Најсугестивнији одговор на постављено питање је контрадикција у коју упада Стаменковић када, након констатације да се Станковићеви ликови „налазе у власти сличних душевних расположења, па се (...) међусобно добро разумеју”, напише да Хаџи Тома у преломному тренутку осцилује од осећања потребе да уништи оно „што се сматра самом инкарнацијом греха” до егзализираног одушевљења „тим истим злом”. Потошто се ради о осцилацији Томиног односа према Коштани, поставља се питање: У чему су онда слична душевна расположења међу њима и Станковићевим ликовима уопште?

Ако сад покушамо да у *Коштани* лоцирамо три мини драмске приче, везане за три субјекта, и направимо актанцијални модел сваке од њих, потврдиће се да се те приче преплићу и да их је зато тешко лоцирати. У ствари, Стаменковић се при писању *Коштане* дословно придржава класичне драмске схеме, па се она намеће сваком интерпретатору без обзира на критичарску технологију којом се служи.

Први чин у *Коштани* евидентно је замишљен као *експозиција* или увод у радњу (причу), а други као *заплет*. Прва слика трећег чина, довођење Коштане у Хаџи Томину кућу, конципована је као *кулминација*,

³⁵ В. Стаменковић, *н. д.*, 345—346.

³⁶ Исто, 346.

док је друга слика тог чина, прелазак Коштане у Миткову кућу, замишљена као *теријетија* или преокрет. Четврти чин је написан као класични *расилей*.

Уколико, ипак — и поред тога што се Станковић при писању дела ослања на класичну драматургију, чију је примену у приступу драми Ан Иберсфелд окарактерисала као неизвесну — покушамо да у делу разграничимо три мини приче (како смо их условно назвали), везане за три *субјекта*, и направимо њихове актанцијалне моделе, онда би се *прва прича*, чији је субјекат Стојан, завршавала доласком Митка на Хаџи Томино имење у врањском предграђу Собини, с тим што она, до долaska Хаџи Томиног, и даље тече паралелно с почетком Миткове приче, чији се први део завршава одласком Стојана из Собине. Од тог момента почиње трећа, Хаџи Томина прича, која траје све док Коштана не напусти његову кућу у граду, тј. до краја прве слике трећег чина. Почетком друге слике тог чина наставља се прича у којој је Митка субјекат. Она се, даље, састоји из два дела, што је и формално издваја од осталих.

За прву мини причу у којој је Стојан субјекат, карактеристично је да он, као актант, у првом делу приче (дакле, цео први чин) није присутан на сцени, што Ан Иберсфелд, у објашњењу актаната допушта, и да је његова *текстуална присућност означена једино у дискурсима других актера*, у конкретном случају противника објекта Стојановог обожавања, односно чланова његове породице: Васке (сестра од ујака), Кате (мајка) и Хаџи Томе (отац), те Арсе у улози председника општине и Стане, рођене сестре Стојанове, као помоћника Коштане у функцији објекта.

У репликама Стојанових опонената пробија се и истина о природи патријархалног друштва, што је потпуно разумљиво ако се има на уму да се према класичној драматургији ради о *експозицији* драме. Једна од битних особина тог друштва пробија се већ у првој сцени, кад у Хаџи Томунику кућу нагрне група девојака, предвођена Васком, која овом карактеристичном репликом позива Стану да пође с њима: „Хајде и ти, Стано, са нама да певаш и играш. Нико нас неће моћи гледати. Сами, код нас и у нашој башти играћемо” (11). У њеном позиву интонација је на реченици: „Нико нас неће моћи гледати”, реченици која сугерише да је у патријархалном друштву све дозвољено уколико је скривено од туђих погледа. Ради се, дакле, о дволичности тог друштва, дволичности која уз помоћ музике у *Коштани* генерише кризу. Девијантност патријархалног света илуструје и подatak да је у њему „разблудни син” свестан да може обрадовати мајку само ако јој поручи: „беше моје”, што у савременом жаргону гласи: Изгубио сам себе! Патим!

За то друштво карактеристична је и препирка Васке са Станом око Стојановог односа према Коштани. Стана је на братовој страни (Да ли и на Коштаниној?), док је Васка суревњива према Циганки, јер је „њој по три паре хаљина кројио и не дукатима већ дублама је китио” (13), а њима, сестрама „ништа, ни ’зелен лист’” (14). Ова сестринска препирка разјашњава се у другом делу приче у коме се Стојан, као субјекат, појављује на сцени. За тај њен део карактеристичан је однос на релацији: су-

бјекаӣ — објекаӣ, односно: Коштана — Стојан, за који су битне ове три реплике:

„СТОЈАН: Дај да те убијем!

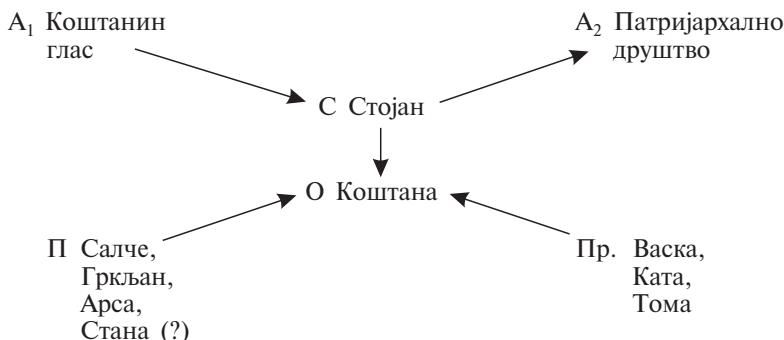
КОШТАНА: Зашто?

СТОЈАН: Зато... зато што те волим, а не смејем да те волим.” (29)

Следи закључак да је у конкретном случају позадина вербалне грубости несрећна љубав, коју Митка у два наврата помиње као карасевдах (31, 59), од кога „поголем болес нема” (31). А како се карасевдах, та срамна болест патријархалног друштва, прикривао вербалним грубостима и широким гестовима, савремени човек, попут Стаменковића, доживљава га као глуму, што он по својим манифестијама и јест, па је штета што га данас не постављају с тако нужним брехтовским отклоном.

Али вратимо се односима: Стојан — Коштана, Коштана — Стојан. За разумевање њиховог од друштва инкриминисаног односа, битно је да она, само од њега, одбија да прими напојници. Када јој у Собини понуди све што има при себи: „сахат, кесу, ћилибарску муштиклу” (30), она то категорички одбија: „А, не, не! Нећу од тебе! Нећу од тебе новац!” (30). А затим „са свога вратића одвезује низу од дукаћа и даје му”, уз објашњење: „Ево ја... ја ћу теби да дам” (30). Дакле, између њих постоји емоционална веза, иако ни њему не да ни уста ни груди, јер је, како рече Арса, поштена. Овакво Коштанино понашање на крају мини приче у којој је Стојан субјекат, омогућава гледаоцу или читаоцу да на адекватан начин разуме њене речи на растанку са Стојаном: „Никога нисам волела! И никада нећу да волим!” (73).

Актанцијални модел драмске приче у којој је Стојан субјекат изгледа, отприлике, овако:



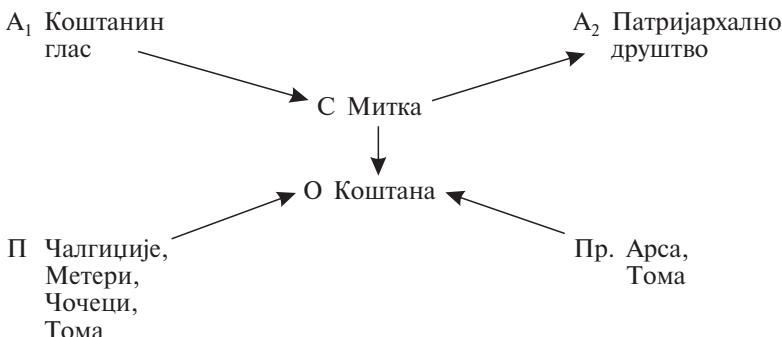
Битна карактеристика овог модела је да се сукоб одвија на нивоу породице, јер криза још није узела толико маха да би друштво морало реаговати. Проблематична је само улога Стане, која се због љубави према брату — иако се није јасно одредила према Коштани — може, евентуално, убројати у њене помагаче.

Мада и Митку на нездовољство и бунт потиче Коштанин глас, који он помиње само на једном месту и то као „њојно грло” (29), друга мини драмска прича, у којој је он *субјекаӣ*, битно се разликује од прет-

ходне и то по односу: *субјекат* — *објекат*. Митка није заљубљен у Коштану, као Стојан. Он је свестан да *шташко може да јој буде* (33). Њега Коштана, у ствари, враћа у младост, што му је неопходно, јер иако је осталео, *душа му још иска* (33). Зато и захтева да се Салче, која је осталела као и он, склони да је не гледа, јер кад њу гледа, мисли много на себе (34).

Док Коштана пева, Митка се, у ствари, понаша као редитељ. Захтева да скине минтан, груди да јој пуцају, а руке на горе да дигне (34), јер жели да личи на ону фиктивну или праву (реалну) Рецеповицу из његове младости. Он се понаша као редитељ и на почетку друге слике трећег чина, када своје једине пријатеље: чалгиције (свираче), метере (бубњаре) и чочеке (играчице с даиром) позива у своју башту. Међу његове *йома-џаче*, наравно, спада и Коштана. На Митка и њу може се чак применити Стаменковићева теза, по којој се Станковићеви ликови „налазе у власти сличних душевних расположења, па се, отуда, на неки начин међусобно добро разумеју”. Миткови *противници* су брат Арса и до свога преобрађаја, под утицајем Коштаниног гласа, шурјак, Хаџи Тома.³⁷ Дакле, *противници* су чланови породице и тазбина, што сугерише да криза још није угрозила *стубове друштва*, па власт не реагује.

Актанцијални модел Миткове мини драмске приче изгледа овако:



Актанцијални модел треће мини приче, у којој је Хаџи Тома *субјекат*, указује на то да се односи у друштву битно мењају. Од тренутка када је Хаџи Тома за Коштанино певање рекао: „Силан глас” (43), један од *стубова патријархалног друштва* почeo је да се љуља, што је био озбиљан сигнал за узбуну.

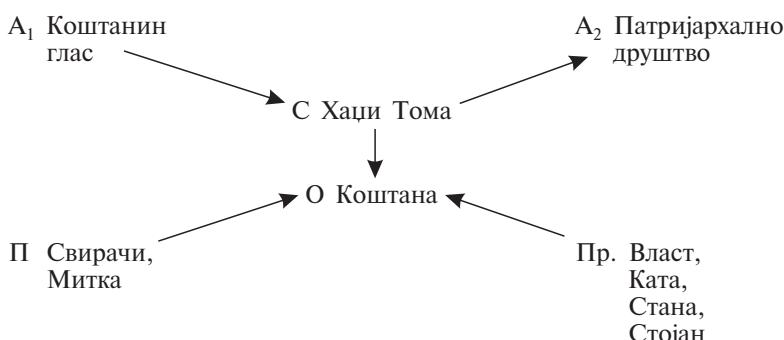
Хаџи Томин однос према Коштани сличнији је Митковом него Стојановом, што не значи да у његовом односу нема и извесне дозе ласкавности, која кулминише у тренутку растанка с Коштаном, када се он коначно ломи: „Коштана! (Прилази јој ћрцајући.) Коштана, кћери, сине... Дај бар... (Сагиње се и мирише јој јрса.) Коштана! Лепото!... Ооох!” (56).

³⁷ Када Хаџи Тома, у потрази за „разблудним сином”, на свом имању у Собини угледа Митка, он му се обраћа прекорно: „Аферим, Митке! Тако! Иако си старији, отац да им будеш, и онда да их поучиш, одвратиш, а не ти још први међу њима... Аферим!” (36).

Дакле, и он је, као Стојан, већ озбиљно инфициран болешћу коју само Митка назива карасевдахом.

За актанцијални модел Томине драмске приче карактеристично је да се у кућици *йомоћника* налазе само музичари и Митка, а у кућици *јрођивника* власт, с Арсом као председником општине на челу, и Хаци Томина породица: Ката, Стана, па чак и Стојан, који — кад отац Коштану доведе у кућу, мучен љубомором, одлази уз коментар: „Циганка! Ко да више!” (53). Наравно, то га неће спречити да јој, када је осуде на удају за Асану, понуди бекство. Дакле, емоционалне осцилације су евидентне.

Према томе, актанцијални модел Хаци Томине драмске приче изгледа овако:



Завршна драмска прича или, речено језиком класичне драматургије: *расйлет*, непосредно је мотивисана (с тим што реч *мотивација*, према Ан Иберсфелд, „нема никакав интериоризован психолошки смисао”³⁸) Хаци Томиним ишчашењем из зглоба неписане, али неумитне патријархалне законитости, ишчашење које кулминише у потезању пушке на председника општине, Арсу, зато што покушава да удаљи Коштану из хацијске куће и на тај начин осујети увод у озбиљну кризу. Такав однос према носиоцу највише власти у вароши условио је њено усељење у актантну кућицу *субјекта*, што доводи до скретања драмске радње ка рехабилитацији неумитних патријархалних закона.

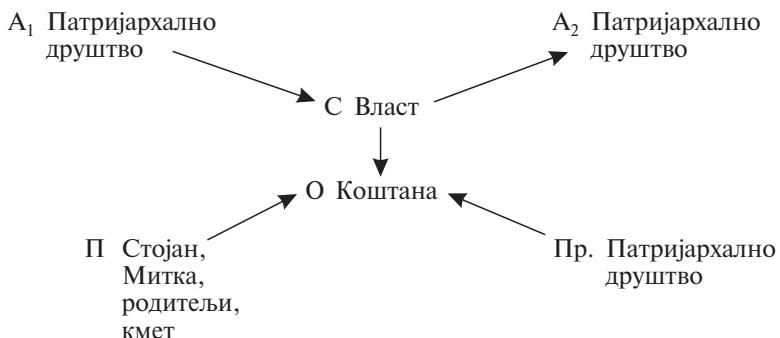
Да би сачувао привид хармоничних друштвених односа, Арса, у коме је персонализована власт, присиљава Коштану, као некад брата Митку, на брак, брак који је својеврстан облик ostrakizma, али без претходног гласања, својственог античком свету.

У актанцијалном моделу завршне приче, или *расйлета*, све кућице, осим кућице *објекта* и кућице *йомоћника*, запосело је патријархално друштво. Оно је *адресан*, јер иницира *субјекат* на примену репресивних мера, а самим тим и *јрођивник*, али и *адресат*, коме се шаљу извештаји о учињеном. *Објекат*, односно жртва (или трагичан лик) је Коштана, зато што се уметничком вредношћу свога гласа и лепотом издвоила из

³⁸ А. Иберсфелд, *н. д.*, 56.

средине (друштва), а помагачи су још само Стојан, цигански кмет и родитељи, те Митка, али на свој особен начин.

Дакле, актанцијални модел, условно речено, *расйлейша* изгледа овако:



Родитељи, специјално Салче, неуспешно покушавају да спрече наметнути брак. Кмет, као што је већ написано, по цену живота напушта стражарско место да би удовољио Коштани. Стојан јој нуди бекство, што она одбија, јер би је и тај брак заробио: „Нећу! Не могу! Код тебе!” Каже она. „Зар само код тебе? И само хацију, оца твога и мајку твоју да дворим и да служим? Да пред њима клечим и ноге да им перем? Из собе да не изађем, већ само да седим, ћутим, трпим...” (72). Она се, у ствари, опредељује за ропство с недрагим, Асаном, да не би браком убила оно лепо што ју је везало са Стојаном. Ипак, појава Митка у њој, на тренутак, буди наду, јер су слични: она Циганка, а он бекрија (боем), отпадник од друштва. Заједнички садржатељ им је: љубав према независности и слободи. Нада се, међутим, изјаловила. Већ остарели Митка коначно је схватио да је „човек само за жал и за муку здаден” (78). Он — који се од прве појаве на сцени буни против ригидности друштва, који се перманентно одупире свести о човековој пролазности — на крају схвата да је сваки отпор, па и бекство, бесмислен: јер „и тамо земља и овде земља (...) горе је високо, а доле — тврдо” (76). Ипак, Митка не размишља као филозофи пессимизма, како галантно написа Скерлић, већ као фаталиста. Према томе ближи је Истоку него Западу, па зато Коштану на растанку убеђује да је све што им се дешава: „Писано!” Да су све „Суђенице (...) досудиле” (76). Али, премда резонује као фаталиста, Митка се не предаје. Он и на растанку позива Коштану на отпор, истина, овај пут на отпор у маниру: „Жртва се руга целату што коле” (М. Ракић *У кврѓама*). „Дигни се!” Каже јој он. „Не плачи! Слузу не пуштај! Стегни срце и трпи! Буди човек...” (78).

Није, дакле, Станковић радњу *Коштане* случајно датирао на Васкрс, на празник победе живота над смрћу. Тај детаљ изискује посебну анализу, па ипак, већ сада можемо закључити, или бар наслутити, да му је циљ био да гледаоцима или читаоцима сугерише како је претенциозном применом небеске хијерархије на земљи људско ништавило постало још видљивије.

*
* *

Актионионална анализа показала је да *Коштана* није „површна скица”, већ релевантно драмско дело, и да је, према томе, Скерлић, што је, уосталом, и логично, био најближи истини о њој. Наравно, сценске поставке под снажним утицајем *комада с јевањем* озбиљно су замаглиле функцију музике у делу, па би музичке нумере требало преиспитати и свести на меру, а комуникацију ликова с њиховим садржајима, можда, чак и потпуно елиминисати. Наравно, најрадикалније и најоптималније решење било би да се, након стварања озбиљне редитељске концепције, напише музика која би имала улогу покретача драмске радње, а не илустрације расположења ликова.

Показало се, у ствари, да је Милан Дединац био у праву када је написао да би само „кроз проучавање и правилно тумачење Бориног стваралаштва његова 'Коштана' добила чврсту подлогу, толико неопходну за стварање редитељске уметничке концепције”. Он је тим више у праву што нису грешили само они који су оспоравали *Коштану*, него и они којима је, као Милану Богдановићу, засметала свака и најмања бруталност у сценској адаптацији *Нечисте крви*, уверени да се у делу ради „искључиво о трагичној поезији жртвоване младости”.³⁹

Згрожени Софкином судбином, они су сметнули с ума да се роман бави дегенерацијом једне „големашке” породице, онечишћеном крви која подразумева разне девијантности, па и лезбијство. На пример, флексибилном критичару не би засметало што је Аритон Михаиловић у својој драматизацији *Нечисте крви* Софки приписао и „један лезбејски карактер — који се”, по мишљењу Милана Богдановића, „нигде у роману не сугерира”⁴⁰ — јер „игра” Ваксе и Коце, у првој слици *Коштане*, асоцира на лезбијство, као последицу спутавања природног развитка деце у херметички затвореним друштвима какво је патријархално.

О постојању кореспондентности *Коштане* и осталих Станковићевих дела, поготово *Нечисте крви*, сведочи и Миткова визија Коштане након удаје за Асана, јер неодољиво подсећа на опис Софке у последњем пасусу романа. „И од работу”, каже Митка, „руке ће ти испуџав, лице ће ти поцрни, очи ће ти се исушив...” (77). А последњи пасус *Нечисте крви* почиње следећим описом главне јунакиње, опустошеној изопаченим начином живота: „Међутим сама Софка одавно се осушила. Некадашња њена танка и витка половина извила се, те јој као грба стрчи и одудара од ње. Црне јој очи ушле, нос јој се извукao и утанчao, а слепоочињаче јој се изоштрile и као пришле, стисле се једна другој; само јој уста још онако танка, влажна и свежа.”⁴¹

Наравно, и на основу Хаџи Томиног прекора упућеног жени да није била за њихову кућу (16), *Коштана* је кореспондентна с *Нечистом крви*. Наиме, поставља се питање: Ако Ката, сестра Арсина и Миткова,

³⁹ М. Богдановић, *н. д.*, 78.

⁴⁰ Исто.

⁴¹ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, Просвета, Београд, 1947, 242.

није била за хацијску кућу, зашто се Тома њоме оженио? „Борине личности шкрте су на речима”,⁴² па је много тога остало запретано у дубинама дела.

Посматрана у контексту Станковићевог опуса *Коштана* ће неоспорно открити свој раскошни подтекст, на који је непогрешиво указао Милан Дединац, уверен да би његовим доношењем на сцену дело показало своје право лице. У сваком случају то што се о *Коштани* још увек споримо, сугерише да је Скерлић био у праву када ју је, пре више од једног века, прогласио за *истински уметничко дело*.

Predrag Lazarević

WHERE IS THE TRUTH ABOUT KOŠTANA

Summary

Stanković's drama *Koštana* — from its first performance on the stage of The National Theatre in Belgrade, on June 20, 1900 — has been permanently praised and disputed; Vladimir Stamenković, a critic originating from the experimental phase in the theatre, in 1962 proclaimed it „an immature and incomplete drama work”. Numerous arbitrary statements in his text „Significant Drama or a Superficial Sketch”, motived the author of (this) text to ask: why Stamenković, as an exponent of a new wave in theatrical criticism, did not use some of the contemporary approaches to drama and its performance, which would enable him to check his assumptions.

In order to determine as exactly as possible where the truth about *Koštana* is, the author of the text carried out its *plot analysis* (Anne Ubersfeld: *Reading of Theatre*) and came to the conclusion that it is the case of a specific drama structure which — taking into account three subjects in the drama: Stojan, Mitke and Toma — actually consists of three mini-dramas linked in a gradational string, and that in *Koštana* the functions of characters change from a scene to a scene, which makes the drama plot potentially dynamic on the stage, and the characters extremely complex. The only exception is Koštana, who is in the *plot models* — both in the parts and in the whole — located in the *house of the subject*, and the artistic value of her voice — except in the unravelling scene — in the *house of the addresser*.

On the basis of the acquired results, the author of the text states that *Koštana* is not „a superficial sketch”, but a relevant drama text. However — since its stagings in the manner of the play with singing seriously blurred the function of music as a perpetuator of the plot — he believes that the special music — adequate to the function of Koštana's voice in Stanković's drama — should be written on the basis of the director's concept and on the insights into Stanković's opus as a whole, and thus definitely take it out of the shadow of the play with singing.

⁴² М. Дединац, *и. д.*, 106.

Кашалин Каич

СТЕРИЈА НА СЦЕНАМА МАЂАРСКИХ ПРОФЕСИОНАЛНИХ ПОЗОРИШТА (1945—1980)

САЖЕТАК: Научни рад се бави комедиографским делима Јована Стерије Поповића (*Зла жена, Кир Јања, Покондирена шиква*) која су била приказана на сценама мађарских професионалних позоришта у Војводини између 1945. и 1980. године, и то у Суботици, Сомбору и у Бачкој Тополи.

Сценска остварења су анализирана на основу објављених приказа и критика и то у листовима: *Mađar Szó*, 7. Нај, односно часопису *Xid*.

Сумирајући податке о присутности драмског стваралаштва јужнословенских аутора на сценама професионалних мађарских позоришта на територији бивше Југославије између 1945. и 1980. године, између остalog се може закључити да је Јован Стерија Поповић био заступљен на репертоарима са укупно четири наслова: *Покондирена шиква* (A felfuválkodott tökfej), *Лажа и паралажа* (Füllentő és haszug), *Зла жена* (A gonosz asszony) и *Кир Јања* (A zsugori). Злу жену је вероватно превео Јожеф Вајганд (Weigand József), сомборски учитељ и позоришни радник који је и сам писао позоришна дела, сматрајући да дух новог времена (изградња социјализма) који се рађао након завршетка Другог светског рата, треба приказати и на позоришној сцени да би се преваспитавала потенцијална позоришна публика, па су тако настали његови комади као што су *Градимо бољу будућност*, *Рука руци и Нови свет* (Наша сцена, 1950, бр. 12). Наведени наслови говоре сами за себе. Други преводилац је био Иштван Летмањи (Létmányi István) који је превео чак три Стеријина комада. Послератна мађарска театарска публика први пут на својој сцени срела се са Стеријом у Бачкој Тополи где је Бела Гарај (Garay Béla), дојрен војвођанског мађарског глумишта, поставио на даске Српског мађарског народног позоришта *Покондирену шикву*. Интересантно је напоменути да је премијера овог комада била 1. априла 1950. године а дневни лист *Mađar Szó* (Magyar Szó) није чак ни споменуо овај догађај, мада је 5. априла објављен један прилично детаљан приказ из пера Јожефа Шулхофа (Sulhof József) о позоришним збивањима на мађарском језику широм Војводине, али је нагласак био стављен на аматерску делатност. Истог месеца у истом позоришту била је и премијера Нушићевог *Покојника* о чему је надугачко и нашироко вођена идеолошка расправа на

страницама *Mađar Coa* (1950, IV, 13), па се да закључити како је можда критичар превидео могућност да би се и у вези са Стеријиним комадом могла повести идеолошка полемика која би такође могла бити средство у тзв. преваспитавању широких народних маса.

Покондирена шиква је стављена на репертоар још два пута и то у Суботици, о чему ћемо касније детаљно говорити. Следеће Стеријино дело, *Kip Jaњa*, било је постављено на сцени Народног позоришта (Népszínház) у Суботици јануара 1951. године. *Kip Jaњu* је превео Иштван Летмањи а редитељ представе био је Шандор Шанта (Sántha Sándor), глумац и редитељ, а касније члан Мађарске радио драме у Новом Саду. О представи је у два наврата писао тадашњи идеолог, јавни радник и писац Јожеф Шулхоф и то у дневном листу *Mađar Co* 4. јануара, те 1. фебруара у 15. броју *Наше сцене* на српском језику. Српски и мађарски текст су идентични. *Наџа сцена* је у педесетим годинама била гласило Савеза културно-просветних друштава Војводине, а излазила је двонедељно.

У првом делу свог приказа Јожеф Шулхоф говори о културно-историјским, политичким, друштвеним а помало и привредним приликама у првој половини XIX века у ослобођеној Србији, као и о животу грчких трговаца-имиграната у Банату, покушавајући да дочара средину и окружење где се одвија радња *Kip Jaњe*. Мађарски превод наслова је *A zsugorí*, што ће рећи тврдица, но критичар је сматрао да је било непотребно лично име претворити у именицу која одсликава карактер главног јунака.

Надаље Шулхоф покушава добити одговор на питање како је могуће да је суботичка мађарска публика тек сада, дакле 1951. године, у прилици да се први пут срећне са једним Стеријиним комадом. Одговор налази у чињеници да је Поповићево стваралаштво сматрано застарелим, да се његови комади изводе чак и код Срба превасходно у провинцијским професионалним и аматерским позориштима, те да његове комедије врве од монолога, а они су пак велика препрека у приказивању модерног театрског израза. По Шулхофу, међутим, приликом поновног откривања Стерије, испоставило се да текстови великог српског комедиографа из XIX века и те како могу бити занимљиви, па чак и савремени средином десетог века, те да поседују потребну виталност. Као такви они представљају велики изазов позоришним делатницима.

Актуелност *Kip Jaњe* оправдава стављање овог комада на репертоар суботичког ансамбла. Истовремено мађарска театрска публика ће на тај начин имати прилику да упозна једног од најпопуларнијих српских позоришних писаца, пише Шулхоф.

После наведених напомена следи кратак садржајни преглед самог комада, да би се највећи део приказа бавио анализом саме представе. У односу на раније продукције овог ансамбла, Шулхоф сматра да ово сценско постављење представља корак напред у контексту квалитета, што ће рећи пре свега у исказивању идејног садржаја.

Нажалост, представа у целини има пуно мањавости. Темпо представе након првог чина постаје све спорији, глума поједињих актера је

неуверљива а кључна сцена када се Кир Јања жели убити, потпуно је промашена. Чини се, пише Шулхоф, да је редитељ Шандор Шанта имао јасну визију како поставити ову комедију на сцену, што је за похвалу, али сама реализација и извођење дела остало је недоречено, недовршено, поготову када је реч о сажетости и јасноћи сценског израза.

Ласло Патаки (Pataki László) као Кир Јања био је изврстан, али само у првом чину. Касније лик који доноси постаје једнодимензионалан, одсликава само негативне особине тврдице, док се трагичност лика потпуно губи. Густав Цехе (Czehe Gusztáv) као слуга имао је веома добру маску, но мораће још пуно да ради на свом сценском говору. Ђерђ Фејеш (Fejes György) као нотар био је путпун промашај. Илуш Рацко (Raczkó Ilus) у уз洛и супруге нарочито се истакла у почетним сценама, но касније као да се уморила, губи се живањност и животност у њеној игри. Шулхоф претпоставља да ће временом представа постати уигранија па ће тако неке негативности бити превазиђене (*Mađar Co*, 1951, I, 4).

Година 1953. може се сматрати и годином Стерије када су у питању мађарска професионална позоришта. Наиме, суботички и сомборски мађарски глумци стављају на репертоар по једно његово дело. У Суботици се игра *Лажа и йаракалажа* у режији Иштвана Варге (Varga István), а у Сомбору тек оформљена мађарска дружина игра *Злу жену* у режији Јожефа Вајгандца. Ову комедију је постављао на сцену и српски ансамбл у Сомбору јуна 1952. године. Сцену је осмислио Стеван Николајевић, па је могуће да је та чињеница имала утицај на мађарски избор. Премијера је била 20. новембра 1953. године.

О представи *Лажа и йаракалажа* нисмо нашли ниједну забелешку, о самом ансамблу јесмо. Прва премијера била је крајем октобра и пожњеља је приличан успех, мада су већина протагониста били аматери. Из чланка који је објављен у *Mađar Co* 21. октобра 1953. године сазнајемо да се управо припрема и Стеријина *Зла жена* те да ће Карољ Ринд (Rind Károly) и Арпад Фараго (Faragó Árpád) бити главни протагонисти у тој продукцији.

О *Лажи и йаракалажи* критику Тибора Коложија (Kolozsi Tibor) објављује дневни лист *Mađar Co* 5. маја 1953. године. Аутор у уводном делу свог извештаја спомиње Молијера подсећајући како су се многи писци угледали на њега пишући своја комедиографска дела, па тако и Карољ Кишфалуди (Kisfaludy Károly) код Мађара и Јован Стерија Поповић код Срба. Позитивни Молијеров утицај се огледа у оба случаја у томе што су Кишфалуди и Стерија успели дочарати, свако на свој начин, типичне ознаке друштва свог времена као и њему својствене ликове, а истовремено су одсликавали и свевременске карактере.

Лажа и йаракалажа спада у ранија Стеријина комедиографска остварења, поседује чак и дозу наивности, чиме се редитељ Иштван Варга веома неспретно користио поготову код грађења ликова Мите и Марије — писао је Коложи. Германизми су такође невешто коришћени. Рецензент је сматрао да је режија најслабија тачка представе. Од глумца је похвалио Јулију Р. Киш (R. Kiss Júlia), нарочито њен богато нијансиран сценски говор. Ласло Силађи (Szilágyi László) као Алекса такође се истакао

својом сценском игром у другом и трећем чину, док се Михаљ Куњи (Kunyi Mihály) као Мита није баш прославио. Његову игру је карактерисала претерана гротескност и префорсирана сценска кретња. Сличну оцену добила је и Ана Јухас (Juhász). Једино је Иштван Летмањи као преводилац био похваљен.

Лирски обојен текст написао је врсни писац Михаљ Мајтењи (Majtényi Mihály) у Мађар Сог 6. марта 1956. године под насловом *A hervad-hatatlan Sztérija* (Неувенули Стерија). Мајтењи истиче како је некадашње грађанско дете из Вршца постало стваралац који није само књижевноисторијска личност већ и жива реалност, писац који кореспондира са вечношћу посредством својих сценских остварења. Поводом његовог центенија није било потребно прелиставати застареле и преживеле странице неких прошлих издања. Његово комедиографско стваралаштво могли су упознати чак и Мађари са ових простора помоћу представа као што су биле *Лажа и Ђаралажа*, *Покондирена тиква* или *Зла жена*.

Мајтењи у кратким цртама одсликава време када је Стерија живео и стварао, време које је било, како аутор каже, веома „мађехинско“ и „узбуркано“, још увек проткано остацима феудалних окова, бар што се тиче јужног Баната и саме Србије у његово време. Његово школовање обележено је градовима као што су Вршац, Темишвар, Пешта и Кежмарк (Kézsmárk). Био је учитељ, касније адвокат, гимназијски професор у Крагујевцу, радио за Министарство просвете. Славу је, међутим, стекао као литерарни, боље речено као драмски стваралац.

У првој половини XIX века, пише Мајтењи, српска професионална позоришна сцена је тек настајала. У то време је национална драма црпела теме из опуса јуначких епских народних песама, што је на почетку свог драмског стваралаштва чинио и сам Стерија који се покушавао огледати чак и као романописац. Преводећи Молијера (*Скајенове врагољије*), пронашао је и свој лични, само њему својствен пут у контексту српског драмског стваралаштва, каже Мајтењи.

Аутор чланка потом говори о релевантним карактеристикама Стеријиног комедиографског опуса. Његова оцена се у потпуности слаже са језгромитом оценом коју је дао Младен Лесковац још 1951. године у књизи *На нашој Ђостројбини*. Стерија је, пише Лесковац, „за наше позориште учинио оно о чему до њега код нас није смео ни да сања а не само да то нико није могао да оствари: унео је у њега живот и истину, много простора и размаха друштвеног и историјског, и сунце и ваздуха, и у толикој мери, да је у њега сцена на даскама не једном била непосредни наставак и уметношћу преображен закључак онога што се дешавало на улици, у нашим кућама, у најприснијој и најдубљој утроби нашег тадашњег друштва“ (стр. 168—169). И мада је тачно запажано, како констатује и Петар Марјановић, „да три ране Поповићеве комедије (*Лажа и Ђаралажа* — 1830, *Покондирена тиква* — 1830, 1838. и *Кир Јања* — 1837, 1838) личе на идеолошку расправу просветитеља који читаоцима и гледаоцима жели да пружи поуку и 'полезну забаву' и уметника заинтересованог да прати судбину својих ликова и њихову индивидуалност“ (2005, 198), исто тако је тачно и то да је Стерија први српски писац „с

изразитим обележјима реалистичког приступа књижевној и позоришној материји” (исто).

Мајтењи такође истиче у свом приказу како је Стеријин опус проткан елементима просветитељства, романтизма и реализма, да су у његовим комадима приказане друштвене мане, разни обичаји, наивности и невиности када је у питању љубав, а да је ликове стварао према живим узорцима као што су разметљиви поета, покондирена мајсторица, бездушни тврдица итд. Дајући приказ сопственог окружења и свог времена, Стерија је у ствари умеео да искаже и оно вечно људско.

На крају Мајтењи констатује како је ранији немаран однос према Поповићевим комадима превазиђен; његов опус је издржао суд времена захваљујући пре свега томе што је дајући „особене анализе менталитета и духа суграђана” (2005, 199) успео у доčарању и приказивању свевременских и општељудских својствености.

Покондирена шиква играна је по други пут на суботичкој мађарској сцени јануара 1979. године. Режију из 1956. потписује Иштван Варга, док је други редитељ био Иштван Сабо мл. (Szabó István). Обе представе су рађене на основу превода Иштвана Летмањија. Најисцрпнији приказ виђене продукције из 1979. године дао је Ласло Геролд (Gerold László), прво 25. јануара у *Mađar Színpad* а после и у часопису *Xid*.

Критичарева полазна тачка јесте анализа суштине покондирености као појаве која има свеопшту људску димензију. Истовремено покондиреност је била и јесте релевантна и карактеристична појава на нашим просторима, па се може сматрати, каже Геролд, и симболом менталитета људи са овог поднебља: dakle, комад је комедија менталитета. До појаве генијалне режије Дејана Мијача, представе на основу овог текста биле су рађене као шаљиве игре или лакрије, имале су превасходно забавни карактер. Мијачева режија је вратила комаду оно својство које кореспондира са бескомпромисним приказивањем наличја једне средине, а по Геролду, *Покондирена шиква* се више не може играти као било који лаки комад да би се забавила публика. Анализирајући суботичку поставку критичар констатује како је Иштвану Сабоу било немогуће следити Мијачев пример. Наиме, превод текста је застарео, не поседује потребну духовитост и духовност, домишљатост, и као такав неподобан је да се постави на сцену једне комедије менталитета. Представа обилује довитљивостима али и претеривањима, понекад је громогласна, необуздана чак и циркусантски разуздана, али остаје дужна када је у питању одсликовање једне накарадне средине, једног изопаченог и гротескног света.

Маргит Карна (Karna Margit) игра Фему. Њен лик је оличење глупости и примитивизма, глумица је успела у потпуности да се поистовети са ликом. Игра пуним интензитетом, није само смешна већ понекад и застрашујућа. Јанош Алберт (Albert János) тумачећи лик Ружичића на међе безумни темпо. Поред гротеске он на моменте успева да дочара безвредност, тричавост и испразност тумаченог лика. Марија Алберт (Albert Mária) као Сара, није била довољно динамична, нити уверљива. Ђерђи Сакач (Szakács Györgyi) била је боља као сценограф представе него као костимограф. Костими су били сувише лепи и елегантни а ма-

ње функционални. Млади Фриђеш Ковач (Kovács Frigyes) је уједначеном игром веродостојно оживео свој лик, док је Хајналка Сич (Szűcs Hajnalka) била помало крута Евица.

Рецензија исте представе из пера истог аутора, дакле Ласла Геролда, објављена у часопису *Hid*, разликује се од критике објављене у дневном листу *Mađar Szó* одмах после премијере по томе што даје детаљан опис сваке сцене, али је крајња оцена виђене продукције остала истоветна. Наиме, суботичка поставка није успела у намери да *Покондирена тиква* превазиђе дотадашњу праксу и да сама представа буде нешто више од пуког забавног булеварског игроказа.

ЛИТЕРАТУРА

Младен Лесковац (1951): *На нашој ћосћорбини*, Матица српска, Нови Сад.
Gerold László (1979): *A vallomás — ezúttal is — elmaradt*. In: *Hid*, 1979, február, 251—257.

Петар Марјановић (2005): *Мала историја српској ћозоришића. XIII—XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад.

Magyar Szó, годишта: 1950, 1951, 1953, 1956. и 1979.

Katalin Kaič

JOVAN STERIJA POPOVIĆ ON THE STAGES OF HUNGARIAN THEATRES (1945—1980)

Summary

This scientific work discusses Jovan Sterija Popović's comedigraphic works (*Zla Žena*, *Kir Janja*, *Pokondirena Tikva*) which were performed on the stages of the Hungarian professional theatres in Vojvodina between 1945—1985, in Subotica, Sombor and Bačka Topola.

The paper presents an analysis of stage performances on the basis of the published reviews and criticisms in the newspapers *Magyar Szó*, *7 Nap*, as well as in the magazine *Hid*.

Ольга Йокич

ДЕМОНИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ ГЕРМАН В МИРЕ ПИКОВОЙ ДАМЫ ЧАЙКОВСКОГО И ПУШКИНА

АПСТРАКТ: В данной работе предпринята попытка рассмотреть в музыковедческом ключе восьмифазовое развитие образа Германа Чайковского из оперы „Пиковая дама” в соотношении с пушкинским образом, чтобы показать возникновение в герое демонического начала, по всем правилам романтических персонажей (демонический герой, стремясь достигнуть нереальных целей, своим бессознательным подпадает во владение демонических сил, начинаяющих править его поступками).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: „Пиковая дама”, Пушкин, Чайковский, образ Германа, демоническое и божественное начала

Хотя принято считать романтизм эпохой, в которой индивидуализм художника достиг высшего уровня, всё-таки, благодаря сравнительно-исторической методологии, выяснилось, что в литературе существует огромное количество заимствованного материала и что литературное произведение не нужно считать только плодом фантазии автора, а скорее слиянием различных культурных взаимодействий. Идея „демонического” была часто использована русскими романтическими художниками, как главная тема, мотив или как фон некоторых линий драматического действия. Демонический герой, желая достигнуть нереальных целей,¹ бессознательно подпадает под влияние и ведение демонических сил, начинаяющих управлять его поступками. Русские учёные указывают на частые реминисценции на этот „мотив Гёте” в творчестве Пушкина, хотя не отказывают в оригинальности его замыслов, а некоторые историки² даже все творчество Пушкина считают результатом импульса данного *Фаустом* Гёте. Створив демонический мир *Пиковой дамы*, Чайковский, может, даже больше Пушкина, прикоснулся к *Фаусту*, *Игроку* Достоевского³ и *Демону* Лермонтова. В образе Демона тоже есть прео-

¹ Слово существует в истории литературы, но оно не обозначает общее стремление или идею, а является только в связи с некоторыми произведениями некоторых авторов. Поэтому это слово часто упоминают в речи о творчестве Лермонтова и Пушкина.

² Между ними — В. Розов (*Пушкин и Гёте*), В. Жирмунский и другие.

³ Это сходство с Достоевским подчёркивает Туманина. По её мнению, опера Чайковского близка Достоевскому, благодаря мрачному, преимущественно ночному колориту Петербурга, а также и образ Германа, который намного ближе личностям, созданным Достоевским (особенно Раскольникову, Алексею Ивановичу, а даже и Жильену Сореллу Стендаля), чем герою Пушкина.

бражение: после завоевания сердца Тамары, кажущаяся благость Демона исчезает и он приносит ей смерть; поэтому его прежнюю „любовь” можно считать ложной и обдуманной. Но, есть другое толкование:⁴ Демон был истинно искренен, но у него были нереальные ожидания: Тамара слишком слаба, чтобы стать его спутницей. Поэтому, в каком-то смысле, осмеливаюсь сказать, что Демон Лермонтова — слияние Германа Чайковского и Германна Пушкина.

В самой идеи *Пиковой дамы* Пушкина обнаруживаем различные мотивы: повесть — реалистическая в создании психологических образов и переживаний героев, но с элементами сверхъестественного, игрового азарта,⁵ с влиянием готических романов и французских романов ужаса.⁶

Такая повесть привлекла Чайковского, который после уговаривания Всеволожского, начинает писать одноименную оперу. Но Чайковский не принял замысла Пушкина в целом: это можно объяснить тем фактом, что опера написана почти шестьдесят лет спустя создания повести. Но вероятнее всего, изменения Чайковского — результат его лирического понимания мира и иной ощущительности личности.⁷ Изменения порождают самые различные толкования, то есть некоторые музыковеды считают, что сюжет оперы настолько отличается от повести, что невозможно говорить об одной и той же *Пиковой даме*⁸ и что опера больше похожа на повесть Пушкина *Медный всадник*, чем на свой литературный подлинник.⁹ Часто в литературе указывают на изменения касающиеся психологического образа главного героя, Германа,¹⁰ но всё-таки, учёные только поверхностно перечисляют характеристики Германа, не упоминая важнейшие изменения, происходящие в психике Германа, не касаясь социального фактора, среды и общества в котором Герман живёт.

Поэтому, данная работа является попыткой проникновения в суть замысла Чайковского. Я попробую отметить изменения в сюжете не как „бег” от литературного подлинника, а как реальную модификацию, иное обхождение с темой. Попытаюсь показать насколько существенны изме-

⁴ А. Фейер, Второй бунт Духа (интерпретация поэмы Лермонтова *Демон*), в: Imre H. Tóth (ред.), *Dissertationes Slavicae: Материалы и сообщения по славяноведению*, Publicationes Instituti Philologiae Russicae in Universitate de Attila József Nominata, Szeged, 1976, 17.

⁵ Cf. Виктор Владимирович Виноградов, Стиль *Пиковой дамы*, в: *Избранные труды. О языке художественной прозы*, Наука, Москва, 1980, 176—270.

⁶ О разнообразии мотивов и уровней повести смотрите: Волф Шмид, *Пикова дама* как метатекстуальная новела, *Леттойис Майице срѣске*, книга 463, свеска 6, 1999, 866—903.

⁷ Чайковский очень привязался к своему Герману: „Когда я дошёл до окончательного хора, мне вдруг было жаль Германа, что я начал сильно плакать. (...) Потом я понял почему: (...) Кажется, Герман для меня не был только предлогом писать ту или другую музыку, а всё время настоящий, живой человек, кстати, очень симпатичный” (цитата из: Лия Красинская, *Оперная мелодия П. И. Чайковского в вопросу о взаимодействии мелодии и речевой интонации: Исследование*, Музыка, Ленинград, 1986, 176).

⁸ *Ibid.*, 174.

⁹ Смотри: Elisabeth Wood; Noël Goodwin, Queen of Spades, The, in: Stanley Sadie (ed) *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, London, 1996, 1196.

¹⁰ В тексте Пушкина главного героя зовут Германн, а у Чайковского Герман. Некоторые музыковеды считают что стремление Чайковского отдалиться от литературного образца видно даже в такой мелкой детали.

нения в опере и сколько Чайковский, начав с повести Пушкина, принёс своего, сотворивши таким образом совсем новый мир. За идеологией и социальным фоном буду следить с помощью музыкальной характеристизации образа Германа и его трансформации под действием демонических сил.

*Основные мотивы Пиковой дамы.
Образ Германна в повести Пушкина. Герман в опере Чайковского.*

Драматургия оперы *Пиковая дама* очень сложная. Существуют три линии драматического развития и все они одинаково важны для действия: страсть Германа к азартной игре, тайна Графини и любовь Германа к Лизе. В драматическом действии поэтому есть три яркие вершины:¹¹ они связаны между собой и, может, оперу не следует толковать как драматическое действие с её сегментами, линиями развития, а лучше понимать как одно целое: преображение Германа под действием трёх различных страстей: к игре, дозванию тайны и к Лизе, каждая из которых имеет собственную законченность. Именно в этом проявляется разница в сравнении с героем Пушкина: у Чайковского внутренняя драма Германа есть источник всех мотивов оперы; Германна „определяем“ соответственно с его отношением к ним.

В развитии образа Германа я нашла восемь фаз в опере и только три фазы в литературном произведении. Как критерий для разделения фаз я приняла внезапные перемены в самочувствии Германа, в его идеях, и перемену мотива который является основным. Эти перемены только кажутся вызванными внутренними влияниями; анализ поможет нам понять, что причины преображения Германа — на самом деле — реальные процессы, развивающиеся под действием демонических сил.

У Пушкина Германн — будучи обруслым немцем — холодный, умеренный человек, а „три верные карты“ которые, по его мнению, принесут ему успех — „расчёт, умеренность и трудолюбие“; он „не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее“.¹² Но у него сильная азартная страсть, которую он пытается „придушить“ силой своего характера. Однако, после того, как Германн узнал о существовании тайны трёх карт, у него появилась лишь одна цель. Желая приобрести богатство, он претворяется влюблённым в бедную воспитанницу Лизавету Петровну (в опере она внучка Графини). Нечестность и неискренность его намерений очевидна в том, что письма направленные

¹¹ Кульминация драматической линии связанной с тайной Графини, её опознанием и осуществлением настает в сцене смерти Графини (Другое действие, Финальная сцена четвёртой картины). Вершина линии, которая следует за любовью к Лизе наступает на мосту, когда Лиза и Герман встречаются и когда Герман окончательно отвергает её (третье действие, шестая картина, Сцена и ариозо Лизы), а потом настает и кульминация третьей линии драматического действия, в игорном доме, когда Герман теряет всё (третье действие, седьмая картина, Заключительная сцена).

¹² Александр Сергеевич Пушкин, *Пиковая дама*, Белый город, Москва, 2002, 18.

Лизе — лишь отрывки переписанные из немецких романов. После смерти Графини начинается третья фаза, своим характером и силой представляющая своеобразный антипод в сравнении с первой; таким образом, как будто является „симметричность“ образа Германна. В центре всех происшествий есть именно — мотив карт: под его ведением качества Германна превращаются в свою противоположность.

Таблица 1:

Германн Пушкина		
<u>До момента осознания существования тайны трёх карт.</u>		
I фаза	О Германе узнаём только с помощью слов самого Пушкина или разговора других персонажей.	Хладнокровие, расчётливость.
<u>Притворство перед Лизой. Смерть Графини.</u>		
II фаза	Зная о трёх картах, обеспечивающих выигрыш, Германн, холодный и расчётливый человек, привлекается возможностью выигрыша без риска. Поэтому эта фаза — последствие предыдущей. После смерти Графини, он остаётся жестоким. „В сердце его отозвалось нечто похожее на угрывание совести и снова умолкло“	Увлечённость идеей о большом выигрыше и ложная влюблённость в Лизу. Хладнокровие, расчётливость.
III фаза	<u>С момента похорон Графини. Опознание трёх карт. Игра.</u> Привидения, галлюцинации. Проигрыш на картах и нервное расстройство.	Потеря контроля, нервное расстройство, сумасшествие

Таким образом, с Германном связаны все три мотива, которые появляются и в опере. Они следующим образом прослеживаются в иерархической системе мотивов, которая не изменится в продолжении повести:

- 1) мотив тайны Графини: центральный мотив, пробуждающий заснувшие страсти Германна;
- 2) мотив карт: Германн обречён стать великим игроком, чья расчётливость препятствует честной игре, полной рисков;
- 3) любовь к Лизе: неискренняя, она только средство для достижения цели.

Даже при таком простом анализе мы можем заметить разницу в сравнении с Германом Чайковского. Его любовь к Лизе искренна (Герман увидел Лизу задолго перед тем, как узнал её происхождение и связи с Графиней), а желание узнать тайну Графини сперва было только орудием для завоевания любви девушки высшего социального сословия. Но Чайковский этот мотив утвердил не однозначно: однажды, Герман предпочтёт жажду богатства желанию любви и сделает её независимой — именно под ведением, как мы скоро увидим, демонических сил.

Таблица 2:

Герман Чайковского				
		Часть драматического действия	Доминания мотивов	Остальные мотивы
I фаза	Первое действие	Первая картина: сцена 1—3 <u>Перед началом действия оперы</u> О Германе узнаёт из разговора других персонажей.	Одиночество; странная натура. Страсть?	Является музыкальный мотив неопределённой страсти.
		Первая картина: сцена 3—4 <u>До момента, как Герман узнал, что Лиза невеста Елецкого</u> „Безымянная“ влюблённость.	Идеальная любовь	Остальные два мотива действия отсутствуют.
II фаза	Первое действие	Первая картина: сцена 5—6 <u>Он узнаёт что Лиза невеста Елецкого и решается завоевать её</u> В Германе пробуждаются страсти.	Фатальная любовь	Является мотив тайны Графини (в рассказе Томского)
		Вторая картина <u>Посещение Лизы, любовный дуэт</u> Триумф любви?	Любовь переплетается с мыслью о выигрыше в карты. Герман припоминает о тайне. Несознательно тайна стала двигателем действия!	
III фаза	Второе действие	Третья картина <u>Бал, договор встречи с Лизой, смерть Графини</u> Это очень бурная фаза и представляет сублимацию всех прежних стремлений Германа. Рассудок Германа теряется.	Идея о картах начинает побеждать любовь. Но, всё-же ещё присутствуют переплетения. Страсть к картам в конце этой фазы пересилит чувство любви.	
		Пятая картина <u>Чтение письма Лизы и призрак Графини</u> Здесь встречаются демоническое и божественное. Решающий момент: мы ещё не знаем, вернётся ли Герман к верному пути.	Переплете- ние любви и карт.	Попытка Германа мыслями вернуться к Лизе. Но, элемент сверхъестественного (призрак Графини), меняет его планы.
VII фаза	Третье действие	Шестая картина <u>Встреча с Лизой на мосту</u> Самая короткая фаза и её внутренние пределы разделить невозможно: Герман вне себя, а его душа совсем разделилась.	Окончатель- ный триумф карт. Увлечённость и страсть к азартной игре.	Любовь впервые заброшена в тень из-за страсти к игре.
		Седьмая картина <u>Сцена в игорном доме, проигрыш, привидения</u> Герман проигрывает на картах. По своему содержанию, эта фаза напоминает предыдущую, но „в зеркале“	Освобожде- ние од демонических мотивов. Возвращение любви. Бред. Катарсис.	Вершина страсти к азартной игре, реминисценции на все мотивы из оперы. Путь к освобождению(?)
VIII фаза	Седьмая картина			

*Первая фаза
Влечение к демоническому*

О первой фазе образа Германа мы узнаём только из лаконического речитатива Чекалинского и Сурина; однако, мы её упоминаем, ибо она важна в будущем развитии его личности, то есть, в изображении образа в целом. Герман в этой фазе почти одинаков с Германом Пушкина.

Хроматика, появившаяся когда Сурин рассказывает о Германе, свидетельствует о его скрытой страсти к азартной игре — даже, страсти вообще; с помощью этого мотива, в расширенном виде, будет создан мотив тайны Графини; её побудителя.

Пример 1:

Первое действие, Первая картина, Сцена и ариозо Германа *Чем кончилась вчера игра?*, т. 8—13.

ЧЕКАЛИНСКИЙ.

Был там Герман?

СУРИН.

Был. И, как всегда,
с восьми и до восьми утра,
Прикован к игорному столу,
сидел и молча дул вино.

(Moderato)

The musical score consists of two staves. The top staff is for 'Ческалинский' (Cheskalin'sky) and the bottom staff is for 'Сурин' (Surin). The vocal parts are written in bass clef. The piano accompaniment is shown in the lower part of the score. The lyrics are written below the notes. Measure 6 starts with 'ми, хоть раз бы вы - иг-рать! Был там Гер-ман? Был и, как воег-да, с вось-ми и до вось-' followed by a piano dynamic 'f'. The piano part continues with a sustained note and a dynamic 'p'. Measure 7 starts with 'ми ут-ра при-ко- зан ки - гор-но- му сто-лу, си - дел и, мол-ча, дул ви-' followed by a piano dynamic 'mf'.

*Вторая фаза
Безнадежная любовная страсть*

Вторая фаза развития главного персонажа начинается с экспозиции Германа. Его сейчас характеризирует тема любви, сперва данная только в музыке оркестра. Но примечание Сурина, на фоне темы любви, как будто предуведомляет то, что должно случится в будущем:

Вот он, смотри.
Как демон ада, мрачен... бледен...

Именно этот разлад между словом и музыкой метафорически характеризирует двойную природу Германа: возвышенную, ангельскую, и демоническую, то есть, их борьбу для окончательного завоевания души Германа.

Пример 2:
To же самое, т. 20—25.

(Moderato)

Также, он указывает и на демонический характер, который любовь к Лизе приобретёт в будущем,¹³ и это особенно заметно в выступлении хроматического хода, являющегося только в партии Германа, т.е. в оркестре.

¹³ На это указывает и мелодическое сходство мотива трёх карт и мотива любви!!!

стровом сопровождении пока развивается мелодия любви: у него пока нет той же силы и значения.

Пример 3:

To же самое, т. 68—76.

Но мысль ревнивая, что ею
Другому обладать,
Когда я след ноги не смею
Ей целовать,
Томит меня; и страсть земную
Напрасно я хочу унять
И все хочу тогда обнять,
И все хочу мою святую тогда обнять...

(Andante — Piu mosso)

Г. тел бы век хра - нить! Но мысль ревни - ва - я, что

ritenuto

а tempo sempre agitato

Г. е - ю дру - го - му об - ла - дать, ког - да я

Е. след но - ги не сме - ю ей це - ло - вать, ме - ня то -

dim.

Особенно интересные слова Германа:

Я только мог спокойно жить,
Пока во мне дремали страсти...
Тогда я мог владеть собой,
Теперь, когда душа во власти
Одной мечты, — прощай покой,
Прощай покой!

Их можно даже поставить как эпиграф оперы. Если эти слова поймёмы в широком контексте, то можно сделать вывод о том, что Герман здесь не говорит только о любовной страсти, а о страсти как явлении — побуждение одной страсти обязательно потащит за собой явление другой. Страсть обязательно должна отогнать тихий покой, так же, как и „две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе”.¹⁴

Пример 4:
To же самое, т. 30—37.

ТОМСКИЙ.
Ты стал другой какой-то...
Чем-то недоволен...
Бывало: сдержан, бережлив,
Ты весел был, по крайней мере;
Теперь ты мрачен, молчалив
I, — я ушам своим не верю:
Ты, новой страстию горя,
Как говорят, вплоть до утра
Проводишь ночи за игрой.

¹⁴ Александр Сергеевич Пушкин, *Op. cit.*, 41.

(Andante)

Tenor part lyrics:
то не-до-во-лен...
Бы-ва - ло, сдер-жан, бе-реж-лив,
ты зе-сел был, по край-ней

Bass part lyrics:
ме-ре; те - перь ты мра - чен,
мол - ча - лив,
и - я у - шам сво -

Эту фазу заканчивает дуэт *Счастливый день*. Факт, что Елецкий поёт о счастливом дне в g-molle — очень странный. Это даёт нам две возможности понимания: мы сосредоточены на печали Германа и забываем всех остальных героев, о настроении которых узнаём только в тени чувств Германа. Вторая возможность — Елецкий „сулит“ Герману мелодию перед появлением Лизы и страшной правды. Елецкий даёт интонацию мелодии Германа, которая побуждает страсти: он — часть демонического мира, а Герман только марионетка, которой управляют страсти.

Пример 5:

Первое действие, Первая картина, Хор гуляющих и сцена, *Счастливый день*, т. 1—8.

ГЕРМАН (*за себя, истовремено с Елецким*).
Несрећни дане,
Проклињем те!
К’о да се све поклопило,
Да заратује са мном!
Свуда радост оставља трага,
Али не и у души мојој болној.
Све се смеши, све блиста,
Кад у моме срцу
Паклена јед подрхтава.
Паклена јед подрхтава,
Само патње обећава.
О да, само патње, патње ми обећава!

ГЕРМАН (*про себя, одновременно с Елецким*).
Несчастный день,
Тебя я проклинаю!
Как будто все соединилось,
Чтобы в борьбу вступить со мною!
Повсюду радость отразилась,
Но не в душе моей больной.
Все улыбается, все блещет,
Когда на сердце у меня
Досада адская трепещет.
Досада адская трепещет,
Одни мучения суля.
О да, одни мученья, мученья мне суля!

Andante ($\text{♩} = 76$)
Герман

Несчаст - ный день, те - бя я про . кли . на . ю!

(С чувством)

К. Счаст . ли - вый день, те - бя, те - бя благо - сло -

Andante ($\text{♩} = 76$)

Г.

Как буд - то всё со . е - ди . ни . лось, что - бы в борь . бу всту . пить со мно . ю.

К. - вля - ю! Как всё со . е - ди - ни - лось, чтоб вме . сте ли - ко .

К.

*Третья фаза
Неумолимый фатализм*

Эту фазу можно назвать фазой неумолимой страсти. В ней впервые является идея о тайне Графини, которая совсем захватит Германа.

С момента окончания квинтета *Мне страшно* до момента ухода Томского, Чекалинского и Сурина Герман не произносит ни одного единственного слова — в этой фазе только кажется, что Герман не активный участник. Это индикатор: история, которую Томский рассказывает, пробуждает азартную страсть Германа и представляет фундамент, основу для изменения Германа в последующем. Говоря о Графине, Томский впервые пользуется музыкальной темой тайны Графини, т.е. — хроматическим ходом, который мы уже встречали в связи с Германом, но он на этот раз ясный и яркий.¹⁵ Тема появляется три раза, ибо aria Томского куплетная: в первый раз она символ азартной страсти Графини, во второй раз — любовной страсти графа Сен-Жермена, а в третий раз она символ проклятия Графини, т.е. проклятия Германа.

¹⁵ Надо отметить, что этот мотив всегда является в контрапункте с темой Графини.

Получишь смертельный удар ты,
От третьего кто пылко, страстно любя,
Придет, чтобы силой узнать от тебя
Три карты, три карты, три карты!

Пример 6:

Первое действие, Первая картина, Сцена и баллада Томского, *Однажды в Версале*, т. 69—78.

(Allegro con spirito)

The musical score consists of four staves of music for voice and piano. The vocal part is in soprano range, and the piano part provides harmonic support. The lyrics are in Russian, and the music is set in common time with a key signature of one sharp. The vocal line is characterized by its rhythmic complexity and melodic leaps. The piano accompaniment uses various textures, including eighth-note chords and sustained notes. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *cre*, *lim.*, *sforz.*, *ff*, and *ff colla parte*. The vocal part also includes slurs, grace notes, and eighth-note patterns.

По окончанию арии, Чекалинский и Сурин насмешливо повторят Герману эту мелодию.

Буря, которая тогда начнётся, изображает беспокойство души Германа — прежнее непрестанное сопоставление хоровых сцен и индивидуальных выступлений сейчас преобретает иное значение — внутреннее состояние Германа оставляет след на его окружение. Эту сцену, в сочетании с первой, тоже хоровой, мы можем понять в другом смысле: они противоположные, так как и Герман находится под действием разлада, появившегося в его душе.

*Четвёртая фаза
Возвращение желания жить*

В этой фазе мы снова замечаем хроматический ход, как символ страсти — на этот раз, любовной. Она является в партии Лизы, что объясняется её преданостью и связью с Германом.

Четвёртая фаза в каком-то смысле одинакова с предшествующей, но в ней ещё больше заметно колебание чувств Германа; в третьей фазе, после смирения с тем, что Лиза бесповоротно потеряна для него, появилась история о Графини, а потом и недолгий восторг о большом выигрыше который сливается с любовной страстью и решением:

Она моею будет,
Иль умру!

Четвёртая фаза, однако, начинается неожиданно спокойно. Герман, кажется, желает проститься с Лизой. Но о его не совсем искренних намерениях говорят не его слова, партия (т.е. фигурируют мелодии похожие на романс, как и в ариозо из второй фазы), а — оркестр. Оркестр раньше изображал природу Германа, теперь он показывает смысл его слов: Герман начинает бессознательно претворяться, хотя по другим признакам мы это не можем заметить! Именно в партии кларнета появляется мотив, который будет использован в сцене смерти Графини:

Пример 7:

Первое действие, Вторая картина, Заключительная сцена, *Пора уж расходиться.*

ГЕРМАН. Остановитесь, умоляю
 вас.

ЛИЗА. Зачем вы здесь, безумный
 человек? Что надо вам?

ГЕРМАН. Проститься!
(Лиза хочет уйти)

Не уходите же! Останьтесь! Я сам уйду сейчас
 И более сюда не возвращусь...

Andantino ($\text{♩} = 84$) ad libitum

Герман За - чем вы здесь, бе.зумный че.ло : век? Что
О.ста.но.ви.тесь, у.мо.ля . ю вас!

Andantino ($\text{♩} = 84$)

(Лиза хочет уйти)

на - до вам?

Про - сти . ться!

Meno mosso $\text{♩} = 66$ riten. Adagio $\text{♩} = 56$

Г. Не у . хо . ди . те же! О . стан . ть . ся! Я сам уй . ду сей . час и боле . е сю . да не воз . вращ .

Даже можно говорить о своеобразном „самоосвобождении“ некоторых партий оркестра и проследить высказывания Германа: начав с хроматического хода, который является символом его страстной натуры, через этот момент выделения инструмента, который пока не был выдвинутым в опере и не имел солистическую роль, до сцены в спальне Графини, когда инструмент полностью освобождается и даже — делает в гибель Германа. Гобой, кларнет и фагот поэтому символизируют демоническое начало. Больше речи об этом будет при следующем явлении этого мотива, в пятой фазе.

Значительный поворот появляется с момента, когда Графиня пришла в комнату Лизы: под оркестровым сопровождением, связанным с Графиней (тремоло в партии струнных инструментов и тема Графини в партии фагота) надвязывается, после ухода Графини, и припоминание слов проклятия Германа — страсть получила свою окончательную форму и даёт Герману волю жить.

Пример 8:

Первое действие, Вторая картина, Заключительная сцена, *Лиза, отвори!*, т. 47—66.

ГЕРМАН (*про себя*).

„Кто, страстно любя,
Придет, чтоб наверно узнать от тебя
Три карты, три карты, три карты!”
Могильным холодом повеяло вокруг!
О, страшный призрак,
Смерть, я не хочу тебя!

(Allegro vivo)

The musical score consists of four staves of music for voice and piano. The vocal line is in soprano C-clef, and the piano line is in bass F-clef. The tempo is Allegro vivo, indicated by the instruction (Allegro vivo) at the beginning. The dynamics range from pp marcato to ff. The vocal part includes lyrics in Russian, such as „Кто, страстно любя, придет, чтоб наверно узнать от тебя три карты, три карты, три карты!”, and „Могильным холодом повеяло вокруг! О, страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!..”. The piano part provides harmonic support with various chords and rhythmic patterns. The score is divided into four systems by vertical bar lines.

(Лиза, затворив дверь за Графиней, подходит к балкону, отворяет его и жестом велит Герману уходить.)



Попытка убедить Лизу сейчас имеет иную целенаправленность: это нам сулит и остинатная фигура вспомогательной ноты (малая секунда — часть музыкального мотива страсти к азартной игре).

Пример 9:

To же самое, т. 94—102.

ЛИЗА. Сжальтесь, вы губите меня!
Уйдите, я прошу вас, я велю вам!
ГЕРМАН. Так, значит,
Смерти приговор Ты произносишь!
ЛИЗА. О боже, Я слабею..
Уходи, прошу!
ГЕРМАН. Скажи тогда: умри!
ЛИЗА. Боже правый!

Allegro giusto ($\text{♩} = 120$)

*Пятая фаза
Любовь как оправдание...*

Как и в начале первого действия, здесь тоже есть контраст жанрового и индивидуального на фоне драматургии: начинающей сцене бала противопоставляется психологический портрет Германа. В тринадцатой сцене является вершина борьбы Германа с неумолимой мыслью о картах. Это показано попеременной сменой разделов, в которых доминирует оркестровое сопровождение, связанное с Графиней, напоминающее предыдущую фазу, и музыкально-”невтральных” разделов: Герман тер-

яет своё „я”. Привидения, т.е. слова проклятия Графини, повторяются дважды, предуведомляя о доминации этого мотива.

Пример 10:

Второе действие, Третья картина, Сцена, *Скорее бы её увидеть*, т. 33—37.

(Moderato assai)

Чекалинский
Сурин
Несколько человек из хора
Тенора
Басы

ff Три кар - ты, три кар - ты, три
Три кар - ты, три кар - ты, три
Три кар - ты, три кар - ты, три
Три кар - ты, три кар - ты, три

f ff

кап - ты!
(Хохочет) (Смешиваются с толпой гостей, которая мало-помалу входит в залу.)
кап - ты!
(Хохочут) (Смешиваются с толпой гостей, которая мало-помалу входит в залу.)
кап - ты!

dolce p

В либретто очень интересно сформулировано изменение, произошедшее с Германом; слыша его слова, мы понимаем, что любовь в его сердце сейчас является только средством, оправданием для прикосновения к Графине:

ГЕРМАН (задумчиво).

„Кто пылко и страстно любя!”

Что ж? разве не люблю я? Конечно... да!
(Оборачивается и видит перед собой Графиню. Оба вздрагивают, пристально смотря друг на друга.)

СУРИН *(в маске).*

Смотри, любовница твоя!

(Хохочет и скрывается.)

ГЕРМАН.

Опять... опять! Мне страшно! Тот же голос...

Кто это?.. Демон или люди?

Зачем они преследуют меня?

Проклятье! О, как я жалок и смешон!

Центральная часть этой фазы, да и оперы в целом — сцена в спальне Графини; это первая из трёх кульминаций. Сцена начинается, когда Герман в комнате один: им полностью овладела мысль о картах. Каждая попытка защититься и думать о Лизе кажется невозможной из-за остинантного мотива взволнованой души в партии виолончели.

Пример 11:

Второе действие, Четвёртая картина, Сцена и хор, *Всё так, как мне она сказала*, т. 35—44.

(Andante mosso)

(Через потайную дверь входит Герман. Он осматривает комнату.)

Germann

Всё

так, как мне о - на ска - за - ла...

Последующие процессы — совсем психопатические, демонические, и случаются по логике, не свойственной реальной жизни: в литературе я столкнулась с толкованием,¹⁶ что хор приживалок и горничных представляет собой „жуткую демоническую колыбельню“ и предупреждение о „вечном сне“ Графини.¹⁷

Почти такого же характера и анахронистическая ария Графини.¹⁸ Эти две сцены посредственно характеризуют Германа. Они изображают

¹⁶ А. Альшванг, *П. И. Чайковский*, Музыка, Москва, 1967, 597—598.

¹⁷ Это единственное мнение, но я думаю что оно несправедливо заброшено.

¹⁸ Ария взята из оперы Гретри *Ричард Львинное Сердце*, и поэтому не может символизировать молодость Графини. Но художественная свобода позволила Чайковскому дать этой арии именно такую роль.

среду, в которой он находится и которая подталкивает на осуществление его тайных и невольных желаний.

Хотя текст сцены смерти Графини почти дословно взят из повести Пушкина, идея Чайковского была несколько иная: Графиня больше не „релевантный” герой. У Пушкина она произносит одно предложение,¹⁹ но у Чайковского Графиня не сопротивляется Герману — она присутствует в комнате только физически, а с Германом „разговаривают” солистические инструменты (фагот, кларнет, гобой).

Пример 12:

Второе действие, Четвёртая картина, Финальная сцена, *Не пугайтесь! Ради Бога не пугайтесь!*, т. 12—25.

(Moderato assai)

(Герман выходит и становится против Графини. Она просыпается и в немом ужасе беззвучно шевелит губами.)

Герман

Граfinя

Не пугайтесь!

Andante mosso ($\text{♩} = 76$)

г. гайтесь! Ра ди бо га, не пугайтесь!..

¹⁹ „Это была шутка, клянусь вам, это была шутка!” (Александр Сергеевич Пушкин, *Op. cit.*, 29).

Я не стану вам вредить!
Я при.

шёл вас у - мо - лять о ми - лос - ти од - ной!

(Графиня молча смотрит на него по-прежнему)

Хотя эту ситуацию можно понять, как разделение личности Германа, внутреннюю борьбу измученной души, может именно в этой сцене показана вершина мощи демонических сил; они оладевали Германом медленно, сперва только с помощью идеи о любви (страсть — хроматический ход), потом трансформацией этого хроматического движения в мотив проклятия Графини, явлением этого мотива в сцене с Лизой (таким образом желание овладеть картами полностью заменило желание любить), и, наконец, выделением партии кларнета, ясного, определённого „голоса”, который манит в грех, и победой в сцене смерти Графини. Голос демонических сил теперь ясный, разнообразный, свободный, а слабая душа Германа не в состоянии различить реальность от фантазии. Его партия полна движения секунд, даже в момент, когда он понимает, что Графиня мертва. Это антиклиimax, в динамике *pp*.

Настоящий климакс — приход Лизы в спальню Графини: Герман совсем под влиянием того факта, что навсегда потерял возможность узнать тайну трёх карт. В его душе нет даже следа любовных чувств.

Пример 13:

Второе действие, Четвёртая картина, Финальная сцена, *Что здесь за шум?*, т. 1–12.

ЛИЗА. Что здесь за шум?

(Увидя Германа.) Ты, ты здесь?

ГЕРМАН (бросаясь к ней, со страхом).

Молчи! Молчи!

Она мертва, а тайны не узнал я!..

ЛИЗА. Кто мертва?

О чём ты говоришь?

ГЕРМАН (указывая на труп).

Сбылось! Она мертва,

А тайны не узнал я!..

Vivace (alla breve) ($\text{d} = 92$)

Лиза (Увидя Германа.)

Что здесь за шум? Ты, ты здесь?

Герман (бросаясь к ней, со страхом)

Молчи!

fp molto agitato

Молчи!.. Она мертва, а тайны не у.

mf marcato

Лиза

Кто мертва? О чём ты говоришь?

(указывая на труп.)

знал я!..

сбылось!

*Шестая фаза
Борьба божественного и демонического за душу Германа*

Эта фаза короткая и занимает только два коротких выступления Германа. Но характеристики его образа значительно помогают оркестровые интерлюдии.

Несмотря на очевидную доминацию мотива карт в действии, галлюцинации, всё-таки в Германе появляется маленький след человеческого — он сочувствует Лизе: его душа не полностью проиграла борьбу.

Бедняжка! В какую пропасть я завлек ее с собою!
Ах, если б мне забыться и уснуть!

Сила воображения Германа в этой фазе достигает предела: ей даже не нужен импульс из внешнего мира, — сейчас нет мотивов солистических инструментов, выделенных в пятой фазе! Герман, следовательно, один, оставлен сам себе, но это ни в коем случае не облегчило его страдание, ибо его душа слишком „больна”, чтобы успокоиться. Минута перед появлением призрака Графини дана самыми простыми, редуцированными средствами: мелодия партии Германа находится на фоне гомофонического церковного хора, который молится о спасении его души, иногда с хроматическими пассажами в партиях струнных.

Пример 14:

Третье действие, Пятая картина, Антракт и сцена, *Я не верю, чтобы ты хотел смерти Графини*, т. 54—61.

ГЕРМАН (*испуганно вставая*).
Все те же думы,
Все тот же страшный сон
И мрачные картины похорон
Встают как бы живые предо мною...
(*Прислушивается*.) Что это?!

Пенье или ветра вой?
Не разберу...
ХОР ПЕВЧИХ (*за сценой вдали*).
Господу молюся я,
Чтобы внял он печали моей,
Ибо зла исполнилась душа моя
И страшусь я плененья адова,
О, воззри, боже, на страдания
Ты раба своего!

(Largo)

Мотив Графини предуведомляет о появлении призрака, который в динамике *rrrr* произносит слова тайны трёх карт, на фоне целотонной гаммы.

Пример 15:

Третье действие, Пятая картина, Сцена, *Мне страшно! Страшно!*, т. 39—50.

ПРИЗРАК ГРАФИНИ.

Я пришла к тебе против воли,
Но мне велено исполнить твою просьбу.
Спаси Лизу, женись на ней,
И три карты, три карты,
Три карты выиграют сряду.
Запомни!
Тройка! Семерка! Туз! Тройка, семерка, туз!

(Andante non tanto)

The musical score consists of three staves of music for orchestra and choir. The first staff (top) has lyrics in Russian: 'и предадут тебе же, искы на сей, и три карти'. The second staff (middle) has lyrics: 'против то-ла, но мне ве-ле, во-во-зла, ишь тво-ю грек-бу, Сеа, сп. Же, зы.' The third staff (bottom) has lyrics: 'три карти, три карти, три карти, три карти, зы, ит-ра-ет сри-зу, зы.' The score includes dynamic markings such as 'up marcato' and 'sempre pp ma marcato in la mano sinistra', and performance instructions like 'pp pochissimo cresc.' and 'mp'.

Эта фаза поэтому очень значительна, хотя не представляет собой вершину. Она — решающий момент, когда Герман полностью сдаётся.

Имея ввиду, что у Пушкина этой сцены нет, учёные считают, что именно она лучшее и самое целеустремленное изменение, которое Чайковский придумал.

Седмая фаза Лебединая песня любви

Хотя „решение” Германа мы почувствовали заранее, даже в предыдущей фазе, здесь Герман выступает в контрасте, разделении своей души. Герман выдумывает своеобразную „лебединую песню” любви: в оркестре его сопровождают некоторые мотивы из второй и третьей фазы, а любовный дуэт окрашен интонациями романса.

Пример 16:

Третье действие, Шестая картина, Сцена и дуэт, *О да, миновали страданья*, т. 10—17.

ЛИЗА (одновременно с Германом)
Забыты страданья и слезы!
О, мой милый, желанный,
Я снова, снова с тобой,
Миновали наши навеки страданья,
Кончены муки,
Мой милый, желанный,
Я снова с тобою!

(Andantino con moto)

Tempo I

Резкий разрыв случился с появлением музыки фагота и кларнета с остинатным мотивом триоли, по смыслу сопротивляющимся и почти издевающимся триолями любовного дуэта, а даже и самому Герману. Этот мотив, а также и целотонная гамма и мотив Графини связаны с Германом до конца этой сцены. Негибкость этих элементов, отсутствие развития и почти иронический характер, свидетельствуют о сжатости души Германа, эгоизме, слепой увлечённости. Эту разницу в сравнении с остальными выступлениями Германа, также, можем считать доказательством того, что благосклонность демонов к Герману сейчас совсем ушла. Он остаётся один, без помощи, но ещё не осознает свою слабость. Хотя говорит на языке демона, у него нет его моши, ибо он — только побеждённая и слабая душа.

Пример 17:
To же самое, т. 34—40.

ЛИЗА. О боже! Что с тобою, Герман?

ГЕРМАН.

Там груды золота лежат

И мне, мне одному они принадлежат!

ЛИЗА.

О горе!

Герман, что ты говоришь? Опомнись!

ГЕРМАН.

Ах, я забыл, ведь ты еще не знаешь!

Три карты, помнишь,

Что тогда еще я выведать хотел у старой ведьмы!

Moderato assai quasi andantino ($\text{♩} = 84$)

Лиза

о бо . же! Что с то . бо . ю, Герман?

Moderato assai quasi andantino ($\text{♩} = 84$)

Там гру . ды зо . лота ле .

жат и мне, мне од . но . му о . ни при . над . ле .

Лиза

о го . ре! Гер . ман, что ты го . во . риши?

жат!

poco crescendo mf

simile

dim.

*Восьмая фаза
Катарсис, благодаря страданию и потере*

Последняя фаза представляет собой закругление третьей линии драматического действия. После приезда в игорный дом Германа характеризует тот же самый мотив, который в третьей фазе (приход Графини в комнату Лизы) был связан с Графиней. Сцена игры в карты сопровождена совсем новой музыкой, но извлечение каждой карты сопровождается с участием мотива Графини. Момент извлечения последней карты

— пиковой дамы, вместо туз — логично, связано с мотивом Графини и целотонной гаммы.

Пример 18:

Третье действие, Седьмая картина, Заключительная сцена, *Идёт ещё?*, т. 23—29.

ГЕРМАН (*открывая карту*). Мой туз!

ЕЛЕЦКИЙ. Нет! Ваша дама бита!

ГЕРМАН. Какая дама?

ЕЛЕЦКИЙ.

Та, что у вас в руках, — Дама пик!

(Показывается призрак Графини. Все отступают от Германа.)

ГЕРМАН (*в ужасе*).

Старуха!.. Ты! Ты здесь!

Чего смеешься?

Ты меня с ума свела!

Проклятая!

Что... что надобно тебе?

Жизнь, жизнь моя? Возьми ее, возьми ее!

Moderato assai (♩ = 92)

Мой туз! ad lib.

Князь

Нет! Ваша да - ма би - та!

Moderato assai (♩ = 92)

Стару - ха!..

Ta, что у вас в ру - ках, - да - ма пик!

Andante non troppo (Come primo)

(Показывается призрак Графини. Все отступают от Германа.)

un poco marcato ma sempre pp

Ты! Ты здесь! Чего смеёшь - ся? Ты ме - ная су -

Это вершина — обозначает всеприсутствие Графини и „тайной недоброжелательности судьбы”, помянутой в эпиграфе повести Пушкина.²⁰

Заключение оперы немного странное: по мнению многих музыковедов,²¹ Чайковский определился на конвенциональном постановлении. После проигрыша Герману чудится Графиня, а потом он прощается с Елецким и Лизой, в образе ангела. Прощание сопровождено хроматическим ходом, символизирующим затихание страстей и смирение души Германа, а обращение к Лизе — светлым любовным мотивом из третьей фазы.

Пример 19:
To же самое, т. 40—60.

(Moderato mosso e agitato)

²⁰ „Пиковая дама обозначает тайную недоброжелательность судьбы. Новейшая гадательная книга.”

²¹ Такое мнение поддерживают и Альшванг и Красинская.

Как особенно конвенциональное заключение приводится окончательный хор *a cappella*, молитва за спасение измученной души Германа.

Хор гостей и играющих.
Господь! Прости ему!
И упокой его мятежную
И измученную душу.

Пример 20:

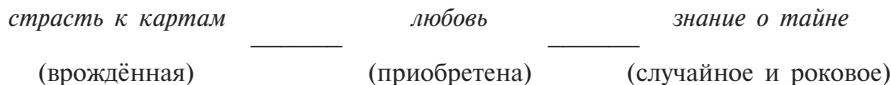
Третье действие, Седьмая картина, Заключительная сцена, *Господь, прости ему*, т. 1–18.



В каком-то смысле, можем говорить о закруглении на большом плане: любовный, светлый мотив предуведомляет о рассвете над Петербургом, вводя в атмосферу, в которой действие оперы началось.

Заключение

При анализе образа Германа у Чайковского мы нашли несколько фаз развития личности. Германн Пушкина не такой сложный, ибо его хладнокровие и рассудок покидают его только после похорон Графини.²² Германа Чайковского невозможно „поймать” из-за „кипения”, происходящего в его душе. Он совсем не осознаёт своих настоящих желаний и не управляет своей жизнью. Его манит демоническая сила, которая приобретает власть над ним, ибо в Германе ещё давно была неопределённая страсть. Она завладевает Германом медленно, навязывая ему требования, становившимися всё большими и большими. Всё начинается как невинная влюблённость, которая скоро превращается в страстное увлечение Лизой и приводит к кажущемуся желанию самоубийства.²³ Следующая ступень входа в мир демонического — это слышание о тайне — об истории, в чьей правдивости все сомневаются. Тайна постепенно захватывает Германа, заменяя любовные чувства, а драматическая линия, связанная с ней, заканчивается смертью Графини. Главная кульминация таким образом представляет продолжение мотива, данного в начале оперы: Герман, человек который никогда не играл в карты, стал страстным игроком. Теряет всё. Значит, чередование мотивов дано так, чтобы Герман превратился в свою противоположность и сделано именно с уважением глубины этих свойств в характере:



²² Даже в сцене в спальне графини он был в полном сознании; даже замечает и оценивает вещи, находящиеся в комнате и комментирует создавшуюся обстановку. Современники делали Пушкину замечание об этом и говорили, что это невозможно, но он всё-же считал, что эта сцена идеально совпадает с характером Германна.

²³ Герман Чайковского не претворяется. Возможность того, что он сознательно угрожает самоубийством ради достижения цели, очень мала. Как я уже говорила, в музыке оркестра, а не в партии Германа или тексте, который он произносит, есть намек на влияние демонических сил на его душу и скрытого, неосознаваемого желания.

Но порядок развязок обратный, и осуществление глубокой страсти Германа случается только после развязки остальных линий, — этим ещё больше подчёркивается преображение Германа.

График 1:



В опере есть только намёк на существование демонического мира, но это толкование вполне возможно: часто в анализе постулатов оперы упоминают судьбу, т.е. фатум. Я, конечно, не отвергаю это общепринятое мнение.²⁴ Но моё толкование заходит в новую сферу интерпретации, в котором судьба сочетается с демоническим. Как аргумент мнения, что судьба „играется с нитями происшествий” часто приводится тот факт, что Герман случайно вошёл в комнату Графини, вместо комнаты Лизы, т.е. под ведением руки неумолимой судьбы. Но совсем упускается важный элемент: Герман определился с комнатой, которая находится справа именно по законам игры „фараон”! Значит, внутренняя сила влекла Германа. Герман не просто марионетка судьбы.

Особенно сильную аргументацию для мнения о существовании демонического мира даёт именно окончательный хор, молитва, окрашивающая оперу и создававшая нужное „равновесие” демонического и божественного, позволяя нам окружение Германа понять как „чистилище”, „ад”, в котором существуют искушения обоих миров.

Миру демонического принадлежат Графиня, друзья Германа, но и некоторые личности, о которых не узнаём непосредственно, а со слов Томского, ибо они не участвуют в действии. С графом Сен-Жерменом, по словам Пушкина,²⁵ связано сказание об изобретении напитка вечной молодости, и его считали алхимиком. Не связывает ли это графа Сен-Жермена с историческим Фаустом? Именно он источник тайны трёх карт, и только он не пострадал из-за них. Поэтому неправильно считать Графиню демоном. Она только орудие и она не защищена от проклятия тайны. Несмотря на жизненность Графини, возможно, что яркие мотивы, связанные с ней — на самом деле — мотивы демонической силы, управляющей ею, чтобы проклятие сбылось. Друзья Германа тоже часть демонического мира: они в Германе заранее почувствовали страсть и стали вести его на их путь, я думаю, сознательно. Елецкий разжигает в Германе любовную страсть к Лизе во второй фазе. В сцене на балу, в

²⁴ Толкование о теме фатума в *Пиковой даме* Чайковского правильно, потому что композитор очень увлекался ею.

²⁵ На это намекает и Чайковский, но не так непосредственно!

пятой фазе, появление Чекалинского и Сурина не можем уверенно понять как плод воображения Германа, ибо его галлюцинации начинаются только после смерти Графини: так, Чекалинский и Сурин являются орудием для завладения тайны душой Германа, — а именно это и есть цель демонических сил. В конце они удаляются и участвуют в окончательном молитвенном хоре. Это свидетельствует о недействительности мира Германа, об обманчивости, и указывает на мир, в котором роли „прикомандированные“ (приставленные?). Элементы божественного проявляются только дважды:²⁶ в церковных хорах — в первый раз в решающий момент в душе Германа, перед появлением призрака Графини и искушения разоблачения тайны, и во второй раз, при окончании пути Германа. Поэтому создаётся впечатление, что искушения, поставленные перед Германом, обдуманные и целеустремлённые: цель — или очищение души Германа от страстей, или полный провал, который приведёт к катарсису и освобождению от мук.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг, А., *П. И. Чайковский*, Музыка, Москва, 1967.
2. Виноградов, Виктор Владимирович, Стиль *Пиковой дамы*, в: *Избранные труды: О языке художественной прозы*, Наука, Москва, 1980.
3. Wood, Elisabeth; Goodwin, Noël, Queen of Spades, The, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, London, 1996, 1195—1198.
4. Вујовић, Ксенија, Руски лирски театар, *Театрон*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2001, 114, 86—91.
5. Эпштейн, Михаил, *Фауст и Петр на берегу моря. От Гете к Пушкину*, http://www.emory.edu/INTELNET/pn_faust_petr.html.
6. Ярустовский, Б., *Оперная драматургия Чайковского*, Государственное музыкальное издательство, Москва—Ленинград, 1947.
7. Красинская, Лия, *Оперная мелодия П. И. Чайковского в вопросе о взаимодействии мелодии и речевой интонации: Исследование*, Музыка, Ленинград, 1986.
8. *Пиковая дама*, полный текст либретто оперы, http://www.ceo.spb.ru/libretto/classic/posle_glinki/pikovaya_dama.zip.
9. Пушкин, Александр Сергеевич, *Пиковая дама*, Белый город, Москва, 2002.
10. Туманина, Надежда Васильевна, *П. И. Чайковский — Великий мастер*, Наука, Москва, 1968.
11. Фейер, А., Второй бунт Духа (интерпретация поэмы Лермонтова *Демон*), в: Imre H. Tóth (ред.), *Dissertationes Slavicae: Материалы и сообщения по славяноведению*, Publicationes Instituti Philologiae Russicae in Univeritate de Attila József Nominata, Szeged, 1976, 3—20.
12. Шмид, Волф, „Пикова дама“ как метатекстуальная новела, *Лейбницац Машине српске*, књига 463, свеска 6, 1999, 866—903.

²⁶ ... хотя божественным мотивом можно считать и тему любви, которой опера заканчивается.

Приложение номер 1:

Сравнительная таблица развития образа Герман(н)а у Пушкина и Чайковского

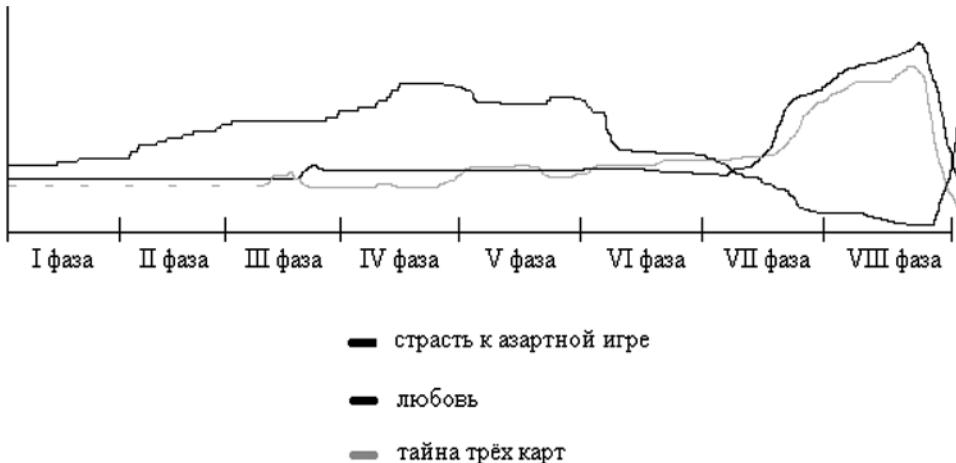
Германн Пушкина		Герман Чайковского	
Иерархия мотивов1	Место в действии	Место в действии	Иерархия мотивов
	<u>До момента осознания существования тайны трёх карт.</u> / О Германе узнаём только с помощью слов самого Пушкина или разговора других персонажей.	<u>Перед началом действия оперы</u> О Германе узнаёт из разговора других персонажей.	/
3 1 2	<u>Притворство перед Лизой. Смерть Графини.</u> Зная о трёх картах, обеспечивающих выигрыш, Германн, холодный и расчётливый человек, привлекается возможностью выигрыша без риска. Поэтому эта фаза — последствие предыдущей. После смерти Графини, он остаётся жестоким. „В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло”	<u>До момента, как Герман узнал, что Лиза невеста Елецкого</u> „Безымянная” влюблённость. <u>Он узнаёт что Лиза невеста Елецкого и решается завоевать её</u> <u>В Германе пробуждаются страсти.</u> <u>Посещение Лизы, любовный дуэт</u> <u>Триумф любви??</u> <u>Бал, договор встречи с Лизой, смерть Графини</u> Это очень бурная фаза и представляет сублимацию всех прежних стремлений Германа. Рассудок Германа теряется.	2 1 3 2 3 1 2 3 1 3 2 1
3 1 2	<u>С момента похорон Графини. Опознание трёх карт. Игра.</u> Привидения, галлюцинации. Проигрыш на картах и нервное расстройство.	<u>Чтение письма Лизы и призрак Графини</u> Здесь встречаются демоническое и божественное. Решающий момент: мы ещё не знаем, вернётся ли Герман к верному пути. <u>Встреча с Лизой на мосту</u> Самая короткая фаза, и её внутренние пределы разделить невозможно: Герман вне себя, а его душа совсем разделилась.	3 2 1 3 1 2
		<u>Сцена в игорном доме, проигрыш, привидения</u> Герман проигрывает на картах. По своему содержанию, эта фаза напоминает предыдущую, но „в зеркале”	1 3 2

¹ 1 = страсть к азартной игре

2 = любовь

3 = мотив трёх карт

Приложение номер 2:



Изображение доминации главных мотивов действия оперы

Олга Јокић

ДЕМОНСКИ ЈУНАК ГЕРМАН У СВЕТУ ПИКОВЕ ДАМЕ
ЧАЈКОВСКОГ И ПУШКИНА

Резиме

Анализирајући лик Германа у *Пиковој дами* у два различита уметничка кода — литерарном и музичком — покушали смо да укажемо на различите поступке грађења лика. За разлику од Пушкиновог Германа, изграђеног по законима сијејно-психолошке логике (тубитак разума након сахране Грофице), јунак Чаяковског се од самог почетка налази у власти демонских сила и нема власт над собом, што се показује у градационом поступку стварања лика — од заљубљености преко страсти и жеље за самоубиством до тајне која постаје опсесија и замена за љубавна осећања. Другим речима, пред нама се открива пут од урођене љубави преко стечене страсти према картама до јунаковог мистичног и кобног откривања тајне. Противтежу демонском у опери чине финални хор, молитва, тј. божанско начело, које омогућава да окружење Германа схватимо као „чистилиште“ са искушењима два света, укључујући и стварање еликсира младости (чиме се посредно сиже укључује и Сен-Жермен).

Olga Jokić

THE DEMONIC HERO GERMAN IN THE WORLD OF TCHAIKOVSKY'S
AND PUSHKIN'S *THE QUEEN OF SPADES*

Summary

Analysing the character of German in *The Queen of Spades* in two different artistic codes — the literary and musical ones — the author points to the different procedures of character development. Unlike Pushkin's German, developed according to the rules of the plot-psychological logic (loss of sense after the funeral of The Countess), Tchaikovsky's hero is from the very beginning possessed by the demonic forces and has no control over himself, which is shown in the gradational procedure of the creation of the character — from falling in love through passion and desire for suicide to the secret which became an obsession and a replacement for love feelings. In other words, we are presented with the path from the natural love through the acquired passion towards cards to the hero's mystical and fateful discovery of the secret. The counterbalance of the demonic in the opera includes the final choir, prayer, i. e. the divine principle which enables to understand German's environment as „the purgatory” with the temptations of two worlds, including the creation of the elixir of youth (with which Saint Germain is indirectly included into the plot).

Амра Лайићић

ОДНОСИ АВАНГАРДНИХ И ПОСТМОДЕРНИХ ПОСТУПАКА У ФУТУРИСТИЧКОЈ ОПЕРИ *ПОБЕДА НАД СУНЦЕМ*

САЖЕТАК: Рад се бави поступцима које користе руски футуристи у процесу стварања футуристичке поетике која своје коначно уобличење доживљава у футуристичкој опери *Победа на сунцем* 1913. године, где долазе до изражaja песнички, ликовни и музички изражен футуристички императив разбијања окошталих форми.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: авангарда, руски футуризам, Гилеја, *Победа над сунцем*, Хлебњиков, Кручиних, Маљевич, Матјушин

I Пример кубофутуризма као јарадоксалне авангардне постмодерне

Кубофутуризам (или руски футуризам) је правац у уметности руске авангарде који се формирао 10-их година XX века. Термин „кубофутуризам” се први пут појавио у мартау 1913. године, када је група „Гилеја”¹

¹ „Гилеја” је прва руска футуристичка група песника који су чинили: В. Хљебњиков, Д. и Н. Бурљук, В. Каменски, Ј. Гуро, В. Мајаковски, А. Кручиних и Б. Лившиц. Група је основана на јесен 1910. године, а њен иницијатор је био Давид Бурљук. Исте године објављен је први футуристички зборник песама ове групе под називом *Судијско утвочиште*. Зборник је био штампан на зидним тапетама у 300 примерака. Футуристички програмски манифест ове групе под називом *Шамар друштвеним укусу* био је издат у децембру 1912. године у истоименом алманаху. На формирање нове футуристичке поезије утицале су актuelне тенденције које су се јављале у сликарству. Песници футуристи себе су називали „футуристима”, „будућницима” и „кубофутуристима”. Назив „кубофутуризам”, који су користили припадници групе „Гилеја”, означавао је појам за руску националну уметност која одражава најновије тенденције у руској поезији. У мартау 1913. године група „Гилеја” је отпочела сарадњу са левичарским уметничким удружењем „Савез омладине” и исте године излази њихов заједнички алманах *Савез омладине*. У оквиру деловања ове две групе 1913. године одржан је у Финској Први сверусиски конгрес визионара будућности — песника футуриста, после чега је издата декларација коју су потписали М. Матјушин, А. Кручиних и К. Маљевич. У децембру исте године у Петрограду биле су премијерно изведене прве представе „футуристичког театра” — трагедија *Владимир Мајаковски* Мајаковског и опера *Победа над сунцем* (пролог Велимира Хљебњикова, либрето Кручиниха, музика Матјушина, сценографија Маљевича). У децембру 1913. године заједнички рад групе „Гилеја” и „Савеза омладине” је окончан. Група „Гилеја” је наставила са својом издавачком делатношћу, сарађујући са песничима и другим уметницима новаторима. Године 1913. побликовани су зборници и алманаси: *Судијско утвочиште II*, *Троје*; *Млеко кобиле*, *Запушач*, *Први журнал руских футиуриста* (све 1914); *Пролећна контара бавештајна служба муге*, *Узех* (оба 1915).

отпочела сарадњу са „Савезом омладине”² и постала њен саставни део. До тада се у теоријским списима користио термин „футуризам” или „егофутуризам”.³ Футуристичком покрету припадале су поменуте групе „Гилеја” и „Савез омладине”, затим група егофутуриста⁴ окупљена око издавачке куће „Петроградски гласник”; московска група егофутуриста В. Шершеневича, Р. Ивнева, К. Большакова и др.; група „Центрифуга”⁵ коју су чинили Б. Пастернак, Н. Асејев, С. Бобров и И. Аксенов.

Сликарска пракса под називом кубофутуризам биће последња лествица у историји руске авангарде до стварања чистог или беспредметног сликарства. Већ сам термин указује на стилско значење одређено својством спајања, комбиновања и интеракције ликовних елемената претходних правца, кубизма и футуризма. Основни циљ кубофутуризма је сједињење динамике и статике, односно разрешење кубистичких (свође-

² „Савез омладине” је уметничко друштво формирано у Петрограду, фебруара 1910. године. Председник удружења био је Л. Жевержејев, а основано је на иницијативу Ј. Гуро и М. Матјушина. Један од главних поборника био је и П. Филонов. Уметници су се интересовали за савремене светске токове и желели су да их пренесу и у Русију. Сем значајне уметничке праксе одржавали су и заседања комитета и теоријске расправе из области уметности. Друштво је укинуто 1914. године.

³ Бенедикт Константинович Лившиц (1887—1939) писао је о појави футуризма у Русији: „Када је први пут јавно говорио о футуризму, Давид (мислећи на Давида Бурљука) је сматрао нужним да објасни да футуризам није нешто лоше, то није неуспели покушај остварења психологизације, као што су то покушали кубисти и њихови претходници. Сам термин „футуризам” нама је у то време био одиозан. Термин је прихватио у новембру 1911. године Игор Северјањин, приодавши му реч ‘его’ од када је постао обележје групе петроградских песника”. (Котович, Т. В., *Энциклопедия русского авангарда*, Минск, Экономпресс, 2003, 372.)

⁴ „Егофутуризам” је футуристички правац у руској књижевности настао између 1910. и 1911. године. Појам „егофутуризам” дословце значи „ја у будућности”. Иницијатор покрета је Игор Северјањин, који окупља групу младих песника под називом „Его”. Чинили су је К. Фофанов, Г. Иванов, Грал-Арельски, И. Оредеж, П. Кокорин и П. Широков. У новембру 1911. године излази књига И. Северјањина *Пролој. Его-футуризам. Поезија грандиоз. Апогеоза — свеска — трећи том*. Године 1912. егофутуристи мењају име у „Академија Его-поезије”. Исте године издали су часопис *Петербургски гласник*. Убрзо, исте године, група се распала. Иванов и Грал-Арельски придружили су се групи акмеиста. На бази „Академије Его-поезије” Игњатев оснива групу „Интуитивна асоцијација Его-футуризма” (И. Игњатев, П. Широков, В. Гнедов). Група се одржала до 1914. године.

Године 1912. Игор Северјањин публикује основне ставке „егофутуристичког” манифеста. Први део потписало је удружење „Академија Его-поезије”, а други Игор Северјањин. „Егофутуризам” програмски је одређен по ставкама: 1) Целина — Егоизам. 2) Божанство — Целина. 3) Човек — део Бога. 4) Рођење — издвајање из Вечности. 5) Живот — део изван Вечности. 6) Смрт — повратак дела у целину. 7) Човек — Егоиста.

⁵ „Центрифуга” је књижевна група умереног футуризма. Постојала је од 1914. до 1920. године. „Центрифуга” је представљала назив за замишљену футуристичку машину која ће омогућити да се досегне свемир. Предмет теоријских истраживања групе представљало је испитивање лирске поезије, односно питање односа статичког центра овоземаљских норми и експериментално-футуристичких динамичких покушаја одвајања делова од целине: „целина — кретање — саставни делови”. Представници ове групе поредили су поезију са машином базираном на центрифугалном кретању и изводили анализу поезије преко математичких прорачуна. Б. Пастернак је написао манифест ове групе под називом *Центрифуга — Писменоси* у коме је образложио основне идеје. С. Бобров је формулисао поjam „лирског простора”, структурирао је и пространство стиха, а везује га за разбијања ритма, дозирање риме и уводи математичке термине у стихове. Н. Асејев и Б. Пастернак се залажу за идеју да је поезија базирана на интонацији, ритмици и синтакси.

ње на један план процесом геометријског разлагања) и футуристичких (уравнотежење динамике) проблема.

Претпоставке и основе за каснији развој руске авангарде биле су зачете у симболизму. Духовно и емоционално искуство сликара не преноси се кроз натуралистичке инструментације ликовних елемената, већ кроз експресију симболизације која настаје као одраз симплификације форме на плошној декоративној површини. Симболизам ће отворити нове могућности коришћења ликовног простора, који не зависи више од дубоког илузионистичког простора, већ повлачи гледаочев поглед на површину платна. Симболизам неће бити теоретски концептуализован, али ће битно утицати на естетичку организацију плохе, која ће крајње бити разрађена неколико фаза касније, у беспредметном сликарству. Руско симболистичко сликарство имало је снажну подлогу у симболистичкој књижевној школи.

У стилском и морфолошком смислу кубофутуризам обухвата један део развоја италијанског футуризма. За разлику од европског, пре свега италијанског футуризма, руски футуризам није имао стриктно одређене уметничке каноне унутар самог правца. Руски футуристички концепт се базирао на слободнијем одрицању естетских норми и одрицању уметности као система правила и условности. Базирао се на концепту апсурдности: уметност будућности је показивала отворену везу са руском руралном, фолклорном традицијом примитивизма, не осврћући се само уназад, већ вративши се на примарне почетке руске уметности. Маринети је из тог разлога тврдио да такве тенденције руских будућника⁶ покazuју метафизички карактер и да руски футуризам нема ништа заједничко са европским футуризмом. Али, оно што се засигурно може рећи је чињеница да је на социолошком плану заједничка карактеристика европског и руског футуризма обједињење идеја утопије и револуције.

У атмосфери предоктобарске Русије споне између ликовне и књижевне авангарде биле су веома чврсте, готово да су се међусобно условљавале. Управо та паралелна истраживања песника руског футуризма и експерименти ликовног футуризма, довешће до појаве кубофутуризма, као и до кубофутуристичке програмске и теоријске рационализације и реализације. Значајан програмски елемент за кубофутуризам је представљао примитивизам. Основне идеје руске футуристичке поезије представљала су експериментална решења Алексеја Кручониха и Виктора Хљебњикова. Њихове идеје о новом заумном (трансрационалном) језику биле су тесно повезане са њиховим интересовањима за првобитне, примитивне говоре и језичке облике,⁷ као и за говор деце, руске фолклорне еле-

⁶ Назив „будућници” потиче од рус. „будетлянство” од рус. речи „будет” што значи „догодиће се”, али и „будуће” што значи „будућност”. „Будетљине” је руска реч за футуристе.

⁷ На повратак језику првобитне заједнице у анализама руских заумних песника утицао је и примитивистички правац у ликовној уметности. У децембру 1909. године на изложби „Златно руно” представљени су први радови у примитивистичком стилу. Термин футуризам, као општи појам за период ране руске авангарде (1910—1915), у теоријској и историјској литератури различито се помиње. Владимир Марков у својој књизи *Историја руског футизма* користи термин „примитивистички футуризам”.

менте језика, словенску митологију и говор верских секта. Логика језичког формализма у књижевности постаје доминантна у сликарству, а чиста форма ослобођена семантичке логике у сликарству постаје елемент књижевних експеримената. У футуристичкој тежњи да се створи трансрационални или заумни језик лежи идеја о новом говорном, семантичком значењу речи. Крајњи циљ истраживања је створити реч као чисту артикулационо-семантичку композицију, при чему се искључује нормирана вредност звука.⁸

Основна замерка футуристичких песника, у односу на симболисте, била је употреба речи: симболисти су за разлику од футуриста речима приступали преко њихових већ утврђених значења и садржаја. Из тог разлога Кручиних уводи појам „самодовољне“ речи, односно „речи као такве“. Под појмом „самодовољност“ Кручиних подразумева ослобађање речи од њеног подређеног значења. Ослобађањем подређеног значења, поетска артикулација постаје слободна и самостална. Ванзначењско поље Кручиних је одредио визуелним/графичким и звучним/графичким својствима речи. У границама тих својстава Кручиних је тражио нова значења.

Ликовни експеримент вођен је паралелном идејом: конкретна материјална и чулна структура речи, односно језика, премешта се на ликовни план. Ослобађањем миметичких и дескриптивних ликовних функција, боја и линија исто тако добијају више од карактеристика надређеног значењског поља. Кубофутуристичка ликовна форма своје значење базира на формалном устројству, а не у тематским и сијејним слојевима слике. „Кубофутуристи су себе сматрали 'новим људима', онима што су у поседу новог виђења света, њихова уметност требало је да буде непосредан 'одраз' интуитивне свести ослобођене логике здравог разума, директно испољавање импулса што долазе из непатворене, чисте, 'оголене психе' уметника, из подручја ирационалног, не-разумског, из оног ненеурвотеженог, дисонантног, 'неправилног' и 'непријатног' у људској природи.“⁹

Идеја повратка нагонском и варварском, што ће имати карактеристике ваневропског пластичког приказивања, чини руску авангарду специфичном константом која ће градити интерне и аутохтоне културне

⁸ Заумна поезија ослања се на интуицију и трансрационалну реторику. Кручиних пише: „Оно што доживимо не можемо изрећи речима (речи и појмови су окоштили) — речи су мучне — оне су гносеолошки празне. Отуда стремљење ка заумном, слободном језику. Таквом начину размишљања човек прибегава у значајним тренуцима живота“ (Алексей Кручиних, *Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера*, Санкт — Петербург, Академический проект, 2001, 19). Кручиних се током стварања заумног језика интересовао за чисто лингвистичке проблеме. Поводећи се лингвистичком логиком долази до потпуне деструкције лингвистичког облика унутар same речи. Кручиних је преко заумног језика фаворизовао идеју о језику нове поезије, чије се значење базира искључиво на чистом звуковном сегменту нове речи. Текстуру речи он посматра кроз њене звуковне и вербалне карактеристике (расправа *Фактура речи*, 1923). Поред вербалне и звуковне текстуре, Кручиних је идентификовао и силабичку, ритмичку, семантичку, синтаксичку, графичку и лексичку текстуру речи.

⁹ Слободан Мијушковић, *Од самодовољности до смрти сликарства. Уметничке теорије (и практике) руске авангарде*, Београд, Геопоетика, 1998, 100.

процесе у Русији. У садржајима и формама примитивистичке уметности појављују се непосредни извори за конституисање нове кубофутуристичке формуле. Формула кубофутуризма требало је да реформулише, реинтерпретира и надвлада академизоване норме миметичких уметничких образца, као и извесне датости симболизма. Преузимајући примитивистичке идеје кубофутуризам одбације дескриптивне, сијејне и миметичке елементе и задржава примитивистичке формулатије цртежа, форме, структуре, боје, композиције итд.

Дакле, стваралачку и идејну базу (кубо)футуризма чине уметничко-теоријски, али и критичко/научно-теоријски текст/дискурс. Сликарске, литературно-поетске и научне праксе настају у међусобној интеракцији. Кубофутуризам представља критику система традиционалне уметности и постаје практична акција која утиче на демистификацију традиционалног уметничког објекта. Кубофутуризам је представљао концептуални експрес у традиционалној тржишној размени руских културних вредности.

У радовима Н. Гончарове (*Фабрика, Град ноћу, Железничка станица*), К. Маљевића (*Оштарач ножева, Сеоско јутро йосле мећаве*) и В. Бурљука (*Игерач*) из 1912. године могу се пратити ране назнаке кубофутуризма. Кубофутуризам ће се као правац у руској уметности одржати до 1915. године. У руским теоријским анализама тог доба термин кубофутуризам се најчешће поистовећује са појмом ране руске авангарде од 1907. до 1916. године. Први пут појам кубофутуризма одређује Н. Пуњин у брошури *Најновије тенденције у руској уметности* из 1917. године: одређује га као правац, односно период у историји руске уметности.¹⁰ Најзначајнији представници кубофутуризма су: К. Маљевић, М. Ларионов, А. Шевченко, А. Лентулов и други.

Структура руског футуристичког система деловања и модели приказивања усмерени су ка различитим изворима: 1) ка колективно несвесном (базирање на архетипима — сијеима, систему моделовања, избору форми, коришћењу боје итд.); 2) ка мистичким експерименталним истраживањима (проблем пространства и времена); 3) ка научном експериментисању (покушај синтезе); 4) ка лингвистици као културолошкој дисциплини (знаковни системи); 5) ка преструктурирању визуелног света.

Маљевићева слика *Јутро на селу йосле мећаве* (из 1912—1913. године, уље на платну, Solomon R. Guggenheim Museum, New York) показује могући мултиперспективан простор кроз визуру неколико позиција посматрања. Врло висок ступањ редукције дескриптивне искривљене форме ипак пружа препознатљиву предметну релацију: са предње стране налазе се две сељанке, са леве и десне стране низови кућа, у средњем плану дрво и у задњем плану, као најудаљенијем просторном сегменту, налази се црвено небо. Слика је компонована према законима унутрашње сликарске логике — предметни облици сведени су на форму троугаоних и трапезоидних плоха, које су повезане волуменски. Слика и поред високе апстрактне димензије садржи јасну сезановско-аналитичку артику-

¹⁰ Котович, Т. В., Энциклопедия русского авангарда. Минск, Экономпресс, 2003, 154.

лациону формулу. Призор је артикулисан у реалном времену и простору: сеоски амбијент у рано зимско јутро.

Овакву врсту ликовне композиције Маљевић је назвао „заумни реализам” и „кубо-футуристички реализам”. Из назива се види да је Маљевић, као и Кручиних повезивао сопствено кубистичко сликарство са *заумом*. У свом визуелном, ликовном експерименту Маљевић је преиспитивао значење и саму употребљивост заумне теорије кроз структуру ликовног језика. Он под тим подразумева да *заум* не значи пуко негирање постојећих облика, већ рационалан и смишљен нови поредак. Довођењем у релацију заума и кубизма, Маљевић ствара однос заснован на закону и његовој личној конструкцији утемељеној на рационалној основи. Метафизички перцептивни модел добија структурне поремећаје и унутрашњи поредак на слици опстаје као нови кохерентни модел. У истраживању нових формалних и семантичких модела, Маљевић користи кубизам, примитивизам и футуризам само као средство, као материјал преко кога ће се изразити. Док кубистичке слике западноевропског сликарства ипак задржавају одређену врсту кубистичке конвенције (нпр. портрети Пикаса, који у приказивању лица задржавају препознатљивост), у кубофутуристичком сликарству спајањем разнородних елемената долази до потпуног нестанка природног облика као референцијалног поља. Тиме се ствара потпуно аутентичан аутономни простор слике (нпр. за портрете Маљевића тешко да би се могло рећи да упућују на људски лик). Уношење примитивистичких, традиционалних, као и симболистичких елемената у кубистички и футуристички ликовни план показује да је кубофутуризам својеврсна еклектичка смеша. Фолклорни, рурални свет у коме човек ствара по свом чулу, а не по познавању уметности, бива на специфичан начин интерполиран у кубофутуристичку ликовну организацију медијума и указује на нову стратешку особину која ће тек бити теоријски и практично заснована и проглашена у постмодернизму.

Године 1915. одржана је „Прва футуристичка изложба ’Трамвај В’ ”¹¹ у којој су учествовали И. Кљун, К. Маљевић, И. Пуњи, О. Розанова, В. Татљин, Љ. Попова, А. Екстер. У децембру 1915. године била је одржана „Последња футуристичка изложба слика 0,10”, коју су организовали И. Пуњи и К. Богуславскаја. Фактички, исте године футуризам је у Русији, са ове две изложбе, доживео и свој крај. У алманаху *Узех — фућуристички добош* В. Мајаковски у чланку *Кайльца кајрана* проглашава крај футуризма: „Први део нашег рушилачког програма сматрамо завршеним. Ето зашто не треба да се чудите ако данас у нашим рукама уместо звечке лакридијаша угледате цртеж архитекте.”¹²

Д. Бурљук, заједно са В. Каменским и В. Мајаковским издаје *Новине фућуристиа*. Први и једини примерак ових новина објављен је 15. марта 1918. године. Уводни чланак био је *Манифесћ лешеће федерације фућуристиа* Бурљука, Каменског и Мајаковског: „Стари поредак држао се на

¹¹ „Прва футуристичка изложба ’Трамвај В’ ” одржана је у Петрограду од 3. III до 2. IV 1915. године. Организовали су је И. Пуњи и К. Богуславскаја. Учесници су на отварању изложбе своја одела украсили дрвеним кашикама црвене боје.

¹² Котовић, Т. В., н. д., 373.

три научна ослонца. То су били: политичко ропство, социјално ропство и духовно ропство. Фебруарска револуција уништила је политичко ропство... Бомбу социјалне револуције бацио је на капитал октобар... Ми — пролетери уметности — позивамо пролетере фабрика и држава на трећу револуцију без крви, али на жестоку револуцију, револуцију духа..." Такође, одштампан је и *Декрећ № 1*, који се тицаш демократизације уметности: „1) Одсада, паралелно са уништавањем царског поретка укида се смештање уметничких дела по складиштима — дворцима, галеријама, салонима, библиотекама, позориштима. 2) У име једнакости нека буде право Слободног Говора сваког уметника написано на фасадама зграда, оградама, крововима, улицама наших градова, села и на вратима аутомобила, кочија, трамваја и на оделима свих грађана. 3) Нека дугине слике обасају својим бојама, као драго камење, улице, тргове и домове, радујући око и укус пролазника. Уметници и писци обавезни су да брзо узму чиније са четкицама и бојама и да илуминирају бојама бокове, чела и груди градова, железничких станица, и јато железничких возова који стално јуре... Нека улице буду празник уметности за све...”¹³

Однос између кубофутуристичког авангарданог сликарства и долазећих тоталитарних режима на власт у реалсоцијалистичком СССР-у, резултирало је ликвидацијом авангарде у корист званичне партијске линије и идеолошке пропаганде. Социјалреалистичко сликарство, музика, архитектура, филм, театар и књижевност као утопијска пројекција у социјалистичком режиму, касних 20-их и 30-их година, настају као реакција на руску авангарду и модернизам. Званична партијска линија усвојила је пропагандни стил херојског реализма, названог социјалистички реализам. „Пролеткултовске” амбиције стварања и канонизовања масовних представа (као на пример *Панђомима Велике револуције* или *Збаџивање самодржавља*)¹⁴ у социјалреалистичкој уметности одражавају антимодернистичке форме изражавања у функцији идеолошког тоталитаристичког реалсоцијалистичког друштва и његове утопијске пројекције будућности. Совјетска конструктивистичка авангарда на време је уочила проблем уметничке дистрибуције у ситуацији када су захтеви и потребе народне масе постали другачији, односно када се колективни, масовни прималац променио под утицајем индустријализације друштва. Структуре уметничких исказа постају одраз комбинације захтева за читљивим и разумљивим широкој популацији. Уметност прави скок од самоциљног стварања ка практичној функционалности. Тада у Русији систем уметности постаје политички контекст успостављања значења и начина вредновања у коме се уметност ствара.

*
* *

Кубофутуристичка уметност доприноси преформулацији статуса руске уметности и формулише потпуну и безусловну аутономију у односу

¹³ Исто, 373—374.

¹⁴ Ичин, Корнелија, *Драмско стваралаштво Лава Лунца*, Београд, Филолошки факултет, 2002, 73.

на миметичко сликарство. Уметност није више средство већ циљ. Концепт самоцрног стварања постаје доминантан у раној руској авангарди. Кроз кубофутуризам и наредне правце уметник кроз теоријску и ликовну праксу промовише самосталну идеологију. Уметност постаје самодовољна и самобитна.¹⁵ Фокусирање авангарде на лингвистички и ликовни експеримент кроз праксу стварања самоцрнне (самодовољне) уметности излази из оквира чисте естетике и улази у поље трансформације, творећи уметничку идеологију као изградњу модела егзистенције. Одлучујући импулс на путу од индивидуалистичке до колективистичке утопије произвела је социјална револуција. Руски кубофутуризам био је полазна парадигма за каснији развој лучизма П. Филонова, визуелне експерименте М. Матјушина и Е. Гуро, као и за основне концепте у уметности К. Маљевича и В. Татљина.

Руска модерна 10-их, 20-их и 30-их година, представља парадоксално решење модернистичких, авангардних иновација у тадашњој руској уметности и култури, али и критику, превазилажење и надградњу у односу на метафизичко сликарство, које се темељи на семантичкој повезаности миметичке слике и окружујућег света. Кубофутуристичко сликарство представља експресни авангардни чин у датом руском културном контексту, у коме је доминирало миметичко сликарство, а самим тим, експресном критиком и реконструкцијом представља и постмодерну појаву у односу на метафизичко, миметичко сликарство које му претходи. Активистички дух ране авангарде иступа против изолације од социјалног и егзистенцијалног контекста академске уметности. Тумачена као постмодернистичка појава, руска авангарда негира постојање суштинских основа метафизичког сликарства и ставља их у релативистички контекст, односно указује на то да су значења у функцији контекста. Под постмодернистичким кубофутуристичким сликарским дискурсом подразумева се пренос смисла, значења и вредности које заступа метафизичко сликарство. Тако интерпретирана значења и вредности подразумевају различите ликовне парадигме, односно не постоје чврсто дефинисане границе између западноевропске, националне, савремене и историјске парадигме. Уметничке дисциплине, родови и жанрови интерактивно реконструишу академску уметничку праксу, што руску авангарду чини постмодерном одредницом. Кубофутуристичко уметничко дело представља постмодернистички повезане различите историјске и ликовне фрагменте, мотивисане идејом разлике, несводивости и хетерогености (футуризам и примитивизам). У историјским авангардама (футуризам, конструктивизам, дада, надреализам) је нападано уметничко дело као строго концептиран целовит предмет и из тог разлога се у авангарди уводе методе колажа, као повезивање хетерогеног материјала. Авангардно, као и постмодерно уметничко дело, представља мимезис разлика историјских форми и представа.

Поигравање ликовним елементима, са циљем да се добије композиција прецизних ликовних обележја, чини кубофутуризам смелим поступком. Баратајући ликовним структурама у границама слике и истовреме-

¹⁵ Слободан Мијушковић, *н. д.*

но експериментално експлоатисање својства саме слике показује виталност кубофутуристичког медија, која провоцира историјске форме и представе. У кубофутуризму се коришћењем виталних елемената претходних историјских епоха (примитивизам, симболизам, кубизам, футуризам) дешава стваран и симболичан опроштај са претходним епохальным правцима. Кубофутуризам баштини идеје и искуства сталне отворености ка пракси експеримената у традицији авангардног, задовољава се интерним језичким опитима (примитивизам и утицај европског футуризма), из којих настају типични уметнички модели, који показују својства типична за касније постмодернистичке феномене. Руски уметник из доба кубофутуризма полаже право на целокупну светску актуелну уметничку тенденцију (футуризам), али и на сопствену ужу локалну традицију (примитивизам). Сплет комбинација модерне футуристичке уметности, која је интегрисана у руско домаће примитивистичко културно наслеђе, монтажним комбиновањем показује утопијску визију екстремног локализма у европском културном коду. Европски футуризам био је повод за примитивистичку микроцелину, која ће претрпети изазов за неку од карактеристичних постмодернистичких операција (цитат, реконструкција, симулација различитих руских историјских творевина).

Негирање постојања суштинских основа метафизичког сликарства, као и постављање идеје, функције и значења метафизичког сликарства у релативистичком контексту, чини кубофутуризам постмодернистичком појавом. Померањем значењских и идејних граница метафизичког и примитивистичког сликарства и њиховим колажним рекомбиновањем у долазећем (кубо)футуристичком стилу, доказује да кубофутуризам наговештава касније постмодернистичке колажне уметничке тактике. Кубофутуристички уметници преузимали су ефекте примитивистичког, кубистичког, метафизичког и футуристичког сликарства и тумачили их кроз нову визуру колажног, еклектичког стила — кубофутуризма.

II Пример: *Победа над сунцем*

Победа над сунцем је прва футуристичка, мултимедијална опера, написана у два чина и шест слика. Пролог је написао В. Хљебњиков, либрето — А. Кручоних, музику — М. Матјушин, а декор је урадио К. Маљевич. Опера ја премијерно изведена 3. и 4. децембра 1913. године у „Луна парку” у Официрској улици у Петрограду. Идејни концепт опере је освајање Сунца од стране „будућника” и демонстрирање идеје шта уметност „пост-сунца” може бити.

Већ у првом чину Сунце бива побеђено. Оно је „уништено, сакривено и мртво”, под чим се подразумева не небеска светлост, већ симбол поретка друштва, уметности или природе. Победа над Сунцем је више-струка победа над окошталим системом човечанства. У опери је свет приказан наопачке, а Сунце се налази у унутрашњости предметног света. Футуриста — Снагатор цепа Сунце, доводећи мрак на Земљу. У другом чину гледалац се поставља у футуристичко окружење скандала. На

крају долази до катастрофе, при чему победу преузима техника. То и јесте суштина *Победе над сунцем* — свет изокренут наопачке, а који је реконструисала уметничка пракса. Оно што је изокренуто наопачке приказано је црним квадратом.

Пролог је казивао Кручоних, који је у исто време играо улогу Прокламатора и Непријатеља. Режија је била аматерска, урађена у журби, са две или три пробе. Завеса се није размишала, већ су је цепали Будућници Снагатори, који су били огромних димензија (рамена су им била постављена на ниво уста, а глава им је била урађена у виду шлемова од картона). Либрето је релацијски концептиран на заумном песничком експерименту, музика је била хроматска и дисонантска. Декор и костими Маљевића представљали су кључне елементе сценске архитектуре. Геометријска форма на сцени постигнута је покретним осветљењем. Облици су били разбијани оштрицама светла, наизменичним нестајњем делова тела до потпуног губљења фигуре. „У границама сценског приказа најпре се родила сликарска стереометрија, успостављао се строги систем дозвољених граница, које су сводиле до минимума елементе случајности, које су још чвршће успостављале кретње људских фигура. Управо те фигуре су се грубо секле оштрицама фарова, наизменично су губиле руке, ноге, главе, пошто су за Маљевића оне биле само геометријска тела, која нису била само у стању да се разложе на саставне делове, већ да се потпуно растопе у ликовном пространству. Једина реалност је била апстрактна форма, која без остатка апсорбује сву луциферистичку таштину света.”¹⁶

Победа над сунцем је настављала традицију лакрдијске вашарске представе. Чинили су је различити елементи: авион који пада на сцену; лик Нерона; „људи будућности”; маске, кловнови итд. В. Хљебњиков је направио нови лексикон: позориште — мисаоница; гледаоци — мотрачи, гледачи; декор — призорство; суфлер — шапутач итд. Хљебњиков је направио и нови тип карактерних улога, инспирисаних руским скомрасијама: „ужасавници”, „веселници”, „судбоговорачи” (јунаци), „зовачи” глумци-трибуни, „мучелници” (жртве), „лимачи” (целати) итд. „Прошлолјупци ће вам испричати шта сте кадикад били, живачи — ко сте, а будућари — шта сте могли бити.” (В. Хљебњиков). Крај одликује гротескни монументализам означен парофразом народне мудрости о добром почетку свега „све је добро што се добро сврши” и футуристичко-есхатолошком одредницом „свега онога што нема краја”.

Маљевичев рад над костимима и скицима за спектакл одиграо је кључну улогу у развоју супрематизма. Исходишта супрематизма повезана су са петом сликом *Победе над сунцем*, где се радња одвија на фону „супрематистичког” квадрата — црно на белом. „Изражен осећај за површину ликовне боје на чаршаву белог платна даје нашем опажању силовито непосредно осећање пространства. Мене преноси у пустинју бездана, где се осећају космички извори стваралаштва”¹⁷ — писао је Маљевич о свом раду над опером *Победа над сунцем*. Театар уметника дошао је на

¹⁶ Бенедикт Лившиц, цитат преузет из: Котович, Т. В., н. д., 241.

¹⁷ Исто.

место театра књижевника: у Маљевичевој сценографији доминирала је дисхармонија урбанистичких мотива (точкови, крила авиона, телеграфски стубови, геометризовани костими).

Позадина је била испуњена конусним и спиралним формама. Крученых је одобрио сценске ефекте: „Они су били као што сам ја желео. Заслепљујућа светлост долазила је са рефлектора, сцена је била направљена од великих папира у облику троуглова, кругова и делова машина. Глумачке маске подсећале су на модерне гас маске. Костими су трансформисали људску анатомију.”¹⁸ Маљевич је касније објаснио почетак представе: „завесе су летеле и гледалац је осећао као да се налази директно испред белог платна, на коме су аутор, композитор и дизајнер исписали три различите групе хијероглифа. Када су се зачули први музички акорди и завеса подигла, а затим се појавили најављивач и трубадур ја нисам знао шта ћу са цигаретом у рукама.”¹⁹

Припрема сензационалног спектакла из 1913. године била је прошаћена скандалима. Карте су биле продате по врло високим ценама. Новине су једногласно осудиле представу. „Тешко да је у историји руског позоришта постојала представа о којој су писали са толиком жестионом” (А. Михајлов).²⁰ Матјужин је писао: „Током читавог живота у Петрограду ни на једној премијери нисам доживео толико револта и такав скандал. Са једне стране — 'Напоље, доле футуристи!', са друге 'Браво, добро је...' Тако су снажне биле речи. Тако су заповеднички и моћно — сурово изгледали декор и будућници, још нигде и никада виђени. Тако се нежно и гипко обавијала музика око речи, слика и Будућника — Снагатора, који су победили сунце... Хтео сам да узвикнем: 'Слушајте, радујте се овим дугоочекиваним, оно је створено, и све једно је како је Херкул већ у лули вас задавио, вас који сте се побунили против њега'”.²¹ Оба извођења доживела су успех. Полиција је у великом броју обезбеђивала представу. После изведенних представа организовано је више од четрдесет предавања и групних дискусија.

Своју обнову опера је доживела у фебруару 1920. године у Витепску, у Летонском клубу. На челу ове идеје стајала је Вера Јермолајева и њени ученици Витепске уметничке школе. Од тог тренутка започео је њихов рад УНОВИС-а.²² Исте вечери приказан је и *Сујрематистички балеј*. По мотивима опере Јермолајева је урадила линорез. Декор и костиме учесници представе урадили су од сликарског платна, газе и картона. Костим Будућника Снагатора урадио је Маљевич: главу је представљао ромб постављен на оштри угао. Године 1923. Ел Лисицки урадио је десет фигура за оперу. Принцип грађења фигура базирао се на рушењу централне осе, истицањем дисхармоније, асиметрије и аритмичности. Овако концептиран костим стварао је утисак лебдења у простору. Механички обликоване фигуре концептиране су на идеји развијања идеала бр-

¹⁸ А. Крученых, цитат преузет из: RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, London, Thames and Hudson, 2001, 36.

¹⁹ К. Маљевич, цитат преузет из: Исто.

²⁰ Цитат преузет из: Котович, Т. В., н. д., 241.

²¹ Цитат преузет из: Исто.

²² УНОВИС: рус. „Утвердители нового искусства”.

зине и механизације. Убиство Сунца као центра природе једно је од архетипичних мотива, који приказује мистичност трансформације. Мотив побеђеног Сунца проналази се и у роману Т. Маринетија *Футурист Марфарка*, као преображење света из хаоса.

Либрето опере издат је поново 1976. године у Швајцарској и Немачкој. Исте године оперу је поставила у Калифорнији Шарлота Даглас. Опера је своју реконструкцију доживела на фестивалу музике „Симболизам и футуризам“ 1983. године у Западном Берлину а потом 1988. године у Петрограду. Опера је урађена у режији Г. Губанове: „Цртежи завеса представљени су у облику неправилних квадрата. На сваком је нацртан унутрашњи квадрат и спроведене су линије од углова унутрашњег квадрата до углова спољашњег — тако се гради илузија перспективе, односно замишљена коцка. А цртеж у дну позорнице, делом фигуративне, али у већој мери апстрактне форме, истицао је постојање површине. На тај начин добијен је несигуран утисак истовременог постојања и површине и запремине фигуре, космичко пространство, 'пространство као такво'“. ²³

Не само црни квадрат, већ и читав задњи план позорнице уводи нас у прозрачну игру: бездан — површина — запремина фигуре. Као логичан наставак ове игре, у реконструкцији спектакла, настала је декорација са својом реалном запремином у облику коцке која се састоји само из својих страница. У *Формули супрематизма № 1* Маљевић пише да црни квадрат у простору и јеста коцка. У реконструкцији спектакла коцка представља слику системских координата, која пружа посматрачу илузију да је пространство организована целина објекта и површина. Коцка повезује површину дна позорнице и ликове у пуној својој запремини у једну целину. Као резултат се добија алогична конструкција — варљив, несигуран простор, свет привида, померање површина или, по речима Матјушкина — „померање граница видљивости“. ²⁴

Идеју о ванвременској компоненти уметности и њеној универзалности, руска кубофутуристичка уметност нашла је на трагу порука које носи византијска уметност. Уметничко дело као модел непроменљиве константе преузело је стилистичку пропозицију и испитује се према својим сопственим, универзалним законима. Активне критичке рецепције практиче редукују презентацију уметности на интертекстуалне и бихевиоралне реализације. У новом руском позоришту долази до револуције у индивидуалној егзистенцији постављајући човеколику фигуру у конкретну егзистенцију. Тежећи да придобије карактер спектакла, *Победа над сунцем* постаје делом нережирана ситуација у којој публика бива позивана да учествује мењајући своју свест и тиме постаје саучесник. Тиме опера добија бихевиорални структурни елемент, чије се значење остварује самим њиховим извршењем — изговарањем, читањем, телесним кретањем. У таквој значењској комуникацији очекује се, сем преноса поруке, и егзистенцијални учинак на посматраче. Очекивани учинци постижу се кршењем јавних, друштвених правила структурирања уметничког дела.

²³ Котович, Т. В., *н. д.*, 245.

²⁴ Исто.

Симбол, слика, маска и фигура истиснуле су из позоришта человека и најављују опозицију свим традиционалним тежњама грађанског позоришта и његове доминантне форме — опере. Опера *Победа над сунцем* представља радикалан образац „футуристичке опозиције драматургији симболиста”.²⁵ Песничко-језичка интервенција на тексту чини да ова опера не негира потпуно стечену форму традиционалне опере, већ је користи као модел за свесно процесуално распадање пред очима гледалаца. Традиционалну употребу говора разбија дислокација визуелних односа нових форми, колорита, хармоније и мелодије. Фрагменти неартикулисаног језика и слике, као антиприказивачи сопствене предметности, обликују кохерентан суднос различитих делова, који представљају само информациони наговештај функционалног значења. Ниске форме пучког театра са певањем и игром средњовековне Русије бивају спекулативно интерпретиране уз помоћ идеја о четвртој димензији Петра Успенског. Читава просторна структура комада импостирирана је на спекулативној конструкцији базираној на неуклидовској математици. Демистификација опере уперена је против сакралног и тривијалног. Негирана, већ позната прошлост, постаје афирмација непознате будућности.

Ипак, у анализи *Победе над сунцем* могу се наћи скривене константе сваке традиционалне опере: 1) Присуство мита. У негирању мита, пропагира се његов антимит, од кога се ствара, опет, нови мит. Борећи се против месечине, будућници пропагирају пут на Месец. Преко одбачене, негиране прошлости мистификује се непозната дугоочекивана будућност. 2) Наивност. Очигледан агресивни наступ, изражен примитивистичком средњовековном формом, прожет је наивношћу.

Лет према Сунцу представља демистификацију мита о Икару. Четири неједнаке сцене у првом игрању су секвенце арија, монолога, дијалога и хорског описивања борбе снага будућности и прошлости. У првој сцени Снагатори зову Сунце које хоће да сакрију иза прашњаве завесе. Касније Сунце бива прободено, а затим ухваћено и хор прославља победу над Сунцем певањем на крају првог чина:

У овојном диму
У шустој пращини
Челиче се ударци
Здрави смо као свиње
Ликови наши су мрачни
Наша светлосј је унупра
Греје нас усахло виме
Црвене зоре
БРН БРН

„Свиња” представља Кручинихову антиестетску снагу. Одсецањем краја речи средњег и женског рода (нпр. у либрету „озеро” рус. језеро) Кручиних показује да све постаје мушки род у будућности. У граматичкој

²⁵ Бранимир Донат у: *Совјетска казалишна авангарда*. Приредио Бранимир Донат, Загреб, Центар за културну дјелатност, књига 8, 1985, 330.

анализи могу се наћи и утицаји Хљебњикова: поређење речи мач (рус. меч) и лопта (рус. мяч). Комбинација Нерона и Калигуле симболизује антички свет, који је опозвао Путник који се управо вратио из III—IV века. Лик Кавгације — вероватно представља сатиру на савремену критику. Други чин који се одиграва у десетој земљи будућности представља тешкоћу човека да се прилагоди новом начину живота. Људи се боје да буду јаки, неки су чак неспособни да живе са новом лакоћом постојања и размишљају о самоубиству. Дебељко, чија је глава два корака иза стомака, жали се на архитектуру, климу и чињеницу да сада свако има ћеплаву главу. Пут људског оснажења симболично је приказан кроз авијатичара који преживљава удес.

Основна стратегија *Победе над сунцем* заснована је на деструкцији и одбацивању класичне нарације. Речи се употребљавају не дискурзивно, већ као сигнали трансрационалне логике. Трансрационална, говорна, орална поезија показује семантички ниво људског гласа, чије се значење производи чином изговарања. Говорни, трансрационални текст не производи конзистентно значење усмерено на функционалну зависност од контекста, већ сам чин изговарања преобликује референцијално и контекстуално значење. Самим тим трансрационални језик добија перформативну димензију, што значи да се чином изговарања смисао и функција изговореног остварује. Самим тим поезија постаје ритуални чин и показује аутономију у односу на мисао или емоцију, дајући предност материјализацији гласа и понашању говора приликом самог чина његове реализације (изговарања).

Рекреирањем целокупног театрског простора догађај губи своју декоративну средину и демистификује ауторитет оперског ексклузивизма. Глумац више није интерпретатор или извођач, већ добија димензију самоинијативног субјекта. Тиме *Победа над сунцем* добија почетне карактеристике метатеатра, који нема за циљ само уметнички ефекат, већ и ауторефлексивни, педагошки и теоријски циљ. У том смислу она постаје битна расправа о концепту устројства природе, тумачећи их средствима театра.

У својој почетној идеји стварања заумног језика, Кручоних се повео за идејом да језичка пракса не репродукује само прајезичке елементе, већ продукује и језичку праксу ван окружујућег говора. Језик заума постаје витални, активни елемент друштва, у тренутку када се изговара. Говорни еквиваленти уводе читаоца у атмосферу слика представе и тиме се стимулише гледаочево домишљање. Ти говорни еквиваленти поред представљања опере иду за критиком која успоставља дијалог између критичара и гледалаца. Гласови — говорни објекти конструишу атмосферу, а не причу. Заумни текст не тражи покретачку, изворну мотивацију у тренутку саопштавања, већ показује ефекте материјализације унутрашњег гласа. Материјални заумни текст представља узорак могућности раздавања самог текста и његових потенцијалних форми. У том смислу он не поседује разрешење значења (развој приповедања кроз увод, заплет и расплет), већ само пунктуира потенцијална значења. Глас више није носилац приче, већ само објект који је заступа. У питању су антиекспресивне, механичке конструкције извођења говора. Текст постаје *медијско*,

просторно и временско дogaђање. Текст постаје траг других текстова (филозофских, научних, уметничких, ритуалних итд.) и није више дијалошки и наративно конципиран, већ почиње да развија и амбијентални дискурс (сценографски, кореографски, мултимедијални). Писање оперског текста кроз трансрационални експеримент постаје произвођење нових референци за могући свет театра. Иконички знак заумне поетике почиње да се употребљава симулацијски ради реконструисања приказаног.

Уместо човека, фигура ступа на позорницу као проблемска стварност и добија своју аутономну естетску димензију. Поставка *Победе над сунцем* је пионирски покушај да се могући свет као историјски драмски текст трансфигурише у театрски догађај или перформанс. Текст Кручиниха не представља више израз духовне, унутрашње нужности, већ представу о облику приказивања — заумну представу. Он то реализује техникама цитата (преузимање постојећих значења) од којих вештачким повезивањем (техника монтаже) прави сопствена. Заумни језик не представља деконструкцију митског људског језика, јер ништа не одбације, већ постојећа значења приказује као растављена и поново састављена, монтирана. Такав језик производи у појединачном гласу његово брујање, које разлаже и производи сопствени смисао. Такво читање не ствара коначно, а самим тим затворено значење, већ се при сваком читању или извођењу производи један нови тренутак у процесу означавања. Самим тим заумни текст Кручиниха представља аутономни драмски спис, односно аутентично писмо, које у сваком гласу приликом механичког извођења, лоцира онтолошку посебност трансфигурације драмских кодова.

Пут људског оснажења, преко авијатичаревог удеса, приказан је на kraju опере као футуристичка порука. Пад авиона симбол је сумње, али и надилажења футуристичке идеје о динамици као основној логици на којој се базира суштина света. Ресемантација старих симбола испитује значењски статус елемената у процесу преиспитивања кубистичко-футуристичких искустава. „Футуристи су сматрали да је динамика тродимензионалне форме најважнија ствар у сликарству. Али не успевши да разоре свет предмета они су постигли само динамику ствари.”²⁶

Пошто је преживео удес, авијатичар поручује публици:

л	л	л
кр	кр	кр
тлп		
кр	вд	т р
кр	вубр	
ду	ду	
ра	л	
к	б	и
жр		

²⁶ Казимир Маљевић, *Од кубизма и фућуризма до супрематизма. Нови сликарски реализам*, у: Казимир Маљевић: *Супрематизам — Беспредметност. Текситови, документи, штамчења*. Приредио Слободан Мијушковић, Београд, Студентски издавачки центар УК ССО Београда, 1980, 11.

Завршна песма војника у *Победи над сунцем* кључним постулатима заумног песничког језика чини да семантичким „померањем” значење предмета постане одређено његовом употребом. Потпуно рушење логичко-каузалне повезаности предлаже нови тип у артикулацији значења. Комбинација сугласника представља језик лишен фиксираног појмовног значења. Универзално, ослобођено значење током општења реализује се посредством самогласника „у”, „а”, и „и”, који се налазе на центру структуре песме. Самогласници као најзвучнији гласови представљају најсавршенији језик својом једноставношћу. Самим тим максималном редукцијом Кручиних се враћа на језик првобитне људске заједнице. Изван вербално дефинисаног, језик је одређен битно, карактеристично и доминантно звуковним кретањем. Звук је у артифицијелном и специфично конструисаном кретању у односу на претходно дефинисану и фиксирану фонематску структуру језика. Текстуална производња песме ствара индексна значења која покрећу дослован чин изговора самогласника и сугласника. Све што се дешава, дешава се, али и завршава у самом говору. Заумни говор се налази наспрам same стварности и бива њена хиперстварност. Вишеслојна симболика повезује се са ритуалним видом пра-артикулације. Не дајући никакву индикацију у којој се могу препознати трагови говорног језика, песма је визуелно конструисана без одређене топографије.

Кручиниховљева језичка игра постаје стратегијска, али и друштвена игра. Правила и конвенције унутар заумне језичке игре одређују значења унутар уметничког, друштвеног контекста. Однос говора и заумног писма постаје интерпродуктиван: говор (чин читања заумног текста) се уписује у материјалну структуру писма, а заумно писмо опстаје као материјални, телесни контекст и не постоји изван говора, односно ван временског и просторног чина његове звуковне реализације, односно говора. Из тог разлога казивање заумне поезије контекстуални је чин: перформанс који се одиграва у времену и простору.

Борба Маљевића и његове инсценације опере заснива се на метафизичком и духовном, против доминантног политичког програма, али и против конструктивиста, иако у истом тренутку обе уметничке стратегије проглашавају смрт сликарства са потпуно различитих становишта. Уметничко представљање одриче се оквира мимезиса и признаје релацију стварања између означеног и означитеља. Уметност се таквим представљањем доводи у поље деконструктивистичког односа са доминантном политиком и доказује да је однос између политике и строго миметички организоване естетске визије само плод једне обичне конвенције. Положај метаидеолошких визија опере *Победа над сунцем* представља јај између политичке доминанте и уметности, који доводи уметност и политику на исти ниво. Идеја Кручиниха, Маљевића и Матјушина била је да се позоришту додели процес реафирмирања нације, њеног језика и политичког става.

Реализацијом опере *Победа над сунцем* уметничка идеја се покреће од традиционалне опере грађанске класе ка пољу идеализоване друштвене целине. Јавна комуникација кроз прихваташа или одбијање иденти-

фикације опере са друштвеном целином представља интерпретативни кључ провокације могућности представљања уметности као суштинске људске праксе. Опера *Победа над сунцем* јесте пројекат у коме се повезују висока и популарна уметност у оквиру националне руске културе. Као производ добијено је уметничко дело које је истовремено традиционално, национално и модерно, интернационално. На књижевном нивоу, то значи да у тексту опере постоје ликови националног идентитета (базирани на скомрасима: Будућници, Пажљиви Радник, Дебелько, Читач) и европске културе (Нерон и Калигула, Путник).

У опери се преплићу и конфронтирају јавне и прећутне конвенције: конвенције друштвених група и конвенције жељеног друштвено-националног поретка. Опера *Победа над сунцем* представља један од првих покушаја опадања оперских конвенција буржоаског друштва на зачетку масовне културе са почетка XX века. *Победа над сунцем* супротставља се естетизму буржоаске опере који подразумева процес естетске самоидентификације грађанског слоја из хомогене структуре народне масе. *Победа над сунцем* је доказ покушаја реорганизације оперске артикулације и њеног прихватања у домену друштвеног поретка. У процесу опстанка опере грађанска класа у којој опера настаје, помера се из друштвене и индивидуалне реалности у поље могућности идентификовања идеализоване друштвене средине. Авангардна опера тежи циљу да се концепт њене нове форме базира на својој аутентичној саморазумљивости која појединачним ефектима показује идеју универзалности. Интеракција ока, слуха и разума дужна је да доследно изриче више од онога што се стварно каже у опери. Из тог разлога Кручоних објављује свој заумни експеримент као директни доказ трансрационалног поимања стварности.

Опера *Победа над сунцем* представља експеримент, који заступа идеју не само да се обустави позоришни закон (позоришна правила, естетика, политика), већ и покушај да се измене гледаочеве перцепције. Повезивање разнородних елемената (делова тела, звукова, заумног говора, музике) представља нову врсту мимезиса с почетка XX века.

Амра Латифић

ОТНОШЕНИЯ АВАНГАРДНЫХ И ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ПОСТУПКОВ В ФУТУРИСТСКОЙ ОПЕРЕ *ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ*

Резюме

Рассматривая структуру русской футуристской системы как действия, мы замечаем, что она восходит к разным истокам: 1) к коллективно подсознательному (архетипические сюжеты, система моделирования, выбор формы и т.п.); 2) к мистическим экспериментальным поискам (проблема пространства и времени); 3) к научным экспериментам (попытка синтеза); 4) к лингвистике как культурологической дисциплине (знаковая система); 5) к перестановке видимого мира.

В данном отношении показательна *Победа над солнцем* — первая футуристская, мультимедиальная опера 1913 года, написанная в двух деймах и шести

картинах (пролог Хлебникова, либретто Крученых, музыка Матюшина, оформление сцены Малевича). В ней обнаруживаем попытку разрушить театральные ограничения, существовавшие до появления этого сочинения, а именно — включить публику своими репликами, чтением, телесным движением, обогатить спектакль бихевиористским элементом, должным экзистенциально повлиять на зрителя. Языковое (в том числе крикливое, непонятное) вмешательство в текст и агрессивность, рассчитывающие на эффект у зрителей, отрицают форму традиционной оперы, что сказывается также на соотношение форм, цветовые соотношения и т.п. Основная установка оперы на деструкцию и отрицание существующего нарратива. Слова используются в качестве сигнала трансрациональной логики.

Победа над солнцем представляет собой одну из первых попыток низвержения оперы как образцового искусства определенного сословия во имя вознесения зарождавшейся массовой культуры начала XX века.

Amra Latifć

THE RELATIONS BETWEEN AVANT-GARDE AND POST-MODERNIST PROCEDURES IN THE FUTURIST OPERA *VICTORY OVER THE SUN*

Summary

Discussing the structure of the Russian futuristic system as a specific phenomenon, we notice that it originates from different sources: 1) from the collective subconscious (archetype summaries, system of modelling, selection of forms etc.); 2) from the mystical experimental researches (the problem of space and time); 3) from scientific experiments (an attempt of a synthesis); 4) from linguistics as a culturological discipline (system of signs); 5) from the transposition of the visible world.

In the given relation, *The Victory over the Sun* is a characteristic case — the first futuristic multimedia opera from 1913, written in two acts and six scenes (Hlebnikov's prologue, Libretto Kručenih, Matusin's music, Malevich's stage setting). In it, we recognize an attempt to destroy the theatrical limitations which existed till the appearance of this work; namely — to include the audience with its responses, reading, body movements, to enrich the spectacle with a behaviourist element which should act existentially on the spectator. Language interventions in the text (including the noisy, irrational ones) and aggressiveness, counting on the effect among the spectators, reject the form of traditional opera, which is also reflected in the relations of form, in the relations of colours etc. The basic trend in this opera is the destruction and negation of the existing narrative. Words are used in the capacity of signals of transnational logic.

The Victory over the Sun represents one of the first attempts to demote opera as an ideal art of a particular class in order to raise the mass culture which appeared at the beginning of the 20th century.

Илеана Ђосић

ПУТ КА УМЕТНИЧКОЈ ТРАНСФОРМАЦИЈИ АМЕРИЧКЕ ДРАМЕ

САЖЕТАК: Ова студија се бави анализом три паралелна стваралачка тока која су, уз ослонац на европске узоре (*Théâtre Libre*, *Freie Bühne*), већ дадесетих година прошлога века довела до развоја аутентичне америчке драме окренуте своме националном универзуму и његовим специфичностима. То су:

- Аматеризам као *spiritus movens* стваралачког духа времена;
- Аматеризам на универзитетима, и
- Оф Бродвеј.

Аматеризам као spiritus movens стваралачког духа времена

Историја аутономне америчке драме почиње дадесетих година прошлога столећа. Пресудан утицај на тај стваралачки процес одиграо је позоришни аматеризам који представља реакцију на комерцијализацију драмског и позоришног стваралаштва и одражава борбу америчких културних кругова за афирмацију уметничких вредности на том пољу. Пионирски дани самопрегорног рада и пуританске једноставности и једностранице припадају прошлости, а пионирски дух светлој традицији коју треба поштовати, али и превазићи. Аристократизам духа стиче све већи број поклонника. Стари континент нуди обиље узора који представљају изворишта за напајање интелекта, а млада нација свеже и смеле таленте којима су ишли на руку измене стваралачка клима и средина наклоњена уметничким трагањима.

Европски узори који су извршили пресудан утицај на амерички позоришни аматеризам били су, у своје време, оличење авангардизма и борбе за ослобођење позоришта од окова литературе. Међу најзначајније убраја се Антоаново аматерско *Слободно позориште* (*Théâtre Libre*) у Паризу, чувено по приказивању натуралистичких драма, *Слободна сцена* (*Freie Bühne*) у Берлину, настала под утицајем Антоановог позоришта, на којој су приказивана дела писаца натуралистичке школе као и позоришна делатност Станиславског и Немирович-Данченка, чији је начин приказивања класичних драма и дела Чехова извршио револуционарни утицај на режију и глуму у читавој Европи и Америци. Европска драма је у то време већ била обогаћена делима Ибзена, Стриндберга, Хауптмана, Ведекинга, Толстоја, Золе, Чехова. Ови великаны драмског стварала-

штва увели су драмску уметност у до тада неслуђене сфере уметничког истраживања, продирући у најтананије и најскривеније поре друштвене стварности и индивидуалног психолошког универзума. Амерички приврженици ове уметности познавали су сва та дела и тражили прикладне могућности да их прикажу у својој средини.

Поред тога, само две године после праизведбе у Берлину и годину дана после извођења у Лондону, Њујоршани су имали прилику да виде и представу комада без речи *Suturün* (према *Арабљанским ноћима*) у режији Макса Рајнхарта (Max Reinhardt). Сви ови утицаји представљају судбоносну прекретницу у позоришном животу Америке, јер су се, преко ових узорака, постојећем аматерском ентузијазму отварали нови извори стваралачких подстицаја.

Пресудан утицај на поклонике богиње Талије на Новом континенту извршило је и гостовање ирског позоришта *Abbey Players* из Даблина, које је приказало свој ирски репертоар националне поетске драме, односно дела Јејтса (Yeats), Синга и Шоа (Shaw). Ово позориште гостовало је у Америци 1911., 1912. и 1913. године и оставило снажан утисак због оријентације на националне теме, стварни живот своје средине и живи, говорни језик свога поднебља.¹

Заједно са трупом, нарочито у току првог гостовања, дошао је и известан број истакнутих ирских културних радника који су одржали већи број предавања о позоришту као културној институцији која је допринела националном препороду. Међу заинтересованима за ову тему био је и Јуцин О'Нил.

О продубљеном интересовању за европско драмско стваралаштво сведочи и писање и објављивање књига посвећених тој теми, међу којима се истичу два дела Шелдона Чинија (Sheldon Cheney) *Нови ѡокреј у позоришту* (*The New Movement in the Theatre*, 1914) и *Уметничко позориште* (*The Art Theatre*, 1917); затим дело Хантлија Картера (Huntly Carter) *Нови дух у драми и уметности* (*The New Spirit in Drama and Art*, 1913) и књига Хајрама Модервелла (Hiram Moderwell) *Позориште наших дана* (*The Theatre of Today*, 1914) у којој писац говори о интелектуалним и уметничким коренима савремене драме тога доба и анализира драмска дела Толстоја, Чехова, Горког, Стриндберга, Бјернсона, Молнара, Ведекинга и још неких драмских писаца који су били интересантни за своју стваралачку епоху.

Под дејством свих ових утицаја, а превасходно фанатично обузети жељом да створе националну драму аутентичних вредности, заљубљеници у позориште широм Америке развијали су аматеризам на овом пољу

¹ Америчка публика у ширем смислу није била навикнута на извесне тематске слободе у позоришту, тако да је приликом приказивања Синговог *Заводника са западне стране* (*The Playboy of the Western World*) у неколико градова дошло до непријатних реакција због садржаја овога дела. У Филаделфији 1911. трупа је била чак и ухапшена и оптужена за приказивање неморалног комада. Сличних изгреда било је и приликом следећих гостовања 1912. и 1913. године. Међутим, постепено долази до еманципације позоришне публике у Америци, тако да су године 1932. гледаоци ову, и остale представе ирског националног репертоара, примили са одушевљењем, као драмска дела велике уметничке вредности.

у три подручја која су се међусобно пружимала, допуњавала, богатила стеченим искуствима и често стапала у заједнички ток.

Аматеризам на универзитетима

Овај вид уметничке активности представља судбоносну претходницу и камен темељац од животног значаја за настанак америчке драме. Историја драме и позоришта је као предмет проучавана и у ранијим раздобљима, поглавито у оквиру наставе енглеске књижевности. Међутим, година 1905. представља значајан датум за даљу судбину драмске уметности на Новом континенту јер је тада Џорџ Пирс Бејкер (George Pierce Baker) организовао први курс драматургије на Ретклиф колеџу (Radcliffe College). Године 1909. исти професор оснива на Харварду драмску радионицу *The 47 Workshop*. Под његовим руководством студенти су писали, постављали на сцену и изводили комаде. Представе су биле отворене за публику. Слична активност забележена је на универзитету Северне Дакоте, Северне Каролине, Корнелу, Висконсину, Ајови, а 1924. основана је драмска школа и при Јелском универзитету (Yale School of Drama). Циљ академског рада на овом пољу био је да се подстакне стваралачка имагинација националне оријентације и прекине епигонство у неговању ове уметности. Овакве амбиције искључивале су комерцијализам. Кроз ове школе драмског и позоришног стваралаштва прошло је неколико стотина касније истакнутих стваралаца на овом пољу, међу њима: Јуцин О'Нил (Eugene O'Neill), Едвард Шелдон (Edward Sheldon), Филип Бари (Philip Barry), Сидни Хаувард (Sidney Howard), да поменемо само писце заслужне за развој америчке драме десетих година прошлог века. Иако је овај курс, усредсређен на техничке вежбе, првенствено развијао занатску, на рачун уметничке стране, ипак је код већине развио индивидуални став према овој врсти стваралаштва, што је било нарочито очигледно код О'Нила.

Позоришта локалних заједница

Настанак и активност позоришта локалних заједница (community theatres) представља други значајан вид развоја позоришног аматеризма у Америци. На овом пољу је Перси Мек Кеј (Persi Mac Kaye) одиграо пионирску улогу. Његова животна активност представља оличење интелектуалне побуне против позоришне уметности деградиране на ниво бизниса. Он је још 1897. године, као студент на Харварду, одржао визионарски говор „О потреби маштовитости у данашњем драмском стваралаштву“ (*The Need of Imagination in the Drama Today*). По својој концепцији уметности био је космополита. Залагао се за једињење свих интелектуалних и стваралачких снага које би, на основу богате традиције светске културе, подигле драмско и уметничко стваралаштво на умет-

нички пиједестал, али га у исто време и претвориле у значајан друштвени фактор.

По схватању Мек Кеја, што је као идеја преовладало у позоришном аматеризму широм Америке, позориште је требало да се претвори у неку врсту лабораторије, академије, места окупљања, чак и храма уметности, као некада, у рана античка времена када је проистекло из ритуала извођеног у светилиштима. На тај начин аматеризам је истицао и друштвену мисију позоришта.

Мк Кеј се залагао за оснивање позоришта локалних заједница сматрајући да она на најбољи начин омогућују да индивидуално стваралаштво дође до изражaja, оцењујући тај вид активности као саставни део загарантованих права у оквиру америчке демократије. С обзиром да је главни циљ да што већи број грађана узме учешће у овим активностима у часовима доколице, Мк Кеј је сматрао да они треба да их организују на самоуправној основи и на тај начин претворе позориште у ефикасан инструмент уметности рекреације у оквиру својих локалних заједница.

У напорима да ова позоришта ослободи стеге сценских оквира, Мк Кеј организује велики број масовних представа у облику „pageant”-а, односно низа сценских приказа на покретној позорници и маски у којима радња има симболично или алегоријско значење. Предност даје маскама, сматрајући да оне представљају најпогоднију форму за испољавање скривених аспирација и талента просечног грађанина. Своје идеје спроводио је у дело. Међу његова најзначајнија остварења убрајају се: *Кентерберијски ходочасници* (*The Canterbury Pilgrims*, 1909) са 1.500 учесника; *Маска светога Луја* (*A Masque of St. Louis*, 1914) окупља 7.000 учесника, а врхунац масовности у једном позоришном подухвату ове врсте представља *Калибан* (*Caliban by the Yellow Sands*, 1916), спектакл изведен поводом 300-годишњице Шекспирове смрти, у коме је учествовало десетак хиљада извођача.

Позоришта локалних заједница ницала су широм земље. Представе су одржаване на свим пригодним местима: на трговима, у салама, у друштвеним просторијама, у црквама, на универзитетима. Организатори и извођачи ових представа су били дубоко убеђени у значај друштвене мисије позоришта схваћеног као саставни део америчке демократије. На тај начин Мк Кеј и његови бројни следбеници допринели су и образовању публике отворене према новинама у позоришној и драмској уметности и спремне да их прихвате, поздраве и живе животом њених трагања.

Настанак Off-Broadway-a

Сублимација претходних аматерских подухвата отеловљује се у активностима тзв. „малих позоришта“ (Little Theatre Movement). Читав покрет добио је име по Малом позоришту (Little Theatre) које је Морис Браун (Maurice Brown) основао 1912. године у Чикагу. После тога следи отварање *Toy Theatre* у Бостону, *Little Theatre* у Филаделфији, *Vagabond*

Players у Балтимору, *The Cleveland Players* у Кливленду, *The Pasadena Playhouse* у Пасадени и многа друга.

Поред одређених културних претензија које је свако од ових позоришта гајило заједничка идеја им је била да приказивањем комада у малим салама смање или готово избришу, дистанцу између извођача и гледалаца.

Својим заслугама за развој америчке драмске уметности издвајају се две групе, активне у Њујорку. Прва се јавља под називом *Washington Square Players*. Основана је 15. фебруара 1915. године и, углавном, окучија младе ентузијасте-аматере чија је амбиција била да створе ново америчко позориште на тај начин што ће се својим репертоаром појавити као директни и отворени ривали бродвејском типу комерцијалне забаве. Да би постигла тај циљ, група се првенствено оријентише према модерној европској драми са којом упознаје своју средину, али пружа шансу и домаћим талентима. Иако краткотрајна, њена активност је била веома значајна. У току свог четврогодишњег постојања „група је приказала шездесет и три једночинке и шест целовечерњих драма, међу којима Стриндбергове *Сабласи* и *Човечји живот* од Андрејева”.² Престала је да постоји почетком 1918. године. Њени чланови су се разишли због уласка Америке у рат и никада се више нису окупили под истим именом.

Године 1915. у Њујорк је из Провинстауна, држава Масачусетс, дошла група *The Provincetown Players*, укупно њих двадесет деветоро. Њихов духовни вођа био је Џорџ Крем Кук (George Cram Cook), одушевљени поклоник грчке културе, а изнад свега атинског аматеризма у стилу колективног неговања култа бога Дионисија. Тај дух је тежио да оживи и кроз активност ове групе. Поред тога, гајио је дубоко поштовање и него ваја приврженост према Ничеовој филозофији, посебно аспекту посвећеном болу и радости стваралаштва и стваралачком расположењу. Обе ове своје духовне љубави тежио је, и умногоме успевао, да пренесе и на своје саборце на пољу позоришног аматеризма.

У недостатку подеснијег сценског простора чланови ове групе су преуређили једну шталу и претворили је у своју позоришну салу. Прва драма коју су приказали била је О'Нилова једночинка *На исток, за Кардиф* (*Bound East for Cardiff*) у којој је писац играо једну од улога. Рад ових позоришних ентузијаста привукао је многе уметнике, међу њима и неке чланове *Washington Square Players*-а. Група је имала и свој манифест. У њему, поред осталог, пише и следеће:

Садашњу организацију створила је група људи заинтересованих за позориште. Они су се спонтано сакупљали у току два лета у Провинстауну, Масачусетс, са циљем да пишу и режирају сопствене комаде, као и да сами играју у њима. Превасходна жеља чланова групе била је да створе такву позоришну сцену на којој би драмски писци искрених поетских, књижевних и драмских побуда, могли лично да прате извођење сопствених комада. На тај начин би се искључио притисак комерцијално оријентисаних менаџера

² Krutch, Joseph Wood, *The American Drama Since 1918*, George Braziller, Inc., New York, 1965, 5.

и њихове интерпретације укуса публике. Исто тако, циљ је да се пружи шанса глумцима, редитељима, сценографима и костимографима да експериментишу на сцени веома једноставним средствима ... Ова група заступа мишљење да је излишно оптеретити сцену јер је циљ да се истакну битне особине доброг комада.³

Дух који је ову групу водио ка заједничком, по уметничком афинитету одабраном циљу, најбоље је окарактерисао О'Нил у изјави за штампу поводом критике коју је Ервин Кобс написао о његовој драми *Сва божја деца имају крила*. Поред осталог истакао је и следеће:

Ми нисмо јавно позориште. Наша је кућа на првом месту лабораторија за вршење уметничких експеримената. Наши циљеви су посебни. Ми не желимо да конкуришемо осталим позориштима у граду. Ми чак и не покушавамо да стварамо за укус широке публике. Намерно смо оријентисани на узани круг гледалаца...⁴

The Provincetown Players били су искључиво заинтересовани за домаће писце. На њиховој сцени приказани су готово сви О'Нилови комади из раног стваралачког периода. Суштински, његов таленат растао је и сазревао у окриљу ових ентузијаста драмске и позоришне уметности. Када их је 1927. дефинитивно напустио, ово позориште је почело да одумире и угасило се 14. децембра 1929. године. Економска криза му је задала смртоносни ударац.

Поред ове две водеће у сличном, експериментално-новаторском стилу у Њујорку су радиле поред бројних мањих и групе: *Neighborhood Playhouse* (основана 1915. године), готово искључиво усредсређена на европску драму, са циљем да развије „позориште искуства”, *The Brooklyn Repertory Theatre* (основана 1917. године), углавном оријентисана на репризе вредних драмских дела, *The Morningside Players* (основана 1916. године) у којој су били активни професори и студенти Колумбија универзитета, инспирисани жељом да вредним делима задовоље своје академске амбиције и одиграју одређену културну улогу ван граница Универзитета, *The Bramhall Theatre* (основана 1912. године), заинтересована за нову америчку драму, чија је сала послужила као узор за мала позоришта интимне атмосфере. Џрнци су 1917. године основали своје позориште, *The Negro Players*, и у њему приказивали искључиво комаде из свога живота.

Све ове групе биле су привржене новом драмском изразу који је представљао негацију комерцијализма бродвејских позоришта. Самим тим, комади које су чланови поменутих група приказивали, било европских или америчких писаца, привлачили су само одабрану публику која је прихватала новину експеримената у драмском и позоришном изразу. У историји америчког позоришта рад ових група у Њујорку познат је под заједничким именом *Off-Broadway*. Са скромним материјалним средствима

³ Price, Julia, *The Off-Broadway Theater*, The Scarecrow Press Inc., New York, 1962, 4.

⁴ Ibid, 5—6.

ма, смештени у просторије некадашњих магацина, штала или напуштењих радионица које су адаптирали за потребе своје сцене, ова позоришта представљала су, као што је и сам О'Нил истакао, неку врсту лабораторија у којима су настала и налазила свој пут до реализације и публике значајна драмска дела америчких писаца. Биле су то нове и свеже снаге које су почеле да исписују значајне странице о америчкој драмској и позоришној уметности.

Установљење Пулицерове награде 1917. године значило је посебан подстицај развоју националног драмског стваралаштва. Од пет за књижевност, једна је сваке године намењена „америчкој драми, која на најбољи начин доказује снагу и васпитно дејство позоришне сцене”.⁵ У његовом окриљу стасала је плејада младих уметника чија дела представљају „блестави споменик америчком драмском стваралачком таленту”.⁶

Ileana Ćosić

A PATH TO THE ARTISTIC TRANSFORMATION OF THE AMERICAN DRAMA

Summary

This study analyzes the role of:

- amateurism as a spiritus movens of the creative spirit of the time;
- amateurism at the universities, and the development of
- Off Broadway,

as crucial in artistic transformation of the American drama in the twenties and its later development phocused on the national universe and its specific features and highlights the importance of the European models (*Théâtre Libre*, *Freie Bühne*) within this development.

⁵ *The Reader's Encyclopedia of American Literature*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1964, 927.

⁶ Price, Julia, op. cit., 6.

Катарина Шионсел

ПРЕРАДА СРПСКИХ ЦРКВЕНИХ НАПЕВА У ДЕЛУ РУСКОГ КОМПОЗИТОРА АЛЕКСАНДРА ДМИТРИЈЕВИЧА КАСТАЉСКОГ (1856—1926)

САЖЕТАК: У раду је реч о руском композитору Александру Кастиљском, који је од 1889. године као корепетитор и диригент био у вези са Синодалном школом црквеног појања, а од 1910. године и њен директор. Као композитор покушавао је да помири различите традиције једногласног појања са новим облицима хорске музике. Користио се напевима из традиције грузијске, бугарске и српске православне цркве. Овај рад посвећен је композицијама које у основи имају традиционалне српске црквене напеве.

Живо интересовање, које је у Србији исказивано после Првог светског рата за руску духовну хорску музику, оставило је трага у репертоару српских црквених хорова до данашњих дана. Прихватању оваквих дела битно су допринели многобројни концерти духовне музике, на чијем програму се од 20-их и 30-их година све више појављују вишеставне композиције Св. литургије и Бденије Петра Илича Чајковског, као и дела Сергеја Васиљевича Рахманјинова, Павела Григорјевича Чеснокова, Александра Тихоновича Гречањинова, Николаја Николајевича Черепњине и Михаила Михајловича Иполитов-Иванова, настала углавном у прве две деценије XX века.¹ Имајући ову чињеницу у виду може изгледати чудно да су дела композитора, чије је име нераскидиво везано са овим брзим процватом црквене хорске музике у Русији, једва заступљена: мисли се на хорску музику руског композитора Александра Кастиљског. Од 1889. године је најчвршће био везан са московском Синодском школом за црквено појање и њеним хором — најпре као учитељ клавира, касније као хоровођа, а од 1910. године успешно је водио ову установу као директор. Након большевичке октобарске револуције није могао да спречи њену пропаст. Својим хорским црквеним делима Кастиљски је убедљиво одговорио на неодложно композиторско питање свога доба — како руска православна црква може да се сложи са вишегласном хорском музиком, која израста из праве литургијске традиције појања у земљи. Његов препознатљив стил огледа се стога у примени многобројних једногла-

¹ Богдан Ђаковић, *Однос бодослужбене и концертне праксе у српској духовној хорској музики у периоду између два светска рата*, Нови звук, бр. 16, Београд, 2000, 66—78.

сних напева као и у уметничком компоновању других литургијских компонената, поред којих се могу наћи и призуви руске народне музике.² Интересовања Кастаљског нису се, међутим, ограничавала само на руску традицију. Његово дело обухвата и низ хорских ставова чије су мелодије у основи традиције бугарске, грузијске или српске православне цркве. То што се прихватање његовог целокупног дела, а нарочито прераде српских црквених појања, незнатно задржало у српској цркви, може да буде доведено у везу са тим што Кастаљски једва да је и писао цикличне композиције — са његовим композиторским мајсторством сусрећемо се у великом броју појединачних ставова. До 1917. године су објављена 82 штампана издања са његовим делима црквене музике која су забележена у каталогима руских издавача В. Гросеа и П. Јургенсона. Српској традицији појања припада међу њима посебно место, већ тиме што хорски ставови „Достойно“ (№ 2) и „Милость мира“ (№ 1) од 1897, који почивају на српским мелодијама, обележавају почетак његовог опсежног композиторског рада. Како се често под једним штампарским бројем налази више појединачних ставова, треба поћи од преко 100 хорских ставова. Уз оба већ поменута хорска става, са „Херувимская песнь“ (№ 30) из 1902, са полијелејем „Хвалите име Господне“ (№ 55) из 1904. године и са композицијом „Ектении и Единородный Сыне“ (№ 66), међу њима се као допуна налазе још три хорска дела службе Божије базирана на српским напевима. И у делу „Стих о церковном русском пении“ Кастаљског из 1911, једном делу за концерте духовне музике налик канта-ти, налазе се вишеструка упућивања композитора на примену мелодијских фраза из српског црквеног напева. Чак и у његовом концертантном ораторијуму у част сећања на пале војнике у Првом светском рату „Братское поминование“, објављеном и као a-capella верзија под насловом „Вечная память героям“, показује се српски напев као важан мелодијски извор. И кад у центру интересовања Кастаљског стоји истину разрачунања са руском литургијском традицијом појања у више облика, све од почетка композиторске делатности па до његовог последњег великог дела у односу према црквеном појању пре револуције, српски црквени напев стално му служи као извор инспирације. Ова неправедно једва позната дела биће представљена у тексту који следи.

Хорски ставови за Божију службу

„Достойно“ (№ 2) и „Милость мира“ (№ 1):
Почетак композиторске делатности

Кастаљски је пет година као „помоћник регента“ био готово уз по-часног вођу Синодског хора Василија Сергејевича Орлова (1856—1907), кад је у току 1896. године једног дана доспео у ситуацију која се може

² Детаљна анализа његовог стила: K. Sponsel, *Altes Erbe in neuen Formen: das kirchenmusikalische Werk Aleksandr Kastal'skijs*, Berlin, 2002.

сматрати почетком његовог успешног деловања као композитора. У његовом познатом аутобиографском чланку „О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке”,³ који је написао на врхунцу своје каријере, 1911. године, дочарао је своја сећања следећим речима:

Рассматривая и выбирая как-то (1896 год.) с В. С. Орловым различные псы для репертуара Синодального хора, я попробовал сличить мелодию одного „Достойно” сербского напева с подлинными мелодиями его в сербском обиходе и заметил, что автор, видимо, не умел справиться ни с одной из них. Василий Сергеевич предложил мне гармонизовать одну из этих мелодий. Моя гармонизация, да и самы напев „Достойно” показались мне несколько затейливыми.⁴

Не оставља, додуше, никакве назнаке које би нам дозволиле да без проблема допунимо поређење које он наводи. Ипак се из његових сећања да закључити да је поредио вишегласну прераду једне српске мелодије са њеном једногласном верзијом. Вероватно да је при том имао пред очима четвротогласну хармонизацију дела „Достойно” свог српског колеге старијег за једну генерацију, Корнелија Станковића (1831—1865),⁵ коју српски хорови и данас радо певају и којој је очигледно у основи иста мелодија као хорски став Кастальског. Поменута једногласна верзија из српског кодекса може бити слична свакој од обе верзије које су 1935. ушли у „Опште појање” Ст. Ст. Мокрањца.⁶

Чак и кад се у поновљеној употреби типичних мелодијских лигатура или конкретних фраза при обликовању „Честнейшую херувим” код Кастальског јасно препознају сличности између обе ове верзије (овде се мора одустати од доказа о конкретној зависности у појединостима), поставља се, пре свега, питање о разликама између вишегласних прерада Станковића и Кастальског, пошто се оне вреднују као резултат разрачунавања са старим обрасцем: готово 35 година млађи хорски став, руске провенијенције, знатно богатији у променама од хармонизације свог српског претходника испада у ритмичком погледу, при чему шеснаестинске фигуре и пунктирани осмински ритмови нису дотерани у равномерне осминске покрете. Сличну слику даје поређење и у хармонском погледу. Иако Кастальски хармонски не напушта област тонике и доми-

³ Први пут публиковано у: *Музыкальный Современик II*, Петроград, 1915, 31—45. Допуњено многобројним коментарима поново штампано у: *Синодальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма / Составление, вступительные статьи и комментарии: С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова (= Русская духовная музыка в документах и материалах I)*, Москва, 1998, 229—249.

⁴ Исто, 33 одн. 231. Превод: „Кад сам једном (1896) са В. С. Орловим прегледао разне комаде за репертоар Синодског хора и правио одабир, покушао сам мелодију једног ‘Достойно’ на српски начин да упоредим са његовим оригиналним мелодијама у српском кодексу и приметио сам да аутор очигледно није умео да се избори ни са једном од њих. Василиј Сергејевич (Орлов) ми је предложио, да једну од ових мелодија сам хармонизујем. Моя хармонизација, чак и сам напев ‘Достойно’ учинили су ми се прилично упадљивим.”

⁵ Први пут штампано у: К. Станковић, *Православно црквено појање у србској народу*, Беч, 1863; фототипско издање — приредила Д. Петровић, Београд — Нови Сад, 1994, 38—40.

⁶ Стеван Ст. Мокрањац, *Опште појање*, Београд, 1935, 263—264 (према рукопису К. Станковића), 265—267 (према Лукијану Мушицком).

нанте, што би тешко омогућило нетранспоновану примену наведене мелодије, његова прерада се показује опет као вишестрана. Његов хорски став јасно показује обележја касне романтике у примени великих септа-корда као хроматских алтерација у пратећим гласовима (повишен 2. и 4. ступањ, снижен 6. и 7. ступањ), који му омогућавају вођичне „тензије”, које се саме не појављују у примењеној мелодији. За његов стил посебно карактеристична фактура среће се у овом раном ставу, и то већ у избегавању строгог четворогласја у корист повремене поделе гласова у сопрану и у тенору.

А. Д. Кастальски, „Достойно” (№ 2), Почетак

Српско „Достойно” Кастальског публика је одушевљено прихватила. Поново је овај хорски став био на програму концерата духовне музике Синодског хора у Русији⁷ и био радо извођен у разним приликама на великим путовањима хора по иностранству. Тако је звучao већ у априлу 1899. године у Бечу као бис на концерту, који је Синодски хор у сали Бечког музичког друштва извео пред захтевном и размаженом бечком

⁷ С. В. Смоленский, *Синодальный хор и училище церковного пения (июль 1889 — май 1901)/ Русская духовная музыка в документах и материалах I*, 141. Тамо је штампани концертни програм из 1899. у Москви.

публиком када се задржао у престоници Хабзбуршког царства ради освећења цркве Св. Николе Руског посланства.⁸ Године 1911, за време европске турнеје хора поводом 25. годишњице свога постојања, исти хорски став био је на програму концерата изведеног у Риму, Фиренци и Дрездену.⁹ Две године касније приликом освећења руске цркве (храм-памятник) у Лайпцигу подигнуте у сећање на Наполеонову битку из 1813, присуствни гости су изненађени истим „Достойно” Кастьальског при молебану у вези са Св. литургијом. Под нарочито великим утиском остао је немачки цар Вилхелм II. А. П. Смирнов (1900—1992), који је од 1909. до 1917. године доживео последње поменуте догађаје из перспективе хорског певача, саопштава интересантну појединост у вези са темпом у ком се „Достойно” Кастьальског певало: „Это очень своеобразное произведение исполнялось нами, в отличие от других песнопений, в темпе скерцо”.¹⁰ Прерада Кастьальског, коју је сам композитор означио „умерено” („moderato”), сигурно је извођена нешто брже него онај хорски став који је код Станковића преписан са назнаком за темпо „Andante con anima”. Самим тим, али и диференцирајући ритмичким обликовањем, ова прерада делује живахније, свежије, чак и више за игру.

Успех Кастьальског са његовим српским „Достойно” треба свести на то да је убрзо потом прерадио српски напев: „Это побудило меня переложить 'Милость мира', изложенную в сербском сборнике, значительно скромнее”.¹¹ Не чуди што је ова обрада народног српског напева непознатог порекла у ставовима веома слична обради певања „Достойно”. У основи је четворогласни хомофони став, чија је мелодија поверена сопрану, а сваком мелодијском тону даје сопствену хармонију. Прекида се по потреби применом паралелних терци, које се каткад могу дуплирати подељеним тенором у октави, псевдоимитацијским наступима (други „Аминь”), као и изненадном редукцијом броја гласова (код „Свят Господь Саваоф”). Став се понекад проширује обрнуто преко четворогласја. Свакако да ово четворогласје настаје углавном тако што се један глас дели, да би један већ постојећи октавирао. Поред тога, потребно је обратити пажњу на местимично редуцирање кретања баса у односу на мелодију (почетак „Милость мира”), тако да се најдубљи глас јавља више као тонични или доминантни педал, а мање као основни тон једне „блоковске” хармоније, која прати свако кретање мелодије. Уз то следи мање или више покренута унутрашња линија — овде углавном у тенору — која

⁸ Исто. Тамо и штампани програм именованог концерта у Бечу заједно са листом бисева.

⁹ Штампани концертни програм у: V. Morosan, *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia*, Ann Arbor /Mich. 1986, Russian Music Studies, № 17, 116. Кастьальски спомиње бисеве у писму својој жени Наталији у Москву од 10/23. V 1911. из Фиренце, штампано у: Русская духовная музыка в документах и материалах I, 279.

¹⁰ А. П. Смирнов, *Воспоминания о Синодальном училище и хоре / Русская духовная музыка в документах и материалах I*, 488. Превод: „Ово веома оригинално дело за разлику од других певања извели смо у темпу scerzo.”

¹¹ *Музикальный Современник II*, 33 одн. Русская духовная музыка в документах и материалах I, 231. Превод: „То ме је побудило да 'Милость мира' обрадим, што је значајно скромније изложено у српском кодексу.”

размењује тонове са главним гласом, а да се са њим ипак ритмички не разилази, тако да настаје једна врста „дупле варијанте” у контрасту према потпуно различитој доњој мелодији.

Један руски рецензент првог штампаног хорског напева Кастальског запажа да су у односу на начин напева „гармонизация и голосоведение гораздо интереснее и изящнее переложения сербских роспевов Корнелия Станковича”.¹² Иако су овде већ приказана многострука стилска средства помоћу којих његови хорски напеви добијају своју јединственост и препознатљивост, сам композитор коментарише своје српско „Милость мира” заједно са успешним „Достойно” зачудо на следећи начин: „Хотя эти гармонизации мои и понравились всем и до сих пор в ходу в церковных хорах, я им не придавал ни малейшей художественной ценности”.¹³

*„Херувимская песнь” (№ 30) и „Ектении и Единородный Сыне” № 1
(№ 66): два йоштоња централна њевања Свете литургије*

На спонтани успех Кастальског у прерадама српских певања „Достойно” (№ 2) и „Милость мира” (№ 1) надовезала се фаза систематске композиторове обраде важних литургијских напева. Ако су му као извор и служиле углавном мелодије различитих старости и порекла из опсежног руског певачког наслеђа, у основи за три хорске песме за ову централну Божију службу узео је мелодије других провенијенција: поред грузијског обрасца за „Тебе поем”, по којем је настало један хорски став, штампан као (№ 78), били су, с друге стране, српски напеви, који су га нарочито подстакли на обраду.

Најпре је 1902. године штампана „Херувимская песнь” као (№ 30), која у поднаслову носи допуну „сербского напева” и која заслужује наше посебно интересовање. Овде је, без сумње, као извор коришћена већ вишегласна хармонизација¹⁴ Корнелија Станковића, која је касније под његовим именом прихваћена у „Опште појање” од Ст. Мокрањца.¹⁵ Поређење скреће пажњу на формалну специфичност, која указује на разлику између прераде Кастальског и скромне Станковићеве хармонизације. Српско појање, које је послужило као образац — као и многобројне касније мелодије руске провенијенције од друге половине XVII века — одликује строфична грађа. За четири одломка текста „Иже херувимы тайно образующе”, „и Животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе”

¹² Константин Нелидов], Рубрик „Библиография” Русская музыкальная газета, 1899, № 17, 517. Превод: „Хармонизация и вођење гласова далеко занимљивији и лепши од аранжмана српских напева К. Станковића.”

¹³ Музикальный Современник II, 34 одн. Русская духовная музыка в документах и материалах I, 231. Превод: „Иако су се ове моје хармонизације свима допале и до сада их примењују црквени хорови, нисам им придавао ни најмању уметничку вредност”.

¹⁴ Први пут штампано у: Православно црквено појање у србском народу, Беч, 1862; фототипско издање, приредила Д. Петровић, Београд — Нови Сад, 1994, 13—18.

¹⁵ Стеван Ст. Мокрањац, Ощиће појање, приредио К. П. Манојловић, Београд, 1935, 213—215.

„всякое ныне житейское отложим попечение”, как и „Яко да Царя всех подымем, ангельскими невидимо дориносима чинми” иста мелодија примењена је према потреби а завршава се троструким „аллилујијом”. Док Станковић преузима за скромну хармонизацију ове мелодије у целости њену петоделну грађу, Кастальски се са српским обрасцем опходи знатно другачије. Његова обрада се састоји од три дела приближно истог обима, који показују занимљиву унутрашњу хармонијску структуру:

А. Д. Кастальски, „Херувимская песнь” (№ 30)

Подела	Компонован текст	Употребљена мелодија
1.deo (п. 1—25)	Иже херувимы тайно образюще и Животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе	Комплетна „строфа” обрасца (хармонија: модулација Г-дур → Д-дур)
2.deo (п. 26—51)	всякое ныне житейское отложим попечение	Комплетна „строфа” обрасца, у другој половини примењена квинтна транспозиција да би се избегла модулација (хармонија: Г-дур → Г дур)
3.deo (п. 52—75)	Аминь. Яко да Царя всех подымем, ангельскими невидимо дориносима чинми. Аллилуя аллилуя аллилуя.	Скраћена „строфа” обрасца (хармонија: Г-дур → Д-дур) са оригиналним крајем Алелуја од т. 69 (хармонија Г-дур → Г-дур)

У добро одмереној форми, са уравнотеженом хармонијом, овде долази до изражaja фини осећај руског композитора за одмерени и вишегласни хорски став, израстао на тлу православне традиције појања.

Пошто је Кастальски већ од 1900. године прешао на консеквентну обраду напева за Бденије, то су истовремено као „одошнела” међу литургијским певањима у другој половини деценије¹⁶ објављена три засебна издања (№ 66—68), у чијем средишту стоји прерада химне Христу — „Единородный Сынъ”. Већ од отприлике 1904. Кастальски је усвојио — по својој сопственој процени „похвалну” („похвальну”) — навику да за певања, која су више у употреби, пише више обрада и да пази на то да најмање једна од њих буде подесна и за хорове са упоредиво скромнијим могућностима.¹⁷ То је овде случај са првим, као № 66 штампаним издањем, које носи као допуну наслову ознаку „сербскиј”. И поред повремених дељења гласа у тенору и у басу она се да лако савладати и са невеликим хором.

Ознака „сербскиј” односи се како на религиозну химну у средишту „Единородный Сынъ”, којом у почетном делу Св. литургије завршава 2. антифон, тако и на јектенија, уобичајена у Божијој служби, које је Ка-

¹⁶ Са укидањем датирања на дозволама за штампање на хорским ставовима после руске револуције од 1905. нестаје помоћно средство за тачно датирање.

¹⁷ Музыкальный Современник II, 38 одн. Русская духовная музыка в документах и материалах I, 235. „С этого же времени я взял привычку — думаю, похвальную — писать более употребительные песнопения сразу по два и по три нумера; из них номер или два я старался изложить доступно для хоров с небольшими сравнительно силами.”

стальски допуњене прихватио. Последњима су у основи најчешће мелодијски обрти 4. тона,¹⁸ но ипак треба указати на један изузетак, који би требало да буде од значаја за композиторово касније дело: за претпоследњу риспосту „Ектения сугубая” он је у сопрану употребио ону познату мелодију, која је уобичајена у српском црквеном појању у опелу.¹⁹



А. Д. Кастаљски, „Ектения сугубая” (из № 66)

Религиозна химна „Единородный Сыне” наспрот већ споменутим обрадама Кастаљског није прожета нити једним јединим гласом из раније дате мелодије. Она напротив допушта да се поновљена примена мелодијских фраза, карактеристичних за 2. тон, препозна у измененим гласовима. При том снижени 6. тонски ступањ у његовој обradi (види ес уместо е у 1. тенору као и у басу код „непреложно”) може да важи као ознака 2. тона, чиме у српском црквеном појању добија своју карактеристичну боју.²⁰



А. Д. Кастаљски, „Единородный Сыне” №1 (из № 66)

Како се овакве фразе као мелодијски потпорни глас провлаче кроз разне гласове композиције, то је ова обрада слична оним хорским песмама, које Кастаљски назива „попевки”, као оне најмање мелодијске јединице карактеристичне за староруско црквено појање названо знаменний роспев. Композитор је могао да тиме да хорском ставу обложеност

¹⁸ Уп.: Стеван Ст. Мокрањац, *Осмогласник*, 103 и даље.

¹⁹ Уп.: Ненад М. Барачки, *Ноћни сборник српској народној црквеног појања ио карловачком најеву*, под ред. Нови Сад, 1923; репринт, приредила Д. Петровић, Крагујевац, 1995, 60.

²⁰ Ст. Ст. Мокрањац, *Оїште појање*, 170; Н. М. Барачки, *Ноћни сборник српској народној црквеног појања*, 29.

црквене музике, а да не мора да употреби потпуну раније дату мелодију. Као даље карактеристике истичу се употреба празних квинти као и поставка линеарног сплета гласова, којем могу да приступе држећи гласови и паралелна кретања. Са њима се појављују даља типична обележја стила става Кастаљског.

*„Хвалите име Господне“ № 3 (№ 55): једина обрада
појања за Бденије*

Године 1904, dakле само мало раније од „Ектении и Единородный Сыне“ № 1 (№ 66), настале су три обраде полијелеја, од којих се последњи „Хвалите име Господне“ № 3 (№ 55) исто тако служи српским начином певања. Ова обрада представља једину прераду српског појања за Бденије од стране једног руског композитора и настала је поводом посете Петра I Карађорђевића Москви после његовог избора за српског краља (1903).²¹

Хорски став Кастаљског појављује се у две верзије, које су намењене различитим поставкама и публиковане заједно као № 55: једна четворо-гласна верзија без дељења гласова (САТБ) је погодна за мање мешовите хорове, док друга верзија за четири иста гласа (CCAA) узима у обзир потребе женског или дечијег хора. Композитору је било нарочито стало до тога да не изгуби из вида управо ограничене могућности мањих хорова, пошто је био свестан потешкоћа са којима су се посебно такви хорови морали борити у формирању одмереног репертоара:

Печальные результаты такого „валяния“ испытывают на себе небольшие хоры, вынужденные выбирать для своего репертуара что попроще, подоступней. А пьеса „попроще“ в церковной музыке стала равносильна музыкально-бессодержательной...²²

Посебност композиционе технике Кастаљског показује се овде у једногласном почетку појања псалама: у прва три такта предњачи бас једногласним почетком „Хвалите име Господне“. Тек са хорским понављањем ових речи, као и даљим вођењем стихова псалама, отпочиње употреба једног српског напева у 4. гласу,²³ који у обе верзије лежи свим у горњем гласу.

Једногласни почетак доводи у свом мелодијском кретању, додуше, до употребљене мелодије, али се у српским изворима не налази у овом облику. Ради се о самосталном уметању Кастаљског, при чему му је као узор служила стара певачка пракса, записана у неким руским песмари-

²¹ С. Г. Зверева, *Александр Касталинский: идеи, творчество, судьба*, Москва, 1999, 113.

²² *Музыкальный Современник II*, 36 одн. Русская духовная музыка в документах и материалах I, 233. Превод: „Жалосне резултате такве ‘траљавости’ осећају мали хорови, који су приморани да за свој репертоар изаберу оно што је мало једноставније и достижије. Али један ‘мало лакши’ комад је у црквој музичи једнако значајан као и комад који нема музички шта да каже.“

²³ Варијанта тога у: Ст. Мокрањац, *Опште појање*, 53—62.

Легко и слегка оживленно.

А. Д. Кастальски, „Хвалите имя Господне” № 3 (из № 55)

цама, које је он користио: према томе задатак претпевача („головщик”) био је да започне полијелеј, као и знатан број других псалама. Једногласни почетак баса има овде, без сумње, карактер интонације.

Више пута Кастальски користи стари обичај да црквени појац пева после претпевача, као уметничко средство у свом целокупном црквеном делу. Његова друга обрада полијелеја „Хвалите имя Господне” № 2 (№ 56) сведочи о томе на нешто другачији, не мање оригиналан начин.²⁴

Кантата „Стих о церковном русском пении”

„Посвящается Московскому Синодальному Училищу по случаю юбилея его 25-тилетней музыкальной деятельности (1886—1911)”. Ова посвета која претходи делу „Стих о церковном русском пении”, које Кастальски сам означава као кантату, објашњава повод настанка овог дела за мешовити хор и школски оркестар.²⁵ Од 5. до 7. новембра 1911. године славио се у Москви три дана веома успешни развој Синодске школе и њен преобрађај у једну захтевну специјалну школу за православно црквено појање, за коју су створени предуслови 1886. године преуређењем од ниже четврогодишње школе у средњу школу са осам разреда. Организација овог јубилеја је била углавном у рукама Кастальског, који је именовањем за директора школе годину дана раније преузео њено вођство. Почетак је означен 5. новембра увече захвалним молебном, на који се надовезало предавање значајног руског музиколога и учитеља школе протојереја Василија Металова (1862—1926) о историји и садашњости

²⁴ Анализа: K. Sponsel, *Altes Erbe in neuen Formen: das kirchenmusikalische Werk Aleksandr Kastal'skijs*, Berlin, 2002 — К. Шпонсел, *Старо наслеђе у новим облицима*, 239—246.

²⁵ 1912. се појављује клавирски извод овог дела штампан код П. Јургенсона (Москва).

Синодске школе за црквено појање.²⁶ Свечаности су настављене 6. односно 7. новембра са два духовна хорска концерта, на којима су зазвучала дела ученика односно апсолвената школе.²⁷ Завршетак сваке вечери чинила је нова кантата Кастальског — његов лични уметнички допринос овом јубилеју. Њен текст слави историју руског црквеног певања, ослањајући се на староруску поезију билина, а саставио га је лично композитор у сарадњи са супругом Наталијом Лаврентевном. Иако је ово дело настало да би било концертно извођено, његова тематика инспирисала је композитора да примени многобројне мелодијске фразе из различитих традиционалних правца црквеног певања. Обрти који су поименце назначени у клавирском изводу потичу, додуше, највећим делом из руског црквеног певања, но ипак се на три места среће назнака „сербская попевка”, односно „сербско-болгарскија попевка”: у инструменталном уводу као и у бројевима [1] и [13].

Да бисмо могли објаснити овде примењене српске обрте, потребно је, најпре, да одредимо њихов тачан опсег. Почетак је лако препознатљив, пошто је јасно разграничен од претходне „Фита пятогласная” (увод и број [13]) одн. од попевке „Пригласка” (број [1]). Тачно утврђивање краја је ипак отежано тиме што Кастальски коректно поставља следећу назнаку „Пригласка” само на почетку броја [2], али не и на друга два места. Како се обим ове попевке на основу честе примене у овој кантати може тачно одредити, ова за нас интересантна „сербская попевка” одн. „сербско-болгарскија попевка” добија конкретан опсег. Показује се да је, осим у уводу, користио за писање музике оба реда текста „старосербская да болгарская” (број [1]) и „Не сто лет прошло, боле тысячи” (број [13]).

Кастальски користи обрте, који потичу из руског црквеног појања, често два пута или у случају „Пригласка” чак три пута заредом. Стога не чуди, да је у уводу као и у броју [13], употребљена српска фраза подељена на два дела. У броју [13] одговарају обе половине чак тачно обома полустиховима поезије „Не сто лет прошло” и „боле тысячи”. Ако се, по потреби, изузму мелодијски потпорни тонови, препознаје се след тонова, који се у српском црквеном појању често среће као завршни обрт у четвртом гласу. Кастальски га је применио већ у оној не много раније насталој хармонизацији српских јектенија, која су објављена заједно са „Единородный Сыне” № 1 као № 66.



Завршни обрт 4. глас



јектенија из № 66

²⁶ Ради се о скраћеном предавању његовог истраживачког рада, публикованог у години јубилеја: В. М. Металлов, *Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем*, Москва, 1911.

²⁷ О програму уп.: V. Morosan, *Choral Performance*, 109.

Цитат означен као „сербско-болгарския попевка” показује близку сродност са фразама 4. гласа.

ФОРТЕПЈАНО.

Торжественно. ♩ = 60
Фантастическая

Хор.
Серб.

Сербская попевка
(Пригласка)

А. Д. Кастьльски, Кантата: Стих о церковном русском пении, „сербская попевка” у инструменталном уводу

Сербско-болгарския попевки
Пригласка

ста_ро_серб_ска_я да болгарска_я.
Сошлись реченьки, сплелись

p

2

А. Д. Кастьльски, Кантата: Стих о церковном русском пении, „сербско-болгарския попевка” у броју [1]



А. Д. Кастьяльски, Кантата: Стих о церковном русском пении, „сербская попевка” у броју [13]

Вредновање позиције ова три цитата у оквиру целокупне кантате открива се у свеобухватном односу у којем су постављени. У средини кантате, чија грађа указује на форму А¹БА², као део Б стоји део обележен многим изменама такта у fis-moll-u, који обухвата у клавирском изводу бројеве [5]—[12]. Он је окружен паралелно образованим, но ипак не и до детаља идентичним и на различитим местима додатком проширеним делом А у А-дур, који се на почетку састоји од инструменталног увода заједно са бројевима [1]—[4] (А¹ део), а на крају од бројева [13]—[17] (А² део).

„Сербская попевка” у броју [13] изабрана за компоновање оба полустиха „Не сто лет прошло, боле тысячи” није ни у каквој садржинској вези са компонованим текстом. Њено постављање се, напротив, објашњава као супротност на њену примену у инструменталном уводу на основу симетричне грађе дела. Другачије се односи са цитатом означеним као „сербско-болгарскија попевка”, чија је примена близска са музиком на стихове „старосербская да болгарская” која је на овом месту компонована. Чак и ако се посумња у историјат претпоставке да је настајање руског црквеног певања могло да дође до изражaja под утицајем две традиционалне струје — византијске, као и словенске, која се састоји од старосрпске и бугарске — овај компоновани текст и ознака употребљених мелодијских фраза дају објашњење за примену.

А. Д. Кастальски, Кантата: Стих о церковном русском пении, Грађа
A¹ део (са додатком)

Компонован текст		Назнаке Кастаљског уз мелодијске цитате (личне допуне у заградама)
[Инструментални увод]		<i>Фита пятогласная (2 x) Сербская попевка (2 x) (Пригласка) (1 x)</i>
[1] Собегалися речки песенны,	речки песенны, что из дальних стран:	<i>Пригласка (2 x)</i>
Одна реченька руга реченька старосербская	Цареградская, то славянская: да болгарская.	<i>Долинка Пригласка Сербско-болгарская попевка</i>
[2] Сошлись реченьки, в стольном Киеве,	сплелись песенны на Руси святой.	<i>Пригласка (2 x)</i>
И запел, завел песнь церковную	старый Киев град старокиевску.	<i>Долинка (2 x)</i>
[3] Уж из той реки растеклись ручь пшо лицу земли	большой знаменной во все — то стороны святоруссия.	<i>Фита кудрявая и пятогласная</i>
[4] Вся запела Русь по восьми гласам по крюкам-знаменам	песни Божии, службы правила, Бога славила.	<i>Пригласка (2 x) Из фиты трестрејлной / Дербица</i>

Б део

[5] По обителям, пенье красное,	по скитам пошло сладкозвучное:	<i>Кулизма средняя (2 x)</i>
Где дьяки поют где же братией клиры чинные,	зычним голосом; поустроены и степенные.	<i>Рафатка Из фиты светлой</i>
[6] А и сладостно хоры стройные со малыци — детьми	в храмах Божиих: умилительно ведут пение!	<i>старо-симоновский напев</i>
[7] Гласы мужески сочетаются,	с гласом детским совиваются,	
[8] и к подножию золотой трубой	Бога Вышняго поднимаются.	<i>Кулизма</i>
[9] Но не всякому дан Бога песнию дар учительства дар мусикии,	высокий дар славословити, песне Божией, песнотворчества.	<i>Возмер. Таганец (2 x)</i>
[10] А и есть талант, позаглохнет он, злаки сельные,	так без вычки как без дождичка красны цветики.	<i>Таганец большой (2 x) Фита пятогласная (2 x)</i>
[11] Для науки же школы певчески сладкопению дети малыя,	на святой Руси поналажены научаются неразумныя ...	? (2 x)
[12] А подстрочки, музикийко чтоб самим потом в деле Божием	те над грамотой ухищряются, с разумением подвизатися.	<i>Фуга Баха</i>

A² део (са додатком)²⁸

[13] Исполать тебе, пенье ряжое	пенье красное православное!	<i>Фита пятогласная (2 x)</i>
Не сто лет прошло, как из той земли,	боле тысячи, земли греческой	<i>Сербская попевка (2 x)</i> <i>(Пригласка) (1 x)</i>
[14] с вестью благостной даром светлиым, песня Божия с песней русской тут	веры истинной как с небес, сошла благодатная породнилась.	<i>(Пригласка) (2 x)</i> <i>(Долинка) (2 x)</i>
[15] Всем усопшим для церковного память вечная	добрыйм трудникам песнотворчества благодарная.	<i>Обычный напев „вечная память”</i>
[16] Тем, кто здравствует,	многолетие!	<i>Фита кудрявая (и пятогласная)</i>
Песня ж Божия, пусть растет, цветет, на Руси святой	песнь высокая прославляется и в чужих краях,	
[17] православным сердцу русскому храмам Божиим	в умиление, в утешение, в украшение.	<i>(Пригласка) (2 x)</i> <i>Из фиты трестрельной / Дербица Мережса</i>

Опело „Вечная память героям”

Потресен страхотама Првог светског рата Кастьльски је још 1914. године почео са концепцијом концертантног сећања на све православне као и неправославне пале војнике Русије и њених савезница у овом рату. У вишејезичном текстуалном уобличењу дела као и у примени начина певања из традиција различитих цркава изражава се његова жеља да здружи разне нације изван конфесионалних граница до заједничког „Братско поминовение”. Радио је више година на овом делу, које је доживело многе прераде и допуне и стога егзистира у четири верзије.²⁹ Трећу међу њима објављену под насловом „Вечная память героям” почетком 1917. као чисто а-сарела дело, оценила је тадашња музичка критика знатно позитивније од других, делимично веома раскошно орке-

²⁸ За бројеве 13—16 даје Кастьльски следећи алтернативни текст, који се односи не-посредно на јубилеј:

[13] Исполать тебе, школа певческа школа певческа Синодальная!	[15] Всем усопшим добрым трудникам для Училища Синодального память вечная благодарная.
Двадцать лет прошло, еще пять годов, как зачала ты мусикировать	[16] Тем, кто здравствует, многолетие!
[14] Маставлять учить стала малых, чтобыи регентов да учителей мудрых знанием тайн гармонии для святой Руси приготовити.	а Училишу Синодальному дай Бог здравствовать благоденствовать много лета дай ему расти яко крин цвести

²⁹ О бројном стању варијанти и њиховом настанку подробно: С. Г. Зверева, *A. Кастьльский: идеи*, 150—160.

стрираних верзија. Чисто хорска верзија оријентише се у свом следу ставова на ток опела и према наводима композитора оно је „приспособлено для исполнения в духовных концертах и за богослужением в память воинов, павших в настоящую войну”.³⁰

Мелодика овог дела црпи се претежно из руске црквене музичке традиције, но ипак је Кастьјски, поред неких англиканских химни као и цитата из латинског реквијема, изабрао и три српска напева, која налазе примену у опелу и која му се чине нарочито карактеристичним за ову Божију службу: мелодије за јектеније за преминуле, за кондак „Со святыми упокой”, као и за „Вечная память” — појање на крају опела.³¹

Мелодија троструког поклика „Господи, помилуй” из јектеније за преминуле као и „Аминь”, којим се завршава свештеникова екфонеза, среће се као 5—8. риспоста преписаног 1. става из „Ектения”. Композитор прихватава овде ону мелодијску верзију, коју је већ хармонизовао у „Ектении и Единородный Сыне” № 1 (№ 66). Да Кастьјски зна примењу ове српске мелодије и за троструки поклик „Вечная память”, показује композиторско обликовање истоименог последњег става дела. На молитви ђакона за мир душе преминулих војника, коју Кастьјски преноси неким гласовима сопрана и алта, одзывања у преосталом делу хора песма „Вечная память”, која се да препознати у сопрану као потпуно иста мелодија. Композитор овде свакако понавља први део дижући га за квинту у лако варираном облику да би омогућио четвороструки поклик „Вечная память”.

У делу Кастьјског „Вечная память героям” употреба српске мелодије за кондак „Со святыми упокой” појављује се крајње неуобичајено. Док се мелодије за јектенију за преминуле као и за „Вечная память” употребљавају у једном контексту који одговара њиховој првобитној литургијској функцији, то није случај са мелодијом кондака. Уистину је ово певање саставни део опела Кастьјског (6. став: „Со святыми упокой”) и базира се на овде увреженој руској мелодији. Српска мелодија за ову химну је опет примењена у једном сасвим другом односу. Она се превлачи као главни глас кроз цео 9. став дела, за који је Кастьјски написао музику под насловом „Упокой Боже” на 6. стихиру из низа евлогитарија за мртве. Преузимање мелодије кондака, која се састоји из четири одломка, ипак није могуће без устручавања за стихиру „Упокой Боже” од шест стихова. Кастьјски овде употребљава вешт уметнички израз, да би жељену, али прекратку мелодију могао да искористи: на крају хорског става он понавља прва два мелодијска стиха кондака, иако у изменјеној хармонији, и тиме дарује својој музici химне „Упокой Боже” симетричну форму АБА’, која није претходно наведена ни у српској мелодији, ни у музici компонованој за текст, него проистиче искључиво из

³⁰ Из претходне примедбе композитора на стр. 2 штампане партитуре. Превод: „уређено за извођење на концертима духовне музике и на Божјој служби у сећање на војнике, пале у садашњем рату”.

³¹ У „Братское поминование” он је цитирао чак сопствену обраду српских верзија за „Милость мира” (№ 1) (9. став: „Sanctus-Benedictus”).

11. Вѣчная память.

Нѣсколько звучныхъ и логкихъ альтовъ и сопрано.



Во бла_жен_номъ ус_ле_nи и вѣчныЙ по_коj подаждь, Гос_по_ди,
Яснѣ выговаривать слова, но не отеканивать грубо, прои_зойся ихъ

Мѣрио.

Сербскій напѣвъ.



Эти такты до вступленія басовъ хоръ (кромѣ соло) можетъ пѣть базъсловъ.



успимъ рабомъ Твоимъ, во_и_номъ, за о - тече_ство на бра_ни у_бі -
иально и выдѣляя только указанные слоги. Кончать речитативъ пѣвуче,



е_ни_мъ и со_тво_ри имъ вѣч - ну_ю па - мять.
смягчаю послѣдніе звуки.



стихая.



А. Д. Кастьски, „Вечная память героям”: 11. став: „Вечная память героям”, почетак

финог осећаја Кастаљског за добро одмерену поставку форме хорског става.

А. Д. Кастаљски, „Вечная память героям”: 9. став: „Упокой Боже”

Компонован текст		Употребљена мелодија
Део А	„Упокой Боже, рабы Твоя (mm. 1—5) и учини я в рай, (mm. 6—9/3)	1. <i>сіх</i> : Со святыми упокой, Христе, души раб Твоих, 2. <i>сіх</i> : идже несть болезнь, ни печаль,
Део Б	идже лица святых Господи, Господи (mm. 9/4—12/3) и праведницы сияют яко светила. (mm. 12/4—16)	3. <i>сіх</i> : ни вздохание 4. <i>сіх</i> : но жизнь безконечная.
Део А'	Усопшия рабы Твоя упокой, (mm. 17—21) презира их вся согрешения. (mm. 22—25)	Понављање 1. <i>сіх</i> Понављање 2. <i>сіх</i>

Вредновање места неруских певања у целокупном делу
А. Д. Кастаљског

Кад је у Москви 1901. године основана на тамошњем универзитету музичко-етнографска комисија (МЕК) „Друштва пријатеља природних наука, антропологије и етнографије”,³² Кастаљски је убрзо тражио контакт са овом групом, којој су припадали водећи композитори, фолклористи, музиколози и музички критичари, и већ следеће године примљен је за њеног члана. Стремљење ове комисије да сакупља етнографску грађу, да је научно истражује, као и да објављује одговарајуће публикације, али и да организовањем концерата промени општу свест руског друштва, нашло је код Кастаљског снажно упориште. Са јаким убеђењем да сопствено национално наслеђе, ма колико да налази свој израз у различитим областима уметности, одређује културни идентитет народа, проширио је своје интересовање на исти начин и на црквено појање и на народну музику. При том се никако није ограничио само на сопствену руску традицију, него се то убеђење огледало и у зачуђујуће високом вредновању културних традиција других народа. Своју композиторску референцу он им исказује у свом музичком живопису „Из минувших веков”, једном до сценског циклуса разрађеног покушаја „рестаурације азијатске, староегипатске, јеврејске, хришћанске све до муслиманске музике, за који је он употребио мелодије из различитих њему доступних научних извора — између осталог и из византијске традиције”.³³ Овако широко развијено композиторово интересовање представља основу на којој су израсле и хорске прераде српских, грузијских или чак бугарских напева

³² Музыкально-этнографическая комиссия (МЭК) при Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии.

³³ С. Г. Зверева, *A. Кастальский: идеи*, 92—94.

за православну Божију службу. Истовремено му је то омогућило да у композицијама као што је кантата „Стих о црковном руском пении” или као што је његово опело „Вечная память героям”, искористи далеке мелодијске изворе, како би музички прекомпоновао своје представе. Овај став му је у савременој штампи донео назив „стилиста”: „Убеждение в музыкально-реставраторских моих способностях, по-видимому, установилось в общественном мнении; в печати меня окрестили „музыкальным стилистом”.”³⁴

За Кастиљског је било веома важно да прошири хоризонт на певачка предања других традиција и код својих савременика. По његовом мишљењу, концерти духовне музике за то су пружали могућност коју је вљало искористити. Организација историјских концерата Синодског хора, који су се редовно одржавали, прешла је 1902. године у његове руке. Познати руски музиколог Стефан Васиљевич Смоленски (1848—1909) оживео је ове концерте већ 1895. године. Првобитну замисао да се изабраним звучним примерима јавност у Москви, заинтересована за црквену музику, поближе упозна са историјским развојем руског црквеног певања, проширио је Кастальски у следећем правцу:

„Кроме исторических концертов, которые следовало бы начинать с обиходного унисона как образчика нашего первоначального пения, значительный интерес могут представлять концерты этнографические, по народностям: из напевов болгарских, сербских, греческих, грузинских, галицийских и других.”³⁵

Превод
Светлана Вучковић

Katharina Sponsel

ELABORATION OF THE SERBIAN CHURCH TUNES IN THE WORK OF THE RUSSIAN COMPOSER ALEKSANDAR DMITRIEVICH KASTALSKY (1856—1926)

Summary

From the entire opus of the Russian composer Aleksandar Kastalsky, the authoress singled out church compositions based on the tunes from the traditional Serbian church chanting. These are the compositions: „Dostoino Est” (No 2), „Milost Mira” (No 1), „Heruvimskaya Pesn” (No 30), „Hvalite Imya Gospodne” (No 55) from 1904, as well as „Ektenii i Edinorodniy Syne” (No 66). In addition to these liturgical songs,

³⁴ *Музыкальный Современник II*, 40 одн. Русская духовная музыка в документах и материалах I, 237. Превод: „Уверенje о моим способностима као музичког рестауратора у јавном мњењу очигледно се учврстило; у штампи су ме назвали ‘музичким стилистом’.”

³⁵ *Музыкальный Современник II*, 44 одн. Русская духовная музыка в документах и материалах I, 241. Превод: „Осим историјских концерата, на којима би се морало починјати са унисоним певањем по кодексу као пример за наше првобитно певање, могли би бити од нарочитог интереса етнографски концерти по народностима: из бугарских, српских, грчких, грузијских, галицийских и других напева.”

three choir spiritual compositions of this author also carry Serbian tunes in their basis. This is the composition „Stih o Cerkovnom Russkom Penii” from 1911, close to cantata by its structure, as well as the oratorium „Bratskoe Pominovenie”, dedicated to the memory of the soldiers fallen in World War I, and published in a version of an *a capella* choir composition with the title „Vechnaya Pamyat Geroyam”. During all his life, in his composing work A. Kastalsky was dedicated to Serbian tunes, which were his lasting inspiration. Unfortunately, these works of his are broadly known neither in Russia and in Serbia.

Корнелия Ичин

САМОЕ ГЛАВНОЕ Н. ЕВРЕИНОВА В ПОСТАНОВКЕ Ю. РАКИТИНА

Театральный сезон 1922/1923 года в Белграде закончился премьерой *Самого главного* Н. Евреинова на сцене Народного театра. Премьера пьесы Евреинова в постановке Ю. Ракитина (1882—1952) состоялась 21 июня 1923 года, два года спустя после петербургской премьеры 20-го февраля 1921 года в театре Вольной комедии. Это была, бесспорно, одна из первых заграничных постановок *Самого главного* в переводе на иностранный язык.¹

Однако белградская театральная критика в общем-то неблагосклонно отнеслась к главной пьесе Евреинова. Успех, с которым пьеса шла в Петербурге, как бы в разрез с революционным временем (в период кронштадтского восстания), не повторился в Белграде. Причин для этого много. Одной из них, по-видимому, было непонимание оригинальности пьесы в современной драматургии, формулирующей новую роль театра, — „театра для себя”, и претендующей на „психотерапевтическую” силу искусства.² Замысел Евреинова превратить жизнь в искусство, достичь искусства жизни, т.е. переносить иллюзию „с подмостков в кромешную тьму жизни” и через „волшебное искусство” приносить реальную пользу, ярче всего воплотился в сюжете пьесы *Самое главное*.³ По словам Ю. Анненкова, эта пьеса, „написанная для театра и восстающая против него же, против театра”, была единственным в своем роде парадоксом.⁴ Она резко выделялась на фоне сатирических сцен на злободневные темы, быстро сходящих с петербургского репертуара из-за

¹ Перевод пьесы *Самое главное* на сербский язык был осуществлен Любомиром Максимовичем.

² О. Купцова считает пьесу *Самое главное* „предтечей психодрамы” 2-й половины XX века (О. Купцова, Евреинов Николай Николаевич, в: *Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь*. Т. 2. Г-К, Москва, 1992, 213).

³ Н. Евреинов, *Самое главное. Для кого комедия, а для кого и драма, в 4 действиях*, Петербург, 1921, 60.

⁴ Ю. Анненков, *Дневник моих встреч. Цикл трагедий*. Том II, New York, 1966, 129.

обнаженной тенденции и низкого художественного уровня; иными словами, своей театральной установкой *Самое главное* противостояло господствующей в искусстве идеологии. С другой стороны, мастерство постановки Н. Петрова, вдохновенная игра актеров, а также исключительной красоты декорации и костюмы Анненкова, несомненно, содействовали огромному успеху пьесы.

И если в 20-е годы пьеса шла с апломбом в Париже, Берлине, Варшаве, Праге, Риме, Нью-Йорке, увенчав ее автора всемирной славой, этого нельзя сказать о белградской постановке, хотя и пьеса продержалась в репертуаре Национального театра два сезона, — вплоть до 1925 года. На постановку *Самого главного* откликнулись все ведущие газеты в Белграде („Политика”, „Время”, „Правда”), а также газета „Новое время”, выходившая в Белграде с 1921 — 1930 гг. на русском языке.

Статью *Премьера „Самого главного”*, помещенную в „Политике” от 22 июня 1923 г., театральный обозреватель Ж.[ивко] Миличевич начинает с утверждения, что сезон закончился премьерами „чрезвычайно странными и скучными” — пьесами Бернарда Шо и Николая Евреинова; он не скupился на ироничные слова в оценке спектакля: „после премьеры „Самого главного”, человек волей-неволей понимает, что самое главное — это все-таки умение выбрать пьесу, которую будут показывать в театре”.⁵ О художественном замысле сказано, что он „не новый”, хотя и пьеса сама по себе интересна „до предела, когда становится скучной”, ибо 4-актный сюжет, продолжающийся 4 часа, можно свести к одноактному спектаклю.⁶ В отличие от оценки текста *Самого главного* Евреинова, заслужившего характеристику „небольшого достоинства”, обозреватель „Политики” хвалит постановку Ракитина, которому удалось не только „преодолеть в игровом плане явные недостатки текста”, но и обеспечить пьесе успех с актерами, которые „весома редко появляются перед публикой”; особенно подчеркивается удачное исполнение главной роли актером Златковичем.⁷

Евгений Захаров, сотрудник газеты „Время”, разделял точку зрения автора „Политики” относительно пьесы Евреинова. Для него *Самое главное* отнюдь не самое главное событие театрального сезона, однако он не отрицает, что пьеса Евреинова „одна из наиболее удачно поставленных пьес”, благодаря Ракитину, сумевшему до конца спектакля сохранить авторский гротеск.⁸ По его мнению пьеса не выделяется особой новизной, однако технически она умело построена. В этом смысле он подчеркивает легкий, непринужденный юмор, которым красуется *Самое главное*, и который обеспечит пьесе жизнь на сцене театра. Поэтому не случайно в статье Захарова немало места отведено белградской публике, которая „восторженно аплодировала”, сопровождая смехом отдельные реплики, а также актерам Александру и Зоре Златковичам, которые с

⁵ *Премијера „Главне сївари”*, Политика, 22. VI 1923, 5.

⁶ Там же.

⁷ К тому же, он отмечает, что, судя по декорациям, постановка осуществлена „скромнейшими средствами” (Там же).

⁸ *Најглавнија сївар*, Време, 22. јун 1923, 4.

„безошибочным чутьем” справились с весьма сложными ролями Пара-клета и Классной дамы.⁹

Наиболее благосклонно к пьесе Евреинова отнеслась белградская „Правда”, поместив довольно лестную статью Д. Крунича о только что прошедшей премьере *Самого главного* в Национальном театре в номере от 23 июня 1923 года. Автор статьи уловил суть эксперимента Евреинова: русский драматург затеял показать нам, что „иллюзия на сцене жизни куда как сильней той, что на подмостках с рампой”, что „иллюзия — самое главное”, что „счастье — в иллюзии, которую необходимо сохранить какой угодно ценой”.¹⁰ К тому же, он единственный, кто сумел оценить драматургическую попытку Евреинова, назвав ее замысел новым в литературе, т.е. литературно невостребованным. Замечания Крунича Евреинову представляются также уместными; его наблюдение относительно растянутости первого акта, которая с увеличением сюжетных линий и усложнением действия пьесы преодолевается в последующих актах, представляется справедливым. Он особо выделяет третий акт, ибо в нем наиболее рельефно выступают все созданные Евреиновым образы, тогда как второй акт, отчасти смахивающий на пародию и бурлеск, по его мнению, отдает пошлостью, расчитывающей на эффект у зрителей галерки. Высокую оценку заслужил Ракитин, в постановке которого ощущимы „его развитый режиссерский нерв, его плодовитая находчивость и его излюбленный прием гротеска”.¹¹

Русская газета „Новое время” М. Суворина в довольно пространной статье, посвященной премьере *Самого главного*, сколь ни странно, ограничивается в основном пересказом пьесы Евреинова. Когда дело доходит до оценки самого спектакля, внимание автора текста сосредоточено, в первую очередь, на бодром настроении публики, которое „все время поддерживалось” в зрительном зале, в особенности, при исполнении второго акта, представлявшего генеральную репетицию *Quo vadis* в провинциальном театре;¹² в отличие от автора „Правды” русский обозреватель, очевидно, критерием успеха постановки считал как раз оживление в публике при показе репетиции на провинциальной сцене. Не лишил он похвального слова и умение Ракитина „со скромными средствами достигать крупных эффектов в постановке”, и игру белградской театральной труппы: „Разыграна пьеса отлично. Все исполнители с полным вниманием и исключительной старательностью к новой русской пьесе и в своих ролях создали целый ряд типов”.¹³

Кажется, белградская публика лучше театральной критики восприняла спектакль *Самое главное*. Критика, по всему судя, была не подготовлена к экспериментальной пьесе Евреинова, формулирующей его театральную поэтику. В любом случае, усмотреть в *Самом главном* пьесу исключительно важную для истории мировой драматургии и театра, так,

⁹ Там же.

¹⁰ „Главна ствар”. Премијера, Правда, 23. јун 1923, 3.

¹¹ Там же.

¹² *Самое главное*, Новое время, 27 июня 1923 г., 4.

¹³ Там же.

как это сделал Пиранделло, обратившись к ее постановке в римском театре, белградской критике не удалось.

Однако театральный интерес к *Самому главному* этим не исчерпывался. Десятилетие спустя Ракитин задумал поставить пьесу Евреинова по-русски. В письме Ракитину от 9 сентября 1931 года Евреинов не скрывает, что „страшно обрадовался” его желанию поставить *Самое главное* по-русски, заодно сообщая, что „в прошлом сезоне недурно заработал в кино — продал сценарий „Сам. Главного”¹⁴. Премьера *Самого главного* на русском языке состоялась 11 декабря 1932 года в зале „Коларац” в Белграде под принятым на сценах Запада названием *Комедия счастья*. Пьеса Евреинова была осуществлена театральной труппой актрисы Юлии Ракитиной (1892—1977). О прошедшем в „Колараце” спектакле пишет Е. Захаров в газете „Правда”, отмечая что „и постановка и актерская игра получились весьма удовлетворительно”; среди актеров он особо выделяет в первую очередь игру Виктора Экердорфа, а потом уж и Грунт, Эмних, Храповицкой, Каракаша, Ключарева, Вячеславского, Леонского.¹⁵ Афиша и программа были отправлены Евреинову, за что он благодарит Ракитина в несохранившейся открытке и в письме от 31 января 1933 года; в письме же он обращается к Ракитину с просьбой: „Был бы счастлив, если б И. Н. Голенищев — Кутузов привез 2—3 рецензии о Вашей постановке „Самого Главного””. Однако остается неизвестным получил ли Евреинов отзывы о спектакле *Самое главное*, шедшем по-русски, поскольку в письме от 20 февраля 1933 года оповещает Ракитина о том, что „И. Н. Голенищева — Кутузова еще не видел, м. б. он еще и не в Париже?”.

Наряду с интересом к *Самому главному* внимание Евреинова сосредоточено на возможностях постановки его новой пьесы *Бог под микроскопом* (*По ту сторону любви*, она же *Операция профессора Фор*) в Белграде. В письме от 9 сентября 1931 года он обещает отправить экземпляр Ракитину, сопровождая написанное словами: „По поводу „Бога под микроскопом” предупреждаю, что в 5-й картине, — если, по Вашему, сцена с абортом рискована, — у меня имеется вариант; и вообще публика любой страны может иметь свои вкусы, которые не предвидеть издали, но легко учесть на месте! а я расчитываю, что Вы должным образом сценически проредактируете пьесу”. Пьесу свою Евреинов, по-видимому, отправил намного позже, ибо из его письма Ракитину от 20 февраля 1933 года следует, что он ждет отзыва „белградского” постановщика о *Любви под микроскопом* через 3—4 дня. 16 октября 1933 года Евреинову все еще неизвестно собирается ли Ракитин поставить пьесу по-сербски или хотя бы по-русски: „Во всяком случае буду бесконечно счастлив, если и на русском Вы найдете возможным ее поставить! — в пьесе чудесная роль для Юлии Валентиновны, которой прошу передать мой низкий поклон и пожеланье дальнейших успехов, о которых мы

¹⁴ Письма Н. Евреинова к Ю. Ракитину 1928—1938 годов хранятся в Театральном музее Воеводины в Нови Саде.

¹⁵ *Комедија среће*, Правда, 13. XII 1932, 13.

прослышианы здесь, в Париже (прилагаю вырезку из газеты, кот. хранил до сих пор!). Слава русскому таланту!".

Недолго пришлось Евреинову ждать ответа. В письме от 29 октября 1933 года он сообщает, что „сильно” волнуется, „как примет” публика *Любовь под микроскопом*; вместе с тем, он мечтает приехать на премьеру спектакля: „Безумно хочется приехать на премьеру „Любви под микроскопом”. И ужасно хочется повидать Вас и горячо обнять, а у дорогой Юлии Валентиновны поцеловать обе ручки! — Отчего оба вы так далеки от меня территориально, будучи столь близки моей театральной душе?”. Премьера *Любви под микроскопом* состоялась 9 декабря 1933 года в зале „Коларац”. Накануне премьеры 8 декабря газета „Правда” помещает объявление с небольшой аннотацией о новой пьесе Евреинова: она „интересна тем, что все в ней происходит в Париже, причем в самой интересной среде — актеров, художников и врачей. Толкование темы, как и в „Самом главном”, совершенно уникально. Врач признает лишь половые отношения, отрицает чувства, любовь рассматривает „под микроскопом”, так же как и бациллы. Однако жизнь разбивает его микроскоп, а, значит, и его теорию: он влюбляется в свою ассистентку”.¹⁶

Ровно два месяца спустя, 29 декабря 1933 года, Евреинов пишет письмо Ракитину, в котором излагает план своего возможного визита в Белград.

Дорогой Юрий Львович,

совершенно не нахожу слов, чтобы должным образом поблагодарить Вас за Вашу художественную работу над „Любовью под микроскопом”, увенчавшуюся такой большой (сужу по газетам) победой! Горячо целую ручки глубоко уважаемой и дорогой Юлии Валентиновне за прекрасное воплощение роли Ольги Нордман и за постановку, в руководимом ею театре, двух моих пьес! Низкий поклон от всего сердца!..

Ваши добрые слова, дорогие друзья мои, о моем творчестве до слез меня взволновали: мне давно уже никто так тепло не писал о том, что — вот уже три десятилетия — составляет суть моей жизни. Да вознаградит вас обоих Бог за всю вашу доброту и великодушие ко мне, грешному: — грешному, п. ч., ничем не заслужив столь лестного Вашего внимания к себе, создал вам обоим массу хлопот и забот!

Огромное спасибо за присылку афиши, программы и фотографий (чрезвычайно интересные гримы!), описания хода репетиционных работ и вырезок из газет (езе раз целую благодарительные ручки Юлии Валентиновны).

Меня крайне тронуло ваше желание увидеть меня в Югославии с лекциями. Я говорил об этом с г. Владеном Милошевичем и нек. др. моими сербскими друзьями. Все они советуют горячо проехаться в Вашу прекрасную страну на гастроли, ссылаясь на успех худож. и материальный. — В связи с этим, мне пришел в голову след. проект, который повергаю на ваше, обоих, обсуждение: —

У меня имеются след. лекции: 1) „Театрализация жизни” (на 50 минут, с диспутом, если угодно, потом) 2) „Об актере, игравшем роль Бога”

¹⁶ *Љубав ћод микроскопом. Главне улоге иђрају Ракитина и Кључарев, Правда, 8. XII, 1933, 14.*

(тайна „малеванца” Распутина) 3) *O понимании искусства* (= о всеобщем непонимании онного) и 4) *Teatr будущего*.

Далее, имеются след. легко-разыгрываемые пьески (коих хватит на 2 вечера) 1) „Стёпик и Манюрочка”* 2) „Катарр души” („Такая женщина”) 3) „Веселая смерть” 4) Хам против Ноя (бблейский гротеск) 5) „В кулисах души” (монодрама) и 6) „Школа этиалей”. — Мыслю, что их надо бы играть по-сербски; верно?

Организуется мое турнэ — под управлением Юлии Валентиновны и при ее ближайшем артистич. участии. Города: Белград, Загреб, Сараево, Скоплие, Ниш. — В каждом городе одна или две моих лекции — под покровительством „Союза русских писателей и журналистов” в Югославии (каковому Союзу отчисляется некоторый % с прибыли); затем один или два спектакля из моих пьесок, причем я лично могу выступить на спектакле в аранжированной мною (из 1 тома „Театра для себя”) лекции вдвоем „Каждая минута — театр” (участвуют „автор” и „актриса”; я делал этот № с женой в Нью-Йорке, — огромный успех: ново! лекция „в 4 руки”! Хотел бы видеть в роли! Актрисы” Ю. В. Ракитину).

Что вы на это скажете, друзья мои? Жду Вашего ответа с В/ соображениями. — Мне кажется, — мы могли бы все и заработать на этом „предприятии”, и достигнуть хорошего артистич. успеха! Разумеется, если будет должная предварительная реклама („publicité”) и тщательная (хоть и сосредоточенно-быстрая) подготовка.

Откладывать сие намерение не хотелось бы в долгий ящик: кто знает, что будет через год?, а теперь ясно: я легко смогу перед весною или ранней весной приехать к вам и выгодно порезвиться: — заработал бы „Союз писателей”, Юлия Валентиновна и ваш покорный слуга Евреинов.

А из Сербии хорошо бы в Болгарию пробраться с лекциями, — благо рядом страна с Вашей находится и политич. отношения теперь превосходнейшие (я ведь читаю газеты-с!).

Жить в Белграде „на гастролях” я бы хотел экономно-экономно (у кого-ниб. из наших общих знакомых).

Пишу Вам об этом моем (и отчасти Вашем) проекте заказным письмом, ибо сие — важное дело во 1-ых, а во 2-х с Новогодней корреспонденцией всегда столько путаницы и опозданий бывает, что хочется застраховать письмо.

Да отметьте мой новый адрес пожалуйста:

Mr. N. Evreinoff
196 avenue de Versailles
(c/o A : Labinsky)
Paris XVIe

Обо всех новостях нашей здешней жизни расскажу подробно при свидании. Мы живем в самой дорогой стране на свете: А. Лабинский только что из Нев-Йорк’а (с С. Лифарем ездил — дирижировал): так говорит — даже сравнить нельзя, насколько в Америке дешевле, чем во Франции. Очень трудно здесь стало жить в материальном отношении: приходится о побочных заработках думать.

Примите дорогие и родные мне Юлия Валентиновна и Юрий Львович самые лучшие и сердечные пожелания к 1934-му году.

* Только что был поставлен с огромным успехом в здешнем снобистическом „Studio des Champs Elysées” с декорациями, костюмами и гримом под старин. фотографию.

Прошу передать мой поклон и привет дорогому Алексею Ивановичу Ксюнину. Любящий вас Н. Евреинов

Жена моя Анна шлёт вам обоим, от всей души, наилучшие пожелания и поздравления с Новым Годом! Н. Е.

Планы Евреинова приехать на гастроли в Белград не осуществились. Ракитины в 1937 году съездили в Париж. Однако Евреинова не покидала мысль увидеть *Любовь под микроскопом* в переводе на сцене белградского театра; поэтому не удивляет, что накануне 1938 года (в открытке от 19 декабря 1937) он все еще интересуется, удастся ли Ракитину поставить пьесу по-сербски.

Šimun Jurišić

BRANISLAV NUŠIĆ U SPLITSKOM KAZALIŠTU (1921—1978)

„Jesti mnogo meda nije dobro, i istraživati slavu nije slavno.”

Biblijka. Priča Salamonove

I.

Veze Branislava Nušića (Beograd, 1864 — Beograd, 1938) sa Splitom ne iscrpljuju se samo u kazalištu. On je barem tri puta (1921, 1935. i 1937) boravio u gradu podno Marjana. Tu je 1924. kulturno-prosvjetno društvo „Narodna prosvjeta” objavilo Nušićev putopis *Devetstopetnaesta* u dvije knjige. Korice je likovno ukrasio splitski slikar, prof. Radovan Tommaseo.

Dne 16. X. 1921. otvoreno je Narodno kazalište za Dalmaciju (1921—1928) i tom svečanom činu prisustvovao je i B. Nušić kao predstavnik ministra prosvijete. U govoru je istaknuo da je za uspjeh novog kazališta potrebna podloga i tradicija. Toga ima jer je u Dalmaciji u XVI stoljeću nastala prva drama na narodnom jeziku.

Na početku godine 1935. Nušić je boravio u Splitu zajedno sa ženom i kćerkom gospodom Predić u hotelu Bellevue. Neposredno prije toga bio je mjesec dana na zimovanju u Hvaru. Rado se sjećao don Frane Bulića koji im je pokazivao grad i imao „vedro, nasmijano i milo lice”. U dva novinska razgovora (*Novo doba*, 1935, br. 20 i br. 24) iskazao je svoje dojmove o Splitu, splitskoj kazališnoj publici, otoku Hvaru, Solinu i Trogiru. Neugodno se iznenadio kad je video zatvoreno kazalište. Kazao je da je teatar gradu neophodan jer ima „najteatofilskiju publiku” u Jugoslaviji.

Razgovor novinara (možda je to bio novinar i književnik Ćiro Čičin-Šain) i pisca tekao je u opuštenoj atmosferi te su se dotaknuli mnogih tema. Nušić je pričao kako mu se za boravka u Hvaru rodila ideja za novu komediju o „ženi javnoj radenici”, o ženi koja se bavi javnim radom, radom izvan obitelji. Spomenuo je i svojeg dragog prijatelja književnika Ivu Ćipiku, koji počiva u Kaštelima kod Splita. Razgovor je završen u šetnji kroz staru gradsku jezgru. Godine 1937. u Splitu je proslavio svoju krsnu slavu.

Nušićeva smrt u Splitu nije ostala zabilježena samo u agencijskoj vijesti. Nepotpisani autor (po svoj prilici Ćiro Čičin-Šain) u dnevniku *Novo doba*

19. I. 1938. objavio je opširan nekrolog, gotovo na cijeloj stranici lista. Dao je piščevu biografiju s mnogo pojedinosti. Naveo je Nušićeve književne učitelje, Gogolja i Heinea. Pod Heineovim utjecajem nastali su *Lističi*. Čičin-Šain nazi-va Nušića osnivačem srpske satirične i humorističke književnosti, koja će kasnije dati Radoja Domanovića.

I poslije godine 1945. Nušić je čest i drag gost ne samo na pozornici, već i u periodici. O njegovu radu časopis *Mogućnosti* donio je nekoliko članaka Braslava Borozana (1917—1988), Spličanina, književnika i kazališnog redatelja. Ti članci pretiskani su u knjizi B. Borozana *Rediteljski komentari* (Split, Matica hrvatska, 1963). U Beogradu i u drugim teatrima i gradovima režirao je šest Nušićevih komedija, a komediju *Ožalošćena porodica* 1961. u Splitu. Zalagao se za „novo osmišljavanje teksta” i hvalio je režiju *Ožalošćene porodice* Mate Miloševića u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu.

Splitski dnevnik *Slobodna Dalmacija* donio je veći broj članaka o Nušiću i njegovim komedijama prije premijera ili poslije premijere, a i u povodu nekih obljetnica. Iako novinski članak, članak Čire Čulića *Arivizam Nušićevih likova* (iz 1964. i pretiskan u Čulićevoj knjizi *Kazališne večeri*, 1971) želio je dati opći pogled na Nušićovo stvaralaštvo. Nušić je izbjegavao „antisceničnu teatralnost” i zbog komunikativnosti zanimljiv je i danas. Stvorio je „našu svremenu komediografiju”.

Slobodan Novak, autor poznatog romana *Mirisi, zlato i tamjan*, bio je neko vrijeme urednik u *Slobodnoj Dalmaciji*. U članku *Povodom Nušićeve smrti* (1958) najmanje govori o piščevu stvaralaštvu uopće, a najviše govori o izvedbi *Gospode ministarke* u splitskom kazalištu. Novak bi rado objasnio i objasnjavao Nušićevu slavu, ali to nije lako i zato na početku članka stavljaju riječi iz Priča Salamonovih: „Jesti mnogo meda nije dobro, i istraživati slavu nije slavno”.

Pod naslovom *Nušić u Splitu* (časopis *Marulić*, Zagreb 1976, br. 6) Vojmil Rabadan, književnik i kazališni redatelj, prikazao je u članku od osam stranica Nušića i Mirka Koroliju kao dva antipoda. Prema Rabadanu, i ne samo prema Rabadanu, Mirko Korolija bio je zao duh Narodnog kazališta za Dalmaciju, a nije imao trajnijeg uspjeha ni kao kazališni upravitelj u Sarajevu. Nušića su Spličani voljeli i rado gledali u svojem kazalištu.

Barem tri drame izvodili su splitski amateri ili diletanti okupljeni u Hrvatskom kazališnom društvu (1899—1919): *Pučinu* (5. V. 1912), *Svet* (17. 1918) i *Danak u krvi* (29. XII. 1918). Zanimljivo je da su za vrijeme Prvog svjetskog rata, kad su Austro-Ugarska i Srbija bili u neprijateljstvu, Spličani izvodili komediju *Svet*. U novinama je Nušić spominjan kao „srpski humorist”. I zagrebačko kazalište je 1917. izvodilo Nušićeva djela. A predstava *Sveta* u Splitu, dok je rat bjesnuo, počela je točno u 7 sati uvečer zbog svjetlosti koja se može koristiti. Tako je pisalo *Naše jedinstvo*, list u kojemu članci i bilješke redovito nisu bili potpisivani. Isti list (5. V. 1912) u povodu *Pučine* kaže da je „krasna drama” i da je izvedba uspjela. A tako je ocijenjena i predstava *Danka u krvi*. Pohvale, odobravanja, uspjesi.

II.

Kao glavni izvori na kojima se temelji ova radnja o Nušiću u splitskim profesionalnim kazalištima, mogu se navesti tri: *Reperoar hrvatskih kazališta* 1840—1860—1980 (glavni ur. Branko Hećimović, Zagreb 1990), te splitski dnevničari *Novo doba* i *Slobodna Dalmacija*. Ostale splitske novine, dnevničari ili tjednike, te časopise (među kojima su najvažnije *Mogućnosti*) i kazališni arhiv koji je nesređen i nepotpun (za razdoblje do 1945. nema dokumenata) nismo konzultirali jer bi za to trebalo mnogo vremena i ne bi bitno izmijenilo sliku o B. Nušiću u Splitu, koju smo dobili na temelju spomenuta tri izvora.

Teško je govoriti o predstavi poslije deset, trideset i pedeset godina. Brojne izvedbe Nušićevih djela, članci u novinama, knjigama i sl. rječito govore o tome kako je veliki srpski komediograf bio prisutan i voljen u Splitu.

Do 1945. o izvedbama Nušićevih djela najviše su pisali publicisti i književnici Ćiro Čičin-Šain, Vinko Kisić i Ivo Lahman, svi su oni prikazani u *Leksikonu pisaca Jugoslavije*. Poslije 1945. o izvedbama su pisali mnogi, među kojima su i ugledni književnici: Ćiro Čulić, Slobodan Novak i Šime Vučetić. Tim imenima dodajmo i imena nekih publicista i novinara: Bogdan Buljan, Vojko Mirković i dr. Duže ili kraće vrijeme kazališnu kritiku su pisali Frano Baras, Anatolij Kudrjavcev, Stjepan Pažanin i dr. Članci spomenutih i nespopomenutih pisaca ostali su zakopani po novinama. Jedino je Ćiro Čulić svoje članke o Nušiću i njegovim djelima pretiskao u knjizi *Kazališne večeri* (Split 1971).

Ako se može vjerovati brojkama, *Sumnjivo lice* nesumnjivo je djelo koje su Spiličani najradije gledali. U gradu podno Marjana doživjelo je četiri premijere (1944, 1948, 1964. i 1978), redatelji bijahu: Josip Petričić, Ivo Paić, Ante Jelaska i Sava Komnenović, a repriza je bilo više od 80. U novinama nema kritika ili osvrta na sve premijere, i to iz sasvim prozaičnih razloga. Poslije 1945. novine su imale malen broj stranica i još manji interes za kazalište. Politika je bila njihova glavna tema.

Tek 1944 (25. XI) prvi put profesionalci su izveli *Sumnjivo lice* u Splitu. Prva premijera kratkotrajnog Kazališta narodnog oslobođenja Dalmacije bila je spomenuta komedija. Njezin redatelj (Josip Petričić) i kostimograf (Karlo Bulić) bili su ugledni glumci. Drugu premijeru (20. XI. 1948), koju je režirao Ivo Paić, *Slobodna Dalmacija* najavila je opširnim člankom (20. XI) koji nije potpisani, ali je jasno napisan i to u duhu tadašnjeg gledanja na književnost: književnost je u službi društva i politike, ona ne smije biti oslobođena od kritike, pa i mržnje. Nepoznati autor ipak je morao priznati da je Nušiću mržnja bila strana.

Frani Barasu nije se dopala Jelaskina režija *Sumnjiva lica* 15. XI. 1964, dok je Momčilo Popadić s mnogo dobre volje i uvjerenja najavio u listu *Slobodna Dalmacija* 19. XII. 1978. predstavu kazališta *Titovi mornari* — premijeru *Sumnjiva lica* u režiji Save Komnenovića. — „Znači, valja se uputiti na premijeru!”, savjetovao nam je vješti feljtonist i pjesnik Momčilo Popadić (1947—1990), kojega je smrt omela u želji da nastavi stil i duh feljtona Miljenka Smoje.

Četiri komedije imale su po četiri premijere: *Narodni poslanik*, *Ožalošćena porodica*, *Sumnjivo lice* i *Gospoda ministarka*. S. Komnenović režirao je *Sumnjivo lice* i dvije *Gospode ministarke*, jednu u Hrvatskom narodnom kazalištu, a drugu u kazalištu *Titovi mornari*. U kritici je bolje prošla ova druga premijera, iz 1970, iako A. Kudrjavcev smatra da je ta komedija „veliki zalogaj” za malo kazalište. Zato je redatelj skraćivao tekst i izostavio neka lica. Predstavi je dao vedar ton i lišio je didaktike.

Među redateljima Nušićevih komedija u Splitu dvojica su Splićani: spomenuti Braslav Borozan i Ante Jelaska. Prvi je o Nušiću pisao i njegova djela režirao u Nušićevu rodnom Beogradu. Godine 1961. najavio je i najavljuvao *Ožalošćenu porodicu* kao predstavu oslobođenu od „naplavina i taložina vremena”. Ćiro Čulić pohvalio je režiju koja je tekst prilagodila svakom kulturnom podneblju.

Jelaskinu režiju *Sumnjiva lica* (1964) F. Baras okvalificirao je kao bliјed hibrid realističko-gogoljevske komedije i scenske lakrdije. Svoju nepovoljnju kritiku Baras završava upozorenjem da treba paziti kod izbora komada zbog glumaca i njihovih sposobnosti i afiniteta.

M. Milovanović i S. Komnenović bili su vjerni i uporni tumači Nušićeva svijeta. Svaki od njih režirao je pet komedija. Drugu Nušićevu komediju u profesionalnom splitskom kazalištu režirao je M. Milovanović: *Svet* godine 1921.

III.

Iz tabelarnog pregleda na kraju članka vide se imena redatelja. Među tim imenima ima poznatih i veoma poznatih, ali i imena koja su rijetko režirala komedije. Takav je npr. Tomislav Tanhofer kojemu je režija *Pokojnika* (1945) pohvaljena u novinama. U ulozi Pavla Marića glumio je Veljko Maričić, koji će na Dubrovačkim ljetnim igrama ostati zabilježen kao prvi *Hamlet*. Sastavljačima i urednicima leksikona i enciklopedija izmaklo je ime barem dvojice Nušićevih redatelja u Splitu: Ive Paića (Pajića) i Ante Šoljaka.

Ne pada mi na pamet da navodim imena glumaca i glumica koje su glumile u Nušićevim djelima. Taj popis bio bi dug, i sam po sebi malo zanimljiv. U svakom slučaju ne bi bio potpun, jer nisu sačuvani svi plakati ili „kazališne cedulje” na kojima su imena sudionika predstave. Iz tog popisa spomenut ću samo troje glumaca kojima je kritika bila naklonjena. To su: Katica Rucović, ugledna beogradska glumica koja je od prvog do zadnjeg dana bila članica Narodnog kazališta za Dalmaciju u Splitu, te je predstavljala glavne i važnije uloge u Nušićevim komadima. Bila je „virtuoskinja”, kako je napisao jedan kritičar. Bješe, između ostalog, Ivina majka u jednočinku *Knez Ivo od Semberije*, kada je to djelo 1926. bilo drugi put na repertoaru, imalo drugu premijeru u Splitu. A prva premijera bila je 1921., majku je tada glumila zagrebačka glumica Nina Bach-Vavra.

Najvažniji dio života Teja Tadić (rođen u selu Štitar kraj Šapca 1907) proveo je u splitskom kazalištu (od 1953) kao prvak. Proslavio se u izvedbama tragedija *Antigona* i *Kralj Edip* u režiji Tomislava Tanhofera. Ako je glumio u

komedijama, to je bilo u Nušićevim, neke je i režirao. Tako je režirao i *Pokojnika* (1962) u kojem je glumio Spasoja Blagojevića.

Mnogim glumcima Nušićev govor može stvarati teškoće, a mnogi glumci nisu uspjeli svladati te teškoće. O tome smo često čitali u kritikama na splitske predstave. Tako je Ćiro Čičin-Šain (1935, 1. II. u dnevniku *Novo doba*) poslije izvedbe *Ožalošćene porodice* napisao: „Jezik Nušićeve komedije u sinoćnoj izvedbi za Split dobar.“ Spomenutih teškoća oko govora nije imao rođeni Splitčanin i dobar glumac (naročito u vedrom repertoaru) Ivo Marjanović, koji je umro 2004. u visokim godinama. Rado se sjećam njegova profesora njemačkog jezika, kesaroša i sveštenika u *Autobiografiji* (1964).

Danas kad nam je televizija nametnula sliku, fotografiju i vizualnost bilo koje vrste, teško je shvatiti da se vizualnoj ili likovnoj strani kazališne predstave u prošlosti nije obraćala posebna pozornost. Do 1950. kazališni redatelji u Splitu, tek s kojom rijetkom iznimkom, bili su ujedno i scenografi svojih predstava. O njihovim scenografskim rješenjima, uspjesima ili neuspjesima, nemašmo opažanja u kritikama. Od 1941. nerедово se na kazališnim plakatima i afišama bilježi ime scenografa. Tek trećoj premijeri poslije 1945. znamo ime scenografa. To je Rudolf Bunk, koji je dao likovnu, vizualnu stranu *Ožalošćene porodice* (1946). Njemu dugujemo još dvije scenografije — *Protekcije* (1948) i *Sumnjiva lica* (1948). O spomenutim scenografijama znamo malo, a o Rudolfu Bunku, slikaru i scenografu, pisano je kod nas i u Njemačkoj dosta. Bio je naime Nijemac (Berlin 1908 — Hamburg 1974) koji je oko dvadeset godina (1938—1958) živio i stvarao u Splitu i koji je prihvatio kao „svoj grad“. Iz smiješnih razloga morao je otići iz Splita jer je smetao nekim diletanima.

Oko sedam scenografa režiralo je scenu, sceni su dali ruho: Rudolf Bunk, Herbert Hofmann, Ante Puhalović, Miša Račić, Ivo Tijardović, Ivo Tolić i Petar Zrinski. Scenografiju *Puta oko sveta* (1959) dao je gost iz Beograda — Milomir Denić. Od nabrojenih scenografa svakako je najpoznatiji Ivo Tijardović, poznat i cijenjen kao operni i još više kao operetni skladatelj. O njegovu scenografsku radu malo se zna i pribavio mu je malo stručnih pohvala. Dao je scenografiju *Ožalošćene porodice* 1935. kad je tim djelom Splitsko kazališno društvo proslavilo Nušićev 70. rođendan.

Četiri Nušićeve komedije scenografski je oživio Ante Puhalović (Vis 1922—?). To su: *Gospođa ministarka* (1958), *Autobiografija* (1964), *Sumnjivo lice* (1964) i *Ožalošćena porodica* (1968). Iako je bio po zanimanju drvodjelac, kao scenograf splitskog HNK (1954—1967) i kazališta *Titovi mornari* (od 1967) uživao je ugled i doživio je priznanja. Tako je likovni kritičar i publicist Tomislav Lalin u *Slobodnoj Dalmaciji* (14. IV. 1966) hvalio njegovu scenografiju *Ožalošćene porodice* zbog jednostavne i efektne stilizacije.

Nije samo scenograf Rudolf Bunk bio Nijemac. Iz tog naroda je nikao i scenograf Herbert Hofmann (Duchcov, danas u Češkoj, 1914 — Split 1985), po zanimanju bojadisar, soboslikar ili pitur, kako kažu Splitčani. Razni uzroci i razlozi doveli su ove ljude u Split. Hofmann je u dva navrata radio u HNK: od 1947. do 1957. i od 1971. do 1981. Bijaše scenograf, a poslije i šef scenske opreme. Zapažen je i njegov udio u izvedbi *Doktora* (1950), *Gospođe ministarke* (1951) i *Narodnog poslanika* (1953). Dakako — nije doživljavao samo

hvalu i pohvalu. Tako je Šime Vučetić (*Slobodna Dalmacija*, 16. III. 1950) imao dojam da Hofmann svojom scenografijom *Doktora* nije „dovoljno ušao u duh vremena”.

U *Enciklopediji hrvatske umjetnosti* (dvije knjige, Zagreb, 1995—1996) nema ni slova ne samo o Anti Puhaloviću i Herbertu Hofmannu, već ni o Petru Zrinskom (Zadar 1911 — Split 1992), slikaru i scenografu, i to u zadarском i u splitskom kazalištu; za splitsko kazalište dao je oko 20 scenografija.

Od Nušićevih djela možda je „najskuplja” izvedba komedije *Put oko sveta* koja traži mnogo glumaca, pjevača, plesača, glazbe. Splićani su u dva navrata mogli gledati tu komediju. Godine 1927 (14. V) Narodno kazalište izvelo je komediju s podnaslovom: „Čudnovati doživljaji Jovanče Micića Jagodinca u 9 slika s pevanjem i baletom.” Muziku je dao Stanislav Binički, a redatelj i scenograf bijaše Jovan Jeremić. U novinama je pisalo da je u predstavi sudjelovalo cijeli kazališni ansambl, zbor *Guslara*, a pjevačke dijelove je uvježbao i dirigent bio Ivo Čižek, dok je svirao vojni orkestar. Slona, noja, parobrodarsku palubu izradio je Josef Boržík (nosio je naziv „glavni kazališni majstor i šef pozornice” od 1921. do 1928. u Splitu), a oslikao Alois Schneiderka, kazališni slikar od 1925—1927. Komedija je doživjela tri izvedbe kao većina drama koje su se tada izvodile u splitskom kazalištu. *Protekcija* je velika iznimka — djelo je izvedeno ukupno 12 puta u Narodnom kazalištu za Dalmaciju. Ovi brojevi nešto govore kad se zna da je Split poslije 1920. imao oko 25 tisuća stanovnika i kazalište koje je moglo primiti oko tisuću ljudi. A njegovi stanovnici bijahu u prvom redu težaci, ljudi vezani uz poljoprivredu i zemlju izvan grada, bijaše mnogo nepismenih težaka.

Godine 1956. prvi put poslije Drugog svjetskog rata Marko Fotez režirao je i dramaturški obradio *Put oko sveta u Beogradskoj komediji*. Predstava je brzo doživjela stotu reprizu. Fotez je prikazao putovanje kao snoviđenje, kao igru Jovančetove maštice, maštice Jovančeta Micića iz Jagodine.

U Splitu je Fotez 1959. postavio *Put oko sveta* kao revijalno nizanje slika, koje su prema mišljenju Č. Čulića, „prilično zastarjele”. Čulić je bio oduševljen Tejom Tadićem koji je bio Čovek s nogom. Fotezova je obrada imala 8 slika, a glazbu je dao Mihajlo Vukdragović. Scenografiju je stvorio Miomir Denić, a kostime Jagoda Buić, dok je koreografinja bila Nives Zelić. Na plakatu je i ime dirigenta Nikole Ercegovića. Predstava je doživjela 13 izvedaba. Nije to mali broj jer je iste godine postavljena Krležina drama *U agoniji* doživjela šest izvedaba.

U sličnom tonu, u tonu revije ili spektakla, Fotez je postavio 1957. komediju *Mister Dolar*. Ako nešto govori broj repriza (bijaše ih 17), publika je dobro prihvatile izvedbu, a Čulić je morao konstatirati da je izvedba izgubila na svojem „lokalnom koloritu”, ali je to bila solidna predstava. Kostime je dala Jagoda Buić, koja je godinama radila u splitskom kazalištu. I glumce je kritičar pohvalio. Gospodina savetnika glumio je Slavko Štetić.

Nije samo Fotez u Splitu (i izvan Splita) tražio i nalazio spektakl u Nušićevim komedijama. U istom ili sličnom pravcu kretala se režija Slavka Midžora koji je 10. III. 1964. režirao *Autobiografiju* u dramatizaciji B. Mihajlovića Mihiza. Stjepan Pažanin u svojem osvrtu tvrdi da je lako dramatizirati *Autobiografiju*. Redatelj je vratio neke Nušićeve rečenice koje je Mihiz izostavio.

Pišući o Nušiću (*Slobodna Dalmacija*, 16. III. 1964) Pažanin nije mogao sakriti svoje profesorske naočale, naročito naočale profesora filozofije koji svugdje i u vijek traži filozofiju, ili što je još jednostranije ideologiju. Tako pišu zamjera što gledatelju ne nameće „metafizička pitanja za rješavanje”, a Nušićev uspjeh danas tumači time što su „zastarjeli oblici mišljenja” još u vijek u svijesti ljudi. Inače hvali redatelja koji je, između ostalog, postigao „besprekoran ritam” predstave. Neki glumci nisu imali rutine u „ekavskom govoru”, dok su drugi, kao Ivo Marjanović (Profesor nemačkog jezika, Kesaroš i Svetenik) bili na visini. Nušića su glumili: Vlatko Perković, kao Nušić mladi i stari, i Zvonko Lepetić, kao Nušić u srednjim godinama.

Iako Pažanina nije zanijela „vedra ironija” izvedbe (tako je naslovio osvrt: *Vedra ironija*), priznao je šarm Nušićeva teksta i izvedbe.

IV.

Jedna se predstava ne može u cijelosti ponoviti i zato postoje razlike između predstava, a bogme i različita mišljenja o njima. U ovom sastavku poklonili smo dosta vjere i povjerenja kazališnoj kritici i kazališnim kritičarima. Provjere naknadne nema, sve je trajalo dva sata ili otprilike toliko.

Ivo Lahman je barem pet puta pisao u dnevniku *Novo doba* o izvedbama Nušićevih komedija. Neke članke nije potpisao. *Narodnog poslanika* u razmaku od nekoliko godina različito je ocijenio. Komediji je 1923. našao dosta mana, a 1927. je proglašio jednom od „najteatarskih stvari”. Mihajlo Milovanović režiser je prve premijere *Narodnog poslanika* u Splitu i u svojem osvrtu Lahman ne navodi njegovo ime, te ne govori o režiji. To nespominjanje režisera i režije nije neka iznimka u splitskoj kazališnoj kritici do 1928. Zato je Lahman pohvalio M. Milovanovića u ulozi Srete „Numere”. Redatelju *Poslanika* iz 1927. Jovanu Gecu Lahman je zamjerio što je od komedije karaktera na pozornici stvorio lakrdiju koja je izazvala, kako Nušić voli kazati, „smejuriju”. Gec je tumačio Sretu „Numeru”.

Godine 1945. u razmaku od 15 dana splitsko kazalište dalo je dvije Nušićeve komedije. Dne 4. X. bijaše premijera *Pokojnika*, a 20. X. premijera *Narodnog poslanika*, redatelj Ante Šoljak. U dnevniku *Slobodna Dalmacija* Šime Vučetić je opširno prikazao obje premijere u dva članka, svaka predstava je dobila svoj članak. Članci su morali biti napisani u duhu tadašnje politike i političara, koji su u svemu tražili ideologiju, i to „naprednu” ideologiju. U kritici na *Poslaniku* Vučetić se sjetio redatelja i njegove žurbe da što prije izade s premijerom. Zbog toga se dogodilo da glumci nisu bolje uvježbali „beogradski dijalekt”.

Pred četvrtu premijeru *Poslanika* (bila je 3. X. 1953) u režiji Teje Tadića D. Š. (vjerojatno Davor Šošić) objavio je u *Slobodnoj Dalmaciji* 1. X. 1953. članak *Pred izvedbu Narodnog poslanika* u kojemu se osvrnuo na premijeru iz 1945. i u kojoj je glumio epizodno lice, ulogu kafanskog momka. Spominje redateljeva skraćivanja i mijenjanje teksta te svođenje radnje u jednu jedinu prostoriju. Scenograf R. Bunk tek je prilagodio „gotov materijal” iz kazališnog skladišta.

Četvrta premijera *Poslanika* bila je u godini proslave devedesetgodišnjice Nušićeva rođenja. Stogodišnjica je proslavljena 1964. izvedbom *Autobiografije i Sumnjivog lica* te izložbom *Nušićeva djela na splitskoj pozornici*. Izložbu plakata i fotografija organiziralo je kazalište, koje se tada službeno zvalo Narodno kazalište. Prvi plakati su iz 1921.

Na kraju ovoga članka nije potrebno istaknuti Nušićevu popularnost u Splitu, ali je potrebno navesti barem jedan podatak koji govori o toj popularnosti. Jedino je jedan pisac u Splitu doživio izvedbu svojih devetnaest komada u profesionalnom kazalištu. To je Branislav Nušić.

1. Djela Branislava Nušića koja su jednom režirana na splitskoj kazališnoj sceni*

Naslov djela	Redatelj	Datum izvedbe	Kazalište
<i>Svet</i>	Mihajlo Milovanović	16. 11. 1921.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Običan čovek</i>	Mihajlo Milovanović	19. 2. 1922.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Svetski rat</i>	Rista Spiridonović	30. 9. 1923.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Velika nedelja</i>	Viktor A. Bek	7. 11. 1925	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Danak u krvu</i>	Zora Barlović-Vuksan	4. 12. 1925.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Pučina</i>	Rade Pregarč	16. 6. 1927.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Mister Dolar</i>	Marko Fotez	6. 5. 1957.	Narodno kazalište, Split
<i>Autobiografija</i>	Slavko Midžor	10. 3. 1964.	Narodno kazalište, Split
<i>Hajduci</i>	Sava Komnenović	7. 2. 1965.	Dječje kazalište „Titovi mornari”, Split
<i>Analfabeta</i>	Sava Komnenović	3. 3. 1967.	Dječje kazalište „Titovi mornari”, Split

2. Djela Branislava Nušića koja su režirana dva puta na splitskoj kazališnoj sceni

Naslov djela	Redatelj	Datum izvedbe	Kazalište
<i>Knez od Semberije</i>	Mihajlo Milovanović	17. 10. 1921.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Knez Ivo od Semberije</i>	Zora Vuksan-Barlović	27. 1. 1926.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Put oko sveta</i>	Jovan Jeremić	14. 5. 1927.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Put oko siveta</i>	Marko Fotez	7. 11. 1963.	Narodno kazalište, Split
<i>Dr</i>	Ivo Pajić	21. 2. 1950.	Narodno kazalište, Split
<i>Dr</i>	Teja Tadić	12. 1. 1963.	Narodno kazalište, Split

* Izvor podataka za tablične prikaze je knjiga: B. Hećimović, *Repertoar hrvatskih kazališta 1840—1860—1980*, JAZU, Globus, Zagreb, 1990.

3. Djela Branislava Nušića koja su režirana tri puta na splitskoj kazališnoj sceni

Naslov djela	Redatelj	Datum izvedbe	Kazalište
<i>Protekcija</i>	Mihajlo Milovanović	26. 9. 1922.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Protekcija</i>	Jovan Jeremić	8. 4. 1927.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Protekcija</i>	Ante Šoljak	13. 12. 1947.	Narodno kazalište, Split
<i>Pokojnik</i>	Petar Matić	10. 10. 1940.	Hrvatsko narodno kazalište, Split
<i>Pokojnik</i>	Tomislav Tanhofer	4. 10. 1945.	Hrvatsko narodno kazalište, Split
<i>Pokojnik</i>	Teja Tadić	10. 2. 1962.	Narodno kazalište, Split

4. Djela Branislava Nušića koja su režirana četiri puta na splitskoj kazališnoj sceni

Naslov djela	Redatelj	Datum izvedbe	Kazalište
<i>Narodni poslanik</i>	Mihajlo Milovanović	10. 11. 1923.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Narodni poslanik</i>	Jovan Gec	19. 11. 1927.	Narodno pozorište za Dalmaciju, Split
<i>Narodni poslanik</i>	Ante Šoljak	20. 10. 1945.	Narodno kazalište, Split
<i>Narodni poslanik</i>	Teja Tadić	3. 10. 1953.	Narodno kazalište, Split
<i>Ožalošćena porodica</i>	Slavko Midžor	1. 2. 1935.	Splitsko kazališno društvo, Split
<i>Ožalošćena porodica</i>	Petar Matić	2. 11. 1946.	Narodno kazalište, Split
<i>Ožalošćena porodica</i>	Braslav Borozan	7. 1. 1961.	Narodno kazalište, Split
<i>Ožalošćena porodica</i>	Teja Tadić	10. 4. 1966.	Narodno kazalište, Split
<i>Sumnjivo lice</i>	Josip Petričić	25. 11. 1944.	Kazalište narodnog oslobođenja Dalmacije, Split
<i>Sumnjivo lice</i>	Ivo Pajić	20. 11. 1948.	Hrvatsko narodno kazalište, Split
<i>Sumnjivo lice</i>	Ante Jelaska	15. 11. 1964.	Narodno kazalište, Split
<i>Sumnjivo lice</i>	Sava Komnenović	18. 12. 1978.	Dječje kazalište „Titovi mornari”, Split
<i>Gospoda ministarka</i>	Ivo Pajić	13. 6. 1951.	Narodno kazalište, Split
<i>Gospoda ministarka</i>	Dragoljub Bednarski	7. 10. 1951.	Narodno kazalište, Split
<i>Gospoda ministarka</i>	Sava Komnenović	22. 3. 1958.	Narodno kazalište, Split
<i>Gospoda ministarka</i>	Sava Komnenović	20. 2. 1970.	Dječje kazalište „Titovi mornari”, Split

IZVORI

Navedeni su na početku drugog poglavlja ovoga rada.

LITERATURA

Ćiro Čulić, *Kazališne večeri (osvrti i prikazi) 1945—1964*. Split, Matica hrvatska, 1971. — 268 str. sa slikama.

Dragana Plosnić, *Branislav Nušić u splitskom kazalištu*. Rukopisni diplomski rad kod Š. Jurišića. Zadar: Sveučilište, Odjel za kroatistiku i slavistiku, 2005. — 75 str.

Vojmil Rabadan, *Nušić u Splitu*. U: Marulić, časopis za književnost i kulturu. Zagreb 1976, br. 6, str. 471—478.

Драгана Чолић-Биљановски

ИДЕНТИТЕТ НАЦИОНАЛНОГ ПОЗОРИШТА

Позориште је благо човечанства и његову историју желе и траже сви културни народи. Позориште је историја човека. Medio in vita in theatro sumus... Са развојем позоришта и човек је постапајао према човеку.

(Светислав Шумаревић:
Позориште код Срба)

Да бисмо објаснили појмове о којима је реч, као што су *етнички* и *идентитет*, неопходно је било консултовати речнике као и релевантне енциклопедије.

Термин *етнички* првобитно означава незнабожачки, јер су у средњем веку нехришћане и нејевреје називали латинском речи *gentes*, што значи народи. У савременом смислу данашње значење је народни, народносни, својствен народу, пореклом из народа, у вези с народом. У политичким енциклопедијама *етнички принцип* је објашњен у два дела:

1. *етничке групе*: основне етничке групе су народ и нација, две различите друштвене творевине које су нужна последица одређеног ступња развитка, и састављене су од људи истог или сличног порекла (осим асимилованих), језика, обичаја, традиције и низа културно-историјских карактеристика, по правилу али не и нужно груписане и територијализоване. У овом смислу под етничком групом се сматрају народности, народ, нација, националне мањине и групе које су етничке а нису доспеле до ступња народности. Процес националног уједињења и решавања националних питања различити су у свим земљама света — националним уједињењем или преко језичко-културних форми, које су спољашњи начин изражавања истог унутрашњег садржаја, повезивањем разједињених делова народа у јединствену економску, монетарну, политичку и културну целину (као што је то случај са стварањем Европске уније), или посебним начином стапања великог броја народних и националних припадности у једну нову заједницу (као што је то случај у САД/USA);

2. *етнички принцип* по међународном праву је стварање и утврђивање граница између држава, а његово непоштовање је било често повод

политичке нестабилности у свету, елемент који изазива ратове и нове поделе етничких граница.¹

Исто важи и за термин *идентитет*, јер овде је реч о закону *идентитета*. Сваки предмет јесте оно што јесте. Мишљење и биће нису начелно у колизији већ идентични, истоветни, само су различити начини појављивања и схватања једне јединствене супстанце.²

Када је реч о националном идентитету у позоришту, у овом раду покушавамо да укажемо на три нивоа тумачења теме који повезују прошлост, садашњост и могућу будућност. Управо позоришни идентитет биће изједначен са фактором етничких специфичности народа који учествују у формирању европског и светског позоришног бренда. Ваљан пример је испитивање и потврђивање у пракси деветнаестог, двадесетог и почетком двадесет првог века у САД и новим моделима америчког позоришта, који се у својству експеримента темеље на етничким, националним, расним, сексуалним и другим различитостима идентитета. Америчко експериментално позоришно искуство рефлектује се и на деконструкцију идентитета позоришног живота савременог макроорганизационог позоришног система Европе.

У процесу транзиције до интеграције у нови светски политички и културни поредак важно место и улогу заузимају земље источног, југоисточног и балканског окружења старог континента. У овом смислу вођена је дебата на годишњем заседању Informal European Theatre Meeting-a (IETM) у Загребу 1990. године. Примећено је да се у Источној Европи јавља нови култ тржишта, обоготовавање тржишних сила које, у ствари, како вели аутор уводног излагања театролог др Драган Клаић,³ веома мало пружају позоришту: комерцијализацију и губитак крепкости и интелектуалног интегритета и храбrosti. Култура зависности је прошла и с њом и уметници као привилегована елита. На видело излази неспособност за менаџерство и маркетинг, јер све док је држава могла да обезбеди новац, иницијативе за зарађивање су биле непотребне. Великим националним институцијама је тешко да се реструктурирају и промене, а независно и експериментално позориште је у опасности да потпуно нестане. Да би оно превазишло све проблеме у процесу интеграције у Европу, др Клаић предлаже да се унутар сваке земље понаособ успостави нова мрежа солидарности и узајамне помоћи и сарадње како због новца, публике и политичке патронаже не би превагнуо раздор међу позоришним ствараоцима.

* * *

Данас, у првој деценији двадесет првог века, парофразирајући мисао Иве Андрића, добитника Нобелове награде, могли бисмо рећи да „декодирање националног кода и идентитета, на просторима Балкана, јесте уношење истине у догађаје прошлости”. Зашто? Можда зато јер су

¹ *Мала љилићка енциклопедија*, Београд, Савремена администрација, 1966.

² Милан Вујаклија, *Речник страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1955.

³ Др Драган Клаић, *Позориште које треба још ново осмислити*, Излагање на заседању Informal European Theatre Meeting, Загреб, март 1990. — Позориште, бр. 170, 1. VI 1990.

током двадесетог века на просторима јужнословенских земаља Балкана деценије потрошene на истицање али и потирање, чак одрицање националног и културног идентитета. То доказује и чињеница да није узалуд Јован Стерија Поповић 1854. сачинио „позорје” *Родољубци*. У негативном контексту национални идентитет је присутан у другој половини двадесетог али и у првој деценији века који карактерише транзиција источноевропских земаља и глобализација света.

Давно је све ово искусио у пракси и Милан Грол, свестрани позоришни стваралац, творац Закона о позоришту, критичар, управник Народног позоришта у Београду, концептант макро и микро позоришног система Краљевине СХС и Краљевине Југославије.

Говорећи 1921. о националној драми у Хрватском народном казалишту у Сплиту, Милан Грол указује на природно, свето тројство драме као дела аутора, глумца и публике истичући да добrog позоришта у извођачком па и техничком смислу нема без националне драме, јер само у националној драми глумачка уметност се развија и напредује: „А матерњи језик је једина пуна клавијатура за глумачку уметност. Хоћете ли, да-кле, уопште своје позориште, морате имати своје глумце и своју драму, на свом језику и из свог поднебља рођену. И сами глумци који су кадри стварати свет своје средине, биће кадри с успехом замислити и створити свет другог поднебља, другог менталитета и друге културе”.⁴ И онда када систематски анализира изворе глуме на југословенским просторима, Грол наглашава да се три народна позоришта у Београду, Загребу и Новом Саду, преплићу и укрштају својим коренима у времену, у људима и начину како су формирана, јер сто година њихове недељиве историје иде истом путањом развоја. „Сва позоришна делатност код Срба и код Хрвата долази истим путем и на исти начин, и све се у исто време — шездесетих година деветнаестог века — организује око првих сталних позоришта у Београду, Загребу и Новом Саду... кроз читавих пола века, исти су глумци, и великим делом исти писци и преводиоци. Захваљујући тој живој размени, позоришта обнављала су у својим малим срединама интересовање публике, уздизали полет глумаца и писаца: Нема ни једног позоришта које није што примило од другог и дало што другоме...”⁵

Али, у периоду између два светска рата било је и других уметника, стасалих као и Грол на западноевропским искуствима. На пример, Милутин Чекић тврдио је да свака епоха стваралаца има свој поглед на уметност те тако и свако доба има и своје позориште. Али, тек онда када код већине позоришних људи буде „укорењено једно здраво и културно схваташње о систему уметничког рада на сцени и о великим задацима националних позоришта, када се буде начисто с тим, да у сценску уметност — можда више него и у једну другу — треба улазити са темељитије студије и озбиљнога рада, када буду стручна спрема и професионални карактер рада заменили аматеризам и дилетантизам, тек тада се може

⁴ Milan Grol, *Nacionalna drama*, Novo doba, 1921, br. 237, 2—3.

⁵ Милан Грол, *Из позоришта пре доцније Србије*, Београд, СКЗ, 1952, 7—20.

говорити о трајном и систематском напретку у сценској уметности код нас”(мисли се на простор Краљевине СХС, прим. Д. Ч. Б.).⁶

У овом смислу и позоришни историчар Светислав Шумаревић, о националном идентитету подвлачи да је позориште: „Нужна институција за одбрану народности од туђинских насртaja”.⁷

Драматург, директор Драме и у три наврата управник Народног позоришта у Београду, а једно време и уредник *Српског књижевног гласника* Милан Предић остао је упамћен и као врстан позоришни критичар у континуитету од 1908. до 1968. године. Његова критичарска запажања о репертоару Народног позоришта између два светска рата писана су углавном за *Српски књижевни гласник*. Драмски национални репертоар је тема Милана Предића у прегледу сезоне 1927/28. Од оригиналних домаћих драмских текстова који ће извесно бити на сцени националног театра, Предић спомиње „Б. Нушића са својом *Оласном ићом*, др. Б. Николајевића са београдском реминисценцијом из старих дана, *Додорели кров* и трилогија др С. Предића, о нашем политичком и друштвеном животу, *Господин министар*. Два нова имена у драми, осим принове која је уједно и нова нијанса писца *Протекције*.“ Као репризе, остају Војновићева *Трилогија*, Округлићева *Шокица* „која попуњава наш стари репертоар“. Уз опаску да је домаћих писаца више него икада Предић бележи: „Плима оригинала последњих година је толика да се можемо надати новом имениу, али је и аматерски и неписмени део врло замашан. Нарочито је великог утицаја имао успех лаких народних ствари са нашом националном бојом, нашим жаргоном и постављених на интризи која углавном подсећа на г. Нушића, или врсту Глишић — Веселиновић — Илија Станојевић итд. Водећи се принципом да охрабри и још невеште, али увек оне који су заиста нешто видели и осетили, мада се ослањају на старије, Управа Народног позоришта не може допустити индустрију Зоне Замфирове, *Пошере*, *Бида* и *Дорћолских ћослови* као индустрију која је за многе без сумње привлачна као приносна.“⁸

Чувени глумац, редитељ и педагог предратног и поратног српског позоришног живота, у чију славу савремена Мала цена Народног позоришта у Београду носи име, Радомир — Раша Плаовић, давне 1930. године разматра питање идентитета позоришта у есеју *За наш драмски израз*. Полази од констатације да се о кризи домаћег театра често дискутује али се она погрешно тумачи. Ако представу окарактеришемо слабом, ми то не аргументујемо на прави начин. Јер, вели Плаовић, узрок слабе представе може бити у неуспелом уметничком експерименту, у неуспелом тражењу новог и бољег, дакле у резултату, „а јасно да у нашем позоришту постоји нешто што спречава да глумци покажу уметничке способности. Срж наше позоришне кризе, лежи у проблему режије али и у проблему нашег драмског израза“. Позната је констатација да је позориште слика своје средине, но Плаовић тврди да веза сцене са среди-

⁶ Милутин Чекић, *Позориште*, Београд, Удружење глумаца Срба, Хрвата и Словенаца, 1925, 7, 121.

⁷ Светислав Шумаревић, *Позориште код Срба*, Београд, Луча, 1939, 3—6.

⁸ Милан Предић, СКГ, Београд, 16. август 1927, 622—625.

ном није само у спољашњем, декоративно-површинском изгледу, „већ у много значајнијем духу и начину игре јер свака средина, која је имала зашто способности, дала је сцени свој начин мишљења, осећања, свој дух и управо то је оно што је изградило свако позориште, дало му личну боју по којој обични посматрач врло лако прави разлику између једних и других.“ Трагајући за одговорима на питања по чему се разликујемо од других: шта је то чиме се идентитет домаћег позоришта може представити другима и шта је то наше у моменту када свим силама тежимо да достигнемо западноевропску сцену, Плаовић наводи да бисмо најбољи били и највише своји унапређујући домаћи драмски репертоар. Али, домаћи књижевници избегавају у делима судбине наше средине и „они су својим делима дали боју и психологију Запада, очекујући да ће због тога бити боље примљени“. Одлика позоришта је у његовој непосредној вези са гледалиштем, са публиком. Та веза постоји само у садашњости. У томе се огледа самосталност позоришта, а истина на позорници ако није произашла из непосредног контакта са средином, лажна је, туђа и неразумљива за савременог гледаоца. Зато Плаовић рад закључује мишљу да „наш домаћи гледалац припада једној младој раси, народу који тек има да заузме своје право место у историји човечанства. Поред све изопачености живота, разних утицаја великих укрштања култура, он је у и својој суштини остао романтичан са чистим осећањима и позитивним веровањем. Од њега је далеко свака первверзија мозга западних културних, већ полуистрошених средина. Он још иде за непосредним, природним, понекад сировим траговима прошлих времена.“⁹ Пишући есеј скоро пре осам деценија Радомир Плаовић као да говори о првој деценији XXI века. Тридесетих година прошлог, XX века Плаовић тврди да без самосталног драмског израза, нема ни позоришта а до свог позоришта (које карактерише просторе данас бивших југословенских земаља, прим. Д. Ч. Б.), ипак се мора стићи. „И публика и југословенски писци, и глумци на томе путу морају бити заједно“. Позивајући се управо на цитирани рад Раше Плаовића 1937. Боривоје Јевтић разматра *Балканске драмске могућности*.¹⁰ Тврдећи да је Запад био заинтересован за југословенску драмску баштину, Јевтић примера ради наводи случај др Герхарда Геземана, професора Карловог универзитета у Прагу, познатог слависте. Наме, Геземан је хтeo да пласира једну драму на немачким позорницама, но беше у недоумици шта да одабере и шта је оно што карактерише југословенску психу. Нушић је Геземану занимљив, духовит, волео је да гледа његове комаде и да им се смеје. Међутим, то није довољно карактеристично да би се подвело под балканску драму. Сличних комада има широм Европе. Другачији је осврт на дело Боре Станковића *Коштана*. Она је типично балканска. Осим тога, достојна су дивљења драмски материјали који третирају Карађорђа, Милоша, Омер-пашу Латаца или франца Јукића: „То су велики, оштри контрасти, стихије које се громогласно сударају“.¹¹ Овако је размишљао научник Геземан износећи доказе о по-

⁹ Радомир Плаовић, *За наш драмски израз*, Београд, Мисао, април 1930, 476—482.

¹⁰ Боривоје Јевтић, *Изабрана дјела*, III, Сарајево, Свјетлост, 1982, 111—117.

¹¹ Исто.

знавању народне душе Балкана. Као други пример, Јевтић наводи напис *Позоришне могућности Балкана* (*Baklanische Theatermöglichkeiten*) А. Штимца,¹² редитеља и драмског писца који 1937. године за октобарску свеску београдског часописа *Les nouveaux Balkans*, заступа стварање балканске драматургије и балканског позоришта који би се издвојили од културног утицаја Западне Европе — јер Штимац тврди да је управо Балкан одиграо велику улогу у развоју позоришног бића још од старе традиције Грчке па надаље. Но, после Првог светског рата, Штимац закључује да је балканско позориште постало зависно од позоришта на Западу. „Ми смо постали прости подражаваоци западне уметности, иако смо тежили стварању особеног драмског израза, али питање самосталне глумачке уметности на нашим простирима тако рећи није ни зачет.“ Износећи неслагање с констатацијама Штимца, Боривоје Јевтић се позива на поменути рад Раше Плаовића, *Наш позоришни проблем*, који наводи опробани домаћи редитељски принцип примењен у пракси режијом *Кир Јање* Ј. С. Поповића. Такође као на аргумент, Јевтић указује на одредницу Правилника за Фонд Витешког Краља Александра I Ујединитеља који од 1935. постоји при Сарајевском позоришту где уноси ставку да се из поменутог фонда награђују годишње глумачки и редитељски напори који унапређују „специфичан облик и израз југословенске глуме и режије“.¹³

Повратак народним изворима драмских и позоришних напора започиње на просторима Балкана већ са програмом Вука Стефановића Карадића у XIX веку. Вук је визионар једног новог Балкана и његових културних могућности, а препород целог региона није се заустављао само на баштини Србије, већ је Вука интересовало народно богатство свих балканских народа. Зато, проблем балканских драмских и позоришних могућности Боривоје Јевтић, 1937, сагледава у духу Вукових идеја.

Али, за нови приступ позоришту у светlostи европских кретања неопходна је стратегија подмлађеног кадровског менаџмента, без обзира на народ, нацију или етничку припадност целокупног региона. Тек онда се може говорити о „преображају духа драмске уметности“.¹⁴

* * *

Динамичности и актуелности дебатовања о идентитету позоришта и о мисији националних театара на просторима југословенских земаља у периоду између два светска рата, доказује и низ написа од 1932. до 1934. у београдском недељном илустрованом часопису *Позориште*.

О националном репертоару Народног позоришта, превладава мишљење да оно треба одиста да буде народно. „Народним позориштима и јесте задатак да конструктивно сарађују у изградњи националне културе... Драма београдског Народног позоришта даје пет представа од којих

¹² А. Штимац био је редитељ Народног позоришта у Скопљу у периоду 1913—1941.

¹³ Б. Јевтић, *Н. д.*, 111—117.

¹⁴ Боривоје Јевтић, *За обнову савременој позоришта*, Политика, Београд, 21. децембар 1937.

су четири комади домаћих аутора, а свега је један комад стран... Наша публика воли да гледа свој живот, да види своје јунаке и себе на даскама позоришта. Краљевић Марко у *Сесији Леке Кайетана* поздрављен је увек бурним аплаузима...; Нушићева *Госпођа министарка* и Милошевићев *Јубилеј* насмејаће много искреније него нека туђа комедија са типовима који су често сасвим страни нашој средини. И наша публика воли зато националну политику нашег Народног позоришта..."¹⁵

Када је у питању однос домаћег и страног репертоара, мишљење је да „ако је развијено домаће драмско стваралаштво, однос према страној драми треба да иде у корист домаћих драмских писаца. Али присутна је и дилема.”¹⁶ Шта треба, најзад, да одлучи у погледу репертоарске политике? Да ли одмеравање драме према космополитском, или према локалном мотиву?... Без обзира да ли је реч о домаћој националној или страној драмској продукцији, последњу реч даје фактор публика и сам чин извођења позоришне представе. Ако инсценација надилази локални карактер (уметношћу режије, глумачким изразом, идејом, мотивом дела итд.), „из локалног преноси драму у општечовечанску мисију сваког позоришта”. Тако домаћа драма стиче предност над страном, а публика развија интерес ка домаћем драмском репертоару. „Зато се у прави час чини апел од стране публике: Волимо наше савремене домаће писце, нарочито оне који својим радом доприносе развоју наше позоришне уметности”.¹⁷ Другачији је однос према оперском стваралаштву иако се домаћи композитори ослањају на иностране узоре, јер музика припада општем цивилизацијском добру. И онда када она нема само национални акцент, у њој се може наслутити свеопшти народни карактер. Зато, пупуларизација и појава радија, као медија, игра значајну улогу. Музички преноси концертних извођења уклањају и бришу границе међу народима. У свему томе се огледа позитиван мултинационални ефекат уметности.

Такође, расправе су вођене у оквиру тема индикативних наслова: *Напредна и конзервативна позорница; За савремене домаће драмске писце!*; *За чиме тежи модерна домаћа драма?*; *Савремени појам националне драме*, или пак у чему се огледа *Пресејик позоришне управе*.

Када је реч о „напредном или конзервативном”, домаће позориште је такорећи на пола пута: „Његова средња линија, омогућује и једно и друго, у одсуству јаких приватних позоришта, која могу да се утрукују било у једном било у другом правцу. Конзервативна страна наше позорнице, тежи за актуелним и савременим изразом, а напредна страна заостаје само услед формалних разлога, а мање због могућности коју домаћа драмска продукција пружа.”¹⁸ У потрази за одговором на константно понављано питање, које ће се, можда, модерним театрологизма данас учинити превазиђеним: За чим тежи модерна домаћа драма? (мисли се на простор Краљевине Југославије, прим. Д. Ч. Б.) уредништво часописа

¹⁵ *Позориште*, недељни илустровани часопис, бр. 19, Београд, 16—21. фебруар 1932.

¹⁶ *Позориште*, бр. 17, Београд, 26. децембар 1933.

¹⁷ *Позориште*, бр. 26, Београд, 27. фебруар 1934.

¹⁸ *Позориште*, бр. 23, Београд, 6. фебруар 1934.

Позориште одговара: „Она тежи на првом месту, да побије мишљење да домаћи писци, било стари или нови, не познају довољно сценску драмску потку. Нови писци у Београду, Загребу и Љубљани који су се већ афирмирали, доказали су на задовољство, да вешто и талентовано рукују сценским склопом позоришног дела. Нови су писци књижевном интелигенцијом савладали све недостатке и повели домаћу драму напред. Осим техничког сазревања, други важан елемент је психолошки. То је обрт у обради драмских мотива, оригинално постављених и често пута врло смелих.“

Веома савремено, у духу збивања последњих деценија двадесетог века, делују расправе о појму националне драме и појму позоришне управе. Када је реч о националном, како у прошлости тако и данас, сматрало се да је само она домаћа драма национална која обрађује патриотске мотиве. Али, национална драма је све оно што је уметнички израсло „на животном терену једног народа. Реч националан треба разликовати од речи националистички. По првом појму и највећи светски драматичари су својина једне националности. Национални репертоар је сав домаћи репертоар. Национална драма је свака драма поникла на домаћем терену, од домаћег писца“,¹⁹ што значи да домаћа драма није само она која третира локално патриотске мотиве, већ је појам националне драме много дубљи и шири појам од свега тога и у служби је пре свега уметничке мисије домаћег театра.

Када је реч о управи националних театара, пре свега треба мислити на глумце и позоришне стручњаке који само удруженчи чине једну нераскидиву целину. Честе промене позоришних управа нису добре ни у једној средини: „Позориште као национални и уметнички дом, треба да је мамац и жижа свих духовних стремљења једног народа, средине, друштва. Оно око себе окупља књижевне, уметничке и културне кругове, који својом близином чине општу позоришну атмосферу. Једно је бити управник, друго директор драме или опере, треће режисер или технички шеф. Управник је врховни наредбодавац читавом уметничком ресору и његове су дисциплинске и административно финансијске директиве. Али његови уметнички шефови сносе одговорност за целокупни сценски рад у току сезоне“.²⁰

* * *

Између два светска рата у Краљевини Југославији каријеру започињу и млади позоришни посленици и критичари, присталице левичарског покрета. На почетку каријере они оштро критикују национални репертоар Народног позоришта у Београду, називајући поједине представе назадним. Бунтовнички заступају нову идеологију у којој после 1945. и стварања комунистичке Југославије заузимају веома важне позиције у културном и театрском животу земље. Из групе тзв. „напредних“, потоњих управничких и критичарских пера, примера ради спомињемо Вели-

¹⁹ *Позориште*, бр. 28, Београд, 16. март 1934.

²⁰ *Позориште*, бр. 34, Београд, 12. мај 1934.

бора Глигорића, који одмах по завршетку Другог светског рата објављује збирку позоришних критика насталих и штампаних у периоду од 1930. до 1941. године „под врло тешким околностима”. Године 1930. Глигорић указује на кризу југословенског позоришта правдајући је општом театарском кризом у свету. „Но, док се у другим срединама показују напори да се подигне позоришни дух и док у неким земљама је позориште доживело највишу уметничку зрелост, код нас се вратило пола века уназад, без везе са значајним културним догађајима света и без радикалнијег додира са животом који се забива око њега”, вели Глигорић.²¹ Ипак, признаје да се у свим позориштима много ради али тај рад је без заноса и пожртвовања, само је пуха марљивост. Све ово се огледа у позоришној политици управе, режије и глуме. Управници позоришта индоленцију правдају претежном пажњом за националним репертоаром и муко-трпним настојањем да се ствара домаћа драматургија, јер је модерни европски репертоар неприступачан ширим слојевима публике. „Позоришне управе хтели су да оправдају оно ‘народно’ у називу, па су пазиле да им репертоар буде заступљен домаћим, оригиналним делима. Не нашавши праве писце и комедиографе, оне су их позајмљивале из књижевности, покушавајући да песнике и прозне писце зближе са позорницом... Не спремају се људи за управу позоришта, не шаљу се у иностранство. Не увиђа се колико је одговоран положај позоришта у васпитавању јавности, колико је позориште важан фактор у одржавању духовних веза са иностранством.”²² Упоређујући домаћу и инострану западноевропску сцену, Велибор Глигорић склон је претеривањима и не увек релевантним примедбама. Јер, када је у питању југословенска међуратна пракса, његови искази не одговарају пукој истини. Тачно је да модерни театр захтева стручне људе, не само административне директоре него људе који су образовани на великим позорницама, који су детаљно упознати са позоришном техником. Глигорић износи суд са којим не можемо бити сагласни, бар када је реч о Народном позоришту у Београду, јер пише: „Код нас су позоришта обично водили позоришни аматери, људи покат-kad из наставничких редова који су постајали позоришни стручњаци тиме што су писали позоришне рецензије по часописима и дневним листовима.”²³

Такође, Глигорић тврди да се позоришни живот у „старој и назадној” Краљевини Југославији развијао под великим полицијском присмотром, а цензура се највише испољавала у позоришним рецензијама младих „напредних” критичара. „Зато се морало довијати и проналазити начине како доскочити цензури. Цензура је брисала властима неугодна места, а начин и величина брисања зависили су од стања у политичком животу. Цензура је нарочито брутално секла после Обзнате и државног удара Александра Кађорђевића од 1929. године”.²⁴

²¹ Велибор Глигорић, *Позоришне критике*, Београд, Просвета, 1946, 5.

²² Исто, 10—11.

²³ Исто, 9.

²⁴ Исто, 359.

Проблематици идентитета националног театра и оживљавању заборављене драмске класике на сценама Хрватске у периоду два светска рата али и у периоду друге половине двадесетог века, посвећује своја театрошко разматрања и др Марко Фотез, редитељ бивших југословенских простора. У есеју *Наша класика на сувременој сцени*, Фотез полази од кључног питања: Шта је то у домаћој класици чиме она изазива интерес за сценским поставкама и којим је то драматуршко-артистичким средствима редитељи ревитализују? Зато, Фотез на основу богатог и плодног редитељског искуства пре свега сматра да при оживљавању, осавремењивању и модернизованају или и откривању заборављене драмске хрватске баштине је основно: „проникнути у њихов дух и тај дух објавити, објаснити, представити данашњем гледаоцу. Погодном игром ријечи: тај стари дух изразити сувременим дахом. Путова до таквих представа има много, али циљ је неумитно један: да у представи оживи, завлада, засја оно што је у тим дјелима ванвременско, боље рећи свевременско и трајно-људско — и због чега су и увршћена у класику те трају и данас”.²⁵ На тим путевима по Марку Фотезу битна су три елемента: језик, инсценација и стил игре. Управо, по језику класична домаћа дела су неисцрпан рудник нових сазнања, „студиозних понирања у слојевитост појединих хисторијских раздобља у разним хрватским покрајинама и ови су говори и бујно врело из којег теку каскаде и над којима праште ватромети хрватског језичног богатства”.²⁶ Када објашњава шта је идентитет театра кроз стил игре, Фотез дефинише „дух представе”. О традицији кроз историју хрватског казалишног простора тако каже: „Од Стјепана Милетића, значи од краја XIX столећа, до данас на нашим сцена- ма оживљен је приличан број дјела из наше класике. Преломна је била 1938. година када је у Хрватском народном казалишту ускрснуо Држићев *Дундо Мароје*. У последња три десетљећа откријено је више од двадесетак наших класичних драма и комедија вјеројатно их има још толико које би требало ускрснути и открыти. Довољно је нагласити њихов број, у вези с којим би се могло парапразирати Мирослава Крлежу, да много више немају ни много већи народи од хрватскога”.²⁷

* * *

Данас, уједињењем Европе, неизбежним и незауставивим процесом, назвати се заиста Европљанином значило би перманентно развити осећање према етничким, лингвистичким и другим мањинама, према њиховом културном представљању и уметничком изразу. Само тако позориште своју мисију уграђује и утемељује у едукативну компоненту цelog континента. Основна средства за постизање ових циљева су анимација и стварање публике новога миленијума. Изграђивањем читавог система вредности који може да почива на развоју мреже уметничког школства, турнеја, фестивала, копродукција или пак протока информа-

²⁵ Marko Fotez, *Eseju i feljtoni*, Split, Logos, 1982, 110—116.

²⁶ Исто.

²⁷ Исто.

ција и одраде стручнорелевантних података, неминовно доводи и до оснивања форума пријатељства, разумевања, уметничког преплитања култура и обогаћивања.²⁸ Парафразирајући писца и театролога Роналда Харвуда, свет заиста постаје глобално село а „цео свет једна велика позорница”, препуна надграђених система, приступа, варијанти, боја, облика и простора у којима сваки уметник и предавач у оквиру својих интересовања налази „место под сунцем”.

Шта је данас обавеза Народног позоришта у Београду и целе мреже народних позоришта у Србији зарад очувања свога идентитета, у време бурних и тешких историјских времена? Није лако одговорити. Можда би у том смислу помогле речи Јована Ђирилова који као да дописује и призива дух прошлости у лицу и делу самог Милана Грола: „Оно што је сигурно, то је да Народно позориште, као део своје традиције, има обавезу да негује нашу и страну класику, на почетку новог века и миленијума у идиому савремених естетских светских тенденција са нашим домаћим бојама”.²⁹

А да сваки језик има своју самородну логику и да језик има дужи век од сваког појединца који се њиме служи (па чак и посебан позоришни језик једног региона, прим. Д. Ч. Б.), да језик у култури једне заједнице најадекватније открива какав је њен идентитет, какви су квалитети и својства једног народа, сведочи и НИН-ова награда за 2005. годину додељена делу *Семољ земља* Мира Вуксановића. Јунак награђеног романа управо је — **ЈЕЗИК**.

²⁸ Др Драган Клаић, *Н. д.*

²⁹ Јован Ђирилов, *Народно позориште и захтеви наше савремености*, Позоришне новине, Народно позориште, Београд, 28. јануар 2006.

Зоран Ђерић

ПОЗОРИШТЕ И ФИЛМ

Од Едисоновог „кинематографског позоришта” до „позоришта у конзерви” Марсела Пањола и Саше Гитрија

Представници древних уметности, попут позоришне, у почетку су се оправили новој, најмлађој, филмској, која је све више постала и најдоминантнија (у смислу: најекспанзивнија, најатрактивнија, па и најпопуларнија) уметност XX века, а онда су се почели у њу укључивати, уносећи у филм поједиње карактеристике из других просторних, односно временских уметности и вештина.

Фilm се развијао у два тока, касније и жанра: у документарном и играном. У том другом, фикционалном, ослањао се на књижевност и позориште, у толикој мери да је изгледало, да је скоро све што је написано у Западној Европи, од ренесансе до 1900. године, постало „плен” филмских адаптација под општим називом *film d'art* (Дејвид А. Кук / David A. Cook). Од Софокла, и његових трагедија, преко Шекспира (Shakespeare), Гетеа (Goethe), сина и оца Дима (Dumas), Виктора Игоа (Hugo), Балзака (Balzac), до Анатола Франса (France) и Хенрика Сјенкјевича (Sienkiewicz). Наравно, и читав низ других, мање знаних писаца и њихових дела.

Први који је приказивао тзв. филмовани театар био је Виљем Диксон (William Kenedy Laurie Dickson), Енглез који је рођен у Француској, 1880. иселио се у Америку и ту живео до 1900. године, да би се потом вратио у Енглеску и ту умро, негде око 1935. године. Био је електричар код Едисона (Thomas Alva Edison), онда је водио „лабораторију живих фотографија”, а између 1893. и 1894. године, у примитивном атељеу „Black Maria”¹ режирао је и снимио око 60 филмова, по 17 минута трајања. Иако су Диксонове снимљене траке биле тек наговештаји „правог” филма, у његовим поступцима било је пуно онога што је значајно за нашу тему. Он је био први који је ангажовао уметнике из позоришта, односно варијетеа, снимајући њихове већ познате тачке, истовремено ре-

¹ *Black Maria* — Црна Марија био је назив за Едисоново „кинематографско позориште”, конструисано 1893. године у Вест Оранцу, Њу Џерси. То је била барака, обојена у црно, споља и изнутра, на покретној подлози, тако да се могла окретати према сунцу, како би глумци увек били добро осветљени. Црна позадина је била практично невидљива, истицали су се само ликови глумца.

кламирајући се њиховим именима, што је, како су приметили први историчари филма, најавило будућу владавину филмских звезда.

„За своју прву велику драму”, приметио је Жорж Садул (Georges Sadoul), један од најистакнутијих историчара филма, „филмска је умјетност одабрала, као некоћ и казалишна умјетност — муку Кристову: *La Passion du Christ*”.² Садул претпоставља да је фирма браће Лимијер наручила од свог сниматеља да сними тзв. пасионске игре у Хоржицама, у Чешкој, „тако се десило да је прва знатнија драмска реализација у филму уистину била регистрација баштине средњовековног казалишта”.³

Поред овог филма, уз већ поменуте Диксонове, односно Едисонове филмове, било је и других раних покушаја снимања театра, али их је мало сачувано,⁴ тако да је Жоржу Мелијесу (Georges Méliès, 1861—1938) припала почасна улога творца филмског театра. И сам Мелијес, сматрао је за своју највећу заслугу то што је „упутио филм на сјајни пут театра”. Управо зато, Садул, у својој *Историји филмске уметности*, у наслов по-главља посвећеног Мелијесу, ставља реч „представе”.

Пре него што се почeo бавити филмом, Мелијес је водио мало позориште у ком су наступали илузионисти (мађионичари), што је и сам био. Како је присуствовао првој биоскопској представи, коју су браћа Лимијер приредила у Паризу, одушевио се оним што је видео и убрзо набавио пројекциони апарат (који је истовремено и снимao филмове). Тако је почeo снимањем филмова. До 1897. године их је снимао у свом позоришту, а потом у студију који је изградио у Монреју, тада паришком предграђу.

Није, дакле, случајно Мелијес у својим филмовима користио позориште, односно већину средстава која су била саставни део позоришне представе: сценарио, глумци, костими, маска, декор, машинерија, подела на призоре и чинове (Садул). Нови медиј је тражио прилагођавање. Пошто је филм био нем, Мелијес је био принуђен да смисли нов начин глуме: „У тој игри, мада то није била баш пантонима, било је ипак понешто патетике и гестикулације, јер је захтијевала врло много мимике, а врло мало изражaja лица”.⁵ Позоришна машинерија је све више замењивана триковима. И управо то постаје оно по чему је Мелијес био познат: „Тaj специјалист за трикове на позорници постао је специјалист за трикове на екрану”.⁶

Комбинујући позоришни декор са осликаним платнima, налик оним у фотографским атељеима, Мелијес уводи у филм кулисе, макете, моделе, реквизите. Његов студио за филмска снимања био је „комбинација

² Georges Sadoul, *Histoire de l'art du Cinéma*, Paris, 1955. Цитирано према издању: Georges Sadoul, *Povijest filmske umjetnosti* (preveo Franjo Hartl), „Naprjed”, Zagreb, 1962, 25—26. Сви даљи наводи Садула су према овом издању.

³ *Isčio*, 26.

⁴ Садул претпоставља да је у Француској, можда и пре Лимијера, Кирчнер (Kirchner), звани Лир (Lear), снимио један пасионски филм, који није сачуван. Један од његових филмова, који је сачуван, *Невеста иде у посвещељу* (*Le couche de la Mariée*), репродукује пантониму Луиз Мили (Louise Millay), на позорници париског позоришта Олимпија.

⁵ *Isčio*, 29.

⁶ *Isčio*, 28.

фотографског ателијера (јер је слично уређен) и казалишне позорнице (од које је узео машинерију).⁷ Фilm *Пејељућа (Cendrillon, 1899)*, није ништа друго него филмована истоимена представа, претходно извођена у његовом позоришту, са истим глумцима, костимима и декором. Као и представа, и фilm се завршавао дефилеом, балетом и апотеозом (Садул). Чак и најуспешнији и најутицајнији Мелијесов фilm, *Путовање на Месец (Le Voyage dans la Lune, 1902)*, који је био слободна адаптација романа Жила Верна (Jules Verne) и Х. Ц. Велса (H. G. Wells), „у великој мери подсећа на фотографисану позоришну представу”.⁸

До краја своје филмске каријере Мелијес је остао веран својој естетици, иако је то, у основи, била позоришна естетика, у новом медију она постаје „естетика филмованог театра”. У његовим филмовима „ништа се не догађа као у животу, већ све онако као у театру” (Садул), што му је омогућило „да ствара фантастичан свијет, поетски и пун дражи, имагинаран и безазлен”.⁹

Већ у првој деценији свог живота филмска уметност запада у кризу. Поред других разлога за празне кинематографе и пропадање њихових власника, наглашавана је „криза садржаја”. Како су бројни ангажовани сценаристи најчешће само плагирали позната дела, продуценти су се поново окренули позоришту и његовом репертоару. „Фilm је тражио у казалишту и литератури вриједне теме, како би се извукao из свог зачараног круга и привукаo у кинематографске дворане и сајамске дашчаре публику која има новаца.”¹⁰

У томе је највише успевало Удружење за уметнички фilm (Société Film d'Art), мало друштво за филмску продукцију, које су основала браћа Лафит (Lafitte) 1908. године, како би преносили славне позоришне комаде на филмско платно. Наручивали су оригиналне сценарије од најпознатијих француских књижевника, попут Анатола Франса, Жила Леметра (Jules Lemaitre), Анрија Лавдана (Lavedan), Виторена Сардуа (Sardou) и Едмона Ростана (Rostand). *Film d'Art* је ангажовао прваке Француске комедије (Comédie Française), као што су Сара Бернар (Sarah Bernhardt) и Албер Ламбер (Albert Lambert), који тако постају и прве филмске звезде, јер су до тада глумци у филмовима били углавном анонимни.

Успех су постигли већ својим првим фilmом, *Убиство војводе од Гиза (L'Assassinat du duc de Guise, 1908)*, по Лавдановом сценарију, у режији Шарла ле Баржија (Le Bargy) и Андреа Калмета (Calmettes). Музiku је написао Сен-Санс (Saint-Saëns), а глумили су Ле Баржи, Ламбер, Габриела Робен (Gabrielle Robinne) и Берта Бови (Berthe Bovy). Тај успех нису поновили са другим филмовима, али су, до појаве звучног фilm-a, имали велик углед и утицај, па и много имитатора, не само у Француској, него и у Италији, Великој Британији, Немачкој, Данској, као и у САД. „Помама за опширним адаптацијама 'класичних' романа и драма

⁷ Ова Мелијесова изјава наведена је према Садулу, 30.

⁸ Dejvid A. Kuk, *Istorija filma, I* (prevela Mirjana Nikolajević), „Clio”, Beograd, 2005, 38.

⁹ Georges Sadul, *Povijest filmske umjetnosti*, „Naprijed”, Zagreb, 1962, 30, односно 31.

¹⁰ Истio, 73.

— распрострла се широм Европе, гушећи експеримент на филму и враћајући нови филмски медиј књижевном правоверју претходног века”.¹¹

Дугометражни филмови, који су се ускоро појавили, много више него филмови од једне ролне, постали су погоднији за адаптацију романа и позоришних комада.

Дејвид Ворк Грифит (David Wark Griffith, 1875—1948), први велики мајстор филмске технике, био је, истовремено, и први *творац филма*. „Наративна средства викторијанских романа”, тврди Дејвид А. Кук, послужила су Грифиту „као модел за иновације”. Поред тога, Грифит је „комбиновао сопствене аналогије између драмско-романсијерских и кинематографских модела нарације”¹² и претапао их у визуелни језик нарације, тј. у филм. Пре него што је снимио своје највеће филмове, *Рађање једне нације* (*Birth of a Nation*, 1915), *Непрѣљивост* (*Intolerance*, 1916) и *Сломљени цветови* (*Broken Blossoms*, 1919), Грифит је адаптирао дела Шекспира, Поа (Edgar Allan Poe), Тенисона (Tennyson), Браунинга (Browning), Мопасана (Maupassant), Дикенса (Dickens), Цека Лондона (Jack London) и Толстоја (Лев Николаевич Толстой). Први филм о коме је објављен приказ у листу *New York Times* била је Грифитова филмска верзија Браунингове драмске поеме *Pippa Passes* из 1909. године. Поезији се вратио 1914. године, филмом *Грижса савесији* (*The Avenging Conscience*), у ком је адаптирао поему Едгара Алана Поа, *The Tell-Tale Heart*. Фilm *Рађање једне нације* настало је на основу романа *Човек из клана* (*The Clansman*), Томаса Е. Диксона (Thomas E. Dixon). Иако осредњег квалитета, роман је постао бестселер, а потом је адаптиран за позориште. Најамбициознији, по оцени америчке критике, и највећи Грифитов филм, *Непрѣљивост*, „епска литургија”, по речима Ајриса Берија (Iris Barry), носио је, као лајтмотив, стих Волта Витмена (Walt Whitman): „Из колевке која се без престанка љуља...”. И последњи Грифитов филм, *Борба* (*The Battle*, 1931), настало је као адаптација романа, овог пута Золиног (Émile Zola) *Пијанца* (*L'Assommoir*). Иако је замишљен да буде „прво ремек-дело звучног доба на филму”, није то био, али је остао као последње филмско сведочанство некадашњег „Шекспира филмског платна”.

И Сесил Б. де Мил (Cecil B. de Mille, 1881—1959), као и Грифит, „учио је на позоришној мелодрамској традицији”.¹³ Његови рани филмови су били препуни мизансцена. Прославио се адаптацијом позоришног комада *Кармен* (*Carmen*, 1915).

У Немачкој је 1912. године основан *Autorenfilm* („филм славног аутора”). Следеће године славни позоришни редитељ Макс Рајхарт (Max Reinhardt, 1873—1943) филмовао је позоришне комаде *Хоћ у Венецију* (*Die Venezianische Nacht*) и *Осмрво мртвих* (*Die Insel der Serlegen*) а пејсник и драмски писац Хуго фон Хоффманстал (Hugo von Hofmannsthal) написао „комад снова”, *Чудна девојка* (*Das fremde Mädelchen*), први озбиљни немачки дугометражни филм са натприродним као темом. Исте године је Стелан Рије (Stellan Rye) снимио филм *Прашки студенћ* (*Der*

¹¹ Dejvid A. Kuk, N. d., 90.

¹² Истло, 103.

¹³ Истло, 305.

Student von Prag), по легендама о Фаусту у делима Е. Т. А. Хофмана (Hofmann), Е. А. Поа и Оскара Вајлда (Oscar Wilde).

Велики руски позоришни редитељ, Всеволод Мејерхольд (Меерхольд, 1893—1940), имао је два излета у филм: адаптирао је роман Оскара Вајлда, *Слика Доријана Греја* (*The Picture of Dorian Gray*, 1915), као и роман Станислава Пшибишевског, *Снажан човек* (*Сильный человек*, 1917). Ови филмови, како је то забележено у филмској историји, „поседују јединствену кинематографску концепцију мизансцена”.¹⁴

Његов „ученик”, један од пионирских генија савременог филма, Сергеј Михаилович Ејзенштејн (Эйзенштейн, 1898—1948), дошао је у филм из позоришта: био је најпре сценограф, потом и редитељ у московском Пролеткулт позоришту. Ту је имао прилику да слуша предавања Константина Станиславског (1863—1938), у свету чувеног руског позоришног редитеља; мада није потпао под утицај његовог натурализма, ближе му је било Мејерхольдово залагање за стилизовано и невербално позориште, са елементима пантомиме, акробатике и циркуског спектакла, као и комедије *dell'arte*. Уз Мејерхольдов ригорозни „биомеханички” систем, наизглед парадоксално, ишли су импровизације. Најбољи пример управо је Ејзенштејнова прва сценска продукција, 1923. године — *Кола мудросћи — двоја лудосћи*, адаптација дела драмског писца Александра Островског (1823—1886), коју је организовао као серију атракција. Већ следеће године упустио се у филмску авантуру — снимио је, по наруџбини, филм *Штарјак* (*Сташка*, 1924), који је препун гротеских и циркуских елемената из његових представа.

Џон Форд (John Ford, 1895—1973) је, такође, урадио неколико адаптација позоришних комада: *Марија Стјуард* (*Mary of Scotland*, 1936), по драми Максвела Андерсона (Anderson), *Плуг и звезде* (*The Plough and the Stars*, 1936), по истоименој драми Шона О'Кејсија (O'Casey) и адаптацију комада Јуцина О'Нила (O'Neill), *Дуго путовање у ноћ* (*The Long Voyage Home*, 1940).

Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock, 1899—1980) је снимио трилер *Убиство* (*Murder*, 1930), који је адаптација комада Хелен Симпсон (Simpson) и Клеменс Дејн (Dane). Потом је снимио филмску верзију комада Кембела Диксона (Dixon), *Тајни агенција* (*Secret Agent*, 1936). Његов први филм у колору, *Коногац* (*Rope*, 1948), адаптација је комада Патрика Хамилтона (Hamilton). Фilm *Позови M ради убиства* (*Dial M for Murder*, 1953), „ингениозна је адаптација позоришног комада филмованог у колору и 3-Д”.¹⁵

Џорџ Цукор (Georges Cukor, 1899—1983) је у Холивуд дошао са Бродвеја. Један од његових најзапаженијих филмова, *Плинска светлост* (*Gaslight*, 1944), римејк је британске верзије комада Патрика Хамилтона (из 1940).

Филмски редитељ Вилијам Вајлер (William Wyler, 1902—1981), важио је за одличног адаптатора туђих дела (Дејвид А. Кук). Запажена су

¹⁴ Испо, 200.

¹⁵ Испо, 461.

његове адаптације комада Лилијан Хелман (Lilian Hellman), *The Children's Hour*, који је филмовао под именом *Ta тројка* (*These Three*, 1936), односно комада Сиднија Кингслија (Kingsly), *Слећа улица* (*Dead End*, 1937), по сценарију Лилијан Хелман и још једне адаптације њеног комада, али овог пута *Мале лисице* (*Little Foxes*, 1941).

Пребегавши из Немачке у Француску, Фриц Ланг (Fritz Lang, 1890—1976) је 1934. године снимио филмску адаптацију комада Ференца Молнара (Molnár) *Лилиом*.

Француски песник и драмски писац, Жан Кокто (Jean Cocteau, 1889—1963), снимио је филм *Крв ћесника* (*Le Sang d'une poete*, 1930).

Глумац и драмски писац, Саша Гитри (Sacha Guitry, 1885—1957), сматрао је филм начином за конзервирање сопствених представа и улога. Његово најзначајније филмско достигнуће је *Роман варалице* (*Le Roman d'un tricheur*, 1936).

Још један француски драмски писац, Марсел Пањол (Marcel Pagnol, 1895—1974), посветио се филму. Саградио је сопствени филмски студио, како би своје позоришне комаде претворио у филмове. Он је био заговорник тзв. конзервираног позоришта, или „позоришта у кутији”. Снимио је трилогију: *Маријус* (*Marius*) коју је режирао Александар Корда (Korda) 1931, *Фани* (*Fanny*) коју је режирао Марк Елегре (Allegret) 1932. и *Цезар* (*Cesar*, 1936), као и фарсу *Пекарова жена* (*La Femme du boulanger*), у сопственој режији, 1938. године. Пањол је, због таквог приступа филму, био „веома озлоглашен у филмском свијету”,¹⁶ али омиљен код широке публике, што му је донело материјални успех. Престао је да „конзервира” позоришна дела и почeo да пише сценарије, специјално за филмове, које је сам режирао, с већим или мањим успехом.

Велики редитељ немог филма Рене Клер (René Clair, 1898—1981) је, у почетку, пружао отпор звучном филму, чинило му се да ће филм на тај начин постати „позориште у конзерви”.¹⁷ Његов звучни првенац, *Под крововима Париза* (*Sous les toits du Paris*, 1930), „садржи минимум дијалога, а музика, хорови и звуци јављају се само као контрапункт визуелног”.¹⁸

Филмска критика настаје „у крилу покрета званог *филм д'арти*, који је поставио себи за циљ да на екран преноси историјске и литерарне драме у духу класичног позоришта”.¹⁹ Један од првих филмских критичара, Француз Адолф Брисон (Adolphe Brisson), пишући о филму *Убиство војводе од Гиза* (*L'assassinat du Duc de Guise*), још 1908. године, закључио је да „филм није конкурент позоришту: он чини да се позоришта зажелимо, он ствара носталгију за позориштем”.²⁰

Четрнаест година касније, француски филмски теоретичар Ели Фор (Elie Faure, 1873—1937) тврдио је да „филм нема ништа заједничко са

¹⁶ Georges Sadoul, *N. d.*, 263.

¹⁷ Наведено према: Radoš Novaković, *Istorija filma*, „Prosveta”, Beograd 1962, 254—255.

¹⁸ *Исјо*, 255.

¹⁹ Dušan Stojanović, „Misao stara sedam decenija: film”, у: *Teorija filma*, „Nolit”, Beograd 1978, 14.

²⁰ Наведено према: *Teorija filma*, „Nolit”, Beograd 1978, 14.

позориштем осим — а и то је привидно, привидно у најспољашњем и најбаналнијем облику — што је филм, као и позориште, али и као игра, гимнастичке вежбе, процесија, колективни спектакл у коме је глумац посредник.”²¹

По историчару и теоретичару уметности Ервину Панофском (Erwin Panofsky, 1892—1968), опонашање позоришних представа на филму било је „сразмерно позни и потпуно осуђени развој”.²² Иако се потреба за приповедачким могла „задовољити само позајмицама од старијих уметности, и очекивало би се позајмљивање од позоришта буде природна ствар, јер је позоришни комад на изглед *genus proximit* наративног филма, будући да се састоји од приче што је изводе особе које се крећу”,²³ ипак до позајмица није одмах дошло, изузев у примерима које смо навели. „Уместо да опонашају позоришну представу, већ опскрбљену извесном количином кретања, најранији филмови су додавали покрет првобитно статичним уметничким делима, тако да би тај блистави технички изум могао да оствари тријумф без залажења у сферу више културе”, примећује Панофски, додајући: „Живи језик, који увек има право, подржава је тај разуман избор када још говори о *moving pictures* (покретним сликама) или, једноставно, о *picture* (слици), уместо да прихвати претенциозан и у суштини погрешан назив *screen play* (филмска драма)”.²⁴

Иако је у савременом добу телевизија, углавном, преузела улогу адаптатора и преносиоца позоришних дела и представа, врло често се, и на филму, посеже за драмским делима и њиховом екранизацијом. Мада поседују свака свој језик, изражаяна средства и специфичности, ове две уметности, најстарија (позориште) и најмлађа (филм), и даље имају пуно тога заједничког.

²¹ Eli For, „Funkcija filma”, u: *Teorija filma*, 78—79.

²² Ervin Panofski, „Stil i medijum filma”, u: *Teorija filma*, 119.

²³ *Испо*, 119.

²⁴ *Испо*, 118—119.

Бојка Константинова-Живадиновић

СЕЋАЊА

„Најбоља Краљица ноћи коју сам икада чуо.“

Сер Јозеф Крипс из Бечке опере

Деби: Народна опера, Софија, 1938.

Примадона колоратурног сопрана: Народна опера, Београд, 1939—1941.

Бечка државна опера, Народна опера, 1943—1944.

Врача у Бугарској, где сам рођена 25. априла 1911. године, лежи на обали реке Леве испод белих кречњачких брда којима почиње величанствени Врачански Балкан. Почетком XX века био је то миран градић, веома далеко од бљештаве позорнице велике опере. Такав је био и скроман начин живота наше мале породице. Мој старији брат Асен и ја били смо једина деца Михаила и Марије Константинов. Свима нам је била



Као Росина у *Севиљском берберину*

заједничка љубав према музичи. Када отац није имао књигу у рукама, свирао је виолину. Убрзо смо се преселили у Ђустендил близу македонске границе, град у коме је мој отац израстао у сиромашног младића и где је предавао у средњој школи. Само захваљујући великој истрајности и љубави према учењу успео је да се уздигне изнад тешких ограничења свог сиромаштва. Он ће целог живота бити моја инспирација за све што је вредно и лепо и отмено у свету.

Имала сам само четири године када је мој отац био регрутован у војску. Била је 1915. и рат у Европи се све више захуктавао. Тог дана када је отишао, небо је било мрачно и тмурно. Већ се осећала зима у ваздуху. Пратили смо га до периферије Ђустендила. Код гробља се зауставио и рекао нам да је време да се вратимо. Чула сам реч „рат”, али нисам знала шта рат значи — осим да он тамо одлази и да сам због тога тужна. Било ми је чудно када је рекао да се можда неће вратити. Зашто, чудила сам се. Зар се није увек враћао? Грлили смо се и љубили и плакали. Нисам разумела ту тугу и сузе, као ни страшан терет његових последњих речи упућених мојој мајци: „Иако вам не остављам много новца,” рекао је, „ако се не вратим, обећај ми да ћеш се побринути да деца добију добро образовање.” Годину дана касније стигла је страшна вест о његовој смрти. То је био губитак који до данас нисам прежалила.

Поподнева сам проводила чекајући оца близу капије која је водила у двориште наше мале куће. Омиљено место ми је била стена која је личила на огромну белу тикву. У сунчаним данима била је топла и пријатна и представљала фино место за осматрање. Оног тренутка кад би се он појавио иза ћошка, скакала бих и почињала да трчим. Његове велике шаке подигле би ме на његове груди и увек би, усред осмеха и загрљаја, питала како сам провела дан. Нестрпљиво бих поsegла за цепом његове јакне, где би моја мала рука напипала слатку алву коју је ту увек држао за мене. Дубоко негде у мени постоји још увек та девојчица која чека оца да дође кући.

Опхрвана патњом због његове смрти, моја мајка, иначе слабо образована, одржала је обећање дато оног дана. Иако је живот са малом удовичком пензијом био тежак, успела је да помогне Асену и постао је поштован адвокат. Мој глас је почeo да се развија кад сам имала три године, док сам пратила мајку по кући певајући, очарана њеним изузетним, иако нешколованим гласом. Стално смо певале. Осиротели у рату, оставши без оца и мужа, били смо богати у музичи.

Када сам имала пет година, приметила сам да мој глас одушевљава суседе. Недуго затим схватила сам да имам дар који ће постати окосница мог живота. Био је то дар који ће ме одвести на државну музичку академију и најзад ме довести на оперске бине Софије, Београда и Беча.

Тек када смо се преселили у Софију, било ми је тада 15, открила сам оперу. Била сам међу троје првопласираних у такмичењу за музичку школу. У школи су сваке недеље одржавани јавни наступи у којима сам и ја учествовала. Убрзо су ме позвали на радио, где сам постала позната као „девојка сребрног гласа”. Школовање мог гласа формално је почело кад сам имала 17 година. Добила сам стипендију за музичку школу у

Софiji. Пет година касније, са 22, кренула сам на музичку академију као стипендиста и студирала у класи Маре Маринове Цибулке, истакнуте професорке певања. На последњој години била сам под туторством Кристине Морфове, чувене примадоне Прашке националне опере, а касније, после њене преране смрти у саобраћајној несрећи, под њеном сарадницом и пријатељицом Људмилом Прокоповом. Кристина и Људмила су биле те које су винуле колорит и распон мог гласа до стратосфере G изнад високог C. Директор Београдске опере Ловро фон Матачић ређи ће касније: „Високи регистар је Бојкин дом и природна средина”.

Године 1937. дипломирала сам са похвалама на Академији. Имала сам 26 година и била тек удата (16. јула 1936) за Васила Лолова, виолинисту у оркестру Народне опере у Софији. Била је то година када је рођен и наш син Атанас (23. децембра 1937). У септембру наредне године, путовала сам у Југославију на аудицију пред члановима Београдске државне опере. Тог дана сам се на позорници осећала сигурном у свој глас који је сада био истрениран и исполиран. У извођењу *Caro Nome* успела сам да досегнем скоро недостижни F изнад високог C. Тог дана је у публици био највећи београдски музички критичар др Милојевић који је у сутрашњој *Политици* писао: „Бојка Константинова има глас који достиже високе регистре с лакоћом птичјег лета”.

Мој професионални деби дошао је три месеца касније, 12. децембра 1938, у мојој родној Бугарској. Завеса се подигла на сцени Народне опере у Софији за *Rigoletto* и моју прву водећу улогу Ђилде. Сећам се да је моја шминка била запаљујући промашај те вечери. На срећу, изгледа да публика то није примећивала или јој је било свеједно. Представа је, по мени, изазвала бесконачне позиве публике за још једним дизањем завесе и моје појављивање. Те ноћи први пут сам осетила занос тријумфа на оперској сцени. Није то било само због аплауза који је одзвањао у мојим ушима, већ и због узбуђења иза сцене где су радници опере ово називали представом која је добила највећи аплауз у последњих 25 година.

Те вечери ми се чинило да се остварило завештање мог оца. Осећала сам да сам некако успела да пратим његове личне године борбе и преданости музици и образовању којима је тежио као сиромашни младић упркос врло малим шансама. И још нешто сам знала те вечери: моја будућност није у Софији, него у Београду.

То би била будућност најпре утемељена на личној трагедији месец дана касније, а онда, још касније, ратом. Јануара 1939. поново сам се појавила у улози Ђилде, као гост, на оперској сцени у Софији. Када се завеса последњи пут спустила, публика, чак и оркестар, устали су аплаузирајући. Сви осим Васила који је остао да седи погнуте главе у тишини. Он је био огорчен због мог предстојећег одласка за Београд. Одбио је да ми се придружи. Упркос томе, била сам спремна да идем, али нисам била спремна на оно што је следило. По мом повратку кући са пробе неколико дана касније, Васила више није било ту. Као ни бебе Атана-са. Моји панични покушаји да га нађем нису уродили плодом. Много касније сазнала сам да је Атанас био одведен код Василове мајке, а онда

у Бургас на Црном мору где га је, годинама касније, одгајала маћеха. Прошла је 21 година док га нисам поново видела.

Вратила сам се у Београд опхрвана болом и сама. Олујни облаци новог рата већ су обнављали старе тензије између Бугарске и Југославије. Противници у Првом светском рату, ове две земље ће ускоро поново постати ривали. Њихов сукоб, у комбинацији са мојом личном тугом, појачао је моја страховања због предстојећег дебија у Београду. Изашла сам на велику сцену београдске Националне опере 13. фебруара 1939. поново као Ђилда у *Ridolейу*. Била је то позната улога пред непознатом публиком.

Мој страх је те ноћи брзо нестао. Публика је била пријатељски настројена и одушевљена. У крајњој каденци арије *Caro Nome* мој глас се уздигао до F изнад високог C. Публика је скочила на ноге и аплаудирала. Колена су ми клецала од узбуђења. Имала сам утисак да ћу се срушити. Те ноћи се музика узdigла изнад свих страхова и политике.

Мој повратак у Београд показао се срећним из још једног разлога. Тамо сам, у канцеларији директора Београдске опере, срела Јозефа Крипса, маестра Бечке државне опере. Питао ме је да ли је тачно оно што је чуо: да могу да певам обе арије *Краљице ноћи* из Моцартове *Чаробне фруле*. Да, наравно, рекла сам. Скочио је, зграбио ме за руку и одвукao у суседну просторију. Тамо ме је на клавиру пратио у првој арији. Можете ли да отпевате другу? Да, одговорила сам. На крају, и мене и директора изненадио је изјавивши узбуђено да морамо да поставимо *Чаробну фрулу* за две недеље. Био је то скоро немогућ задатак. Али Крипсово име је било чаробно у свету опере. Тако је *Чаробна фрула* тријумфално изведена две недеље касније, крајем фебруара 1939. године. После представе, Крипс, који је сматран неприкосновеним интерпретатором Моцарта, говорио је новинарима: „Она је најбоља Краљица ноћи коју сам икада чуо за 15 година своје каријере”.

Ова улога је врло захтевна. Моцартова Краљица ноћи је лепо али зло биће које се, обучено у црно, појављује изненада из олује. У жестокој виртуозној представи бола, гнева, очаја, она бесни преко бине тражећи смрт Саракстра који јој је отео кћер Памину. То је класична прича о добру и злу, преузета из египатске митологије. Још једном сам имала задовољство да радим са Крипсом. Припремио ме је за још једну виртуозну улогу — улогу Росине у Родинијевом *Севиљском берберину*.

Мој највећи изазов дошао је 1940. Била је то *Лучија од Ламермура*, Доницетијева (Donizetti) трагична опера о двоје младих заљубљених представљених свађом између њихових породица. Драмски врхунац, сцена Лучијиног лудила, био је чак већи изазов него осветољубива Краљица ноћи. На срећу, са мном је радио Мирко Полич, словеначки диригент, добро верзиран у италијански белканто, стил оперског певања који захтева пун, богат, јасан тон. Његово знање, ентузијазам, његово охрабрење, проширили су моје гласовне способности и драмску интерпретацију. Једне вечери, у публици је била позната руска глумица Вера Греч (Gretch). После представе, загрлила ме је и изљубила. Никад нећу заборавити како ми се кроз сузе дубоко загледала у очи. „Мила моја, мила

моја,” понављала је, „ти не знаш како си велика.” На крају се *Лучија од Ламермура* претворила у низ унапред распродатих представа у Београду. Мислила сам да сам достигла врхунац своје каријере. Штампа ме је сада називала „примадоном београдске Народне опере”. Трагичне оперске улоге претварале су се, како се чинило, у мој лични тријумф.

Истовремено, људска трагедија на општем нивоу претварала је велики део Европе у Хитлеров проширен Рајх. У то време ми је Зинка Миланов, драмски сопран, рекла како трајим време у Београду; требало би да идем у Метрополитен у Њујорку. Отприлике у исто време, стигло је писмо од импресарија Странског из Нице, у коме ме пита да ли бих ишла у Швајцарску, у Цирих, да наставим учење, проширим репертоар и, евентуално, неколико година касније, да се преселим у Сједињене Америчке Државе. Путовање је, међутим, практично било немогуће. А онда, 14. јуна 1940. године, немачке трупе су ушле у Париз. Француска је пала, а Странски, Јеврејин, нестао.

Рат још није био стигао на Балкан. Иако се приближавао, још је увек вођен далеко. Ја сам била усрд блиставе каријере. Високи регистар колоратуре постао је мој знак распознавања. Једне ноћи у Београду, у улози *Филине*, мој глас се уздигао до F изнад високог C. Била је то завршна каденца *Je suis Titania la blonde* из Томасове опере *Мињон*. Држала сам ноту. У том дугом, издржљивом моменту, публика је изненада скочила на ноге у спонтаном признању. Одјекнуо је аплауз који је скоро пригушио мој глас.

Поновићу ову представу у друкчијем амбијенту и пред другом публиком неколико месеци касније; овог пута у Мађарској. За мене је то имало зачујуће и изненађујуће резултате. Појавила сам се на бини Народне опере у Будимпешти на аудицији коју је организовала југословенска амбасада. Тог дана су у жирију били диригенти, сценаристи и административно особље Опере. Отпевала сам четири арије: обе арије *Краљице ноћи* из *Чаробне фруле*, *Caro Nome* из Вердијевог *Риголета* и поново *Филину* из Томасовог *Мињона*. Судећи по осмесима и честитањима после аудиције, знала сам да је мој наступ био добро примљен. Одједном сам била окружена жиријем и запањена када су ме замолили да широм отворим уста. Иако шокирана, учинила сам то. Свако ми је појединачно пришао и загледао ми се у грло. На крају је заклучено да су за мој изузетан распон гласа који досеже до E, F и Fis изнад високог C, заслужна моја висока, дубока непца.

Мађарска је убрзо затим пала под нацистичку окупацију и никада више нисам добила ни гласа из Будимпеште. Месецима касније, почетком 1941, вратила сам се у домовину за два посебна гостовања. Појавила сам се прво као Росина у *Севиљском берберину*, а затим сам, под покровитељством краљице Јоане (Ioanna), певала варијације на тему Моцарта од Адолфа Чарлса Адама (Adolph Charles Adam), са Софијским симфонијским оркестром. Била сам запањена када је, усрд аплауза те вечери, на бину доспео огроман букет жутих хризантема од краљице. Био је то мој последњи наступ у земљи мог рођења. Игром случаја, концерт је одржан у софијском великом концертном холу званом „Бугарска”. Никада више нисам видела своју домовину.

Када сам се вратила у Београд, била сам заузета пробама за нову улогу, као Лакме у романтичној опери Леа Делиба (Leo Delibes) о забрањеној љубави између индијске принцезе и енглеског официра кога је зачарао њен дивни глас. Уз бриљантну сценску поставку, обогаћену егзотичним костимима и сценографијом, „постала” сам Лакме, „постала” сам принцеза. У главној арији, *Песма звона*, мој глас се винуо изнад високог С до Е. Заиста, ова опера као да је мало ублажила растућу тензију због све ближег звука ратних добоша. У првом наступу певала сам на Делибовом материјем француском; следећа две представе биле су на српском. До четврте представе никад није дошло. Само неколико дана касније, 6. априла 1941, рат је стигао у Југославију. Тог дана, Луфтвафе је бомбардовала Београд и бомбе су уништиле зграду Државне опере. Убрзо затим, немачка војска је ушла у град.

Са нестанком зграде Опере, нестале је и опера у Београду. Тужно је да никад нисам сазнала шта се десило са Алфредом Пордесом (Pordes), диригентом Лакме, веома приврженом овој опери и тако способном и нежном у свом односу према опери уопште. Увек сам се надала да су он и његова породица некако преживели. На срећу, Ловро фон Матачић, директор Опере, јесте преживео. Тај високи, робусни и култивисани центалмен био је и одличан диригент, као и инструменталиста. (Фон Матачић се сматра једним од највећих диригената XX века: Бечка опера од 1942. до 1945, затим ухапшен у комунистичкој Југославији, после чега диригије Опером у Источном Берлину, Дрездену, Бајројту и Франкфурту; као гостујући диригент у Бечу, миланској Скали, у Риму, Лондону, Прагу, Токију и многим другим светским градовима.)

За време окупације, наложено ми је да певам соло *Caro Nome* са симфонијским оркестром који су склепали Немци. Следеће године, 1942, путовала сам у Загреб да певам Росину у *Севиљском берберину*. Играла сам Ђилду у *Ријолеју* на истој позорници две године раније. Те, 1942. године удала сам се за Ђорђа (George) Живадиновића у Београду. Био је 16. јул, тачно шест година од дана мог првог венчања. Ђорђе је био шармантан и ведар, правник и банкар који је волео позориште и сам био добар пијаниста. Потицао је из угледне и утицајне српске породице. Његов деда је био југословенски амбасадор у Ватикану. Наш брак је био редак светао моменат у иначе невеселом времену.

У зиму 1943/44. било ми је наложено да дођем у Аустрију као гост Народне опере и Бечке државне опере. Певала сам *Краљицу ноћи*, али није то било исто као са Крипсом у Београду 1939. Беч су, као и Београд, окупирали Немци. Иако сам била срећна што сам поново са Крипсом, живот у Бечу био је депресиван. Крипса су сменили са места директора Опере због јеврејског порекла. Све опере су морале бити певане на немачком, језику којим нисам добро владала. Иако ме је Крипс припремао за моје улоге у *Ријолеју*, *Чаробној фрули* и *Отмици из сараја*, моје извођење никад није добило сјај и славу оних београдских дана. Потказивача је било свуда, чак и на оперској сцени. Тако сам једног дана одлучила да побегнем.

Уочи мог најављеног извођења *Краљице ноћи* 19. априла 1945. године, набавила сам пропусницу за повратак у Београд, намеравајући да се више не вратим у Беч. Да не би изгледало сумњиво, оставила сам све своје ствари, укључујући и једине снимке мог гласа, направљене у бечком студију са Крипсом. Са пријатељима сам се договорила да их касније донесу у Београд. Пре но што су то могли учинити, савезничке бомбе су пале на Беч и уништиле зграду у којој је био мој стан, заједно са аријама снимљеним са Крипсом — једине оперске снимке мог гласа. Ништа није остало.

Вече уочи мог несуђеног наступа у Бечкој опери, 18. априла, савезници су бомбардовали Београд. Избиле су борбе на улицама. Са пријатељима сам побегла у склониште на периферији града, плашћећи се да ће ме Немци ухапсити као бегунца. Убрзо су Немци почели да се повлаче, а мој муж, резервни официр, био је регрутован у активну службу у југословенској војсци. Иронијом случаја, док је Ђорђе потискивао Немце који су се повлачили на запад, ја сам била ухапшена као немачки колаборатор. Никад ми није речено због чега. Потпуно збуњена, провела сам три ноћи у затвору док ме нису отпустили после кратког саслушања од стране официра из Словеније, који је био врло пријатељски настројен. Вашке које сам добила у затвору нису биле тако пријатељске.

Европа је била у хаосу. Исто тако и опера. Неколико недеља касније, 8. маја 1945., Немачка се предала. Београд је немачку окупацију заменио совјетском окупацијом. Свуда је било немилосрдних чистки. Сакупљани су и стрељани чак и они који су само били сумњиви као антикомунисти. Ђорђе, коме су немачки окупатори неколико година раније убили млађег брата, старог само 26 година, изгубио је сада још једног због совјетских окупатора. Његов грех је било супротстављање Титовој комунистичкој герили.

Гвоздена завеса се спуштала. Милиони преживелих и исцрпљених ратом, у Источној Европи нашли су се у клопци послератне параноје сумњичења, узајамног оптуживања и селективне правде. Ђорђе и ја смо решили да побегнемо. Планирали смо да бежимо из Београда за Љубљану, одатле да наставимо до словеначко-италијанске границе, а затим до Трста. За разлику од Ђорђа, који је добио праве папире за пословно путовање у Трст за нову банку у Београду, ја сам се укрцала на воз за Љубљану са лажним папирима. Премирала сам од страха да ће ме ухватити. Воз је био препун људи и пртљага. У општој галами словенских језика, одједном сам препознала језик свог детињства. Страх се претворио у олакшање, збуњеност у утешу. Налетела сам на бугарски хор на турнеји. Одмах су ме препознали и ја сам захвално уронила у средиште ове топле, напрасите дружине. Било је то као велико породично окупљање. Нисам више била сама и рањива. Уз интимност бугарских песама, постала сам анонимна за све сумњичаве очи ван овог круга. Како се воз приближавао Љубљани, нестајало је мог двоструког страха: да ће ме ухватити у покушају бекства на Запад, с једне стране, и да ћу бити ухвачена у мрежу новог фашизма који је стизао са Истока, с друге стране.

Сутрашњица је била непозната; али данас сам била на сигурном. Прва етапа мог бекства у слободу била је успешна. Захвљујући музичи.

Стигавши у Јубљану, потражила сам Мирка Полича, мог старог пријатеља диригента. Припремао је симфонијски концерт. Одушевљен нашим сусретом, хитро је понудио да преправи програм како би укључио неке омиљене арије из *Фигарове жене*. Како сам могла да одбијем? Тако сам се поново нашла на сцени. Био је септембар 1945. У то време нисам знала да ће то бити мој последњи наступ на сцени пред живом публиком.

Неколико дана касније, стигао је Ђорђе и ми смо се нашли на завршној и најопаснијој етапи нашег пута — на контролном пункту близу италијанске границе. Први воз нас је довезао близу границе, где смо се искрцали и појурили преко шина до ноћног воза за Трст. Одједном су нас зауставили стражари и захтевали да виде наша документа. Једва смо дисали док су проверавали папире. На сву срећу, стражари су били Словенци и нису баш најбоље знали српску ћирилицу, тако да су нам махнули да наставимо, очигледно погрешно сматрајући да су наша српска документа у реду.

Још увек нисмо били на сигурном. Још већа опасност је била пред нама. Како да избегнем сигурну контролу у возу пре него што крене за Трст? Да ће открити моја лажна документа било је готово сигурно. Ђорђе је смислио врло смео план. Подмитио је машиновођу цигаретама да би ме сакрио у малој просторији у локомотиви. Иако су војници увек проверавали путнике, нису увек контролисали локомотиву. Да ли ће то учинити ноћас, питала сам се. Склупчала сам се у мраку, плашећи се најгорег. Време као да је стало. Најзад сам осетила како воз креће. Судбина ми се поново насмешила. Следећа станица био је Трст и неизвесна будућност у непознатој земљи.

Мирис зиме већ се осећао у ваздуху када смо, крајем септембра, напустили Трст и кренули за Милано. Била сам нагурана са другим избеглицама у камиону, обучена само у оно у чему сам побегла, летњу одећу. У тој гомили избеглица који су се тресли од хладноће возећи се кроз ноћ, открила сам, на своје запрепашћење, старог пријатеља, Бориса Кристова, чувеног бугарског баса. И тако су два оперска певача, шђућујући у хладноћи и тишини, путовале у будућност мрачну и недокучиву каква је била та италијанска ноћ.

У Милану сам срела цењеног импресарија Скале и других опера, који је покушао да ме спари са Феруцијом Таљиавинијем (Ferruccio Tagliavini), тадашњим водећим италијанским тенором, за извођење *Лучије од Ламермура* у Сједињеним Државама. То је било немогуће. Била сам иссрпљена и без новца. Касније, у Риму, оболела сам од хроничне болести, због које сам често боравила у болницама. Упркос томе, као дављеник сам се хватала за трачак наде да ћу се вратити на оперску сцену. Иако сам била слаба и иссрпљена, радила сам са Фрицом Пугелјом (Fritz Pugell), професором певања чија ме је жена Герда први пут чула како певам у Загребу 1940. (Њихова ћерка Кристина касније се удала

за чуvenог немачког баритона Дитриха Фишер-Дискауа (Dietrich Fischer-Dieskau)).

Једанпут сам наступила пре но што сам напустила Европу: преко белгијског Радио Брисела 1948. певала сам *Las Siete Canciones Espanoles* (Седам шпанских канцона) Мануела де Фаља (Manuel de Falla). Био је то мој последњи концерт.

После четири године које сам болесна провела у Риму, Ђорђе и ја смо најзад добили визе за Америку. Укрцали смо се на брод из Ђенове. Ђорђе је имао тежак напад чира и крварио је, тако да су га сместили у бродски стационар. Ја сам се нашла у простору за исељенике који је убрзо постао пренатрпан када се велика група пољских избеглица — све жене и деца — укрцала на брод у Ници. Питала сам се како ћу преживети десет немирних дана и ноћи на океану. Одговор ми је стигао преко звучника којим су позивали све оне вичне јавним наступима да се јаве капетану. Млади баритон из Пољске и ја ускоро смо по сећању склепали програм арија и дуeta. Ђорђе је чак напустио своју болесничку постелју да би нас пратио на клавиру. Концерт се показао као огроман успех. Најбоље од свега је било то што сам ја награђена неочекиваним поклоном: хитно сам из бедног потпалубља премештена у луксузну кабину. До kraја путовања делила сам ово парче раја са женом која се враћала кући после одмора у Италији.

Стigli смо у Њујорк 19. септембра 1949. године, још увек слаби, али пуни наде да ћemo овде наћи бољи живот. У луци су нас дочекала два Ђорђева зета: генерал Александар Димитријевић, некадашњи маршал југословенског краља Александра убијеног у Марсельу 1934, и Спасоје Јефремовић, некадашњи први секретар југословенске амбасаде у Будимпешти. Обојица су, као и ми, сада били избеглице без паре у цепу. Ђорђев први посао у Њујорку био је посао перача судова. Ја сам радила у фабрици шешира.

Касније сам се поново повезала са Пугељом и он је наставио да ради са мном, али никада нисам повратила глас који је некада привлачио онаква признања критичара Европе. Понекад је било тужних подсећања на оне радосне тренутке пред одушевљеном публиком Београда, Софије, Загреба, Бече. Вера Шварц, некада проминентна певачица у Њујорку, рекла ми је да би волела да је могла да ме види у Метрополитену у улози Краљице ноћи. Још увек сам могла да сањам ову Верину жељу. Још увек сам могла да сањам да ћу се можда једног дана вратити на позорницу.

Судбина ми је наменила другачији либрето и нову публику. У мојој четрдесетој, пружила ми је и једну од најмање очекиваних радости у животу — била сам трудна. Михајло се родио 28. јуна 1952. године у Њујорку. Он је био мој анђео... послан да залечи празнину осталу за мојим изгубљеним прворођеним сином Атанасом. Он је, такође, носио име и успомену на мог вољеног оца. Обожавала сам га. Једва сам чекала да кажем Атанасу, са којим сам се сада дописивала. Преписка је почела када је моја драга рођака у Бугарској, Славејка Велева, која ми је била као се-

стра коју никад нисам имала, успела да Атанасу преда моје писмо кратко пре нашег одласка из Рима.

Тога дана у јуну 1952, мајчинство се чинило комплетним. Имала сам тек рођеног сина у свом наручју и другог иза „гвоздене завесе”, младића од 14 година, кога нисам могла да загрлим од када је био беба.

Седам година касније, у новембру 1959, то се најзад десило. Сан се остварио. Атанас, коме је тада била 21, добио је визу да путује у Брисел, у Белгију, да сртне мајку коју никад није видео. Била сам луда од радости. До овог подизања „гвоздене завесе” дошло је захваљујући комбинацији добрe карме и подмићивања. Годинама пре тога, Славејкина породица је примила и хранила сиромашног младића из комшилука. Сада је тај младић био шеф бугарског пасошког одељења у Софији. Да ли ће се сетити својих некадашњих доброчинитеља? Да би се осигурала и засигурно освежила његово памћење, моја мајка је послала — мито.

Постојала је још једна препека: Васил. Увек је одбацивао све моје молбе да допусти Атанасу да ме посети у Београду. Сва преклињања свих тих година, понекад чак и преко Василових рођака вољних да помогну, наилазила су на зид ћутања. Сазнала сам да је Васил у току рата отишао у Немачку на студије дириговања, касније се поново оженио и постао диригент Опере у Пловдиву, другом по величини граду у Бугарској. Сада је од Васила тражено да учини оно што је раније годинама одбијао: да пусти Атанаса да иде. Атанас је причао шта је било после. Када су се комунистички функционери појавили на вратима, питали су Васила да ли одобрава Атанасов захтев. Још важније, хтели су да знају да ли ће се Атанас вратити. Шта он мисли? Васил им је рекао да сумња да ће се младић вратити. Ово је значило скоро сигурно одбијање захтева за визу. Али онда је Васил брзо упитао своје испитиваче да ли су они познавали своје мајке. Наравно, одговорили су. „Не мислите ли да дечко заслужује да упозна своју рођену мајку?” И тако је Атанас добио визу.

Атанас је дошао у Брисел, где су га чекали моји српски пријатељи. Спаковала сам Михајла, коме је тада било тек седам, и кренула бродом за Авр у Француској. Пред крај пута, у возу из Париза за Брисел, Михајло је постајао све узбуђенији. Док смо улазили у станицу у Бриселу, одједном је нестало. Била сам изbezумљена. Воз се зауставио. Михајла и даље није било. Тренутак касније видела сам га кроз прозор напољу на платформи. Бацио се Атанасу у наручје. „Не говори ништа, не говори”, сећа се Атанас да му је говорио, „срце ће ми препући!” Два брата су се најзад нашла. Ћутећи сам гледала како се грле моја два сина — не више отуђени временом, или језиком, или сувром политиком која је раздавала породице. И ја сам се осећала потпуно. И ја сам се осећала загрљеном. И ја сам мислила да ће ми срце препући. Сви моји снови мајчинства били су остварени у том једном тренутку на платформи железничке станице у Бриселу.

Те ноћи нико од нас није спавао. Причали смо. Плакали смо. Смејали се. Све очајничке године раздвојености нестале су. Све оне изгубљене године, цела генерација у којој је Атанас израстао у мушкарца.

Године које су доносиле новости само о повременим дешавањима: прва у Бургасу на Црном мору, где су рођаци видели Василову мајку, Атанасову бабу, на вашару са малим дечаком у рукама. Пратили су је. Гледали како са дечаком нестаје у вратима фотографског студија. Када су њих двоје изашли, рођаци су пожурили у радњу, објаснивши да их је госпођа која је управо била ту послала по још једну слику. Неколико дана касније добила сам прву слику двогодишњег Атанаса. Касније, када је Атанас био у школи, моја мајка је отпотовала у Бургас и убедила директорку школе да јој допусти да уђе у учионицу и присуствује часу. Учитељица не само да јој је допустила да присуствује, него се трудила да што више прозива Атанаса, који није имао појма да је непозната жена која га је гледала и слушала тог дана у учионици, у ствари његова баба по мајци.

Наш радостан сусрет који је почeo у Бриселу у зиму 1959/60, настанио се у Минхену, где сам радила у централни Радија Слободна Европа. Сместили смо се у мали стан где сам кувала за своја два дечака. Михајло је похађао америчку школу у Минхену, док сам се ја посветила томе да преко дипломатских канала добијем папире за Атанаса. Априла 1960. вратила сам се у Сједињене Државе. Атанас је дошао неколико месеци касније.

Прошле су две године док нисам наставила да читам драме на Гласу Америке и Радију Слободна Европа. Свих тих година, држала сам часове из бугарског и других словенских језика, као што је српскохрватски, у Вашингтону, Њујорку и Монтереју. Године 1962. накратко сам се вратила музичи, али не као извођач већ као учитељ музике у америчкој школи у Виентиани (Vientiane), на Лаосу, где је Ђорђе добио службу за Стјет дипартмент. Михајло, који је сада постајао тинејџер, показивао је таленат за музику. Већ је свирао Шопена. Чак му је и друштво из разреда наденуло надимак — Шопен.

У свим тешким годинама лишеним опере, тражила сам утеху у духовном развитку — проучавала сам таоизам и трансцендентализам. Једног дана пријатељица ме је одвела у Цркву хришћанске науке (Christian Science Church). Тамо сам годинама читала и проучавала учење оснивача цркве Мери Бејкер Еди (Mary Baker Eddy) и тако пронашла мало душевног мира. Много сам читала енглеске класике, као и савременију литературу, књиге Ралфа Валда Емерсона (Ralph Waldo Emerson), модерног америчког трансценденталисту, и Џозефа Кемпбела (Joseph Campbell), митолога.

Данас, као удовица у својим деведесетим, живим у свом дому на шумовитом брду са погледом на Монтерејски залив на централној калифорнијској обали. Атанас и његова жена Маја су у Бугарској. Михајло живи у јужној Калифорнији.

Мој је живот у много чему био огледало мога гласа. Било је ту бриљантних висина и болних понора. На крају крајева, велики део мог живота био је као опера, богат и пун... а, опет, увек је ту тај жал за оним што је било, за оним чега је некад било, а више га нема.

*Губим снађу, а некад, некад сам на сцени
Глумила и јевала и што чаробно радила, говораху...
Са разумевањем, страшћу, играла сваку улогу; а сада,
Нема више айлауза, безбројних позива публике... више ни праћа нема
Одушељеној домили која тражи аутограме;
Врати су затворена, светла подгашена,
Прашина је прекрила ходнике који воде у моју свлачионицу.
Шта да учиним? Да избришем мисли о тадашињем времену...
Тојално илузоран празан свет који ми се једно време чинио мојим,
А можда никад није био...
Идем, ходам
До краја моћ очаја и бола —
Са безбројним шиштањима која осијају без одговора...*

Одломак из поеме *Губићак*,
Бојке Константинове-Живадиновић, 1990.

Борис Марковић

НАПИСИ О МУЗИЦИ У МАГАЗИНУ ЗА ХУДОЖЕСТВО, КЊИЖЕСТВО И МОДУ (1838/1839)*

Развој српске штампе представља изузетно важно културно, политичко и социјално „огледало” српског народа у оквирима Хабзбуршке монархије, а потом и у новоствореној Кнезевини и Краљевини Србији. Од штампања првих *Сербскија љесведневнија новини* у Бечу 14. марта 1791. године,¹ до појаве *Магазина за художество, књижество и моду* у Будиму 1838, прошло је готово пола века.² У том периоду покренуто је неколико листова, који су прво штампани у Бечу (*Славено сербскија вједомости, Новине србске*), а потом у Будимпешти (*Србске народне новине, Србски народни лист*). У Будиму је штампан и први српски књижевни часопис *Летопис Матице српске* (1824), који је, заједно с Матицом српском, пренесен у Нови Сад 1864. године.³

Србске новине или *Магазин за художество, књижество и моду* се, као и његов наслов сведочи, није бавио политичким и историјским темама, већ представља један од првих српских листова посвећених претежно уметности и забави. Излазио је два пута седмично, средом и суботом, током 1838. и, четвртком и недељом, током прве половине 1839. године, закључно с бројем 47.⁴ Часопис је штампан у Будиму, а редакција листа се налазила у улици Anker-Caffe бр. 431. Цена једног броја је била седам кројџера сребра, претплата на полугодиште три форинте сребра, а ван граница Хабзбуршке монархије три форинте и 48 кројџера сребра.

* Овај рад настао је у оквиру рада на пројекту Матице српске „Написи о музици у српској штампи XIX века”, којим руководи Д. Петровић

¹ Лист се појавио захваљујући Грцима, браћи Публију и Георгију Маркидису Пуљу, а излазио је два пута недељно. Уредници су били Димитрије Давидовић и Димитрије Фрушић, а сарадници: Вук Стефановић Каракић, Сава Мркаљ, Лукијан Мушички, Јован Берић, Јоаким Вујић. Упор. В. Крестић, *Историја српске штампе у Угарској (1791—1914)*, Нови Сад, 1980, 13.

² У две основне студије о српској штампи — Јован Скерлић, *Историјски прејзглед српске штампе* (1911) и Василије Крестић, *Историја српске штампе у Угарској (1791—1914)* (1980) — *Магазин* се не разматра посебно, као што је случај с другим листовима.

³ Упор. М. Бикички, *Библиографија новосадске штампе 1824—1914*, Нови Сад, 1977.

⁴ Иако се у самом *Магазину* ни у једном тренутку не сугерише могућност његовог обустављања, може се претпоставити да је један од разлога био проблем с финансијама, који су имали и издавачи других листова. Како В. Крестић сматра, могуће је да је на то утицала и реформа језика Вука Стефановића Каракића, коју у то време обични читаоци нису могли да прате. Упор. В. Крестић, нав. дело, 29.

Магазин је уређивао Антоније Арнот Арновљев, књижевник и правник, у сарадњи с издавачем, бакроресцем Домеником Перласком.⁵

С обзиром на тадашње тржиште, часопис је с 342 претплатника спадао у категорију часописа с већим тиражем. Међу претплатницима су биле истакнуте личности јавног живота: Петар Петровић Његош, Јован Стерија Поповић, Теодор Павловић, Јосиф Миловук. На *Магазин* су биле претплаћене и институције, попут Руске академије наука (Петроград), часописа *Северна йчела*, такође из Петрограда, затим *Народноћа содружества* из Вараждина, Комес-кафане из Карлштата (Карловац у Хрватској), казина из Бечеја, Сомбора, Бечкерека (данашњи Зрењанин), Вршца. О атрактивности часописа говори и чињеница да су информације долазиле не само из Европе, већ и из Америке, а сам лист је био читан на подручју данашње Аустрије, Мађарске, Румуније, Хрватске, Босне и Херцеговине и, свакако, Србије и Црне Горе. Образовна структура читалаца била је веома разнолика. *Магазин* су подједнако читали књижевници, учитељи, лекари, свештеници, генерили, као и трговци, каферије, кројачи, ћурчије, земљорадници, ученици.

Како је концепција српских листова до половине XIX века била углавном под утицајем страних новина, није тешко претпоставити да је слично било и с *Магазином*. Многи прилози су превођени с немачког, француског или мађарског језика. Часопис углавном садржи текстове посвећене књижевности, мање историји, а најмање је прилога о музичи и моди.

Сваки број часописа је имао четири стране, а текст који се налазио на насловној страни био је, с изузетком неколико бројева, књижевне садржине. Захваљујући певаној поезији, музика је понекад излазила у први план. Тако се у броју 62 (1838) на насловној страни налази *Песма јућрења* с напоменом да се може певати на мелодију тадашње химне Монархије *Бог да живи цара Франца*.⁶ Слична примедба прати и *Мајску јесму*. „Сочињена Г.[осподином] М.[илованом] Видаковићем професором, (1818 л.) коју је Сербска јуност новозаведеног у Новом Саду Гимназијума на првиј дан Маја уз музику појала”.⁷ Међутим, следећи пример указује на сасвим другачије претпоставке: иако нема ознаке да је песма *Обојуд Симе Милутиновића Сарајлије* певана, постоје ознаке да су стихови наизменично певани, као: *лик љенора и лик баса*. То указује на могућност антифоног, односно двохорског стила извођења, док се у последњој строфи хорови здружују.⁸

⁵ А. А. Арновљев (1808—1841) се бавио књижевним радом још у студентским годинама. Објавио је краће написе у стиху (песме, басне, написе и једну алегорију) и прози (приче и чланке) у *Лејбопису Майице српске* (1831—1834). У *Магазину* је објавио већи број написа, међу којима је значајан библиографски преглед српских књижевника. Упор. *Leksikon pisaca Jugoslavije*, књ. I, Нови Сад, 1972, 95.

⁶ *Магазин* је штампан ћириличним писмом на славеносербском језику. Из практичних разлога, текстове смо цитирали ишчитане и фонетски забележене савременом ћирилицом. Упор. прилог бр. 1, *Магазин...*, бр. 62, Пешта, 1838.

⁷ Исто, бр. 84, 1838.

⁸ Исто, бр. 12, 1839.

Већ у првом броју *Маџазина* (1838) налазе се чак три текста обједињена насловом *Музика*. Иако у просеку нису обимнији од других прилога, они имају издвојене поднаслове: *Мајцер*, *Музикално Србско јеније у Пешти и Музикално друштво у Лондону*. Наредни бројеви *Маџазина* пројети су углавном краћим текстовима, а понекад је чак десетак бројева делило два написа о музичи. Прилози везани за музику су се налазили и у појединачним рубрикама, као што су *Оглашеније*, *Позив*, *Одговор*, *Дотис*, *Писмо* или у оквиру сталних рубрика: *Смесице*, рубрике са садржајем о личностима, сензационалним догађајима, затим *Новости*, где се читаоцу пружају најактуелније вести неполитичког садржаја, или рубрике *Србско списатељство*, посвећене тадашњим активним српским књижевним ствараоцима, коју је приређивао сам уредник часописа. Ван поменутих рубрика појавио се текст о животу виолинисте Олеа Борнемана Була (Ole Bornemann Bull), објављен чак у два броја (бр. 36 и 37, 1839).

Један од највећих проблема с којим се истраживач сусреће јесу имена аутора написа, јер су текстови веома ретко потписивани пуним именом. Чешће су то иницијали, псеудоними или чак шифре. Од укупно шездесетак текстова о музичи који се налазе у *Маџазину*, само је неколико потписаних. Међу њима су написи Симеона Милутиновића Сарајлије, кнеза Николаја Васојевачког и Гаврила Матраја (Gabor Matray). Идентитети осталих аутора нису нам познати.

* * *

Основни методолошки проблем у овом раду јесте класификација написа о музичи према значењу и функцији. Све прилоге разврстали смо у три групе: 1. музичка друштва, 2. извођачи и композитори, и 3. народни и уметнички инструменти.

Посебно место у српској музичкој култури XIX века припада делатности црквених хорова, певачких друштава и музичких друштава, као јединих музичко-образовних установа. С тим у вези, у допису из Панчева (бр. 3, 1839) читамо да се у том граду на Божићној литургији 1839. године у Саборној цркви певало вишегласно из нота.⁹ О почецима вишегласног српског певања у Пешти, говори се већ у првом броју *Маџазина*, под насловом *Музикално Србско јеније у Пешти*. Аутор прилога извештава да је осмочлани хор *Пештанског србског общества*, који по нотама пева у цркви, учествовао у богослужењима сваког празника и недељом. Директор друштва био је Евгениј Ђурковић. С обзиром на то да се ови подаци налазе у првом броју *Маџазина* из 1838. године, и с обзиром на то да у заглављу чланка стоји „Пешта 19 Нов”, логично је закључити да је напис везан за новембар претходне, дакле 1837. године. Како се у тексту наводи да је *общество* „још пре године зачело музикално (...) пјеније у својој Цркви заводити”, могуће је претпоставити да је оно почело с радом током 1834. године. Аутор, потписан иницијалом *B*, наводи имена гимназијалаца хориста, узраста 12—14 година: сопране Мила-

⁹ Упор. D. Petrović, *Počeci višeglasja u srpskoj crkvenoj muzici*, Muzikološki zbornik XVII/2, Ljubljana, 1981, 112—113.

на Миловука и Антонија Добројевића, алтове Еугена Јовановића и Јулијана Маргоа, као и имена студената пештанској Универзитета: теноре Петра Петровића и Ђорђа Кульянчића, басове Јефимија Симеоновића и Василија Берара. Све певаче је подучавао чешки капелмајстор и филозоф Матија Хаушка, који је у својој кући учио сву српску децу која су то желела и то без новчане надокнаде.¹⁰ Колика се пажња поклањала певању и појању у српским школама сведочи и податак из рубрике *Српско списатељство* (бр. 22, 1839), у којој је објављена песма Милоша Поповића певана „од стране јуности” новосадске Гимназије 8. априла 1839. године, на дан рођења Фердинанда I.¹¹

Знатан број написа је везан за делатност *Пештанско-будимског музичког друштва*.¹² Из *Магазина* сазнајемо да је друштво основано на првом заседању 16/29. октобра 1836. године,¹³ да је секретар друштва био мађарски музичар Гаврило Матрај, а благајник извесни Клаус. Сазнаје се, такође, да је Пета скупштина друштва одржана 7/19. октобра 1838.¹⁴ у пештанској сали Редута, али се никакве појединости о раду скупштине не наводе. Током заседања, 1/13. априла 1839. године, управа друштва је свечано именовала три почасна члана — митрополита карловачког Стефана Станковића, епископа будимског Пантелејмона Живковића и будимског протопрезвитера Јована Витковића. Заједно с *Пештанским српским обиљежјима*, ово друштво је за сада најстарије познато музичко друштво код Срба.¹⁵

Није сасвим јасно какву је делатност друштво развијало. На основу репертоара најављиваних концерата можемо закључити да су имали оркестар, хор и солисте појединце, можда чланове друштва, а можда и људе ангажоване само за одређене концерте. За музиколошка истраживања најзначајнији су подаци о репертоару музичког друштва, на основу којих се може сагледати уметнички ниво самог друштва, али и његово место у јавном животу не само Срба, већ и Пеште и Будима тридесетих година XIX века. Тако из једне најаве сазнајемо да ће друштво на својој првој академији, 1/13. новембра 1838, извести Винклерову кантату *Стефан и*

¹⁰ М. Бикички овај историјски податак сматра важним када је реч о почецима музичког описмењавања Срба у Угарској. Упор. М. Бикички, *Први кораци у музичком васпитању Срба у Угарској*, Свеске Матице српске, грађа и прилози за културну и друштвену историју, бр. 6, Нови Сад, 1987, 47—52.

¹¹ Када је реч о образовању, занимљива је потреба листа да пренесе српској јавности информацију из Вероне, где је удружење глувонемих основало школу у којој су наставници учили ђаке да говоре и певају. Школа је радила под надзором свештеника Прговола. Упор. *Магазин...*, бр. 102, 1838.

¹² Поред *Пештанско-будимског музичког друштва* у *Магазину* се налазе и информације о раду европских друштава. Тако се у првом броју (1838) даје саопштење о оснивању друштва у Лондону чија би функција била да припрема оперске представе. То друштво је било основано под покровitelством „славног музичара” лорда Бургерса.

¹³ Друштво је активно почело да ради почетком 1837. године. Исто, бр. 16, 1838.

¹⁴ Датуме из часописа смо наводили двоструко: по старом јулијанском календару и новом грекоријанском календару. Стари календар је важио у Краљевини Србији до краја Првог светског рата и касније је за 12 дана до 28. фебруара/12. марта 1900. године, а 13 дана од 29. фебруара/13. марта 1900. Упор. В. Перичић, *Јосиф Маринковић*, Београд, 1967, 6.

¹⁵ *Панчевачко црквено певачко друштво* основано је 1838.

Панонија, увертиру из *Шиониције* Фердинанда Кортеза, арију из ораторијума *Allesandro nel'Indie*, као и Талбергову *Фаназију за клавир*. Други програм концерта, објављен у *Магазину*, састоји се из *Симфоније у Дес-дур*, без наведеног аутора, хорске нумере *Олуја* Јозефа Хајдна, Бетовенове *Фаназије за клавир, хор и оркестар* (*Даровања музике*) и песме *Цена музике*. О вокално-инструменталном музицирању друштва говори и најава извођења Хајдновог ораторијума, као и извођење Моцартове опере *Благи Тишус*, 8/20. септембра 1838. године. Репертоар говори да је друштво имало изузетно развијену извођачку делатност и квалитетну структуру музичара који су били, ипак, кадри да изводе и сложенија дела. С друге стране, репертоар састављен готово искључиво из композиција западноевропских аутора потврђује још једанпут изражену тежњу српског становништва за прихватањем европске цивилизације и културе.

О делатности *Пештанско-будимској музичкој друштву* постоји опширнији текст, у којем аутор пише о концерту одржаном поводом православног празника Цвети у пештанској сали Редута. Приказ тог концерта умногоме поприма облик критичког, мада не у потпуности стручног осврта. Веома детаљно је саопштена концепција изведеног комада *Спрашни суд*. Писац (Ђ. К.) се није бавио суштином извођачких проблема у комаду, већ је био више окренут реакцији публике, која је тај комад заиста и „проживела”. Како аутор текста наводи, „свакиј од присуствујућиј читаво време (...) с неким неспокојством и поражењем духа пробављаше у неизвестности, да ли ће га Творчева сентенција на 'шују или деснују' оправити страну?”¹⁶ На крају текста аутор указује и на пропусте у извођењу. Иако не критикује конкретне и појединачне чиниоце комада, он ипак каже да је комад с великим вештином изведен, због чега интерпретатори заслужују похвале, али да су се појавиле и неке „недоскудице”, односно нејасноће. Наравно, треба имати у виду да је тадашња критика имала другачије критеријуме од данашње публике, па је зато тешко говорити о реалном квалитету извођача. Ипак на основу објављених репертоара може се претпоставити да је друштво било састављено из хора, оркестра и солиста, као и да је излазило из оквира „обичног” дилетантизма.

Када је реч о музичким извођачима, они се обично спомињу у најавама, попут гостовања виолинисте Леополда Јанса, члана Дворске капеле у Бечу, или у коментарима концерата. Изузетак представља већ поменути напис о норвешком виолинисти Булу, који је, пре свега, биографског типа, како би се читаоци упознали са животом уметника. Међутим, на основу текстова у наредним бројевима, може се закључити да је велики значај овом виолинисти дат пре свега зато што се у то време стално настанио у Пешти. Указујући на Буово изузетно музицирање на концертима у Пешти, аутор текста ставља акценат на високу цену улазница, мада су упркос томе сва места у концертној дворани била попуњена.

Веома је запажен био и наступ тринаестогодишњег руског виолинисте Николаја Димитријева, којег је „пбликум више пути с гласним

¹⁶ *Магазин...*, бр. 25, 1839.

’vivat’ поздравио” и којег је аутор текста поредио с Паганинијем (N. Paganini).¹⁷ И сам Паганини помиње се у бр. 36 (1839), када је објављена вест из Париза да је он „на крају гроба”. У тексту се даље наводи да је Паганини музичком свету оставио десет милиона тадашњих франака у фонду предвиђеном за стипендирање сиромашних талентованих виолиниста.

Постоји више текстова у којима се из различитих аспеката пише о музичким инструментима. Информације су обично везане: а) за неки нов, српској јавности непознат инструмент, б) за традиционалне српске народне инструменте.¹⁸

Занимљива је информација да „Французске Новине јављају да је у Паризу некиј J. R. једно музикално орудије изнашао, коме је име дао Хармонифон”.¹⁹ На основу описа инструмента може се претпоставити да се ради о хармонијуму. Из другог написа се пак сазнаје да је у Паризу постојало чак 300 фабриканата који су се бавили производњом клавира, међу којима је најпознатији био немачки фабрикант Папе.²⁰

Нешто о нашој музики јесте назив најбимнијег текста у коме се говори о инструментима. Написао је у виду „дописа” аутор из Крагујевца потписан иницијалом В.²¹ Текст није перманентно информативног карактера, то јест у њему се не описује сам инструмент; он је више проглашателан, прогласан и помало есејистичан. Наиме, на самом почетку, постављајући питања — „Ко је први започео певати и свирати, како и чиме?” и „Да ли су гусле први гудачки инструмент?” — аутор читаоцу сугерише озбиљнији садржај, штавише полемичку студију. Међутим, у наставку постављена питања не добијају одговоре, јер аутор жели да пробуди неког искуснијег „музикозналца” да се потруди и „подуфати што год опширијије и подражателније о нашој народној музики и певању прословити”.²² Текст би, према озбиљности теме, могао да представља и један од раних етномузиколошких прилога код нас. За гусле, тамбуре, гајде, двојнице, фруле или свирале писац каже да су по својој прилици српски инструменти. Дописник жели пре свега да укаже на проблем који је у вези с ниским естетским вредновањем гусала, које је тадашње грађанство сматрало слепачким инструментом. Даље, бодрећи српски народ да пева и свира, аутор у духу романтизма, квазипесничком формом патриотског карактера, указује на значај народне песме која је српско становништво одржала у вековном ропству и која је сачувала српску културу од заборава. На крају, он се заповедно обраћа Лази Зубану,²³ познатом гуслару тог времена, и додаје: „Нек нам се дозволи још к

¹⁷ Тај концепт је „украсила Г. Шодеп”, тадашња позната певачица Мађарског пештанској позоришта, „са својим љубким превештим гласом”. Исто, бр. 32, 1839.

¹⁸ Попис инструмената који се помињу у *Магазину* налази се у прилогу бр. 2.

¹⁹ Исто, бр. 40, 1838.

²⁰ Исто, бр. 98, 1838.

²¹ Исто, бр. 6, 1839.

²² Исто.

²³ О Лази Зубану вид. В. М. Јовановић, *О лицу Филића Вицићића и других ѡуслара Вукова времена*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, св. 2, Нови Сад, 1954, 67—96.

овом, — Господину Зубану, а и нама најмилију, на Ноте стављену пе-
сму, коју он тако дивно уз Гусле пева, да се од милине немож човек на-
слушати, приододати”.²⁴ Уредник часописа, А. Арнот, у напомени уз текст
обавештава јавност да ће нотни запис бити објављен у наредном броју.
Међутим, оригинални примерак *Магазина*, који се налази у Библиотеци
Матице српске, не садржи додатак. С тим у вези, поставља се питање да
ли је додатак уопште штампан, а ако јесте, требало би га тражити у другим
сачуваним примерцима *Магазина*.

Када су написи о музичкој култури у *Магазину* је углавном био усме-
рен на музички живот Срба у Пешти, иако, вести из разних европских
центара показују да је уредник тежио да српску јавност информише о
збивањима у музичкој култури на много ширем простору, како на тери-
торији Хабзбуршке монархије тако и ван њених граница.

С обзиром на то да је највећи број написа везан за рад *Пештанско-бу-
димског музичког друштва*, логично је закључити да је оно било
најактивније српско музичко друштво у то време на пештанској музичкој
сцени. Идеја о националном, али и о свесловенском, прожима већину
текстова. Часопис, такође, представља и један од извора у коме се може
пратити развој српске музичке терминологије, која се у првој половини
XIX века директно развијала под утицајем западне музичке теорије, пре
свега немачке. Иако је било отпора у прихватању страних термина, као
и у прихватању „новог”, реформисаног Вуковог језика, музички терми-
ни су се временом модификовали и усталили.²⁵

Магазин за художество, књижевство и моду јесте један доказ да
литерарни извори — попут штампе, путописа, мемоара, летописа —
представљају богату ризницу занимљивих и надасве корисних података о
развоју српске музике и музичке културе у целини.

ЛИТЕРАТУРА

Банатска периодика XIX и XX века, Институт за књижевност и уметност,
Нови Сад, 1995.

БИКИЦКИ, Милана, *Сава Текелија и музика*, Свеске Матице српске, грађа
и прилози за културну и друштвену историју, Нови Сад, 1989, бр. 14, стр.
43—45.

БИКИЦКИ, Милана, *Библиографија новосадске штампе 1824—1914*, Нови
Сад, 1977.

БИКИЦКИ, Милана, *Први кораци у музичком васпитању Срба у Угарској*,
Свеске Матице српске, грађа и прилози за културну и друштвену историју, Ма-
тица српска, Нови Сад, 1987, бр. 6, стр. 47—52.

БУЛАТОВИЋ, Бранка, *Културни листопис Баната у првим српским листови-
ма*, у: *Банатска периодика XIX и XX века*, Институт за књижевност и уметност,
Нови Сад, 1995, стр. 11—17.

²⁴ Исто.

²⁵ Музички термини који се сусрећу у *Магазину* налазе се у прилогу бр. 3.

ГОЛУБОВИЋ, Видосава, ЂУРИЋ, Силвија, КОСТИЋ, Станка, ТЕШИЋ, Гојко, *Појис српских књижевних часојица и других јериодичних публикација са књижевним прилозима 1768—1941*, у: *Српска књижевна периодика 1768—1941*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1984, стр. 10.

ЈОВАНОВИЋ, Војислав М., *О лицу Филија Вишићића и других гуслара Вукова времена*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, св. 2, Матица српска, Нови Сад, 1954, стр. 67—96.

КРЕСТИЋ, Др Василије Ђ., *Историја српске штампе у Угарској (1791—1914)*, Матица српска, Нови Сад, 1980.

Leksikon pisaca Jugoslavije, Кнј. I, Matica srpska, Novi Sad, 1972.

Магазин за художество, књижестиво и моду, Пешта, 1838—1839.

ПАНКОВИЋ, Душан, *Српска библиографија 1766—1850*, Народна библиотека Србије — Библиотека Матице српске, Београд, 1982.

ПЕРИЧИЋ, Властимир, *Јосиф Маринковић*, Београд, 1967.

PETROVIĆ, Danica, *Počeci višeglasja u srpskoj crkvenoj muzici*, Muzikološki zbornik XVII/2, Ljubljana, 1981, стр. 111—122.

ПЕТРОВИЋ, Даница, *Будим и Пешта у историји српске музике*, у: *Друштвено науке о Србима у Мађарској*, САНУ, Будимпешта, 2003, стр. 55—65.

ТОМАНДЛ, Миховил, *Сименица Панчевачког српској црквеног певачког друштва 1838—1938*, Панчево, 1938.

ЂУРЧИЋ, Лазар, *Старија и Анттоније Арнош*, Летопис Матице српске, Нови Сад, 1981, октобар, година 157, књига 428, св. 4, стр. 574—581.

Прилог бр. 1.



СРБСКА НОВИНА

и ли
МАГАЗИНЪ ЗА ХУДОЖЕСТВО, КНИЖЕСТВО И МОДУ.

Песма ютрення. *)

О! каква е радость данка,
Кадъ сунце восходи
И свободанъ одъ зла свака
Смело Творцу Духъ лебди;
Кадъ у ономъ часу тихомъ
Кадъ на гориць свањина,
Душа моя тугу кликомъ
Любове Богу пролива.

Удоволства када жари,
Пуна чисте надежде.
Ономъ кои серца мери:
Чувство любве предлаже:
Серце пуно есть радости;
Све на земли што живи,
Образъ види твой благости,
Да є уткањ у твари.

При црављку, кој по праху
Къ ногамъ монъ мичесе.
Серде мое да е Богу
Наменуто, чувствуе.
На парциса сланимъ листку
На румены ружица,
На извори кој тудъ теку,
Живи видимъ могъ творца

Благость твою сва чувствую
Целогъ света существо,
И радостно сва честивую
На позыве блаженства

И на самой себи могу
Позывъ чтити к'вѣчности,
Кадъ надеждано стреми к' Богу
Душа пуша радости.

Радостю я себе крепимъ
У надежди играмъ сва
Кадъ поимслимъ ако трпни
Тамо нейма више зла. —
Овде Сунце изчезава
Као Живота нашегъ токъ
И с' друге се стране явља
Подијено на свой рокъ.

Мы смо близу већи извора
Близусмо мы свѣтила,
Кадъ бесмертина Душа наша
Плотско рухо сметнула;
Тадъ хитрост'ю на Истину
Наменута Личина(маска, марфа.)
Пропастна је у Пучину
Гди је ићиа кончина:

Бро бам' на ономъ Свету
Гди Духови царствую
Истини се венци плету
И на гробу свілю. **,

*) Преведо изъ Екарцхаузена покойный Василий Буличъ при народ. славено — Сербскомъ педагогическомъ Инштитуту у Сомбору Профессоръ А сачувао въ и сербскимъ књерма на даръ приноси

*) Ова се песма може пепати по мелодији отчествене
Песме „Богъ да живи Цара Франца.“ и. и.

Сам. Марковичъ.

Прилог бр. 2

Народни музички инструменти	Класични музички инструменти
<i>фруле или свирале</i> <i>двойнице</i> (двојнице)	<i>віоліна</i> (виолина) <i>арфа</i> (харфа)
<i>гайде</i> (гајде)	<i>флаута</i> (флаута)
<i>дворске трумбете</i> (дворске трубе)	<i>обое</i> (обоа) <i>трубе (trumpe)</i> (трубе)
<i>гусле</i> (гусле)	<i>клавір</i> (клавір)
<i>тамбура</i> (тамбура)	<i>фортепіано</i> (клавір)
<i>дворски добоши</i> (дворски добоши)	<i>piano</i> (клавір) <i>оргульє</i> (оргульє) <i>хармонифонъ, harmoniphon</i> (хармонијум)

Прилог бр. 3

Музички термини	Савремено значење
<i>музика, музіка</i>	музика
<i>музікусь</i>	музичар
<i>концертъ</i>	концерт
<i>музикално-светкован (Concert)</i>	музичка свечаност, тј. концерт
<i>музикалние предмети</i>	музичке тачке (на концерту)
<i>інструмент</i>	инструмент
<i>орудія зучеїа</i>	инструмент
<i>струна</i>	жица
<i>claviature, tastature</i>	клавијатура
<i>гудило, влакало</i>	гудало
<i>хоръ, ликъ</i>	хор
<i>пѣніе</i>	певање
<i>отпоюти</i>	отпојати
<i>пѣніе из нота</i>	нотално певање
<i>музикално — по нотама — црквено пѣніе</i>	црквено нотално појање
<i>просто-народна мелодіа</i>	народна мелодија
<i>напев</i>	напев

Душан Трбојевић

ЕНИГМА МОЦАРТ

(Нека размишљања поводом годишњице)

У нашем времену (пре)брзих промена, често заборављених значајних људи и догађаја и, чини ми се, све површијих схватања и највиших естетских и духовних вредности, личност Моцарта и његова музика „старе” пуних двестотине педесет година. А ипак су свежији и актуелнији и актуелнији но икад. Могу изгледати као право чудо. Према једном податку досада је написано 20.000 књига о Моцарту (а колико још есеја, чланака, предавања). О њему су писали разноврсни аутори: историчари, музиколози, књижевници, психологи, лекари, филмски и драмски аутори. Овај напис сагледава Моцарта из угла музичара — практичара.

Откуда оволики и овако разнолики интерес за овог ствараоца и непрестана потреба за што прецизнијим и потпунијим тумачењем његовог живота и дела? На први поглед све изгледа много једноставније. За већину музичких лаика Моцарт је био само „чудо од детета, вероватно отрован”; отпеваће вам мотив из *Мале ноћне музике* или пустити са мобилног телефона почетне тактова *Турској марша*. За многе љубитеље музике Моцартова музика је пре свега једноставна, пријатна, љупка, ведра. Није случајно што се читавих стотинак година после његове смрти она изводила на тај начин: лако, љупко, увек препознатљиво, што је све помало подсећало на оновремене португалске украсе и фигурице. Требало је да се појави Артур Шнабел да својим интерпретацијама покаже и другу, драматичарску страну Моцартову!

Улазећи постепено у Моцарта и његову музику откривао сам две ствари: прво, нешто што бих назвао „варљивом једноставношћу”, и то у два вида.

Шта ћемо, рецимо наћи ако рашчланимо било коју Моцартову сонату на њене „просте чиниоце”? Скале, мања или већа арпеђа, махом једноставну „пратњу”, понеки акорд, неколико основних хармонија. Рекло би се — поприлично једноставно. А онда се ти једноставни елементи неком чудесном, недефинисаном снагом, као својеврсном магнетском силом сврставају у фантастичне, логичне целине у којима сваки мотив, пасаж, украс, хармонска модулација имају своје место, значај, боју, израз, асоцирајући на акропольски Партенон који зрачи управо својом јед-

ноставном лепотом. Као што ни њему не бисте могли одузети ниједан стуб или украс а да не нарушите савршени склад облика, тако и Моцартово дело делује и зрачи управо таквим складом у коме се сви изражajни елементи налазе у пуној равнотежи. Због тога Моцарт можда не делује онако директно, „ударно” као, рецимо, ваше омиљено Бетовеново или Шопеново или Вагнерово дело. Моцартова музика као да је прошла кроз неку врсту филтера, или неког ореола космичког мира, и делује пре свега као прочишћење, а не као примарни, непосредни емоционални доживљај. Није зато случајно што се за лечење особа са психичким проблемима најчешће примењује Моцартова музика.

Оваква „варљива једноставност” се огледа и у проблему интерпретације. На први поглед може се учинити да је довољно коректно одсвирати ноте (мада ни то није нимало једноставно!). Али чим почнете да интензивније „копате” по тексту, проналазите увек нове могућности нинјансирања звука и израза, у подвлачењу појединих гласова или мотива, налажењу најпогоднијег темпа — што све чини извођење рељефнијим, узбудљивијим и личнијим, али без искривљавања основних, битних ауторских идеја.

Како је то привлачан и како тежак задатак — за цео живот! Зато је већ поменути велики пијаниста Шнабел са пуно разлога говорио да је „Моцарт лак за почетнике, а тако тежак за искусне, зреле пијанисте”.

Друга, не мање фасцинантна страна јесте упознавање Моцартове енigmатичне личности. Дуга би била листа чињеница на које је тешко дати праве одговоре. Готово је безбрзје неочекиваних, чудних супротности које налазимо у самој Моцартовој личности, односу Моцарта—човека и Моцарта—ствараоца, а тешко објашњива питања и чине Моцартову личност још живљом, савременијом и занимљивијом.

Ево само неколико примера.

Моцарт је компоновао сонату за клавир — четвороручно — прву у историји пијанизма. Како објаснити да је то учино ОСМОГОДИШЊАК? КАКО је уопште дошао на ту идеју? КАКО је без икаквог (свог или туђег) искуства тако зрело остварио равноправни однос два извођача и потпуно савладао облик класичне сонате?

Гроф Грим, искусни дипломата и интелектуалац који је у једном периоду био Моцартов ментор, овако пише о свом штићенику: „Веома је простодушан, недовољно активан, премало се бави стварима које воде до успеха; било би пожељно да има упола мање талента, а два пута више способности да манипулише људима”. Две године касније Моцартов отац Леополд у једном писму каже: „Мој син је немаран, сувише је равнодушан, неактиван, нестрпљив, нема право осећање мере”. Немамо разлога да не верујемо таквим аутентичним сведочењима. Моцарту је тада било двадесет пет, односно двадесет седам година; био је у пуном стваралачком замаху и већ је остварио нека од својих врхунских дела која сведоче о његовом великому раду, маштовитости и изузетном осећању мере и укуса, супериорном владању занатом — једном речи имамо потпуно различиту слику од оне из поменутих писама. Како објаснити та

истовремено потпуно различита „два Моцарта”, који руку под руку иду кроз живот?

Године 1787. умире му отац Леополд. Непосредно после тога Моцарт пише *Малу ноћну музику*, једну од својих најведријих композиција. Идуће године умире му и мала ћерка. После месец дана је поред осталог компоновао светлу *Јујишер симфонију* у Це-дуру.

Да ли је могуће да је био толико неосетљив према губитку најближих особа? Не верујем. Био је то пре његов отпор злу, одбијање да се преда болу, израз неугасиве потребе за љубављу и светлошћу. Био је као сунцокрет који се увек инстинктивно окреће ка сунцу...

Последње године Моцартовог живота биле су испуњене непрестаним дуговима, болестима, друштвеним суновратом, све чешћој свести о скором сопственом крају. Остао је, при томе, докраја „велико дете, неподобно за овоземаљски живот, које је увек неко морао да води”. А ипак, ево чуда: последње велико довршено дело била је опера *Чаробна фрула* која пева о светlostи, радости, љубави и братству...

* * *

Моцартов биограф Алфред Ајнштајн каже да он никада није желео да буде оригиналан; напротив, тежио је да буде **БОЉИ**, а не друкчији. Уместо значајних нових елемената Моцарт доноси друкчији вид оригиналности: јединствени спој дечје чистоте, безазлене једноставности, зрелости и, рекао бих, неке готово надљудске ведрине. И тај необични квалитет чини један од темеља Моцартовог трајања и савремености и после четврт миленијума.

* * *

Моцарт је поседовао невероватну лакоћу стварања — о томе најбоље сведочи опус од 626 дела створених за непуних 36 година живота. Било је и других, и то великих стваралаца исто толико плодних као он: Хајдн, Бах, Хендл... Али да ли је још неко могао да прикаже настање дела као што је то учинио Моцарт: „У тренутку видим целу симфонију, са свим детаљима, обасјану снажном светлошћу. После тога ми није тешко да без много исправки напишием партитуру”.

Тачно стотину година после Моцарта родио се Тесла. О начину проналажења својих изума он каже: „Дugo размишљам о проблему. А онда га одједном видим у свим детаљима, обасјаног снажном светлошћу, после чега ми није потребна гомила скица!” Дакле: два века, потпуно разне сфере — а у суштини истоветни поступак! Какво је то чудо људског духа?

Естетичар и филозоф Иван Фохт на следећи начин изванредно приказује суштину Моцартове музике: „Код Моцарта нема ничег драматичног, раздирућег и ефектног у људском смислу. Моцартова музика је чиста музика, без земаљске теже. Прозрачна као етар, она не носи никакве знаке који прате свакодневни живот. Она је само блистави лук над празнином егзистенције”.

Упоредите овај цитат са одломком из Теслиног дневника: „Постоји у васиони језгро из кога добијамо сву снагу и надахнуће. Ја осећам његову моћ и вредности које емитује васиона и тако је одржава у складу. Ја нисам продро у тајну тога језгра, и када хоћу да му приdam и материјални атрибут, мислим да је то светлост, а када покушавам да га схватим духовно, онда је то лепота и самилост. Онај који носи у себи ту веру осећа се снажан, рад му чини радост, јер се и сам осећа једним тоном у свеопштој хармонији”.

У великој мери се обе сфере додирују и, заправо, идентификују, до-тичући на тај начин и највећи и најлепшу мистерију стваралачког чина. И зато ћу, на крају, још једном, са разлогом, цитирати Фохта: „Остале су ми само три занимљива питања: Шта је живот? Шта је козмос? Шта је музика? Из дана у дан се учвршћује извесност да би решење једне од ових загонетки објаснило и све остале. Тајна живота је сигурно утемељена у козмосу; Бергсон је утврдио да само музика открива тајну живота”.

А ту негде, у епицентру тих збивања и размишљања налази се и енигма звана Волфганг Амадеус Моцарт.

Бошко Брзић

КОМПОЗИТОР ВАСА ЈОВАНОВИЋ И ГЛУМАЦ ДОБРИЦА МИЛУТИНОВИЋ

Поводом педесете годишњице Добричине смрти

Како су се упознала ова двојица уметника, савременика и пријатеља, то не знамо тачно, не знамо ни место ни друге околности. Само знамо да су били велики пријатељи и да је из тог односа настало једно занимљиво музичко дело.

О Васи Јовановићу (Нови Сад, 1872 — Доњи Ковиљ, 1943) за његова живота мало је писано. Готово да би се могло рећи да је објављен само један недовршени фелтон у часописима *Илустрована недеља* и *Српско коло* за време Другога светског рата, управо у септембру 1943. и марта—априлу 1944. године (Ковиљчанин Гојко Јанић на основу разговора са Јовановићем). А опет, с друге стране, ни сам Јовановић, колико нам је познато, ништа од својих бројних композиција није објавио за живота. А по оној познатој: „Што није забележено, као да није ни постојало.” Међутим, забележено јесте, само објављено није. Није а, ево, биће, макар и после толико деценија.

Пријатељ Васе Јовановића, један од најомиљенијих и најзначајнијих глумца и певача српске и југословенске позоришне сцене Добривој Добрица Милутиновић (Ниш, 1880 — Београд, 1956), члан Краљевског српског народног позоришта у Београду, посетио је Ковиљ непосредно пред рат двапут, други пут у марту 1941. О томе догађају, у време када је Добрица био на врхунцу својих уметничких способности и своје глумачке славе, још увек се у Ковиљу од најстаријих може понешто чути. Добрица је посетио Ковиљ, али не на Васин непосредни позив. Да ли је Јовановић некоме у Ковиљу причао о своме друговању са Милутиновићем, па је та прича била довољна да се овај позове у Ковиљ, и то је само за нагађање, претпоставка.

У ово време, о коме говоримо, у Ковиљ је некако приспела путујућа позоришна трупа Миленка Поповића. Трупа се задржала у селу више дана, па су у њеним представама, у мањим улогама, учествовали и неки Ковиљчани. Омладинци Урош Коларов и Божидар Милошевић оду у Београд и у Ковиљ позову Добрицу који се неочекивано радо одазвао. Добрица је дошао сам. Колона фијакера ишла је пред Добрицу на оближњу железничку станицу у Будисави. Долазак симпатичног и стаситог

Добрице за Ковиљчане је била права свечаност, доживљај који се не заборавља. Добрица је боравио у кругу породице Уроша Коларова, преко дана, а ноћивао код учитеља Златоја Стефановића и његове породице. Дакле, када је Добрица дошао у Ковиљ, он је Поповићеву трупу затекао, па је ту и сам преузео неке улоге. У *Зулумћару* Светозара Ђоровића преузео је главну улогу, Селим-бега. Преузео је и улогу Хајдук-Вељковог оца у драми Јована Драгашевића *Ајдук Вељко*. У овоме делу су суделовали и Ковиљчани Коста Грујин, Омер Коларов и други. Као чувени рецитатор (снимио је давно рецитације на грамофонске плоче), Добрица Милутиновић је на једној представи и рецитовао. Ове представе су се изводиле у Михајловићевој (Деспининој) кући и „Код Вајвера”, где је била сала са позорницом, бином, а у истој згради био је и стан Коларових. Урош Коларов, који нам је о овим догађајима причао осамдесетих година прошлога века, каже да је Добрица рецитовао неколико песама. То су биле песме *Заспава српска ћробојна*, *Шеф железничке станице* (о малој Лу коју је воз прегазио) и песма о љубави мајке и сина.

Када је Добрица дошао у Ковиљ, он се распитивао за својега пријатеља Васу Јовановића са којим је некада друговао у Београду и Загребу, и којега је веома поштовао. Рекли су му да Јовановић лежи код куће болестан. Онда је Добрица питао да ли би могао Васу посетити. Урош Коларов, Васин блиски пријатељ, и његови другови радо су одвели Добрицу Васиној кући. Васа се обрадовао Добричиној посети и придигао се у кревету говорећи: „Драго ми је, господине Милутиновићу, што сте ме се сетили!“ На то му је Добрица одговорио да га Васа не ословљава као господина, него да он сам заслужује велико Добричино поштовање као уметник и добар човек који га је као младића помагао.

Наиме, када је Васа Јовановић још пред Први светски рат радио у Београду, упознао се са Добрицом код „Српског краља“. За свој резервисани сто, који је имао као капелник тамбурашког збора „Бели град“, Васа је често и радо примао младога глумца и боема. Боравећи пре Другога светског рата у Загребу, Јовановић се често састајао са Добрицом Милутиновићем у гостионици на Прерадовићевом тргу (у истој згради је био и кино „Капитол“). Тако су се двојица уметника веома зближили и спријатељили. Може бити да је то пријатељство било главни разлог што је Добрица ради пристао да иде у Ковиљ. Приликом ове посете Добрица се фотографисао са групом Ковиљчана, али не и са Васом који је тада био болестан.

Своје пријатељство са Добрицом Милутиновићем Васа Јовановић настоји да овековечи посвећујући му своје последње датирano дело, корачницу *Добрица* (Доњи Ковиљ, 22. маја 1943), где је на партитури написао: „Ово музичко дело посвећујем мом Добрици“. Пошто је Јовановић напрасно умро непуних месец дана од компоновања (21. јуна 1943), а композиција није ни до данас штампана, вероватно да Добрица у оним ратним временима отежаних комуникација није ни знао чиме је Васа Јовановић окитио њихово пријатељство.

Ни ми нисмо били у прилици да чујемо ово дело у живом извођењу. Како је на једноме месту наш композитор, аранжер и тамбурашки

диригент Сава Вукосављев (1914—1996) написао: „Као оригинални стваралац [Васа Јовановић] дао је највише у својим маршевима и колима”, ни ми не сумњамо да ћемо једном у извођењу слушати ову композицију и у њој уживати.

НАПОМЕНА. Оригинални рукопис ове композиције налази се код аутора овога текста, као и сви други рукописи који су остали после Васе Јовановића. Васина кћи Даница и зет Радован Пенић са целокупном архивом Јовановићевом поклонили су их аутору после објављивања књиге *Vasa Jovanović, тамбураш и композитор* (Нови Сад 1993). Овај текст је написан уз помоћ изјава Уроша Коларова, Данице и Радована Пенића и Јованке Стефановић. Композиција *Добрица* је у препису Радована Пенића.

Према нашим сазнањима из постојеће документације која нам је од Јовановића остала, у Београду је његов тамбурашки збор свирао неколико година, са извесним прекидима, на следећим местима: Хотел „Српски краљ”, Улица Узун-Миркова (1909), „Позоришна кафана” (1910), Хотел „Таково” (1910—11), Хотел „Булевар” (1911), Хотел „Опера” (1911), Хотел „Империјал” (1914), Хотел „Подриње”, Краљев трг бр. 9 (1924), „Боров парк”, Улица краља Александра бр. 246 (1926), Хотел „Славија” (1928), а у Загребу: Кавана „Јадран”, код Пере Коларова, Илиџа бр. 55 (1928) и још једном локалу, можда истом, 1938.

Јованка Стефановић, учитељица у пензији и домаћица Добрице Милутиновића, испричала је још једну згоду, како је група пријатеља водила госта до оближњег манастира Ковиља а на табли изнад једне гостионице Добрица прочитao презиме власниково, па питао откуда ти Ранковићи у Ковиљу. Одговоре му да се власник доселио из сремскога села Буковца, а он им рече да су можебити род, јер и његова мати је из исте фамилије.



Васа Јовановић



Глумац Добрица Милутиновић (напред у средини) са групом Ковиљчана,
марта 1941(?). Учитељ и управитељ основне школе Златоје Стефановић (десно)
и учитељ Жарин (лево), гостионичар Урош Коларов (горе, други с лева).
Фото: Александар Моргенштерн, Горњи Ковиљ.



Разгледница Васе Јовановића супрузи Јелисавети док је са збором „Бели орао” радио
и станововао у хотелу „Подриње”, Краљев трг 9.

Зодрица

*најни
Ово музичко дело посвећујем вам Зодрици, чика Васа
Васа Јовановић*

Дони Ђорђе, 22.V 1943.

The musical score consists of five staves of music. The top staff is for Flute, the second for Trombone, the third for Bassoon, the fourth for E-cornet, and the bottom for Bass. The time signature is 2/4 throughout. The key signature changes between B-flat major and A major. Dynamics include 'F' (fortissimo) and 'P' (pianissimo). The score is divided into three systems by vertical bar lines.

1. 12.

1. *t.*
 2. *s.*
 3. *t.*
 4. *F*
 5. *F*
 6. *F*
 7. *F*

8. *t.*
 9. *s.*
 10. *t.*
 11. *F*
 12. *F*
 13. *F*
 14. *F*

ПРИКАЗИ

UDC 792(497.11),12/20"(049.3)
821.163.41-2.09,,17/20"(049.3)
821.163.41-95

ИСТОРИОГРАФИЈА КАО ИНДИВИДУАЛНИ ИЛИ КАО КОЛЕКТИВНИ ЧИН

(Петар Марјановић, *Мала историја српској позоришта (XIII—XXI век)*,
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005)

Пола столећа се припремао (по сопственом признању), а писао петнаест месеци ову, само у наслову малу, историју српског позоришта, Петар Марјановић, дугогодишњи професор Историје југословенског позоришта и драме на Академији уметности у Новом Саду, односно на Факултету драмских уметности у Београду. Иако је позориште присутно већ четири хиљаде година (према хронологији коју нам предочава Драган Клаић: око 2000. г. пре н.е. на Криту је изграђен први сценски простор, а у Египту пронађен сценарио дворске свечаности), историја позоришта (као најстарија театролошка дисциплина) осамостаљује се тек почетком XX века. А како су, у почетку, историчар позоришта и театролог били синоними, професор Марјановић (уз историју, предавао је и Увод у театрологију), приступио је писању ове историје, пре свега, као театролог. Бавећи се позориштем које „више не постоји дословно”, свој „првенствени задатак” Марјановић је видео у томе „да у што већој мери ублажи судбинску пролазност позоришне уметности”.

Позоришна активност као претпоставка, а потом и као чињеница у животу наших предака, ближе нашем времену, све више и позориште као уметност, отуда и наглашенија потреба за вредновањем. А како је аутор и савременик (рођен 1934. године) догађаја које описује у последњих пола века, наглашена је потреба да се буде „критичан према том времену у политичком смислу”, тако да је знатан део ове књиге посвећен „анализи положаја позоришта у друштву”.

„Друштво се никад не разоткрива боље неголи када уназад пројектује сопствену слику”, приметио је Шарл-Оливје Карбонел (Charles-Olivier Carbonel). Прихвативши се таквог задатка, Петар Марјановић је био свестан тежине, одговорности, као и могућих приговора на овакву врсту ангажованости, без обзира на „право савремености на критички став према традицији”.

На самом почетку, јасно су предочени циљеви: да се веродостојно обнове „сећања на позоришну активност у Србији” и да се, при том, изгради „стаменији однос према националном осећању”. Још 1509. године, Ланселот де ла Поплинијер (Lancelot de la Poplinier) тврдио је да су историјска сазнања релативна и да одражавају културу у којој су разрађена. На крају сваког поглавља налази се обимна литература којом се подупире веродостојност памћења (колективних и индивидуалних) и ублажава релативност појединих сећања.

Сужавање историје према националном осећању не иде у правцу историографског национализма, неговању српских митова и култова, него у препознању српског идентитета на једном простору који није био и ни данас није ограничен

једном државном, па и националном међом. Тек у балканском (јужнословенском) и европском (светском) контексту, препознатљиво је и самерљиво српско национално биће, одувек драматично (најчешће трагично), а понекад и комично (фарсично), а од Јована Ст. Поповића 1830—1856, и оригинално позориште.

Концепт а потом и структура *Мале историје српског позоришта*, засновани су на најмање три принципа:

1) Посматрање позоришта у српским земљама као механичке укупности свих оних дешавања у српском друштву која би се могла довести у везу са позориштем, налик оном које се, истовремено, одвијало и развијало у појединим европским центрима. Његово дефинисање је, најчешће, *per negationem*, уз ограде, које „у даљем следу дедукција омогућавају све позитивније излагање скицираног идеала”, како је то приметио Диониз Ђуришин (*Dionýz Ďurišin*), на примеру традиционалног поимања историје светске књижевности. Пишући о траговима позоришта у српским земљама средњег века, Марјановић признаје: „Тема ове књиге ограничава ме на подсећање на позоришни живот тога времена”. А потом: „Документи нас уверавају да је лаичко позориште постојало у српским земљама и да се развијало под утицајем европског профаног позоришта”. Насу-прот црквеним прописима против позоришта: „није достојно у часне дане организовати позоришта” (Закон оправило или Номоканон светога Саве), забранама глумачке активности и изједначавања глумачких вештина са развратом (*Синтагмат* Матије Властара и *Душанов законик*) — позориште је постојало на дворовима владара и великаша, у градским насељима, али и у цркви. Према црквеним документима и сачуваним рукописима (Константин Филозоф, Григорије Цамблак), износе се претпоставке о могућем постојању представа црквеног позоришта, као и „антихришћанских представа”. Према неким мишљењима, *Похвално слово кнезу Лазару*, изговорено 1403. или 1404. године, на Видовдан, једини је сачувани пример средњовековног црквеног позоришта у Срба. Још старији пример видљив је на фресци *Ругање Христу* (манастир Старо Нагоричино, 1317/1318), односно на фресци из манастира Лесново (1347—1349), на којој се игра у славу Бога.

2) Други принцип познат је као селективни — по критеријуму: изоловане појаве, личности и дела. Ова концепција заснована је на вредновању, представља избор, личне иманенције. Понекад делује као сувише уска и формална. Можемо је препознати на страницама које су посвећене фолклорном театру у Срба, том самониклом народном театру, како га је назвао Лаза Костић у свом тексту из 1893. године, *Народно глумовање*. А нарочито у поглављу посвећеном позоришту у доба Хуманизма и Ренесансе. На једној страни су српске земље под влашћу Османског царства, а на другој — Дубровачка република, са свим својим особеностима. Једна од њих је и језик, књижевни, па и онај којим су написана драмска дела, рецимо једног Марина Држића. Тај језик је различито називан, дубровачким, словенским, често и српским (*lingua serviana*), отуда и оправданост уврштавања позоришних дела и дешавања овог раздобља у, иначе, недостајућу карику, хронолошко-историјску, али и стилско-поетичку, српског позоришта, па и књижевности уопште.

Ова концепција, која се назива и аксиолошком, подразумева и одређен „релациони принцип”, јер указује и на вредности појединих позоришних дела и значај одређених личности и појава. Тако, на пример, у поглављу посвећеном позоришту у Срба у XVII и XVIII веку, значајан простор је посвећен Гаврилу Стефановићу Венцловићу и његовој „реакцији на улично позориште”. Према мишљењу Милорада Павића, овај барокни писац је неговао „жанровски особен драмски текст”. Марјановић износи и овоме супротстављен став Ђорђа Трифуновића, који у Венцловићевој *Беседи* или *Слову на дан Благовести*, не види „пр-

ву драму написану на српском језику”. Иако се, како то закључује Марјановић, „не може оспорити став да се у драмској књижевности рукописне традиције XVII и XVIII века тешко може наћи изворни српски барок”, ипак је несумњив Венцловићев допринос у прелажењу са старе традиције на нову, у трагању за дијалогом, ако не и самом драмском формом.

Следе примери дубровачких барокних драма и писаца, попут Ивана Гундулића и Јунија Палмотића. Као и сугестија: да би *Траедокомедију* Мануила Козачинског, која је написана у Сремским Карловцима, 1734. године, „требало третирати и као особен барокни театарски спектакл”. У продужетку су поглавља посвећена школском позоришту у Срба, као и самој *Траедокомедији*, која је, осим што је била школска драма, забележена и као „прва нововремена српска позоришна представа у XVIII веку”.

Принципи селективности спроведени су и у главама које заузимају највише места у овој историји српског позоришта: 60 страна посвећено је позоришту и драми у Срба у првој половини XIX века; 93 стране је посвећено позоришту и драми у Срба од 1861. до 1918. године; 40 страна је посвећено периоду између два светска рата, а целих 179 страница периоду од Другог светског рата до данас. У оквиру сваке од ових глава, постоје одређени концентрични кругови, који нам сведоче о појединим, неслуђеним вировима, које су, свако на свој начин, а први у свом времену и окружењу, изазвали позоришни посланици као што су: Јоаким Вујић (1772—1847), „отац српског позоришта”; Јован Ст. Поповић (1806—1856), очево име, Стерија, потпуно погрешно (како то примећује Марјановић), постало је замена за лично име писца, а потом и обележје најзначајније позоришне манифестације код нас — Стеријног позорја; Стефан Стефановић (1806—1826), писац драме *Смерш Уроша пешадо последњег цара српског*; Никола Ђурковић (1812—1875), оснивач Позоришта „Код јелена”; Петар Петровић Његош (1813—1851), са својим драмским спевовима; Јован Ђорђевић (1826—1900), први који је „размишљао о стварању српског националног репертоара”, први управник Српског народног позоришта у Новом Саду и Народног позоришта у Београду; потом и Антоније — Тона Хаџић (1831—1916), на истом задатку.

У историји српског позоришта велиkim словима уписанi су датуми: 12. односно 24. август 1813. године, када је Јоаким Вујић, са својом дружином, извео „прву световну, грађанску и јавну представу” на српском језику. Било је то у Пешти, а комад је био *Крешталац*, посрбица Августа Коцебуа (August von Kotzebue); 7. март 1833. године је датум који стоји на најстаријем сачуваном српском позоришном плакату. Реч је о плакату за Вујићеву представу *Инклe и Јарика*, изведену у Карловцима; 15. фебруара 1835. године основано је прво државно позориште у обновљеној Кнежевини Србији — Књажеско-србски театар. У Крагујевцу, опет старањем Јоакима Вујића; 1838. године, у Новом Саду, настала је прва професионална позоришна трупа у Срба — Летеће дилетантско позориште (Српско дилетант-содружество); у јесен 1841. године, у Београду је основан Театар на Ђумруку; у мају 1847. године је основано у Београду Позориште „Код јелена”; 12/24. марта 1850. године, у Сомбору, била је оснивачка скупштина „Друштва српског позоришта”; 1861. године, основано је, у Новом Саду, Српско народно позориште; 1868. године, основано је Народно позориште у Београду...

О наведеним датумима, односно догађајима од несумњиво великог значаја за оснивање и рад првих професионалних позоришта код Срба, указује на то проф. Марјановић, постоји обимна грађа: од Јована Ђорђевића и Ђорђа Малетића, преко Павла Поповића, Ваце Стјића и Миховила Томандла, до Боривоја Стојковића и Алојза Јјеса. Значајне су и новије студије: *Почеци српске драме* Властимира Ерчића, монографија *Јован Ђорђевић* Божидара Ковачека, *О ћеа-*

шарском делу Јоакима Вујића Б. Ковачека, П. Марјановића, Д. Михаиловића и Д. Рњака, као и *Уметнички развој Српског народног позоришта*, Петра Марјановића.

Поред наведених, бројни су и други, брижљиво одабрани извори, међу којима су прегледи или историје српског позоришта, књиге, расправе и чланци, као и драгоцена грађа (необјављени извори) коју је проф. Марјановић нашао у архивима (државним и историјским), у позоришним музејима (Војводине и Србије), односно у Рукописном одељењу Матице српске. Све то му је помогло да реконструише не само репертоар, него и позоришна достигнућа, односно глумачка остварења. Упутне су странице посвећене забранама појединих представа, односу српске цркве према позоришту, као и оне које сведоче о утицајима из Европе. Иако су присутне и у периоду до 1918. године, позоришну режију и глуму Марјановић ставља у наслове тек у главама које следе, а говоре о српском позоришту, драми, режији и глуми између два светска рата, односно после Другог светског рата.

Посебно поглавље припало је Јоци Савићу (1847—1915), који се као глумац, редитељ и театролог, реализовао у немачким позориштима, али је имао утицај на развој српске глуме, пре свега, а у мањој мери и режије, односно теоријске мисли (у том смислу је инструктивна студија Душана Рњака, *Редитељске књиџе Јоце Савића*, на кога се, уосталом, овде позива и П. Марјановић). Што се других редитеља тиче, своје место имају Михаило Исаиловић (1870—1938), Јуриј Љавовић Ракитин (1882—1952), Јосип Кулунић (1899—1970), Бранко Гавела (1885—1962), Бојан Ступица, Мата Милошевић, Мирослав Беловић, Јован Путник, Соја Јовановић, Димитрије Ђурковић, потом Дејан Мијач, Љубомир Драшкић, Боро Драшковић, Вида Огњеновић, Љубиша Ристић, Егон Савин, као и млађи редитељи, попут Никите Миливојевића и Јагоша Марковића.

Своје место у овој историји изборили су глумци: Тоша Јовановић (1845—1883), Милка Гргорова (1840—1924), Добрица Милутиновић (1880—1956), Милоје Гавриловић (1861—1931), Илија Станојевић, Вела Нигринова (1862—1908), Милка Марковић (1869—1930), Пера Добриновић (1853—1923), Миливоје Живановић, Бранко Плеша, Љубиша Јовановић, Љуба Тадић, Раде Марковић, Мија Алексић, Стево Жигон, Зоран Радмиловић, Данило Стојковић, Милош Жутић, Марија Црнобори, Мира Ступица, Оливера Марковић, Мира Бањац, Петар Краљ, као и многи други, још делатни, како млађи, тако и они старији.

У контексту српске драмске књижевности, незаobilазна су дела Лазе Костића (1841—1910), Ђуре Јакшића (1832—1878), Бранислава Нушића (1864—1938), Борисава Станковића (1879—1927), Милоша Црњанског (1893—1977), Момчила Настасијевића (1894—1938), а онда и Александра Поповића (1929—1996), Борислава Пекића (1930—1992), Слободана Селенића (1933—1996), односно Љубомира Симовића, Душана Ковачевића, Виде Огњеновић, Небојше Ромчевића, као и других, које аутор ове историје помиње, стављајући акценат не само на извођења њихових дела на домаћим сценама, већ и на иностраним. Најмлађи драмски писац, Биљана Србљановић, индикативан је пример.

Професор Марјановић се не задржава само на наведим именима. Поред савремених драматичара, редитеља и глумаца, пописује и значајне глумце и представе, не само у београдским позориштима и Новом Саду, већ и у осталим позориштима Србије, потом алтернативна позоришта, играчко позориште, потом позоришта за децу, односно луткарска позоришта. Пописује најзначајније позоришне фестивале у Србији, као и аматерска позоришта, а не заборавља ни најистакнутије сценографе и костимографе, ауторе сценске музике, позоришне критичаре и театрологе. На крају су пописане и позоришне институције и школство у Србији, као и у Републици Српској.

Трећа концепција је, несумњиво, интегративна, што се види већ из самог садржаја *Мале историје српског позоришта*. Тежи хијерархизацији, па и канонизацији. У настојањима да се позориште у Срба опише као целина, готово непрекидна, од XIII до XXI века, Петар Марјановић се фокусирао на најзначајније појаве, на позоришне центре, пре свега, али није презао ни од дигресија, износећи поједине интригантне податке (рецимо о односу актуелних власти према позоришту), као и личне судове, па и утиске о неким, још увек непреврелим, друштвеним догађајима. Иако смо тек уронили у XXI век, аутор ове сажете а свеобухватне историје с великим оптимизмом типује на имена од којих се тек очекују највеће креације. То, наравно, не умањује озбиљност, научну утемељеност ове историје, тиме није нарушена „одговорно створена слика осмовековног развоја и уметничких достигнућа српског позоришта” (чemu је, како подвлачи у *Завршној речи*, аутор тежио). Напротив. Указује на један отворен, истовремено и модеран приступ историји, близак начелима које је својевремено прогласио чувени француски историчар Фернан Бродел (Fernand Braudel) — „Прошлост објашњава садашњост”. Чини ми се да је у сличној намери и проф. Марјановић „мобилисао читаву Историју да би се разумела садашњост”. С великим успехом и респектом који заслужују овакви ретки, тим значајнији подухвати, не само ауторски, већ и издавачки. Томе је примерена и специјална награда 12. међународног салона књига у Новом Саду, за издавачки подухват, коју је Позоришни музеј Војводине добио за издање *Мале историје српског позоришта XIII—XXI века*, Петра Марјановића.

Зоран Ђерић

UDC 821.163.41-2.09 Popović J. S.:792.2.091(049.3)
792.2.091.5(497.11),1904/2003"(094.5)
821.163.41-95

КЊИГА О ВЕЧНО АКТУЕЛНОМ ДРАМСКОМ ДЕЛУ

(Милорад Рикало, *O Родољубицама* Јована Стерије Поповића,
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2006)

Милорад Рикало почeo је своју књигу особеним прологом у којем су промишљено наведене речи Јована Скерлића, изговорене 30. децембра 1904. године на дан првога извођења *Родољубаца* у Народном позоришту у Београду. У том тексту, најутицајнији књижевни критичар којег су Срби имали, истиче свежину и актуелност дела Јована Стерије Поповића и пола века после времена када је написано. Скерлићева висока оцена вредности овог „веселог позорја” и тумачење пишчеве поруке делују као да су написани данас: „Чувайте се оних којима је увек на устима реч патриотизам; не мислите да волети свој народ значи бити слеп пред његовим манама и гресима и варварски мрзeti људе друге расе и вере; клоните се кобних самообмана, а свом душом мрзите лаж, јер је истина прва дужност према народу, јер је истина, на крају крајева, највиши морал и најмоћније оруђе напретка”. Том свешћу о савременој вредности и важности овог дела усмереног против грлатих фарисеја и подмуклих тартифа родољубља прожета је цела ова књига.

Целина књиге потврђује пишчево опредељење за театролошки метод, који се заснива на интердисциплинарности (овде је реч о укрштају метода историографије, науке о књижевности, социологије, театрологије и других научних под-

ручја и дисциплина). Зато је разумљиво да његов аналитички приступ карактерише тежња да се покаже како су догађаји из 1848/1849. године утицали на структуру националне идеологије и да се постави однос између непристрасног схватања стварности и жеља (уз могућне странпутице) које је национално пробуђени дух захтевао.

(Прва поглавља књиге посвећена су историјско-социолошком контексту времена у којем се радња дела збива и времена у којем је дело писано, односно тумачењу разлога зашто је ова „приватна повесница српског покрета”, писана у раздобљу између 1850. и 1854. године, прво извођење на позоришној сцени доживела 1904. године.)

Темељно се бавећи овим проблемима, писац је у уводним поглављима књиге користио селективну и зналачки одабрану литературу (претежно из историографије, књижевне критике и историје књижевности) на начин који је својствен историографском методу — у његовој модернијој позитивистичкој варијанти. Отуда сажето и прецизно представљање историјских догађаја из којих су *Родољубци* израсли (политичке, социјалне, верске и националне прилике у Војводини у време револуције 1848/1849) и анализа представа која је Поповић користио приликом уметничке транспозиције тог из стварности преузетог животног материјала.

Писац јасно казује да се приказања тумачењу да је у време писања *Родољубца* Поповићу био неприхватљив усхићено ускогруди национални патос и вера у моралну оправданост ратовања ако је оно усмерено на политичку корист народа. При том је битно нагласити да анализе Милорада Рикала не остају у оквирима и конвенцијама времена у којем је Поповићево дело настало, него су тумачене са савременог становишта и са данашњим сазнањима, у широком распону од историје и политике, до књижевности, социологије, естетике и театрологије.

У средишњем и најзначајнијем делу књиге Рикало успешно усклађује два позната и супротстављена става: у сваком драмском делу садржана је позоришна представа (то мисле сви драмски писци света) — драмско дело само је повод за стварање представе и један од равноправних саставних делова њеног особеног језика (у то верују сви редитељи). Иако је током анализе текста користио књижевне методе, пишчева пажња увек је била и лесинговски усмерена ка могућној позоришној представи *Родољубца*. Зато и у овим поглављима књиге, тражећи потпору аналитичара које је, у складу са својим склоностима, одабрао, писац с израженим личним ставом анализује особености извornог текста *Родољубца* — користећи у спорним ситуацијама Поповићев аутограф текста, који се у Матици српској у Новом Саду чува од 1878. године.

Природно је било и то што је приликом излагања о свом виђењу текста Рикало желео да најпре одреди основни сукоб у драмском делу и што је полазио од ставова аналитичара који мисле да се радња *Родољубца* развија у форми двоструког сталног сукоба (међусобни сукоб „родољубаца”; сукоб „родољубаца” са грађанином Гавrilovićем, који није човек акције — те нити покреће радњу, нити је у могућности да је разреши), али је приликом анализе детаља сукоба, који се понављају у свим „дјејствима и позорјима”, својим запажањима проницљиво допуњавао досад познате анализе.

На више места у књизи показао је да су му познати и модерни приступи драмском делу. Полазећи од сазнања да се простор и време у драми представљају семантички, а по узору на анализу просторно-временских релација у књизи Небојша Ромчевића *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, Рикало је у *Родољубцима* издвојио сценски простор, простор радње/драме/фикције и указао на њи-хове функционалне односе. Дефинишући временску структуру *Родољубца*, истакао је да у овом тексту постоји оригиналан покушај да се време згусне, а задржи

логика збивања, што је још снажније осветлило односе и поступке ликова. Када утврђује актанцијални модел *Родољубаца*, ваљало би упозорити на његово запажање — да се у варијанти када је у моделу субјект Гавриловић, намеће питање „није ли у Гавриловићевом настојању да очува утврђени поредак садржана и тежња за очувањем сопствених позиција” што доводи до сазнања да је његова улога у моделу спорна и да се може извести само у односу на радњу и у корелацији с објектом. У поменутој анализи Рикало је користио основе и стручне термине структурне анализе текста на начин на који је то чинила АН Иберсфелд.

Не делећи методе на класичне и модерне, него се опредељујући за њих према прилици у којој му могу бити корисне, писац је приликом анализе ликова полемисао са ставом Скерлића да су ликови у *Родољубицама* нестварни, да не личе на живе људе и да је писац жртвовао природност и реалност да би показао ругобе и зло лажнога родољубља.

Користећи анализе Хуга Клајна, Димитрија Вученова и Миленка Мисаиловића, али увек пројете и сопственим запажањима, Рикало верује да су ликови у *Родољубицама*, упркос наглашености порока и упрошћености психологије, стварни и живи. Он је запазио и драмски степенован пораст њиховог егоизма (свима су заједнички подмитљивост, саможивост, грабљивост, лицемерје), али су као групе само првидно сједињени: заједнички циљ их првидно сједињава, а лични интереси и егоизам их стварно разједињује.

Карakterизацију ликова Рикало је извео служећи се исцрпним коментаријма Мате Милошевића, редитеља гласовите представе *Родољубаца* Југословенског драмског позоришта (1949). Добро обавештен, писац са разлогом подсећа да су у то време наши редитељи долазили на прву пробу са редитељским књигама у којима се приликом анализе ликова користио традиционални глумачко-редитељски метод *измишљања биографије*, који је у Московскому художественом академском театру — у време К. С. Станиславског — достигао висок степен аналитичности.

Анализу језика у поглављу *Нивои вербалне комуникације* (*Репортичка стравија „Родољубаца“*), којом доказује Поповићев реалистички приступ делу, писац је остварио са неколико основних запажања: језик ликовима служи као средство у борби за место у хијерархији „родољубаца“, а при том су пароле главно средство казивања; „смутна времена“ нису време разговора — то је видљиво из монолошких тежњи које се јављају у дијалозима, док су класични монолози коришћени у функцији откривања „скривене радње“ на нивоу фабуле.

Потврђујући опште мишљење да тежиште комичног у Поповићевим веселим позорјима треба прво тражити у хумору оствареном речима, Рикало је доказао да пишчева вербална комика делује увек у контексту одређене драмске ситуације. Он је запазио сажетост пишчевог језичког израза, као и жељу да покаже да коришћењем страних језика његови ликови теже да остваре двоструко дејство: или да остваре одређени циљ, или да сличан циљ остваре критикујући употребу туђег језика — јер у одређеном тренутку тај језик може да доведе у сумњу њихово „родољубиво“ опредељење (поглавље *Извори комичног*).

Са разлогом је у књизи нашла место и оригинална упоредна анализа дидаскалија којом, служећи се аутографом *Родољубаца*, Рикало упозорава да су неки редактори и издавачи — жељећи да ублаже могућне нејасноће — допуњавали и исправљали аутора. Тумачећи пишчево одређивање места радње, Рикало је прецизним читањем изворног текста разрешио неколико недоумица које су последица „штурих и непрецизних дидаскалија“, док је уз помоћ сазнања уважаваних теоретичара драме (Фолкер Клоц) утврдио време трајања радње, јер у тексту *Родољубаца* нема тих одредница.

Следећи своје театролошко методско усмерење, Рикало је запазио слабости и драматуршку невештину појединих сцена у *Родољубицама*, али је прихватио за-

пажање да је код Поповића свака сценска ситуација јасно обележена и да није било тешко да се приликом театрарског остварења уверљиво постави и надогради.

У резимеу драматуршким особености *Родољубаца* Рикало је подржавао аналитичаре који верују у самосвојност овога дела, док је композициону схему дела представио на основу анализа Марте Фрајнд. Коментаришући жанровско одређење и тему *Родољубаца*, он показује своју обавештеност о досадашњим истраживањима, наглашавајући иронични контекст пишчевог одређења овог дела као „веселог позорја”.

Проницљиво тумачење коришћење текста Аугуста Коцебуа као епиграфа за ово дело („Слобода је отворила велику покладну књигу. Сваки купује од њених маски и криje своје страсти иза њих. Користољубље свира за игру.”), Рикало је очекивано дошао и до мотива маске — којом Поповићеви ликови скривају своје стварне особености, своју природу и свој друштвени статус. (О томе је, поводом Поповићевих драмских дела, први у нас писао Љубомир Симовић.)

Пишчево опредељење за примену театролошког метода најочитије се види у поглављу књиге у којем се анализују најзначајније представе које су у Србији остварене по тексту *Родољубаца*. Са ваљаним разлозима Рикало је издвојио и по-купшао да реконструише представе Бранка Гавеле (Народно позориште, Београд, 1929), Мате Милошевића (Југословенско драмско позориште, Београд, 1949, обнова представе 1956) и Дејана Мијача (Југословенско драмско позориште, Београд, 1986. и 2003).

Основни критеријум за избор тих представа биле су њихове театрарске вредности и његова процена да су разлике текста драме и текста представа у њима прихватљиве, тј. да сустале у границама у којима се сценско остварење исказује као тумач могућих значења текстуалног предлошка.

Реконструкција представа извршена је уз помоћ театографских података: плакати и програми представа из којих се сазнају датум и место премијере, и листа свих учесника и сарадника; фотографије представа; тонски и видео записи представа.

Приликом коришћења позоришних критика и театролошких расправа Рикало је упозоравао на субјективну обојеност поједињих критика, али је био и пун уважавања за неке од њих (прикази Владимира Стаменковића и Ласла Вегела о Мијачевој представи). Зналачки прочитане расправе Милана Дединца и Владимира Петрића омогућиле су писцу веома успелу реконструкцију легендарне сцене *Смрдић и Шербулић продају Војводину* у интерпретацији Виктора Старчића и Милана Ајваза у представи Мате Милошевића, а из књиге Ксеније Радуловић *Корак исјеред* (2000) наводио је краће фрагменте о лажном господству родољубаца; особену анализу лика Гавриловића; тумачење да родољупци својим лажима уништавају и све оно што је племенито и узвишену у нашој националној митологији.

Документарни део књиге, који обухвата: аутограф *Родољубаца*, преглед свих досадашњих издања дела, зналачки одабрану литературу (књиге, студије, расправе, чланке), преглед свих представа *Родољубаца* изведенih на сценама Србије са пописом свих учесника у представи и селективним избором позоришних критика и фотографије сцена из представа — доказују обавештеност писца и озбиљност његовог приступа писању књиге.

После свега изнетог, може се рећи да књига Милорада Рикала *О Родољубицима Јована Стерије Поповића* представља театролошки значајну и досад најпотпунију анализу овог и данас савременог дела, подatak да је из штампе изашла 13. јануара 2006. године, на дан двестогодишњице Поповићевог рођења, служи на част и његовом издавачу.

Петар Марјановић

Зоран Т. Јовановић, *Народно позориште Краљ Александар I у Скопљу (1913—1941)*, Матица српска, Нови Сад, 2005.

Са истинским задовољством читao сам још у рукопису и затим рецензовао опсежно дело познатог нашег театролога и историчара позоришта др Зорана Т. Јовановића *Народно позориште Краљ Александар I у Скопљу (1913—1941)*. С подједнаким задовољством прихватио сам позив да о том врло значајном делу кажем своју реч на првом представљању његовом у гостољубивом и презаслуживом дому Матице српске која је својим неизмерним и историјским заслугама за нашу културу приодала и ту што је и издавач овог драгоценог, у сваком погледу скученог и волуминозног дела, које је у два густо штампана тома (у тзв. великој осмици) однедавно у рукама читалаца и пред очима наше јавности. С пуним разлогом је Матица српска преузела на себе овај часни задатак. Зна се, а у подацима о аутору ових књига, на крају њиховом, може се читати да је он од 1969. до 1973. год. био драматург, затим и директор Драме Српског народног позоришта у Новом Саду, затим и од 1973. до 1979. генерални секретар Стеријиног позора, и потом од 1981. до 1983. управник Српског народног позоришта па радник у Позоришном музеју Војводине и више од једне деценије професор на Драмском одсеку Академије уметности у Новом Саду.

Аутор ових двеју књига, који је иначе писац многих дела, монографија и научних студија из области театрологије и историје позоришне уметности, дошао је на срећну, а научно у потпуности засновану и оправдану замисао да прикаже, осветли, аналитички размотри и по значају које је оно имало оцени постојање, делатност и рад Народног позоришта у Скопљу, од његовог оснивања, у ратној 1913. години до замирања у години 1915. и од његовог поновног оживљавања по завршетку Првог светског рата 1918. до његовог другог, али на изворној његовој основи коначног, гашења с почетком Другог светског рата у априлу 1941. године. Срећна је та замисао овога аутора била стога што је Народно позориште у Скопљу, у назначеном периоду, играло врло високу и неоспорно веома значајну улогу у уметничком, културном и национално-просветитељском животу „на нашем Југу”, како се то онда говорило, и што његова некадашња разноврсна и плодна, а вишеструкож значајна културна делатност од безмalo три деценије не треба нипошто да буде препуштена незаслуженом забораву. У две позоришне сезоне, две пре Првог светског рата, и двадесет и једне између светских ратова, изведена су на скопској сцени многоbroјнија драмска, па и оперска дела, наша и светска, у режији и по замисли многих редитеља и глумаца од којих су поједини, и тада, а и потом, славна имена, наше позоришне уметности. Једна од занимљивости је и то што је још онда у Скопљу изведен *Дундо Мароје*, Марина Држића, у преради Марка Фотеза и у интерпретацији загребачких глумаца. Не треба се чудити овој представи са делом чувеног дубровачког комедиографа из времена ренесансне нарочито када се зна да је у Скопљу у XVI веку живео и све до смрти као трговац радио Држићев брат Иван, а и да је сам Држић био у том граду, на свом путовању за Цариград, у пратњи и као тумач аустријског грофа Кристофа фон Рогендорфа. На свим овим представама распостирана је, међу гледаоцима ондашњег Скопља, позоришна и књижевна свест и смисао за уметност, што је, разуме се, за највишег значаја.

Управо стога, и научно је замисао овога аутора оправдана, утолико пре што историја Народног позоришта у Скопљу никада није приказана целовито и ваљањо, без крупних и неоправданих празнина, и без пристрасности и идеолошких предрасуда. Зато је остварење те замисли коју наша наука и позоришна историо-

графија добијају с овом књигом др Зорана Т. Јовановића изван сваке сумње добродошла и већ тим самим за највишу препоруку.

Писац ове књиге није могао бити савременик Народног позоришта у Скопљу и ни о једном одсеку његове прошлости он није у стању да говори по непосредном и личном сазнању са његових представа и из његовог рада. Ниједно позоришно остварење његових многобројних глумаца, међу којима је било и славних, и његових редитеља, међу којима су неки и велики, као и његових сценографа и осталих театрских посленика, све до његових управника, а и њих је било знаменитих. Јовановић није био у прилици да види и да о њима говори и суди по властитом сећању и на основу сопственог искуства. Зато је овоме послу морао да приступи као историчар, који о своме предмету прикупља сву расположиву грађу, где год се она може наћи и где се чува, а понека, скоро би се рекло, и управо скрива или се пут до ње на разне начине онемогућује. Јовановић је морао да за њом трага и да је налази по архивима, у службеним документима и у извештајима њених руководећих људи, по библиотекама и музејима, у старим записима и сачуваним сећањима из оних времена, у ретким публикацијама где је нашла места понека позоришна успомена из старих дана, и још више, и уистину највише, по новинама, листовима и часописима, локалним али и престоничким и онима из других већих наших онодобних средишта, у којима су објављиване позоришне критике и оцењивање представе, глумачке креације и редитељске замисли, али чија су гледишта ретко када комплетна, а некад су и тешко доступна, и, најпосле, да потребне вести и обавештења сакупља из случајно сачуваних писама, фотографија и позоришних огласа и плаката.

О свему, дакле, што представља историју позоришта коју изучава и коју хоће да представи у књизи Јовановић је, као и други историчари позоришта, морао да говори и суди на основу сећања, доживљавања, утисака, приказа и судова неких других, и давнањијих, учесника, гледалаца, сведока и судија, који понекад, па и почешће, нису међусобно сагласни, чак су и противуречни, а нису сваки пут и до краја непристрасни и објективни. Сваки од тих сачуваних гласова минуле епохе аутор ове књиге пажљиво је саслушао, свима је дао места у овој књизи — због чега је она и нарасла до овогликога опсега, — али их је у своме казивању оркестрирао и од њих сачинио целину, и сваки је критички проверио и проценио, колико год је то могућно.

На основу те заиста врло обимне грађе сачињен је приказ рада Народног позоришта у Скопљу од 1913. до 1941. године, који је његова историја, најподробније исцртана. Њу је др Јовановић поделио у пет периода рада тога позоришта, којима је давао опште називе по ономе што је у њима у том позоришту остваривано и које је временски везивао за деловање његових управника. Први је од тих периода *Рађање позоришта*, и везан је за заснивање позоришта у Скопљу, највише настојањем и бригом Бранислава Нушића, а припада годинама од 1913. до 1915. Други период, назван *Послератна обнова Народног позоришта*, тече од 1918. до 1922. године, и у њему су управници Бранислав Нушић, у почетку и кратко, затим Андрија Милчиновић, две године, и Брана Цветковић, при kraју и такође кратко. трећи период захватава време од 1922. до 1928, противче за успешног деловања управника Радивоја Каракића, и наш аутор назвао је овај период *Консолидација позоришта*. Четврти период означен је као *Уметнички устанак позоришта*, а тај устанак остварен је за управниковања врло заслужног Бранислава Вojиновића у раздобљу од 1928. до 1935. године. Најзад, пети, и завршни период, *Уметничка зрелост позоришта*, везан је за успешно деловање песника и позоришног делатника Велимира Живојиновића Масуке, последњег његовог управника, али је уметничка зрелост која је тај период обележавала, достигнута захваљујући

исто толико и врсноћи његових глумца и осталих чинилаца театрских збивања у време између 1935. и 1941. године.

У оквирима тих периода, по позоришним сезонама аутор је говорио о делатности позоришних управа, које нису биле само организационог, већ су биле и уметничког реда; власпостављао је позоришне репертоаре и приказивао је оновремене представе, и када су у питању премијере, и када су то била понављања и репризе, и било да је на њима скопска публика гледала драме страних писаца или су аутори приказиваних драма, свих врста и жанрова, били наши писци из различних времена и средина: дискутовао је о концепцијама и уметничким достигнућима сваког њиховог редитеља, као и сваког од ондашњих глумца који су у њима имали улоге: пратио је пријем тих представа у публици, за коју су оне спремане и одјеке њихове, осврте на њих, оцене о њима, па и полемике у вези с њима у позоришним критикама, објављиваним по ондашњим часописима и листовима, културним, књижевним и театрским, и у дневној штампи; залазио и изван сцене и говорио о тамошњим збивањима позоришним, када је њих било: узимао у разматрање и сва друга збивања на сцени овога позоришта; гостовање поједињих глумца, па и целих трупа из других наших театрских средишта или из иностранства, обележавање значајних годишњица позоришних, културних или историјских, прослављања годишњица уметничког рада истакнутих глумца, пратио је доласке нових и одласке поједињих постојећих чланова позоришта; спомињао је извођење неких опера и представа дечјих позоришта у овом позоришту, и покушаје школовања глумца, и уопште све што се дешавало у овом позоришту, и око њега, али и његове турнеје и гостовања његова по градовима области, као и Вардарске бановине, за коју и у којој је оно деловало.

Из свих ових приказа и разматрања укупне делатности Народног позоришта у Скопљу, за све време његовог постојања и рада, избијају на видело многа знаменита, а заборављена збивања у њему, искрсавају ликови негдашњих глумца, редитеља и других позоришних посленика који су радили у њему, и међу којима је било и великих и незаборавних театрских стваралаца, и сазнају се многе значајне појединости из живота и књижевног стваралаштва неких наших писаца, који су део свога уметничког и јавног деловања везали за ово позориште, радећи у њему или пишући о њему.

Све то представља поједине странице историје Народног позоришта у Скопљу, у чијој делатности има и успона и падова, и кретања напред и заостајања, дужих или краћих, али која је, у укупном своду, датом у закључном одељку књиге, друштвену, културну и уметничка чињеница од значаја који ништа не може ни умањити ни оспорити.

Из свега што је речено мислим да се с пуном јасношћу може видети вредност и високи културноисторијски значај књиге др Зорана Т. Јовановића — лепо, мудро и књижевно писане, — са чега је са задовољством и најусредније препоручујем сваком даљем читању.

Мирослав Пантић

МИТСКО ОЗРАЧЈЕ СИМОВИЋЕВЕ ДРАМАТУРГИЈЕ

(Јасмина Врбавац, *Жртвовање краља*, Позоришни музеј Војводине,
Нови Сад, 2005)

Књигом Јасмине Врбавац *Жртвовање краља* са поднасловом *Миш у драматичном љубомира Симовића*, који прецизира и тематски одређује интерпретативно интересовање аутора, наша теоријско-критичка мисао (она која се бави драмском литературом) проширила је простор свога интересовања а драмски опус третираног аутора је употпуњен још једним квалификованим и дубоко оправданим приступом у тумачењу. Оно што је важно напоменути је да овај приступ није прогутао драмског писца нити је текст интерпретације, да тако кажемо, засенио богатство Симовићевог текста, него се ауторка веома сигурно кретала уском путањом између мита (теорија о миту) и драмског текста и његових митских наноса. Бавећи се на самом почетку свога рада укупношћу Симовићевог стваралаштва (поезијом, есејистиком и драмским стваралаштвом) она закључује на основу својих читања и увида да у укупном Симовићевом стваралаштву митски проседеи заузимају озбиљан простор. Наравно, та њена запажања заснивају се једним делом и на претходним открићима тумача његове поезије, који прецизно говоре о специфичним облицима њиховог транспоновања или и о присуству историјског слоја. Али оно што је њено суштинско откриће је да су његове најрелевантније драме или засноване на митско-историјском материјалу или да је митски материјал уграфијен у саму структуру појединих драма и што је још важније, да се њихови пуни смисао може открити и ишчитати из визуре митског или неких његових деривата.

Истраживање, а самим тим и књига, структурисано је веома јасно и прецизно. Полазећи од уводног дела који је насловљен као *Књижевно-шеријски контекст Симовићевих драма*, преко анализе појединих драма стиже се до *Закључка* који је у ствари рекапитулација истраживања али и поновна потврда оправданости овакве тематске анализе и појединих налаза и открића. Између ова два сегмента смештене су анализе појединих драма. Стожерну осу сваке од ових анализа чини текстуално тумачење централне митеме драме и њене релације према основном миту. У *Хасанагинци* њу откривамо у детронизованом „жртвованом краљу“ уобличеном у жртву, или како то теоретичари воле да кажу фармакоса, у лицу моћног Хасан-аге и двоструко обележене невине жртве Хасанагинице. Централну митему друге драме чини лик Просјака, који жртвујући се постаје само човек иако је обележен надљудским моћима. Жртвовање Филипа и Софије у *Пуштујућем йозоришту Шойаловић* није узалудно али никаквих ефеката нема јер су поремећени друштвени односи. Последња Симовићева драма *Бој на Косову* је по нашем истраживачу изузетак јер је уобличен „непремештени мит“ тј. жртвовање краља, у овом случају Лазара и Милоша Обилића. Ово уобличавање је учињено без отклона и зато је и било неспоразума при њеном тумачењу. Како се могло наслутити, митема је новостворени или изменjeni мит, и она чини основу сијеа, а настаје, како смо видели, у корелацији са митом или са неким његовим аспектима. То митско присуство или исијавање учава се на нивоу анализе појединих ликова који су двоструко вајани: с једне стране они су детерминисани „митским“ предзначима а с друге „стварносним“ делајем (или поступцима како аутор каже). Конкретна егзистенција или лик у знаку је сталне борбе и трвења између „стварносних“ и „митских“ налога. У већини драма овај сукоб добија

иронијску боју јер је контекст сасвим другачији од митског. И не само то, него како смо видели, и жртва добија сасвим друге обрисе.

Лежерно вођење анализе и неоптерећеност и лакоћа изражавања ставова и закључака нешто је што се примећује од самог почетка читања ове студије и што на нашу срећу остаје до самог kraja. Наиме, наша ауторка је јасно знала шта хоће тако да се није упуштала у разне још и данас теоријски нерашчишћене недоумице, њихово интерпретирање или образлагања различитих тумачења. Можемо навести пример који се односи на мит. Сви зnamо колико постоји теорија и тумачења мита и како су она у неким својим полазиштима сасвим различита, али ауторка се није упустила у теоријске расправе, већ је пошла од основног мита записаног у *Златној грани*, потпомажући се теоријским налазима Нортропа Фраја у књижевним делима и уз повремено консултовање и других аутора самоуверено је привела истраживање kraju. То, наравно, не значи да она није консултовала много ширу и обимнију литературу, него, напротив, говори о великој концентрацији на основну тему и разлоге бављења Симовићевом драматургијом и закључцима других његових тумача.

Бавећи се целокупним опусом Симовићеве драматургије ауторка је осветлила, поред поетичких и стваралачких стратегија, и исконске изворе његовог стваралаштва. Потпуно је јасно и више је него очигледно да су њему митски обрасци и матрице потребни за суштинска разрешења или спознају дубине савремене људске драме и његове трагичности али и за уметничко проникнуће у разлоге те трагичности. Тада аспект одвео је Симовића у вртлоге митских формул а нашег аутора понукао да се њима позабави. Зналачки детектујући у свакој драми понаособ специфичности митских наноса, она открива и, поред различитих стваралачких приступа, другачији однос спрам митског наслеђа. У складу са променом односа мења се и моделотворна стратегија нашег драматичара. Или обрнуто, јер се у стваралачком чину никад не зна шта је прво. Распон коришћења митског материјала креће се од преузимања митског сикжеа до тога да се на основу митских образца ствара нова структура која на нови начин комуницира са митом. Овако богат и широк распон третмана митског наслеђа диктирао је и разноликост стваралачког односа. И он се креће од чистог транспоновања до ироничне или гротескне стваралачке надградње. Контекстуализујући различите равни старатог или непремештеног и савременог мита Симовић у различитим ситуацијама остварује и различите интонације својих драмских текстова. Тамо где је непремештени мит у најлабавијој вези са сикжеом драме, тамо су и ефекти изобличења односа и судбина најизраженији. Ово је посебно видљиво у драми *Путујуће Јо-зорицше Шобаловићи* где можемо да говоримо о коришћењу митске матрице, и то понекад на нивоу асоцијације, а где су остварени изузетни уметнички ефекти или резултати.

Прецизно уоченим тематским доменом, методолошки спретно изведеном анализом материјала и суверено спроведеним доказним поступком Јасмина Врабац је указала на комплексност Симовићевог драмског стваралаштва, његову поетичку освешћеност и стваралачку разуђеност а себи обезбедила посебно место међу његовим тумачима. Такође, стављајући његово стваралаштво у шири европски контекст потврдила је Симовићеву модерност јер су неки његови комади настајали паралено са текстовима гуруа драмског стваралаштва прошлог века.

Симон Грабовац

ИСТОРИЈА ФИЛМА КРОЗ СНОВЕ

(Марко Бабац, *Снолики филм*, Институт за филм, Београд, 2004)

Без обзира на релативно кратак период постојања филма (од 1895. године), још краћи период његовог критичког и теоријског промишљања (1907. су објављене прве филмске критике, а 1911. се почело говорити о теорији филма), историја филма се писала и даље се пише из најразличитијих углова. Фilm, од самог почетка, није престајао да фасцинира појединим техничким открићима, а онда, све више и више својим уметничким достигнућима.¹ Иако се чинило да ће фilm бити пролазна атракција, чак и браћи Лимијер (Lumière), он је све више освајао свет, понекад и потискујући остале уметности, барем када је популарност и бројност конзумената упитању.

Постоје регионалне и националне историје филма, оне које се баве жанровима, као и оне које се баве појединим уметничким правцима и поетикама. Хронолошки оквири, уопште хронологија, неизбежни су у свакој историји, па и филмској, али су филмски датуми, најчешће, потпуно у супротности са општедруштвеним, а понекад и са другим уметничким правцима и догађајима. Што не значи да су и потпуно независни од њих, барем када су у питању поједина технолошка достигнућа, цивилизацијски напредак, значи — у условима у којима је дошло до појединих открића, па и њихових практичних примена. Фilm је, уз то, од самог почетка бележио све оно што се око њега дешавало, а филмски журнали су нам, данас, драгоценна сведочанства о минулом времену, сачувани на филмској траци догађаји и личности, као и обични људи, затечени у свакодневним активностима.

Фilmу се, исто тако, од самог почетка, приступало и тематски. Једна од тема која је, очигледно, заједничка многим филмовима управо је у наслову ове књиге Марка Бабца,² снови на филму, односно *Снолики филм*, тема која неминовно привлачи психоанализу, па и Фројда (Freud, Sigmund), потом и Јунга (Carl Gustav Jung), тумачење снови и симбола, још једна од великих преокупација човека и уметника у XX веку. Фilm и снови, без сумње, чврсто су повезани, више од 100 година, о тим везама сведочи Бабац.

¹ Lindsay, Vachel, *The Art of the Moving Picture*, 1915; Delluc, Louis, *Cinéma et Cie*, 1919; Pisani, Ferry, *Au Pays du Film*, 1923; Canudo, Ricciotto, *Usine aux images*, 1927; Кудешов, Лев, *Искусство кино*, 1929; Moussinac, Léon, *Panoramique du Cinéma*, 1929; Arnheim Rudolf, *Film als Kunst*, 1932; Bardeche M. — Brasillach, R., *Histoire du Cinéma*, 1935; Eisenstein (Сергей Майхайлович Эйзенштейн), *The Film Sense*, 1942; Балаж, Бела (Balàzs Bèla), *Искусство кино*, 1945; Epstein, Jean, *L'intelligence d'une machine*, 1946; Eisenstein, S., *Film Form*, 1949; Feyder Jacques, *Souvenirs d'un cinéaste*, 1946; Lindgren Ernest, *The Art of the Film*, 1948; Aristarco, Guido, *Storia delle teoriche del film*, 1951; Faure, Élie, *Fonction du cinéma*, 1953—1963; Sadoul, Georges, *Histoire de l'art du Cinéma*, 1955; Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, 1958—1962; Toeplitz, Jerzy, *Historia Sztuki filmowej*, 1959; Novaković, Radoš, *Istorija filma*, 1962; и друге. Овде смо навели углавном оне прве и најважније историјске, односно теоријске студије о филму као уметности.

² Марко Бабац, редовни професор Академије уметности у Новом Саду, филмски редитељ и монтажер, аутор уџбеника *Техника филмске монтаже* (1976, 1986, 1997) и *Језик монтаже јокрећних слика* (2000), као и књиге *Ново лице телевизије и филма* (2004); главни уредник и један од аутора *Лексикона филмских и телевизијских јојмова* (први том: 1993, други том: 1997, CD-ROM: 2002).

Девет глава и 24 поглавља ове књиге, уводе нас, најпре у свет чула, међу њима за филм најважније — **опажање**, или *шерцейција*. Полазећи од опажања стварности, тј. опажања слике, преко гештант психологије, аuthor посеже за примерима из филмске историје, и стиже до портрета појединих истакнутих филмских стваралаца, као што су: Луис Буњuel (Luis Buñuel), Ингмар Бергман (Ingmar Bergman), Федерико Фелини (Federico Fellini), Андреј Тарковски (Андрей Тарковский) и Александар Сокуров.

Прва глава је и најобимнија, око 90 страна, а у њој су, прегледно и детаљно, предочени, поред опажања слике, опажање звука, односно простора и времена, илузије (као једна од појава која је нераскидива са сновима, а касније и са филмским сновима), релативност слике, фи ефекат (који ствара илузију кретања) и, на више од ддвадесет страна, о симболу (односно историји симболику, и великом повратку симболику почетком XX века, најпре кроз научна истраживања, потом кроз поједина, уметничка читања и тумачења).

Друга глава, састављена од 7 поглавља, као и претходна, конкретизација је поменутих тензија. О природи снови, њиховом саставу, врстама и значењу, о нашем односу према сну, као и о значају снови за наш живот, на који су указивала два велика научника, какав су Фројд и Јунг.

Трећа глава има три поглавља: „Снови у српским народним песмама”, „Уметност и снови” и „Фilm и снови”. Разумљиво, ово последње је и најобимније, готово 50 страна.

„Фilm је настао од покретних слика, сличних сликама у сну, и можда је управо због те чињенице фilm као уметничка форма најближи свему снолијком”, истиче Бабац. У прилог томе је и тврђња Вима Вендерса (Wim Wenders): „Фilm се гледа субјективно, увек се види само онај фilm који види унутрашње око гледаоца”. Инсистирање на том унутрашњем, непознатом и подсвесном, основа је поетике надреализма, како у књижевности, сликарству, тако и у надреалистичком филму који је инаугурисао Буњuel својим *Андалузијским ћосом* из 1928. године, направљеним из уверења да је „фilm измишљен да би изразио живот подсвести”. На теоријским поставкама, као и на примерима из филмова — од Жоржа Мелијеса (Georges Méliès) и Едвина Портера (Edwin S. Porter), преко немачког експресионизма, америчких комедија из 20-их година, пре свега оних које су снимали Чаплин (Charles Chaplin) и Китон (Buster Keaton), француских филмских импресиониста, а потом и авангардиста, као што су Рене Клер (René Clair) и Жан Кокто (Jean Cocteau), до филмских аутора попут Хичкока (Alfred Hitchcock), Велса (Orson Welles), Куросаве (Akira Kurosawa), Висконтија (Luchino Visconti), као и наших аутора (Влада Петрић, Душан Макавејев, Емир Кустурица).

Нису поменута сва имена, филмски наслови, којима се аргументују тезе које је пре пола века изнео Езејштејн (Эзейштейн) о сличности гледања филма и сневања, наспрот филмској комерцијализацији и оним филмским ствараоцима који приказују снове само као обичне илustrације појединих стања својих јунака.

На ово поглавље се, логично, настављају два следећа, из Пете главе: „Стварност и снолика природа филма” и „Драматургија снови”. На самом почетку, Бабац упозорава на честу заблуду: „Иако је реакција на филмску слику веома слична реакцији на афилмску стварност, филмска слика се разликује од стварности, јер није њена копија, већ њен корелат. Филмска слика је *илузија* стварности, запис светlostи и звука, а не одраз природе”. Бабац експлицитно подвлачи да је *природа филмског знака артифицијелна*.

Ево једног закључка из „Драматургије снови”: „Кретање слика битно је обележје филмске уметности, али и веома важан чинилац снови”, подвлачи Бабац и

додаје: „Кретање слика је крвоток филмске уметности који повезује стварност и снове”.

Наредних пет глава и поглавља посвећено је великим филмским сањачима: Буњуелу, Бергману, Фелинију, Тарковском и Сокурову.

Анализирајући Буњуелове филмове: *Андалузјски ћас* (1928), *Златно доба* (1930), *Зaborављени* (1950), *Виридијана* (1961), *Анђео уништења* (1962), *Лейотица дана* (1967), *Дискретни ћарм буржоазије* (1972), *Фантом слободе* (1974) и *Тај мрачни предмет жеља* (1977), Бабац показује како „више и боље од многих других редитеља, Буњуел изражава природу несвесног и потиснутих жеља у духу Фројдове психоанализе коју познаје и цени”.

Пишући о Бергману, Бабац подвлачи да се његови снолики филмови разликују од филмова других стваралаца који овај медијум користе да би изразили своје снове. Чини то на примеру: *Седмо ћечати* (1957), *Дивљих јајода* (1957) и *Персоне* (1966). Завршава једном метафоричном сликом: „Фilm се завршава, гледаоци се буде из сна”.

Снови су највећа филмска заоставштина Федерика Фелинија, истиче Бабац. Аргументује то његовим филмовима: *Улица* (1954), *Сладак живот* (1960), *8 ½* (1963), *Буљијета и духови* (1965), *Амаркорд* (1973) и *Казанова* (1976). Фелини је сматрао „да се сан не може додирнути и да слика у нашој свести никада неће бити сасвим иста са оном на екрану” (Бабац).

Иваново дештињство (1962), *Andrej Рубљов* (1966), *Огледало* (1975/6), *Носитал-џија* (1983), четири од седам величанствених филмова Андреја Тарковског, анализирани су у осмој глави ове књиге. У њима је, како то запажа Бабац, дошло до реализација „фројдистичких снови” Андреја Тарковског. Наравно, ти филмови су много више него потврда његових уверења и пророчанстава — изузетна уметничка остварења.

Девето поглавље посвећено је Сокурову и његовим сновима: *Други круг* (1990), *Камен* (1992), *Мајка и син* (1997), *Елеџија ћутовања* (2001), *Руска барка* (2002), *Отац и син* (2003). Контроверзан аутор, који није популаран код шире публике, импонује својом посвећеношћу филму, односно сопственим сновима.

У додатку књиге је списак 100 сноликих филмова и секвенци, од Змијоликог ћелеса *Anabеле Витфорд*, Лори Диксон (Dixon), из 1894. године, до *Повратка* (из 2003) Александра Звјагинцева (Звјагинцев). Драгоцен водич кроз филмске снове, али и кроз својеврсну историју филма, с акцентом на филмове који су, ако не у целости, онда барем у појединим секвенцима и кадровима, сачували антологијске примере преношења снови на филм. Поменућемо још неке од њих: Мелијесови *Чаробно несташаје једне dame* (1896) и *Аладинова чаробна лампа* (1906); *Кабинет доктора Калиџарија* (1920), Роберта Винеа (Wiene); *Носферати*, *симфонија ужаса* (1922) и *Последњи човек* (1924), Фридриха Мурнауа (Murnau); *Париз који сијава* (1923), Рене Клер; *Метројполис* (1926), Фрица Ланга (Fritz Lang); *Крв ћесника* (1930), Жана Коктоа; *Франкенштајн* (1931), Џејмса Вејла (James Whale); *Фаншазија* (1940), Волта Дизнија (Walt Disney); *Чудо у Милану* (1950), Виторија де Сика (Vittorio de Sica); *Сенке заборављених предмета* (1964), Сергеја Параданова; Висконтијев филм *Смрт у Венецији* (1971); *Корени привићења* (1979), Кена Ресела (Ken Russell); *Дом за вешање* (1988), Емира Кустурице; *Записи са узглавља* (1995), Питера Гринавеја (Peter Greenaway); *Пришајени ћићар, скривени змај* (2000), Анг Лија (Ang Lee).

Од самог наслова студије, *Снолики филм*, па током већине ових страница (363), Бабац настоји да препозна и именује један надјанровски *снолики филм*. Проналази за то аргументе у опусу аутора који су исто тако изнад жанровских ограничења. Не само због тога, наравно, и ова књига је изван жанровских одређења — између теорије и историје, психологије и филмологије, она је, истовремено, и подједнако, све то, па се препоручује и стручњацима и студентима и лаицима, свима онима који желе да сазнају најважније податке о филму и снови.

ма, као основи за разумевање пре свега филмске уметности, наспрот оном у шта се последњих деценија претворила холивудска „фабрика снова”.

Зоран Ђерић

UDC 681.816.6(497.113)(091)(049.3)
821.163.41-95

ОРГУЉЕ У ВОЈВОДИНИ

Ђерђ Мандић, *Војвођанске оргуље* [Mándity György, *Vajdasági orgonák*],
на српски превео аутор, Завод за културу Војводине и Агарé,
Нови Сад, 2005; страна: 240 + илустрације. Тираж: 360

Успешни истраживачки пројекти који немају озбиљнију финансијску подршку државе и друштва увек изнова доказују снагу ентузијазма својих покретача. Такав ентузијазам препознаје се у раду органолога и оргуљара Ђерђа Мандића чији су резултати дугогодишњег рада представљени у студији *Војвођанске оргуље*. Штампана као заједнички пројекат издавачке куће „Агарé” и Завода за културу Војводине ова публикација представља до сада непознате чињенице везане за оргуље и оргуљарство у Војводини.

Ђерђ Мандић, у почетку самоуки заљубљеник у оргуљски механизам, усавршавао је уметност грађења оргуља у Печујског оргуљској мануфактури, затим у Шибенику, као и радионици чувеног професора Волфганга Брауна (Розенфелд, Немачка), достигавши онај степен знања који је неопходан не само за професионалну изградњу „краљице инструмената”, већ и за озбиљан научноистраживачки подухват који укључује и захтеван теренски рад. Свестраност аутора довела је до реализације студије *Војвођанске оргуље*, својеврсне повести о оргуљама на војвођанским просторима.

Публикација *Војвођанске оргуље* састоји се из *Предговора*, *Крајишке историје оргуља*, а затим и историје овог инструмента на тлу Војводине, те одељка о *Механизму и деловима оргуља*. Следе поглавља *Војвођански оргуљари*, *Иноситрани градитељи оргуља*, *Оргуље нейпознатог порекла*, *Уништено оргуље*, те табеларни приказ укупно истражене грађе, преглед оргуљских регистара, попис коришћене литературе и сажеци на словеначком, чешком, немачком и енглеском језику. Оваквим распоредом излагања аутор Ђерђ Мандић је, будући да је одабрао пут од градитеља ка инструменту, у први план поставио своју специјалност, односно знање искусног оргуљара и органолога. Он ову публикацију конципира тако да кроз појединачне радионице испреда историју оргуљских инструмената Војводине чији су градитељи своју уметност креирали и на тлу Војводине, али неретко и у иностранству.

У жељи да публици приближи предмет своје студије, аутор најпре кроз објашњење назива инструмента, а затим и кратак историјски осврт у који укључује и легенде о настанку, представља инструмент оргуље, наглашавајући да су употребљаване у одређеним периодима и у источном и у западном хришћанству.

Разматрањем појединачних религијских покрета кроз историју аутор прати присуност оргуља у обредима, као и у другим свечаним приликама. Коначно, у посебном поглављу представљени су различити механизми овог инструмента, те начин њиховог рада.

Текст о почецима оргуљарства у Војводини који сежу у XVIII век, уводи читаоца у централни део студије у коме се налазе „биографије” најважнијих ра-

дионица, карактеристике техничке опремљености, година настанка, фотографија и други важни детаљи. Представљена су чак 173 инструменти.

Судећи по броју сачуваних инструмената, изгледа да је само мали број до-мајих оргуљара био ангажован за изградњу оргуља у Војводини. Ђерђ Мандић представља укупно шест радионица: *Фишер*, *Хубман*, *Кајлбах*, *Линдауер*, *Пфајфер* и *Текситорис*. Од укупног броја сачуваних оргуља на војвођанским просторима свега је дванаест примерака изграђено у овим радионицама, док је далеко већи број поручен из иностранства. У том смислу највише их је увезено из пећуске *Фабрике оргуља Ангстер*. Породица Ангстер, која је кроз четири генерације неговала занат оргуљарства, оставила је у Војводини преко четрдесет оргуља, од којих је 37 сачувано. Нешто мање израђено је у радионици *Леойолда Веденштајна* у Темишвару. Од значајнијих иностранских мајстора читаоци су детаљно упознати са примерцима *Фрањевачке оргуљарске радионице* из Баје, радионице *Данел* из Марibora, као и *Фабинг* из Осијека. Ту је и велики број других иностранских оргуљара који су у Војводини оставили само по неколико примерака. Премда је њихов допринос у броју оргуља скромнији, аuthor књиге им је посветио једнаку пажњу као и онима чији је рад више заступљен на овим просторима.

У централном поглављу студије Ђерђ Мандић настоји да избегне стварање било какве класификације у односу на квалитет рада својих колега из прошлости. Он радије детаљно разматра историјски релевантне чињенице везане за инструмент, кварове, поправке и околности у којима су се одвијале. У том смислу може се рећи да ниједан инструмент није издвојен на рачун другог. Такође не постоје примедбе у погледу могућности свирања на њима, па се стиче утисак да су сви примерци о којима је реч — без обзира на механизам рада — погодни за музицирање. Овде се такође може уочити да је изградња оргуља зависила од различитих чинилаца — величине цркве, финансијског стања црквене заједнице и слично — те стога постаје јасно да не постоји „тип“ војвођанских оргуља, како би се можда по наслову књиге дало наслутити. Можда би зато одговарајући превод наслова ове књиге, оригинално написане на мађарском језику, био *Оргуље у Војводини*. Оно што, међутим, изненађује јесте чињеница да су ови прилично скупи инструменти били готово редован део црквеног инвентара чак и веома малих верских заједница као што су биле оне у Соту, Бачком Новом Селу, Гложану, Кулпину, Чонопљи.

Приказом преко дадесет оргуља непознатог порекла, аuthor настоји да укаже на вредне примерке о чијим градитељима није било могуће пронаћи било какве податке, док одељак о уништеним оргуљама упозорава на последице небриге за културна блага у нас. У прилогу, осим већ поменутих текстова, посебну пажњу привлачи сажетак на чак четири језика, што је знак да су и аuthor и издавач при реализацији ове књиге имали на уму место које ће она заузети на културолошкој мапи Европе.

Према речима Ђерђа Мандића, највеће тешкоће у реализацији ове студије представљала је терминологија органологије која се углавном ослања на речи из немачког језика. Њихово превођење у већини случајева није било могуће или је превод могао бити изведен само описно (*schwelkasten* — ормар за мењање јачине звука и слично). Упркос овоме, излагање грађе у студији *Војвођанске оргуље* јасно је и доследно постављено. Премда је дизајн књиге донекле немаштовит, а фотографије инструмената углавном црно-беле, пред нама је вредна историјска студија, па и врста водича за свираче који уколико желе да наступају у Војводини, могу тачно да осмисле турнеју у односу на техничке могућности инструмената.

Ира Проданов

СЕЋАЊЕ ЗА ЗНАЧАЈНЕ НОСИОЦЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Почетак двадесет првог века донео је дуго прижељкиване монографије из области хорског извођаштва у Србији. Године 2004. објављени су летопис *Прво београдско ѹевачко друштво 150 година* и монографија *Српско-јеврејско ѹевачко друштво (хор „Браћа Барух“) — 125 година трајања*, а затим 2005. године монографија *Академско ѹевачко друштво „Обилић“ 1884—1941, документи, сећања, коментари*. С обзиром на то да је летопис најстаријег београдског певачког друштва већ приказан, овом приликом сагледаћемо текстове посвећене Српско-јеврејском певачком друштву и Академском певачком друштву „Обилић“.

Једно је студија историчара Ивана Хофмана, а друго рукопис некадашњег члана хора „Обилић“ Милана А. Костића који су сарадници Историјског архива Београда — Милена Радојчић и Боро Мајданац, припремили за штампу и допунили текстом Радомира Јгњачевића и обогатили фотографијама диригената, певача, сарадника, па и докумената и концертних програма. Поменуте монографије немају никакву концепцијску сличност. Када је дизајн у питању, приметна је изразита разлика. Монографија друштва „Обилић“ пружа пријатан визуелни угођај почевши од корица са фотографијом хора, па до многобројних ретких фотографија објављених у књизи. С друге стране изразито тамне корице са два слова „В“ и неколико фотографија о Српско-јеврејском певачком друштву не пружају илустративну подршку садржају књиге.

Иван Хофман, *Српско-јеврејско ѹевачко друштво (хор „Браћа Барух“) — 125 година трајања*, издавач Хор „Браћа Барух“, Београд, 2004,
стр. 55 + 24 фотографије; резиме на енглеском језику.

Студија о Српско-јеврејском певачком друштву има стилски и концепцијски добро осмишљен текст, подједнако занимљив и стручној и широј читалачкој популацији. Књига је заслужено освојила прву награду на 48. конкурсу Савеза јеврејских општина Србије и Црне Горе (2004). Историја хора приказана је као део опште историје друштва и државе у чијим оквирима је хор деловао. Основа су биле претходне монографије из пера Соломона Мошића и Александра Левија. Прве странице су посвећене историјским збивањима у Србији од друге половине XIX па до почетка XXI века (*Простор и време*). Аутор у историјску слику укључује и податке о присуству Јевреја на тлу данашње Србије (*Како је йоћело*). Подсећа нас да је масовније присуство Сефарда у Београду почело у XVI веку, а да се долазак Ашkenазија везује за период аустријске владавине у XVIII веку. Ашkenазима је припадао и Јосиф Шлезингер, оснивач и диригент првог оркестра у Србији. Када је у другој половини XIX века дошло до оснивања првих јеврејских институција, формирано је и Прво јеврејско певачко друштво. Почело је с радом 1879. године захваљујући школованим Сефардима. Већ 1880. године чланови су били и Срби, па је хор добио име Српско-јеврејско певачко друштво. Први диригент био је учитељ Пера Димић, а касније су ансамблом управљали и Стеван Мокрањац и Јосиф Маринковић. Од оснивања је постојала жеља за стварањем мешовитог хора, али конзервативизам средине није дозвољавао остваривање та-ке идеје. Тек у последњој деценији деветнаестог века хору су прикључене девојке (1899) уз услов да старије жене присуствују проблема као пратиље. Истовреме-

но, Српско-јеврејско певачко друштво је постало стални синагогални хор. Поред певања у синагоги хор је у том периоду наступао у земљи и у иностранству. Ако изузмемо прекид изазван Првим светским ратом, следећа значајна промена у раду Српско-јеврејског певачког друштва додогодила се 1939. године када се оно спојило са Јеврејским академским хором основаним 1934. године (Ашкенази). Ово спајање, подстакнуто ратним забивањима у Европи, представља прву културну сарадњу између Сефарда и Ашкеназија у Србији. Нови прекид, програђен стравичним страдањем Јевреја, донео је Други светски рат. Године 1944. неколико преживелих чланова Српско-јеврејског певачког друштва приредило је концерт у сали Јеврејског дома (*Обнова рада*). До праве обнове хора, под новим именом „Браћа Барух”, дошло је тек 1952. године и то захваљујући позиву за учешће на фестивалу јеврејских хорова у Израелу — „Зимрија”. Од тог тренутка почиње нова фаза у раду јеврејског певачког друштва коју обележава неколико гостовања у иностранству као и више јавних наступа у Београду. Захваљујући путовањима и концертима, као и континуираној финансијској подршци јеврејске заједнице, хор је добијао нове, младе чланове не само у певачким већ и у диригентским редовима.

После хронолошког прегледа рада јеврејског певачког друштва у монографији Ивана Хоффмана следе поглавља: *Име хора* (објашњење ко су били браћа Барух), *Чланови хора* — списак првих чланова хора Српско-јеврејског певачког друштва и Јеврејског академског хора (са издвајањем заслужних чланова), *Диригенти* — списак диригената са кратком биографијом сваког од њих, *Председници хора, Сарадници и пријатељи хора, Репертоар* — преглед по композиторима (прво јеврејски, а затим српски и инострани композитори), *Наслући у земљи, Наслући у иностранству, Други век Хора „Браћа Барух” (од 1980), Осврт на прошлост — поглед у будућност, Прилоги, Извори и Литература, Summary*.

У прегледу репертоара од оснивања до 2004. године аутор је издвојио неколико извођења капиталних вокално-инструменталних дела значајних за српску средину: оперу *Продана невеста* Беджиха Сметане (1910), ораторијуме *Елијас* Феликса Менделсона (1912), *Луда Макабејац* (1926) и *Самсон* (1932) Георга Ф. Хендла. Међу многобројним захтевним делима која је извело Српско-јеврејско певачко друштво (хор „Браћа Барух“) у периоду после Другог светског рата, значајни су и кантата *Александар Невски* (1966, 1972, 1973) Сергеја Прокофјева, *Чи-ческирски исалми* (1987, 1997) Леонарда Бернштајна и *Сибабай Майпер* Баакина Росинија (1999). Извођење овако опсежних и захтевних вокално-инструменталних партитура представља значајан подухват и за професионалне извођаче, а од аматерских хорова и додатни напор и много више рада. Све то захтева и организационе напоре на ангажовању инструменталних извођача и вокалних солиста. Зато Српско-јеврејско певачко друштво заслужује похвале не само у певачком већ и у организационом погледу.

Део књиге насловљен са *Други век Хора „Браћа Барух“* прати његов историјат од 1980. до 2004. године, када уместо Каменка Берића место диригента заузима Александар Вујић. Није јасно зашто је аутор издвојио овај сегмент од првог дела књиге у коме је хронолошки приказан развој Српско-јеврејског певачког друштва. Репертоар и наступи везани за „други век“ хора „Браћа Барух“ већ су набројани у сегментима који претходе (*Репертоар, Наслући у земљи, Наслући у иностранству*), а у овом поглављу аутор их детаљно описује. Можда због тога што је и Иван Хоффман био учесник (певач) на неким од тих наступа? Осим Александра Вујића, као најзначајније диригентске личности у овом периоду, аутор веома прецизно проказује прве корепетиторске и диригентске кораке младих асистената, данас афирмисаних диригената: Ђојане Маторкић, Дејана Савића, Татјане Михић и Александра Спасића. На почетку јубиларне 125. године рада

хор је добио новог диригента, Уроша Степановића. Пред њим је био „одговоран задатак да од подмлађеног и недовољно искусног ансамбла створи озбиљан хор, достојан имена и репутације коју је стицао више од једног века”. Следи закључак, избор из критика, списак свих чланова од 1952. године, преглед извора и литературе. Интересантно је да у попису литературе међу студијама и књигама историјског садржаја нису набројане музичко-историјске књиге, па ни енциклопедије.

Монографија *Српско-јеврејско йевачко друштво (хор „Браћа Барух“) — 125 година трајања* једна је од ретких студија посвећених хорском извођаштву у Србији. Драгоценја је и зато што живот јеврејског аматерског певачког друштва посматра као део разноврсних активности у српском друштву, које су доприносиле и доприносе развоју његове опште културе. Посебну вредност представља чињеница што је настала из пера аутора који је и сам учествовао у раду Српско-јеврејског певачког друштва.

Академско йевачко друштво „Обилић“ 1884—1941, документи, сећања, коменијари, Публикум, Београд, 2005, стр. 256 (138 фотографија),
резиме на енглеском језику.

Књига *Академско йевачко друштво „Обилић“ 1884—1941, документи, сећања, коменијари* састоји се из два дела. У основи књиге је рукопис Милана А. Костића посвећен раду АПД „Обилић“ до 1941. године, односно до времена када је ово друштво било регистровано. Управо због тога у наслову монографије као завршна година је 1941. Допуну основном садржају чини текст: *Хор сениора Академског йевачког друштва „Обилић“* Радомира Игњачевића. Ту је објашњена позиција коју су после Другог светског рата имали некадашњи чланови хора АПД „Обилић“, као и њихов однос према новом академском друштву „Бранко Крсмановић“. Захваљујући сарадницима Историјског архива Београда — Бори Мајданцу и Милени Радојчић, текстови некадашњих чланова АПД „Обилић“ приређени су и обогаћени низом мање познатих фотографија, писама и програма из фонда Историјског архива Београда и Архива Србије.

Први део књиге открива лепоту и значај хорског извођаштва, у националном и културном погледу, у музички неразвијеној српској средини с краја XIX и почетком XX века. Други део врло сликовито приказује судбину некадашњих чланова хора „Обилић“ у времену после Другог светског рата, када је нова власт онемогућила њихов рад под старим именом. Они су се тада организовали као црквено певачко друштво у цркви Св. Александра Невског, а потом у Вазнесењској цркви у Београду, али са заставом, химном и духом некадашњег академског хора.

Период од основања 1884. па до 1941. године, обрађен је у оквиру шест целина. Прва, најобимнија, објашњава услове под којима је друштво формирало, начин функционисања друштва, рад на националној идеји, културне активности и јавне наступе, репертоар и нототеку, симболе препознавања (химна, застава). Наредно поглавље описује прославе годишњица као и значајнија путовања (Русија, јужна Србија, Чехословачка, Пољска, Француска). Захваљујући труду приређивача текст је обогаћен фотографијама чланова, диригената, председника и покровитеља хора „Обилић“. Нису изостали ни документи о раду друштва, програми, новински исечци, списак председника, преглед важнијих путовања, биографије хоровођа. Упркос томе што је архива хора уништена током Другог светског рата, сабране су многобројне додатне информације о раду друштва. Доку-

ментарна грађа није изостала ни у другом периоду који представља додатак основном тексту Милана А. Костића и који, по речима приређивача, тек треба детаљно осветлити.

Из записа Радомира Игњачевића сазнајемо да су у току Другог светског рата уништени застава и ноте Академског певачког друштва „Обилић”. Током рата чланови хора су певали у цркви Св. Александра Невског у Београду. После рата гостопримство им је указала Вазнесењска црква, а назив им је био Хор сениора академског певачког друштва „Обилић”. Хором су тада дириговали познати музичари Жарко и Богдан Џвејић. Хор у новој држави није могао да буде регистрован, а није могао ни да окупи већи број старих чланова, јер је из идеолошких разлога певање у цркви било лоше виђено. У неколико наврата, између 1946. и 1952. године, покушали су да се изборе да хор АКУД „Бранко Крсмановић” понесе старо име Академско певачко друштво „Обилић” и да задржи своју химну „Хеј трубачу”. Нажалост, у томе нису успели. Наставили су да певају у цркви, да посечују манастире, да певају на годишњицама и поменима људима који су оставили значајан траг у историји српског народа. У неколико наврата посетили су Грчку, и увек су певали на српском гробљу Зејтинлик. Године 1971. постали су хор Маркове цркве у Београду. Временом је тај хор добијао све већи број младих људи, углавном студената теологије. Уместо мушких хора сениора поново је оформљен мешовити хор какав је Академско певачко друштво имало до 1941. године. Диригент је кратко време био Георгије Максимовић, а затим од 1988. године до данас хор успешно води Предраг Миодраг, професор црквене музике.

Жеља да академски хор понесе своје предратно име нагнала је неколико преживелих „сениора” да у мају 1991. године буду део (можда политизоване) церемоније уједињења Хора сениора академског певачког друштва „Обилић” и академског хора АКУД-а „Бранко Крсмановић”. Том приликом „сениори” су предали своју славску икону Архангела Михаила и химну „Хеј трубачу” академском хору „Бранко Крсмановић”, али нису постали део ансамбла који је од тог тренутка постао Хор „Обилић—Крсмановић”. Традиција сениорског хора настављена је у цркви Св. Марка.

Текстови у оквиру монографије *Академско ћевачко друштво „Обилић” 1884—1941*, представљају драгоцен ослонац и у осветљавању историје српских певачких друштава после Другог светског рата.

Милица Андрејевић

UDC 78.071.1:929 Stravinskij J. F. (049.3)
821.133.1-94.09 (094.5)
821.163.41-95

МЕМОАРИ КЛАСИКА МОДЕРНЕ МУЗИКЕ

Igor Stravinski, *Hronika moga života*. Autobiografija. Prevod i pogovor: Konstantin Babić. Priredivač i urednik Aleksandar Vasić. Izdavač: Društvo lepih umetnosti „Artist” (Biblioteka „Musica viva”), Beograd 2005, 175 str.

Једанаест година после првог издања, поздрављамо публиковање српског превода мемоара Игора Стравинског (1882—1971), сада у музиколошкој и музикографској едицији Друштва лепих уметности „Артист”.¹ Под називом *Хроника мода живота*, као први наслов у новопокренутој библиотеци „Musica viva”, објављено је друго, исправљено и допуњено издање надасве интересантне аутобио-

графије руског композитора. Превод је дело Константина Бабића, композитора и редовног професора Факултета музичке уметности у Београду, у пензији. Иницијатива за ово издање потекла је од приређивача и уредника, музиколога Александра Васића, који је обавио темељну језичкостилску, стручну и терминолошку редакцију читавог превода и књигу обогатио напоменама, коментарима и исцрпним индексом властитих имена. Српски превод рађен је према италијанском преводу,² мада је оригинал писан на француском.³ *Хроника моја живота* превођена је на неколике језике: постоје издања на енглеском (америчка и британско),⁴ немачком⁵ и руском језику,⁶ као и преводи на шпански (1936—1937), бугарски (1966) и мађарски језик (1969).

Српско издање (као и француско, руско и немачко), снабдевено је напоменама и библиографским референцама које појашњавају текст. Приређивач и уредник исправио је и грешке којих није поштеђен чак ни француски изворник *Хронике*. Тако, примерице, штампарска грешка, односно изостанак запете после презимена прослављене балерине Данилове, у француском издању, показао се као кобан, јер је италијански преводилац помислио да је Данилова Чернишова једна те иста личност, а реч је о двема балетским уметницама — Александри Дионисјевној Даниловој и Љубов Павловној Чернишовој.

Исправно сматрајући да књига Стравинског припада жанру документаристичке прозе, и да је као такву ваља учинити функционалном у другој језичкој и културној средини, како са становишта тзв. обичног читаоца тако и стручњака који би у некој прилици желеле само да консултује њен садржај, приређивач је израдио подробан регистар имена (у двојакој графији, извornoј и фонетској), са драгоценим напоменама. За поједина имена која у француском изворнику и италијанском преводу нису дата потпуно, приређивач је консултовао совјетско издање. Српски индекс је, међутим, исцрпнији и од руског, јер су дата и одговарајућа старогрчка имена. Посебно бисмо истакли да немачко, руско, енглеско (из 1975) и прво српско издање садрже и фотографије.⁷ Оригинал на француском обогаћен је пак изванредним Пикасовим илустрацијама. (Садашњи српски издавач морао се из финансијских разлога лишити фотографских прилога.) Поред предговора самог Стравинског, руско и британско издање опскрбљени су и посебним предговорима на самом почетку књиге.⁸ Српско издање садржи и питак, непретенциозан и духовит, личном нотом обојен поговор професора Бабића.⁹

¹ Књигу је штампало предузеће „Бирографика” из Суботице, латиничним писмом, у формату 20 см. Прво издање објавиле су 1994. г. београдске издавачке куће „Графокомерц” и „Купола”, данас угашене.

² Igor Stravinskij, *Chronache della mia vita*, traduzione delia francese Alberto Mantelli, Feltrinelli Economica (Universale Economica, No. 871), Milano 1981.

³ Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël et Steele, Paris 1935, 187 pp.

⁴ Igor Stravinsky, *An Autobiography*, Simon & Schuster, New York 1936; 2nd édition: Norton & Company, New York 1962; 3rd edition: исти издавач, 1988; Calder & Boyars, London 1975, x, 176 pp.

⁵ Igor Strawinsky, *Erinnerungen*, Übertragung ins Deutsche von Richard Tüngel, Atlantis, Zürich 1937, 227 pp.

⁶ Игорь Стравинский, *Хроника моей жизни*, превод Л. В. Яковлевой Шапориной, Музгиз, Ленинград 1963, 257 [+1] стр.

⁷ У првом српском издању налази се шест фотографија снимљених 1961. године приликом сусрета Стравинског с нашим истакнутим уметницима, професорима Музичке академије у Београду.

⁸ Уп. В. Богданов-Березовскиј, „Игорь Стравинский и его Хроника”, [у:] И. Стравинский, *Хроника...*, 5—30; Walter White, „Introduction”, [in:] I. Stravinsky. *An Autobiography...*, vii—x.

⁹ Уп. К. Бабић, „Музичка поетика Игора Стравинског”, [у:] И. Стравински, *Хроника...*, I издање, 137—143; II издање, 153—159.

За разлику од француског оригинала, а поштујући италијанско издање с којег је српски превод и рађен, београдско издање из 2005. године подељено је на два дела, а у оквиру првог на три поглавља.¹⁰

У првом поглављу првог дела (стр. 7—12), Стравински износи сећања на детињство и лета проведена у родној Русији на селу с родитељима, као и на своја прва музичка искуства. Успомена на лик Чайковског (кога је видео први и једини пут на представи Глинкине опере *Руслан и Људмила* и то пред саму композиторову смрт 1893. године), означила је почетак његовог „свесног живота као уметника и музичара” (12). Следи упознавање с „новим академизмом” руске Петорице, а затим и постепено и неспретно ослобађање од њиховог утицаја (друго поглавље, 13—25, до 1910. године). Контакт са својим каснијим учитељем (а слободно можемо рећи и са првим, јединим правим и великим узором у даљем стварању), Римским-Корсаковом, остварио је преко његовог најмлађег сина, с којим је студирао права на Универзитету у Петрограду. Уследио је затим период интензивног компоновања под надзором Римског-Корсакова (треће поглавље, 26—78). Пријатељство с кореографом Дјагилевим заувек је обележило његов живот и стваралаштво. Међународна каријера Стравинског отпочела је турнејама по великим европским градовима (Париз, Женева, Рим, Беч),¹¹ али и по Америци (1916), у којој је био посебно добро прихваћен. Захваљујући углавном успешним извођењима балета (*Петрушка*, *Посвећење йорлећа*) у којима је остварио и свој диригентски деби (у Женеви фрагменти из *Жар ћипице*; у Паризу цео балет, 1915), Стравински је имао прилику да се упозна и са најистакнутијим руским и светским балетским уметницима попут Фокина, Нижинског, Ане Павлове, Тамаре Карсавине, али и са ствараоцима као што су Дебиси, Равел, Франк, Форе, Мануел де Фаља, Дика, Рихард Штраус, Прокофјев, па и са самим Паблом Пикасом. Ратне године проведене у Швајцарској (1914—1920), касније су у њему будиле носталгију, јер је тамо стекао бројна драгоценна и трајна пријатељства. Упечатљиво је оно са швајцарским књижевником Шарлом Фердинаном Рамијом, с којим је радио на *Причи о војнику*.

У другом делу *Хронике* (79—152) пратимо живот Стравинског од 1920. до новембра 1934. године, када је претежно живео у Француској, земљи која је, према речима самог композитора, постала његова друга отаџбина. Овај период такође је обележен турнејама по већим европским градовима,¹² а касније и по Сједињеним Државама, где се дефинитивно настанио 1939. и остао до смрти.¹³

У настојању да остави праву слику о себи (јер су, како је истакао, многе чињенице биле погрешно протумачене у штампи), а тиме и да распрши неспоразуме који су се нагомилали око њега, Стравински је написао „више него биографију” у коју је, према сопственим речима, утиснуо сва своја размишљања, склоности и аверзије. Нашавши се на раскрсници између, како наглашава, два руска менталитета — националистичког (оличеног у врсти „новог академизма” који су заступали чланови Петорице) и космополитског (кome је и сам припадао) —

¹⁰ Француско издање састављено је из три целине. Трећи део се поклапа с трећим поглављем/другим делом српског издања из 2005. године. Преводи на руски, немачки и енглески (из 1975) из два су дела (у енглеском су издељени на десет поглавља — од I до V и од VI до X). Свакако да раздеоба текста на мање целине за читаоца има психолошке предности. Међутим, отворено је и начелно питање: да ли се (у свему) мора и треба држати изворника, или се у њему на овакве начине има права интервенисати?

¹¹ Не бисмо се, ипак, сложили с периодизацијом професора Бабића, који наводи да се Стравински налазио у Француској од 1910., а у Америци од 1931. године.

¹² Први пут је наступио као пијаниста у свом *Клавирском концерту*, 22. V 1923. у Паризу.

¹³ Француско држављанство примио је 1934. године, а америчко 1945. г.

Стравински дефинише ову „етнографску”, „национално-естетску доктрину” као „болест од које пате многи талентовани уметници” (88). Временом, захваљујући Ивану Покровском, пасионираном љубитељу музике, постепено се, „извежбанијег погледа”, окренуо новом музичком језику савремених француских музичара као што су Визе, Гуно, Делиб, Франк и Форе (16–17). У њиховим делима открио је једну сасвим другачију мелодијску концепцију, која за собом повлачи свежије и слободније осећање за форму. Ипак, и сам признаје да је, ослањајући се на академизам старих мајстора, стекао веома солидну музичку основу.

Ту солидну музичку основу постигао је, међутим, захваљујући контрапункту, дисциплини коју је иначе сматрао сувопарном. Контрапункт му је помогао да изгради сопствени музички укус и развије музичко мишљење, а и подстакао је у њему жељу да компонује. Истовремено, постављајући основе своје будуће композиционе технике, припремио се за озбиљно и темељно студирање музичких облика и оркестрације код Николаја Римског-Корсакова.¹⁴

„Могућно је слушати а да се не чује, као што се може гледати а да се не види” (133). У том смислу, „јежио” се од лоших интерпретатора који теже диктатури у музici. Посебно је волео диригенте попут Ханса Рихтера (припадао је оному ретком типу диригената који су у стању да „избришу сопствену личност у односу на партитуру”, 15), или Фрица Рајнера („имао је партитуру у глави, а не главу у партитури”, 108). Нарочито је ценио Јера Монтеа, шефа оркестра *Руских балета*, који је „довео у ред... партитуру *Лештуке*, и извео је с кристалном јасноћом” (35–36). То је било управо оно што је Стравински очекивао од диригента — да се не претвори у интерпретатора, већ да остане „преносилац” нотног текста, са слободом тумачења која би била у складу са композиторовим интенцијама. Под појмом „способан извођач” Стравински је имао у виду Ернеста Ансермеа, диригента који је у партитурама уочавао „оно што се тамо заиста налази”, а не „оно што би волео да постоји” (69). Често се жалио да је његова музика била „жртва” неодговарајуће кореографије. Стога је био заговорник извођења сценских дела на концертном подијуму, јер је сматрао да музика у позоришту увек зависи од свих осталих пратећих чинилаца, те да не може да рачуна на посебан утисак.

Тај посебан утисак на Стравинског никако није оставио Вагнер, али зато јесте Бетовен. После слушања *Парсифала* схватио је да му је Вагнерова музика веома одбојна: „Питам се није ли ова комедија у Бајројту — са својим смешним церемонијалом — можда једно обично мајмунисање које нема никакве везе са духовним ритуалом” (40). Несхватљива му је била и сама помисао да се једна представа нађе у равни са духовном симболиком и да буде стављена у исти план са духовном радњом, која по својој природи припада религиозном обреду. Према речима Стравинског, неопходан је критички дух, а тај дух не поседује верник пред божанским храмом, јер би онда престао да верује. Али управо га је Бетовенова музика надахнула да напише своју *Сонату* за клавир и да помисли како је аутентична умереност „тако ретка и тако ју је тешко пронаћи”. Права природа Бетовенове величине, сматра Стравински, састоји се у високом квалитету његове звучне суштине. Једни пишу музику за клавир, а други, попут Бетовена, „клавирску музику”, те тако његов целокупан пијанистички опус „има порекло у самом инструменту” (103–105). Спуштајући се „степеницама историје”, Стравински се угледа на Бетовенов савршени баланс између инструменталних група, као и на прецизни третман сваког инструмента понаособ. Ствара тако дела с мањим

¹⁴ Почетно разочарање (незаинтересованост Корсакова за његове ране радове, када га је посаветовао да прво добро проучи хармонију и контрапункт пре него што се упише на Конзерваторијум), временем је прерасло у обожавање свог професора.

инструменталним саставом, дајући предност дувачкој групи (у *Причи о војнику*). Такође, један став Стравинског привлачи особиту пажњу. Наиме, он истиче да је музику ранијих епоха могуће упознати само ако се добро познаје музика садашњости. Јер, тешко је у потпуности схватити уметност ранијих раздобља, ако више не постоји језик којим се раније говорило (у овом случају далеко смо од епохе класицизма), те само осећање за актуалност догађаја губи свој смисао. Ипак, због несавршености своје природе, човек није у могућности да своју садашњост учини реалном. Зато је неопходан одређени поредак ствари или још боље „ред између 'човека' и 'времена'“. Тај ред је остварљив само онда када је присутна таква конструкција која у нама изазива посебну емоцију изван свакодневног искуства. Идентификујући музичке облике с архитектонским, Стравински поздравља Гетеову идеју да је „архитектура окамењена музика“ (51–52). Међутим, сваки ред, сам по себи, захтева и ограничења, и то ограничења у „понашању“. У потреби за редом, „понашање“ у музичком језику подразумева конвенционалну форму, која услед (или можда) упркос својим ограничењима доприноси управо „размаху слободе и спречава је да се трансформише у необузданост“. Тако, крећући се у оквиру одређеног, строго дефинисаног стила, уметник осећа још већу слободу у стварању, а тиме и његова уметност добија на значају (115–116). Пишући музику за *Цара Едийа*¹⁵, „нисам се више осећао заробљеним ни изразом, ни речју у њиховим уским значењима [...] Каква радост писати музику на класичном језику, готово ритуалном, тако високог нивоа, који се намеће сам по себи!“ (113).

Осим тога, још нешто се упорно наметало Стравинском: сматрао је да је музика „неспособна“ у изражавању осећања, психолошких стања, природних појава и слично. У том смислу одриче јој могућност „експресије“, а разлог томе не налази у њеној суштини, јер музика ипак може да изрази штошта. Реч је „само о илузији, а не о реалности“. Музика је додатни елемент, спољашњост, која у нама и несвесно изазива осећај за реалност (51).

Ко год да настоји да се упусти у темељно проучавање живота, стваралаштва и естетичких погледа Игора Стравинског, морао би да има у виду и аутобиографију овог значајног уметника. Можда су најбоља препорука речи самог Стравинског: „Ја не живим ни у прошлости ни у будућности. Живим у садашњости. Презирим све оно што ће бити учињено сутра. Немам друге савести осим према истини данашњице. Позван сам да служим тој истини и служим јој потпуно свесно“ (152).

Са задовољством смо представили први наслов у новој музичкој едицији Друштва лепих уметности „Артист“, уз жељу да успешно настави с издавањем квалитетних и вредних књига о музici.

Романа Рибић

¹⁵ Опера-ораторијум на текст Жана Коктоа (Jean Cocteau), према латинском преводу Жана Данијелуа (Jean Danielou).

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Адам Адоф Чарлс (Adolph Charles Adam) 169
Ајваз Милан 206
Ајнштајн Алфред (Alfred Einstein) 189
Аксенов Иван Александрович 82
Алберт Јанош (Albert János) 41
— Марија (Albert Mária) 41
Алексић Мија 202
Алшванг Арнолд 62, 72
Анастасијевић Ђура 14
— Софија 14, 17
Андерсон Максвел (Maxwell Anderson) 161
Андрејевић Милица 217—220
Андрић Иво 146
Аненков Јуриј 127—128
Ансермет Ернест (Ernest Ansermet) 223
Антоан Андре (André Antoine) 99
Аристарко Гвидо (Guido Aristarco) 212
Арнот Антоније Арновљев 178, 183
Архайм Рудолф (Rudolf Arnheim) 212
Асејев Николај Николајевич 82
Аси-Марковић 9

Бабац Марко 212—214
Бабић Константин 220—221
Базен Андре (André Bazin) 212
Балаж Бела (Balázs Béla) 212
Балзак Оноре (Honoré de Balzac) 157
Балог Иштван (Balogh István) 11
Бањац Мира 202
Барас Франо 137—138
Барачки Ненад М. 114
Bardeche M. 212
Бари Филип (Philip Barry) 101
Барловић-Вуксан Зора 142
Барух, браћа 218
Бах Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 189
Бах-Вавра Нина 138
Беднарски Драгољуб 143
Бекер Џорџ Пирс (George Pierce Baker) 101
Бек Виктор 142
Беловић Мирослав 202
Берар Василије 180
Бергман Ингмар (Ingmar Bergman) 212, 214

Бери Ајрис (Iris Barry) 160
Берић Јован 177
— Каменко 218
Бернар Сара (Sarah Bernhardt) 159
Бернштајн Леонард (Leonard Bernstein) 218
Бетовен Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 181, 223
Бикички Милана 177, 180
Бинички Станислав 140
Бјернсон Бјернштерн (Björnstjerne Björnson) 100
Бобров Сергеј Павлович 82
Бови Берта (Berthe Bovy) 159
Богданов-Березовски В. 221
Богдановић Милан 21, 25—26, 34
Богуславскаја Ксенија 86
Большаков К. 82
Боржик Јосеф 140
Борозан Браслав 136, 138, 143
Брасилак Роберт (Robert Brasillach) 212
Браун Волфганг 215
— Морис (Maurice Brown) 102
Браунинг (Browning) 160
Брзић Бошко 191—198
Брисон Адолф (Adolphe Brisson) 162
Бродел Фернан (Fernand Braudel) 203
Броз Јосип Тито 171
Буйћ Јагода 140
Бул Оле Борнеман (Ole Bornemann Bull) 179, 181
Булић Карло 137
— Франо 135
Буљан Богдан 137
Бунк Рудолф 139, 141
Буњел Луис (Luis Buñuel) 213—214
Бургерс 180
Бурљук Владимир Давидович 85
— Давид Давидович 81—82, 86
— Николај Давидович 81

Вагнер Рихард (Richard Wagner) 188, 223
Вајганд Јожеф (József Weigand) 37, 39
Вајлд Оскар (Oscar Wilde) 161
Вајлер Вилијам (William Wyler) 161

- Байсе Кристијан Феликс 13
 Вајт Волтер (Walter White) 221
 Валентиновна Јулија 130—132
 Ван Дајк (Van Dyke) 22
 Варга Иштван (Varga István) 39, 41
 Васић Александар 220—221
 Васојевачки Николај 179
 Вегел Ласло (Végel László) 206
 Вегенштајн Леополд 216
 Ведекин 99—100
 Вејл Џејмс (James Whale) 214
 Велева Славејка 173—174
 Велс Орсон (Orson Welles) 213
 — Херберт Џорџ (Herbert George Wells) 159
 Вендерс Вим (Wim Wenders) 213
 Венцловић Гаврило Стефановић 200—201
 Верн Жил (Jules Verne) 159
 Веселиновић Јанко 148
 Видаковић Милован 178
 Визе 223
 Вилхелм II 111
 Вини Роберт (Robert Wiene) 214
 Винклер Џонатан (Jonatan Vinkler) 180
 Виноградов Виктор Владимирович 44
 Висконти Лучино (Lucino Visconti) 213
 Витковић Јован 180
 Витмен Волт (Walt Whitman) 160
 Вјачеславски 130
 Војиновић Бранислав 208
 Брбавац Јасмина 210—211
 Буд Елизабет (Elisabeth Wood) 44
 Вујаклија Милан 146
 Вујић Александар 218
 — Јоаким 10—11, 177, 201
 Вукдраговић Михајло 140
 Вукосављев Сава 193
 Вуксановић Миро 155
 Вученов Димитрије 205
 Вучетић Шиме 137, 140—141
 Вучковић Светлана 125

 Гавела Бранко 202, 206
 Гавриловић Милорад 202
 Гарај Бела (Garay Béla) 37
 Гашпаровић Матрона 17
 Геземан Герхард (Gerhard Gesemann) 149
 Герольд Ласло (Gerold László) 41—42
 Гете Јохан Волфганг (Johann Wolfgang Goethe) 43, 157, 224
 Геш Јован 141, 143
 Гиро Пјер (Pierre Guiraud) 24, 27
 Гитри Саша (Sacha Guitry) 157, 162
 Глигоријевић Велибор 152—153
 Глинка Михаил Иванович 222
 Гнедов Василиск/Васил Иванович 82
 Гоголь Николај Васиљевич 136
 Голдберг Розели (RoseLee Goldberg) 91
 Голенишчев-Кутузов Иља 130

 Гончарова Наталија Сергејевна 85
 Горки Максим 100
 Грабовац Симон 210—211
 Грал-Арельски 82
 Гргурова Милка 202
 Гремас Алгирдас-Жилијен Ј. (Algirdas-Julien Greimas) 22—23
 Гретри Андре Ернест (André Ernest Grétry) 62
 Греч (Gretch) Вера 168
 Гречањинов Александар Тихонович 107
 Григорије Чамблак 200
 Грим 188
 Гринавеј Питер (Peter Greenaway) 214
 Грифит Дејвид Ворк (David Wark Griffith) 160
 Грол Милан 147, 155
 Гросе В. 108
 Грујин Коста 192
 Грунт 130
 Губанова Г. 92
 Гудвин Нојл (Noël Goodwin) 44
 Гундулић Иван 201
 Гуно Шарл (Charles Gounod) 223
 Гуро Елена Генриховна 88
 — Ј. 81—82

 Давидовић Димитрије 10—11, 177
 Даглас Шарлота 92
 Данијелоу Жан (Jean Danielou) 224
 Данилова Александра Дионисјевна 221
 Де Сика Виторио (Vittorio De Sica) 214
 Дебиси Клод (Claude-Achille Debussy) 222
 Дединац Милан 20—21, 34—35, 206
 Дејн Клеменс (Clemence Dane) 161
 Делиб Лео (Leo Delibes) 170, 223
 Делик Луис (Louis Delluc) 212
 Демелић 9
 Денић Миомир 139—140
 Дизни Волт (Walt Disney) 214
 Дика Пол (Paul Dukas) 222
 Дикенс Чарлс (Charles Dickens) 160
 Диксон Виљем (William Kenedy Laurie Dickson) 157—158
 — Кембел (Dixon) 161
 — Лори (Dixon) 214
 — Томас Е. (Thomas E. Dixon) 160
 Дима Александар отац (Alexandre Dumas) 157
 — син 157
 Димитријевић Александар 173
 Ђагиљев Сергей Павлович 222
 Добриновић Пера 202
 Добројевић Антоније 180
 Домановић Радоје 136
 Донат Бранимирић 93
 Доницети Гаетано (Gaetano Donizetti) 168
 Достојевски Фјодор Михаилович 15, 43
 Драгашевић Јован 192
 Драшкић Љубомир 202
 Драшковић Боро 202

- Држић Иван 207
 — Марин 24, 200, 207
- Ђаковић Богдан 107
 Ђерић Зоран 157—163, 199—203, 212—215
 Ђорђевић Јован 201
 Ђурић Војислав 23
 Ђуришин Диониз (Dionýz Čurišin) 200
 Ђурковић Димитрије 202
 — Евгениј 179
 — Никола 201
- Еди Мери Бекер (Mary Baker Eddy) 175
 Едисон Томас (Thomas Alva Edison) 157
 Езежитејн 213
 Ејзенштайн Сергеј Михаилович 161, 212
 Екердорф Виктор 130
 Екстер Александра Александровна 86
 Елегре Марк (Marc Allegret) 162
 Емерсон Ралф Валд (Ralph Waldo Emerson) 175
 Емних 130
 Епштајн Жан (Jean Epstein) 212
 Ерчић Властимир 12, 201
 Еричевић Никола 140
- Жарић 195
 Жевержејев Л. 82
 Живадиновић Ђорђе 170—171, 173, 175
 — Михајло 173—175
 Живановић Миливоје 202
 Жиковић Пантелејмон 180
 Живојиновић Велимир — Масука 208
 Жигон Стево 202
 Жирмунски Виктор Максимович 43
 Жутић Милош 202
- Захаров Јевгениј 128, 130
 Зверева С. Г. 109, 115, 121, 124
 Звјагинцев Александар Григорјевич 214
 Зелић Нивес 140
 Златковић Александар 128
 — Зора 128
 Зола Емил (Émile Zola) 99, 160
 Зрински Петар 139—140
 Зубан Лазар — Лаза 182—183
- Иберсфелд Ан 19, 22—23, 28—29, 32, 35, 205
 Ибзен Хенрик (Henrik Ibsen) 99
 Иванов Г. 82
 Ивнєв Рјурик 82
 Игњатев И. 82
 Игњачевић Радомир 219—220
 Иго Виктор (Victor Hugo) 157
 Иполитов-Иванов Михаил Михајлович 107
 Исаиловић Михаило 202
 Исааковић Тома 16
 Ичин Корнелија 87, 127—133
- Јакшић Ђура 202
 Јанић Гојко 191
 Јанковић Емануило 9, 11
 Јанса Леополд (Leopold Jansa) 181
 Јеврејинов Ана 133
 — Николај Николајевич 127—133
 Јевтић Боривоје 149—150
 Јејтс Вилијам (William Butler Yeats) 100
 Јеласка Анте 137—138, 143
 Јеремић Јован 140, 142—143
 Јермолајева Вера 91
 Јоана (Ioanna) 169
 Јовановић Васа 191—198
 — Војислав М. 182
 — Еуген 180
 — Зоран Т. 207—209
 — Јосиф Шакабента 9
 — Катарина Катица 14—17
 — Јубиша 202
 — Соја 202
 — Софија в. Анастасијевић Софија
 — Тота 202
- Јокић Олга 43—79
 Јосић Козма 10
 Јунг Карл (Carl Gustav Jung) 212—213
 Јургенсон П. 108, 116
 Јуришић Шимун 135—144
 Јухас Ана (Juhász Ana) 40
- Каич Каталин 37—42
 Калмет Андре (André Calmettes) 159
 Каменски Василиј 81, 86
 Canudo Ricciotto 212
 Капдеморт Јован 14
 Карађорђевић Александар 153, 173
 Каракаш 130
 Карадић Вук Стефановић 11, 150, 177, 183
 — Радивоје 208
 Карбонел Шарл-Оливие (Charles-Olivier Carbonel) 199
 Карна Маргит (Karna Margit) 41
 Карсавина Тамара Платоновна 222
 Картер Хантли (Huntnly Carter) 100
 Кастальски Александар Дмитријевич 107, 126
 Кемпбел Џозеф (Joseph Campbell) 175
 Кингсли (Kingsly) Сидни 162
 Кирchner (Kirchner)/Лир (Lear) 158
 Кисић Винко 137
 Китон Бастер (Buster Keaton) 213
 Киш Јулија Р. (R. Kiss Júlia) 39
 Кишфалуди Кароль (Kisfaludi Károly) 39
 Клаић Драган 146, 155, 199
 Клајн Хуто 205
 Клаус 180
 Клер Рене (René Clair) 162, 213—214
 Клот Фолкер (Volker Klotz) 205
 Кљун Иван Васиљевич 86
 Кључарев 130
 Кобс Ервин 104

- Ковач Фриђеш (Kovács Frigyes) 42
 Ковачевић Душан 202
 Ковачек Божидар 7—18, 201—202
 Козачински Емануил 7, 12, 201
 Кокорин Павел 82
 Кокто Жан (Jean Cocteau) 162, 213—214, 224
 Коларов Омер 192
 — Урош 191—193, 195
 Коложи Тибор (Kolozsi Tibor) 39
 Комненовић Сава 137—138, 142—143
 Константин Филозоф 200
 Константинов Асен 165
 — Марија 165
 — Михаил 165
 Константинова-Живадиновић Бојка 165—176
 Корда Александар 162
 Королија Мирко 136
 Кортез (Cortéz) Фердинанд 181
 Костић Лаза 200, 202
 — Милан А. 217, 219—220
 Котович Т. В. 82, 85—87, 90—92
 Коцебу Аугуст (August von Kotzebue) 201, 206
 Кочић Петар 25
 Краљ Петар 202
 Красинскаја Лија 44, 72
 Крач Џосеф Вуд (Joseph Wood Krutch) 103
 Крекић Михајло 9—10
 Крестић Василије 177
 — Јован 8, 10
 Крипс Јозеф 165, 168, 170—171
 Кристов Борис 172
 Крлежа Мирослав 140, 154
 Крунић Д. 129
 Кручоних Алексеј Јелисејевич 81, 83—84, 86, 89—91, 93—98
 Ксјунин Алексеј Иванович 133
 Курдјавцев Анатолиј 137—138
 Куќ Дејвид А. (David A. Cook) 157, 159—161
 — Чорц Крем (George Cram Cook) 103
 Кулешов Лав 212
 Кулунџић Јосип 202
 Куљанчић Ђорђе 180
 Куњи Михаљ (Kunyi Mihály) 40
 Купцова О. 127
 Куросава Акира (Akira Kurosawa) 213
 Кустурица Емир 213—214

 Лавдан (Lavedan) Анри 159
 Лаврентевна Наталија 111, 117
 Лазаревић Лазар 15
 — Предраг 19—35
 Лалин Томислав 139
 Ламбер Албер (Albert Lambert) 159
 Ланг Фриц (Fritz Lang) 162, 214
 Ларионов Михаил Фјодорович 85
 Латифић Амра 81—98
 Лафит (Lafitte), браћа 159

 Лахман Иво 137, 141
 Ле Баржи Шарл (Charles Le Bargy) 159
 Леви Александар 217
 Леметр Жил (Jules Lemaitre) 159
 Лентулов Аристарх Васиљевич 85
 Леонски 130
 Леополд II 8
 Лепетић Звонко 141
 Лесковац Младен 40
 Летмањи Иштван (Létmányi István) 37—38, 40—41
 Ли Анг (Ang Lee) 214
 Лившић Бенедикт Константинович 81—82, 90
 Лимијер (Lumière), браћа 158, 212
 Линдгрен Ернест (Ernest Lindgren) 212
 Lindsay Vachel 212
 Лисицки Ел 91
 Лифарем С. 132
 Лолов Атанас 167, 173—175
 — Васил 167, 174—175
 — Мара 175
 Лондон Џек (Jack London) 160

 Јермонтов Михаил Јурјевич 43—44

 Магарашевић Георгије 12, 17
 Мајаковски Владимир Владимирович 81, 86
 Мајданац Боро 217, 219
 Мајтењи Михаљ (Majtényi Mihály) 40—41
 Макавејев Душан 213
 Максимовић Георгије 220
 — Љубомир 127
 Малетић Ђорђе 201
 Маљевић Казимир Солериновић 81, 85—86, 88—92, 95—96, 98
 Мандић Ђерђ (Mándity György) 215
 Манојловић Коста П. 112
 Марго Јулијан 180
 Маринети Филипо Томазо (Filippo Tomasso Marinetti) 83, 92
 Маринковић Јосиф 217
 Маричић Вељко 138
 Марјановић Иво 139, 141
 — Петар 40, 199—203, 203—206
 Маркидес Пуљо Георгије 7, 177
 — Пуљо Публије 7, 177
 Марков Владимир Федорович 83
 Марковић Борис 177—186
 — Јагош 202
 — Милка 202
 — Оливера 202
 — Раде 202
 Мармонтел Жан-Франсоа (Jean-François Marmontel) 15
 Матачић Ловро фон 167, 170
 Матија Властар 200
 Матић Петар 143

- Матјушин Михаил Васильевич 81—82, 88—89, 91—92, 96, 98
 Маторкић Бојана 218
 Матрај Гаврило (Matray Gabor) 179—180
 Мејерхољд Всеволод Емиљевич 161
 Мелијес Жорж (Georges Méliès) 158—159, 213—214
 Менделсон Феликс (Felix Mendelssohn-Bartholdy) 218
 Металов Василиј М. 116—117
 Мијач Дејан 41, 202, 206
 Мијушковић Слободан 84, 88
 Мил Сесил Б. де (Cecil Blount de Mille) 160
 Миланов Зинка 169
 Мили Луиз (Louise Milly) 158
 Миливојевић Никита 202
 Миличевић Живко 128
 Миловановић Михајло 138, 141—143
 Миловук Јосиф 178
 — Милан 179—180
 Милојевић Милоје 167
 Милошевић Божидар 191
 — Владан 131
 — Јован 17
 — Мата 136, 202, 205—206
 — Момчило 151
 Милутиновић Добривој — Добрица 191—193, 195—196, 202
 — Сима — Сарајлија 178—179
 Милчиновић Андрија 208
 Миодраг Предраг 220
 Мирковић Војко 137
 Мисаиловић Миленко 205
 Михаиловић Аритон 34
 Михајлов А. 91
 Михајловић Борислав — Михиз 140
 — Душан 202
 Михић Татјана 218
 Мицора Славко 140, 142—143
 Мек Кеј Перси (Persi Mac Kaye) 101—102
 Модервел Хајрам (Hiram Moderwell) 100
 Мокранац Стеван Стојановић 109, 112, 114—115, 217
 Молијер Жан Батист Поклен (Jean-Baptiste Poquelin Molière) 39—40
 Молнар Ференц (Molnár Ferenc) 100
 Монте Џер (Pierre Monteux) 223
 Мопасан Ги де (Guy de Maupassant) 160
 Моргенштерн Александар 195
 Моросан В. 111, 117
 Морфова Кристина 167
 Моцарт Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 168—169, 187—190
 — Леополд 189
 Мошић Соломон 217
 Мркаљ Сава 177
 Мурнау (Murnau) Фридрих Вилхелм 214
 Мусинак Леон (Léon Moussinac) 212
 Мушицки Лукијан 109, 177
 Настасијевић Момчило 202
 Наумов Александар 108
 Нелидов Константин 112
 Немирович-Данченко Василије Иванович 20, 99
 Нигринова Вела 202
 Нижински Вацлав Фомич 222
 Николајевић Божидар 148
 — Мирјана 159
 — Стеван 39
 Николић Атанасије 11
 — Василије
 Ниче Фридрих (Friedrich Nietzsche) 103
 Новак Слободан 136—137
 Новаковић Радош 162, 212
 — Стефан 8
 Нушић Бранислав 37, 135—143, 148—149, 151, 202, 208
 Огњеновић Вида 202
 О'Кејси Шон (Sean O'Casey) 161
 О'Нил Јуцин (Eugene O'Neill) 100—101, 103—105, 161
 Оредеж Иван 82
 Орлов Василиј Сергејевич 108—109
 Островски Александар Николајевич 161
 Павлова Ана Павловна 222
 Павловић Теодор 12, 18, 178
 Паганини Николо (Niccolo Paganini) 182
 Пажанин Стјепан 137, 140—141
 Пајић Иво 137—138, 142—143
 Палмотић Јуније 201
 Панковић Душан 15
 Панофски Ервин (Erwin Panofsky) 163
 Пантелић Јован 12
 Пантић Мирољуб 207—209
 Пањол Марсел (Marcel Pagnol) 157, 162
 Папе Јохан Хајнрих (Johann Heinrich Pape) 182
 Параџанов Сергеј Јосифович 214
 Пастернак Борис Леонидович 82
 Патахи Ласло (Pataki László) 39
 Пауновић Наталија 17
 Пејаковић Јаков 10
 Пејчић Константин 12
 Пекић Борислав 202
 Пенић Даница рођ. Јовановић 193
 — Радован 193
 Перичић Властимир 180
 Перковић Влатко 141
 Перласка Доменик 178
 Петар I Карађорђевић 115
 Петрић Владимир 206, 213
 Петрићић Јосип 137, 143
 Петров Н. 128
 Петровић Даница 109, 112, 114, 177, 179
 — Петар 180
 — Петар Његош 178, 201

- Пикасо Пабло Руис (Pablo Ruiz Picasso) 86, 221–222
 Пирандело Луижи (Luigi Pirandello) 130
 Pisani Ferry 212
 Плаовић Радомир — Раша 148—150
 Плеша Бранко 202
 По Едгар Аллан (Edgar Allan Poe) 160—161
 Покровски Иван Иванович 223
 Полич Мирко 168, 172
 Попадић Момчило 137
 Поплинниер Ланселот де ла (Lancelot de la Poplinier) 199
 Попова Љубов Сергејевна 86
 Поповић Александар 202
 - Јован Стерија 13, 37—42, 147, 150, 178, 200—201, 203—206
 - Миленко 191—192
 - Милош 180
 - Павле 201
 Пордес Алфред (Alfred Pordes) 170
 Портрет Едвин (Edwin S. Porter) 213
 Прайс Јулија (Julia Price) 104—105
 Прегарц Раде 142
 Предић Милан 148
 - Светислав 148
 Проданов Ира 215—216
 Прокопова Људмила 167
 Проокофјев Сергеј Сергејевич 218, 222
 Путељ (Pugell) Герда 172
 - Фриц (Fritz Pugell) 172
 Пуњић И. 86
 Пуњин Николај Николајевич 85
 Путник Јован 202
 Пухаловић Анте 139—140
 Пушкин Александар Сергејевич 43—46, 48, 51, 63, 72, 74, 77—79
 Пшибисевски Станислав 161

 Рабадан Војмир 136
 Равел Морис (Maurice Ravel) 222
 Радмиловић Зоран 202
 Радојчић Милене 217, 219
 Радуловић Ксенија 206
 Рајић Јован 12
 Рајнер Фриц (Fritz Reiner) 223
 Рајнхарт Макс (Max Reinhardt) 100, 160
 Ракитин Јуриј Љубович 127—133, 202
 Ракић Милан 33
 Рамиз Шарл Фердинанд (Charles Ferdinand Ramuz) 222
 Расел Кен (Ken Russell) 214
 Рахманова М. П. 109
 Рахмањинов Сергеј Васиљевич 107
 Рацко Илуш (Raczkó Ilus) 39
 Рачић Миша 139
 Рибић Романа 220—224
 Рије Стелан (Stellan Rye) 160
 Рикало Милорад 203—206

 Римски-Корсаков Николај Андрејевич 222—223
 Ринд Карољ (Rind Károly) 39
 Ристић Јубиша 202
 Рихтер Ханс (Hans Richter) 223
 Рњак Душан 202
 Робен Габриела (Gabrielle Robinne) 159
 Рогендорф Кристоф фон 207
 Розанова Олга Владимировна 86
 Розов Владимир 43
 Ромчевић Небојша 202, 204
 Росини Ђоакино (Gioacchino Rossini) 168, 218
 Ростан Едмон (Edmond Rostand) 159
 Руцовић Катица 138

 Сабо Иштван мл. (Szabó István) 41
 Савин Егон 202
 Савић Дејан 218
 - Јоца 202
 Садул Жорж (Georges Sadoul) 158—159, 162, 212
 Сакач Ђерђи (Szakácz Györgyi) 41
 Сарду Виторен (Victorien Sardou) 159
 Северјањин Игор 82
 Секулић Максим 8
 Селенић Слободан 202
 Сен-Санс Камиј (Camille Saint-Saëns) 159
 Силађи Ласло (Szilágyi László) 39
 Симеоновић Јефтимије 180
 Симовић Љубомир 202, 206, 210—211
 Симпсон Хелен (Helen Simpson) 161
 Синг Џон Милингтон (John Millington Synge) 100
 Сич Хајналка (Szűcs Hajnalka) 42
 Сјенкевич Хенрик (Henryk Sienkiewicz) 157
 Скерлић Јован 19—20, 24, 27, 34—35, 177, 203, 205
 Сметана Беджих (Bedřich Smetana) 218
 Смирнов А. П. 111
 Смоје Миљенко 137
 Смоленски Стефан Васиљевич 110, 125
 Сокуров Александар 213—214
 Софокле 157
 Спасић Александар 218
 Спиридоновић Риста 142
 Срблjanовић Биљана 202
 Стajiћ Ваца 201
 Стаменковић Владимира 19, 21—26, 28, 30—31, 35, 206
 Станиславски Константин Сергејевич 20, 99, 161, 205
 Станковић Борисав 19—24, 26—29, 33—35, 149, 202
 - Корнелије 109, 112—113
 - Стефан 180
 Стanoјevић Илија 148, 202
 Старчић Виктор 206
 Стејић Јован 15

- Стендал (Frédéric de Stendhal) 43
 Степановић Урош 219
 Стефановић Златоје 192, 195
 - Јелена 17
 - Јованка 193
 - Стефан 11—12, 201
 Стојановић Душан 162
 Стојковић Боривоје С. 201
 - Данило 202
 Стравински Игор 220—224
 Странски 169
 Стриндберг Јохан Аугуст (Johan August Strindberg) 99—100
 Ступица Бојан 202
 - Мира 202
 Суботић Јован 15—18
 Суворин Максим 129

 Тадић Љуба 202
 - Теја 138, 140—143
 Талберг Зигисмунд (Sigismund Thalberg) 181
 Тальявини Феруцио (Ferruccio Tagliavini) 172
 Танхофер Томислав 138, 143
 Тарковски Андреј 213—214
 Татљин Владимир 86, 88
 Тенисон Алфред (Alfred Tennyson) 160
 Теплиц Јержи (Jerzy Toeplitz) 212
 Тесла Никола 189—190
 Тијардовић Иво 139
 Токоди 9
 Толић Иво 139
 Толстој Лав Николајевич 99—100, 160
 Томандл Миховил 15, 201
 Томас Амбраоз 169
 Томасео Радован 135
 Тројевић Душан 187—190
 Трифуновић Ђорђе 200
 Туманина Надежда Васиљевна 43

 Ђипико Иво 135
 Ђирилов Јован 155
 Ђоровић Светозар 192
 Ђосић Илеана 99—105
 Ђурчин Милан 15

 Јјес Алојз 201
 Успенски Петар 93

 Фаљо Мануел де (Manuel de Falla) 173, 222
 Фараго Арпад (Faragó Árpád) 39
 Федер Жак (Jacques Feyder) 212
 Фејер А. 44
 Фејеш Ђерђ (Fejes György) 39
 Фелини Федерико (Federico Fellini) 213—214
 Филонов Павел Николајевич 82, 88
 Фишер-Дискау Дитрих (Dietrich Fischer-Dieskau) 173
 - Кристина рођ. Путель 172—173
 Фокин Михаил Михајлович 222

 Фор Ели (Élie Faure) 162—163, 212
 Форд Џон (John Ford) 161
 Форе Габријел-Урбан (Gabriel-Urbain Fauré) 222—223
 Фотез Марко 140, 142, 154, 207
 Фофанов Константин Михајлович 82
 Фохт Иван 189—190
 Фрај Нортроп (Northrop Frye) 211
 Фрајнд Марта 206
 Франк Сезар-Огист (César-Auguste Franck) 222—223
 Франс Анатол (Anatole France) 157, 159
 Фројд Сигмунд (Sigmund Freud) 212—214
 Фрушић Димитрије 10, 177

 Хайдн Јозеф (Franz Joseph Haydn) 181, 189
 Хајне Хајнрих (Heinrich Heine) 136
 Хамилтон Патрик (Patrick Hamilton) 161
 Харвуд Роналд (Ronald Harwood) 155
 Хартл Фрањо 158
 Хаувард Сидни (Sidney Howard) 101
 Хауптман Герхарт 99
 Хаушка Матија 180
 Хаџић Антоније — Тона 201
 Хелман Лилијан (Lilian Hellman) 162
 Хендл Георг Фридрих (Georg Friedrich Händel) 189, 218
 Хећимовић Бранко 137, 142
 Хичкок Алфред (Alfred Hitchcock) 161, 213
 Хлебњиков Велимир Виктор 81, 83, 89—90, 94, 98
 Хоффман Ернст Теодор Амадеус 161
 - Иван 217—218
 - Херберт 139—140
 Хоффманстал Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 160
 Храповицки 130

 Цвејић Богдан 220
 - Јарко 220
 Цветковић Брана 208
 Цехе Густав (Czehe Gusztáv) 39
 Црнобори Марија 202
 Црњански Милош 202
 Цукор Џорџ (Georges Cukor) 161

 Чайковски Петар Иљич 43—47, 62—63, 74—75, 77—79, 107, 222
 Чаплин Чарли (Charles Chaplin) 213
 Чекић Милутин 147—148
 Черепњин Николај Николајевич 107
 Чернишова Љубов Павловна 221
 Чесноков Павел Григорјевич 107
 Чехов Антон Павлович 99—100
 Чижек Иво 140
 Чини Шелдон (Sheldon Cheney) 100
 Чичин-Шаин Ђиро 135—137, 139
 Чолић-Биљановски Драгана 145—155
 Чулић Ђиро 136—137, 140

Шанта Шандор (Sántha Sándor) 38—39
Шварц Вера 173
Шевченко Александар 85
Шекспир Вилијам (William Shakespeare) 13,
102, 157, 160
Шелдон Едвард (Edward Sheldon) 101
Шершеневич Вадим Габриелевич 82
Широков П. 82
Шлезингер Јосиф 217
Шмид Волф 44
Шнабел Артур 187—188
Шнајдерка Алојз 140
Шо Бернард (George Bernard Shaw) 100, 128

Шольак Анте 138, 141, 143
Шопен Фредерик (Frédéric Chopin) 175, 188
Шошић Давор 141
Шпонсел Катарина 107—126
Штарк Франц Ксавер 9
Штетић Славко 140
Штимац Анђелко 150
Штраус Рихард (Richard Strauss) 222
Шулхоф Јожеф (József Sulhof) 37—39
Шумаревић Светислав 15, 145, 148

*Ређистар сачинила
Тањана Пивнички-Дринић*