

36

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ
И МУЗИКУ

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ
И МУЗИКУ

36

МС

НОВИ САД
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

36

Уредништво

Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ
(главни и одговорни уредник)

Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ, 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
2007

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

МАРИНА РАХМАНОВА Афонская экспедиция Степана Смоленского	
МАРИНА РАХМАНОВА Светогорска експедиција Степана Смоленског	
MARINA RACHMANOVA Stepan Smolensky's Expedition to the Holy Mountain	7
Др МЕЛИТА МИЛИН <i>Слово светлости</i> . О обредности у позоришту	
MELITA MILIN <i>The Word of Light: On Ritual Theatre</i>	35
JERNEJ WEISS The Functional and the Autonomous in Slovenian Music After World War II: The First Performance of Matija Tomc's Cantata <i>Stara Pravda</i> (Old Justice)	
ЈЕРНЕЈ ВАЈЦ Функционално и аутономно у словеначкој музичи после Другог светског рата: прва изведба кантате <i>Стара љравда</i> Матије Томца	61
ПРЕДРАГ ЂОКОВИЋ Српски патријарх Павле о неким питањима нашег црквеног појања	
PREDRAG ĐOKOVIĆ Serbian Patriarch Pavle on Some Questions Concerning Chanting	79
Др МИЛЕНКО МИСАИЛОВИЋ Комедија <i>Гордана</i> Лазе Костића у спреку критике Богдана Поповића	
MILENKO MISAILOVIĆ Comedy <i>Gordana</i> by Laza Kostić and the Feedback Criticism of Bogdan Po- pović	97
Др ВЕЧА О. МАРКОВИЋ О реторској уметности	
VESNA O. MARKOVIĆ On the Art of Rhetoric	115
ЈАДРАНКА ШТЕФКОВИЋ Оѓњена кујина Јелице Зупанц	
JADRANKA ŠTEFKOVIC <i>Ognjena Kupina</i> by Jelica Zupanc	123
Др ДРАГАНА ЧОЛИЋ-БИЉАНОВСКИ Краљевић Марко — од епа и драмског текста до позоришне представе	
DRAGANA ČOLIĆ-BILJANOVSKI King Marko — From an Epic and a Dramatic Text to a Stage Production . .	135

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

РЕНЕ ГРЕМО

О индијским играчицама „бајадерама” у *Српском народном листу* 1839. године

RENÉ GRÉMAUX

On Indian Dancers „Bajaderas” in *Serbian National Paper* from 1839 153

Мр ЛУКА ХАЈДУКОВИЋ

Позоришно творење наших Русина

LUKA HAJDUKOVIĆ

Theatrical Products of Vojvodinian Ruthenians 161

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Мр МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ

Katharina Sponsel, *Altes Erbe in neuen Formen — Das kirchenmusikalische Werk Aleksandr Kastal'skijs* — Старо наслеђе у новим формама — црквено музичко стваралаштво Александра Кастальског), Verlag Ernst Kuhn, Berlin 2002

175

Мр ДАНКА ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ

Сава Илић, *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Каращеваца у Румунији*, приредила Јелена Јовановић, Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику и Музиколошки институт САНУ, Нови Сад 2006.

179

Мр ЗОРАН МАКСИМОВИЋ

Позориште Роберта Бамбаха (Bambach Róbert Színháza — *Позориште Роберта Бамбаха*, приредила Каталин Каич, издавач Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2007)

181

Др ЗОРАН ЂЕРИЋ

Књиге о луткарском позоришту (Henrik Jurkovski, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Међunarodni festival pozorišta za decu „Pionir”, Subotica 2006; Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva*, Међunarodni festival pozorišta za decu, Subotica 2007)

183

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. 36/2007 закључило 6. XII 2007.

Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма

Преводилац за енглески језик: др Предраг Новаков

Преводилац за руски језик: Алексеј Арсењев

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: Прометеј, Нови Сад

Марина Рахманова

АФОНСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ СТЕПАНА СМОЛЕНСКОГО

САЖЕТАК: В статье рассказывается история научной экспедиции, отправленной на Афон в 1906 году Обществом любителей древней письменности под руководством крупнейшего русского музыкального ученого Степана Смоленского. Целью экспедиции было обнаружение письменных источников, позволяющих раскрыть древние корни славянских песнопений, как русских, так и других славянских народов. В результате было сделано около 2000 снимков с древних нотированных рукописей из библиотек не только Афона, но также Вены и Софии. Недавно все эти материалы были обнаружены в фондах Российской национальной библиотеки (Петербург) и ныне готовятся к изданию.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Афон, православное песнопение, сербские роспевы, болгарские роспевы, монастырский уклад жизни.

В мае 1906 года одно из самых крупных и солидных научных обществ России — Общество любителей древней письменности — отправило на Афон научную экспедицию под руководством русского музыкального ученого Степана Смоленского. Цель экспедиции определялась как поиск древних письменных источников, подтверждающих наличие у славянских народов — русских, сербов и болгар — самобытной, отличавшейся от византийской нотации и, соответственно, самобытных древнеславянских роспевов.

Степан Васильевич Смоленский был самым крупным из русских ученых, занимавшихся церковно-певческим творчеством в период до 1917 года. Возглавляя в течение 12 лет Синодальный хор и Синодальное училище в Москве, он собрал грандиозную библиотеку старинных певческих рукописей — это собрание, находящееся ныне в Москве в Государственном Историческом музее, до сих пор имеет первостепенное значение. Научные интересы Смоленского были весьма широки, но с молодости он особенно интересовался вопросами происхождения русского церковного пения и его родственными связями с древним пением славянских православных народов, прежде всего сербов и болгар.

В своих Воспоминаниях Смоленский пишет, что впервые собрался к братьям-славянам во второй половине 1870-х, то есть во время русско-турецкой войны:

...Я просто исстрадался, читая описания происходящих ужасов... приходила мне несколько раз мысль... об отъезде к Черняеву добровольцем...¹

Как известно, генерал Михаил Черняев был главнокомандующим сербской армией, и к нему устремлялась из России масса добровольцев, направлялось множество пожертвований. Именно в конце 1870-х тридцатилетний Смоленский, тогда педагог Казанской учительской семинарии, пережил глубокий духовный кризис, который определил все его будущее. Не уехав в Сербию, он нашел другой выход своему патриотизму: стал изучать русское церковное пение и вскоре занялся древней певческой палеографией.

В письмах к знаменитому русскому педагогу и публицисту Сергею Рачинскому 1887 года Смоленский рассказывает о своем знакомстве с симиографией и напевами южных православных церквей, о своем желании обнаружить их первооснову. Можно предположить, кто являлся тут „информационным источником”: скорее всего, русский консул в Салониках Иван Степанович Ястребов, выпускник Казанской духовной академии, который впоследствии поступил на дипломатическую службу, работал в Турции и Сербии. Ястребов, очень одаренный лингвист, регулярно посещал Казань и привозил новые издания для библиотек академии и университета.

Прошло пять лет, Смоленский уже перебрался к этому времени в Москву. Ранней осенью 1892 года он, сильно утомившись от преобразовательной деятельности в Синодальном училище и хоре, решил, говоря его собственными словами, „выветриться в Вену” под благовидным предлогом посещения музыкальной выставки. По докладу прокурора Московской Синодальной конторы А. Н. Шишкова Синод предоставил субсидию в 400 рублей. И вот счастливый Степан Васильевич пишет Рачинскому 1 сентября, что эта субсидия превращает поездку в Вену

в путешествие с научной целью, давным-давно задуманное, лет 5 назад, по славянским монастырям Сербии, Болгарии, Македонии и по Румынии с Верхней Австроией.

Далее Смоленский говорит, что везде будет внимательно слушать церковные службы —

ибо ведь нужно же хоть как-нибудь уяснить сохранность у нас хотя доли того музыкального колорита, который столь уверенно и целиком называется у нас греческим, болгарским, сербским роспевами”. И продолжает: „Пока я наметил следующие пункты путешествия: Краков, Вена, остановка в Славонии, Белград, Ниш, Косово Поле, Хиландар (может быть: Черно-

¹ С. В. Смоленский, *Воспоминания*, у: *Русская духовная музыка в документах и материалах*, Т. IV, Москва 2002, 210.

гория и проезд в Салоники и Афон), пароходом из Белграда в Рущук, затем Бухарест, Рымник, Яссы, Черновицы, Львов, Радзивиллов, Почаево, Киев и домой. Салоники — меня привлекают возможностью проехать несколько сухим путем из Цетинья и попасть к моему задушевнейшему другу — нашему там генеральному консулу И.С. Ястребову, проехать по дороге, указанной знаменитым В. И. Григоровичем, и вернуться в Сербию с Юга.²

Разумеется, маршрут, указанный Виктором Григоровичем, крупным филологом, другом семьи Смоленского, был слишком пространен и сложен для не слишком длинной по времени поездки, и из последующих писем к Рачинскому известно, что удалась только „четверть плана”:

...Я был удачно только в Вене на выставке и в Кроации, то есть главным образом в Загребе; менее удачно было мое путешествие в Буковине и Галиции, где во время моего пребывания стояла невозможная погода, дождливая, ветреная и очень холодная. Эта погода лишила меня возможности сделать путешествие по трем знаменитым монастырям Буковины, побывать в Белой Кринице, и я ограничился только пребыванием в Черновцах и в некоторых подгородных селах. В Сербию и Румынию совсем не ездил из-за карантинов...³

Особенно сильное впечатление осталось у Смоленского от Загреба, где он завел множество знакомых по музыкальной части. По-видимому, из этой поездки Степан Васильевич вывез композиции, которые вошли в программу концерта Синодального хора 18 декабря 1892 года: в этот день в Москве под управлением знаменитого регента Василия Орлова прозвучало целое концертное отделение под названием „Образцы церковного хорового пения юго-западных православных христиан”. Исполнялся литургический цикл, собранный из номеров „Хорватской литургии” издания Франко Кухача, из „Угорской литургии” Емельяна Талапковича, из „Румынской литургии” Гавриила Музыческу и, наконец, трех номеров из „Сербской обедни” Корнелия Станковича.

Но еще до осенней поездки, возможно, готовясь к ней, Смоленский обратился с письмом к прославленному сербскому деятелю — Архиепископу Белградскому и Митрополиту Сербскому Михаилу. Из сохранившегося ответного письма Митрополита ясно, какова была просьба Смоленского:

Митрополит Михаил — Смоленскому

Белград, 28 июня 1892

Многоуважаемый Степан Васильевич!

Исполняю Ваше желание и посыпаю Вам ноты Боляцича и Тайшановича: пять книг Октоиха — 1, 2, 3, 4 и 5 гласа и пять книг Литургии и других песнопений.

² Письмо С. В. Смоленского к С. А. Рачинскому от 1 сентября 1892, РНБ, ф. 631, № 66.

³ Письмо С. В. Смоленского к С. А. Рачинскому от 24 октября 1892, Там же, л. 180.

Если Вам понравится это, буду доволен, что Вам мог усугубить.
Все эти 10 книг стоят 30 динаров или франков, а почта что будет стоить, еще не знаем.
Призываю Вам Божие благословение и остаюсь Вам Богомольцем
Митрополит Михаил.⁴

В Сербию Смоленский попал пять лет спустя, в 1897-м, во время следующего своего заграничного путешествия. Как сказано кратко в Воспоминаниях Смоленского, из Вены он „проехал через Пешт, Сербию, Болгарию в Константинополь”.⁵ На эту поездку он тоже получил пособие от Синода для покупки книг и нот, а обер-прокурор К. П. Победоносцев лично дал ему рекомендации к митрополиту Сербскому Михаилу и митрополиту Болгарскому Клименту. В сохранившемся письме к обер-прокурору (неоконченный черновик) Смоленский подробно рассказывает о своих впечатлениях от Софии и Белграда, очень радостных по части соблюдения в церковной службе старинных традиций, по набожности народа и весьма противоречивых по части пения в столицах.

Смоленский — Победоносцеву

София, 12 августа 1897

Ваше Высокопревосходительство, Милостивый Государь
Константин Петрович!

Считаю долгом от всего сердца поблагодарить Вас за возможность побывать в Сербии и Болгарии. К сожалению, мое путешествие, в смысле возможности воспользоваться содействием Митрополитов Михаила Сербского и Клиmenta Болгарского, кончилось вполне неудачно, так как Митрополит Михаил внезапно захворал и накануне моего приезда в Белград выехал на воды, а Митрополит Климент находится сейчас в Тырнове. Но довольно с меня и полученных впечатлений, сделанных наблюдений и покупок. Хотя я и надеялся воспользоваться своим путешествием гораздо шире, но очевидно надобно будет побывать здесь еще раз, не в летнее время и с гораздо большею подготовкою. Конечно, последнее относится к поездкам внутри старой Сербии и менее разоренных частей Болгарии, особенно же в сторону Северной Македонии. Надобно будет и подготовить здесь почву для приобретений, так как материалов бездна, выбирать самому нет ни времени, ни сил (даже и знаний); кроме того к приобретателям вроде меня относятся совершенно недоверчиво и даже вполне несочувственno...

Очень интересны для меня сравнения храмов и обрядов, сделанные мною во множестве и в короткое время. Кроме времени в дороге, я не пропустил ни одной церковной службы в разных храмах от Вены (униатская церковь) до Софии. Сопоставляя виденное только что с воспоминаниями о моих наблюдениях от Загреба и Герцеговины, через Львов, до Черновцев и Белой Криницы, ныне дивлюсь стойкости обрядового православия во многом, прекрасным частностям в некоторых обрядах и утверждаюсь в мысли о вреде вводимого здесь, как и в Сербии, Славонии, Крайне, Угорщине и

⁴ Отдел письменных источников Государственного Исторического музея, ф. 73, № 4, л. 79.

⁵ С. В. Смоленский, *Воспоминания*, 350.

Буковине, нового хорового пения, повторяющего, по-видимому, все даже и подробности нашего и страдающего тою же бездарностью и отсутствием дисциплины, в смысле сдержанности, которые до сих пор господствуют в наших хорах и в местностях удаленных от столиц. То, что я слышал здесь в хоровом исполнении — возмутительно для церковной службы, но, к несчастию, здесь как будто бы считается за высшее художество, нуждающееся только в поощрении. Те же *sui generis* [в своем роде] Багрецовы и проч. написали здесь то, что считается „дуже красиво”, пользуется любовью и мало помалу подтасывает, как у нас, древний напев, то есть „Византийско црквенско пјеније”, скромно укрывшееся в будничные службы в столицах и еще господствующее в малых городах и селах. Конечно, этот напев не баляет ухо, прескверно исполняется с его наводящим хандру „исоном”; конечно, носовое пение ужасно, но в нем есть дисциплина, легко ощущимая связь с родной стариной, уже много сделавшей услуг на славянам. Связь эту передовые люди необдуманно рвут на куски.

Старое церковное пение так пало в Сербии, что ученики богословской школы, несмотря на всякое понуждение, „стыдятся” петь в своей Великой церкви. В Болгарии знают точно напев уже очень редкие старые дьячки, а молодые более импровизируют. В обеих их столицах никто из молодых не учится петь по старому надписанию, и искусство истового певца пропало за смертью стариков и под давлением руководящих хоров. В селах поют однако твердо, хотя и понаслышке. С превеликим трудом достал я в Софии крюковые болгарские издания, да и то не сполна. Нужда в этих книгах пропала в близоруких служителях алтаря, и новые издания не предвидятся.

Зато обрядовая сторона держится вполне твердо и некоторые подробности, очевидно очень древние, мне прямо понравились. Устройство здешних храмов, как и вообще у всех заграничных славян, отличается многими особенностями, вообще же храмы малы, бедны сравнительно с нашими, лишены нашего прелестного звона и нашей сановитости в службе. Встречается и бестолочь: в Белградском соборе над левым клиросом висит кафедра чуть не из костела, на которую даже нет входа; в Софийском соборе такая же кафедра у столба в левой середине собора, и с нее диакон читает Евангелие за литургией; звон в Белграде производится касающимися колоколами и оттого весьма нескладен, а в Софии колокольня стоит на краю соборной площади, и звонарь этих первых колоколов из России совершенно не представляет собою художника — звонит очень коротко, вполне неритмично, безвкусно, вроде бывающих у нас дилетантских звонов на Пасхе.

Но есть и хорошее. Мне помнится, что я докладывал Вам о полном смысла выходе служащих на амвон перед словами „и молим Ти ся” для троекратного чтения „Господи, иже пресвятаго Твоего духа” и о пении всем народом этих слов, о земном поклоне всех Св. Дарам. Ныне я ни разу не видал этого герцеговинского обряда, удержавшегося в долине, недалеко от Загреба, сохранившей у себя даже глаголическую грамоту в книгах и, кажется, даже и в прессе. Зато мне очень понравилась „молитва о здравии” в Болгарии, состоящая, кроме молитвословия, в наложении на колено преклоненного епитрахили и благословения по ней. Эта молитва заменяет здесь нашу возможность ежедневно вынимать части, ибо здесь обедни кроме суббот и праздников не служатся, а молитва может быть совершена после всякой службы. Так как здесь (Болгария и Сербия только) ежедневно только вечерни в 4 ч. дня и утрени в 6 ч. утра, то народ после каждой службы во множестве принимает эти молитвы.

Очень хорошо здесь также каждение, удержанное и в нашем старо-обрядчестве. В два приема перед *каждым* богомольцем, подающим руки, как у нас для получения благословения, кадящий описывает кадилом в воздухе крест. Кадило болгарское, весьма шумливое от бубенчиков в середине цепей, обильно ладаном. Хорошо и то, что диакон по окончании ектений на амвоне всегда кланяется народу; священники слушают Апостол (от диакона), стоя перед престолом в ряд и лицом к народу; один из священников, также стоя в ряду, читает Евангелие; во время Херувимской кадит старший священник, а не диаконы.

Мне случилось быть на трех похоронах, и здесь я удивился совершенной разнице между нашим погребением и здешним, точно будто бы все наше выпускается, а выпуское нами вычитывается и поется. В качестве особых подробностей упомяну о белом платке, украшающем все предметы в похоронном шествии, то есть крест, готовый для могилы, две ришиды, крест напрестольный с ними, кутью, несомую на голове впереди шествия с крестом, свечи у всех духовных и родных, у провожатых, покойного, держащего в руке также платок вместе с букетом цветов. Свечи (премаленькие) держатся, смотря по степени сочувствия покойному, по 1, 2, 3 и 4 зараз; в последнем случае держащий располагает их в руке как бы веером; покойному в Болгарии вставляют в руки зажженную свечу, 2 и 3. Но что здесь великолепно — это пение всех восьми несравненных по красоте тро-парей Дамаскина, от „Кая житейская сладость” до „Плачу и рыдаю”, и пение выразительных блаженны со всеми положенными здесь стихами. В Сербии на весьма богатых похоронах шесть священников стояли в ряд перед гробом и пели очень хорошо почти все, ибо хор пел только ектении, также очень хорошим напевом; в Софии духовенство, также на весьма богатых похоронах, стоит перед амвоном лицом к покойному. С покойным здесь не прощаются, а только целуют икону; в Сербии же кланяются закрытому гробу. Близкие родные весьма сдержаны, вообще все почти не крестятся, кроме уставных знамений.

Есть здесь и мало симпатичное. Кроме надоедливо-тоскливого носового икона, при пении и чтении вообще очень спешат, много говорят в церкви, слушают здесь певчих чуть не спиной к алтарю, крестятся в перчатках, не снимаемых во всю службу нарядными богомольцами, постоянно сидят на местах, часто украшенных надписью, что место такого-то, вообще очень плохо и мало молятся, хотя церкви полны народу в праздники и достаточно многолюдны в будни.

Вид Белграда в полнолуние с многоводного Дуная и славной Савы очень интересен, да и город с электрическою дорогою и освещением весьма благообразен. Крепость Белграда прямо величественна. Но потрясающее впечатление произвели на меня великолепные развалины древнейшего храма св. Софии в Болгарской столице. Мне говорили, что сюда ждут нашего г. Преображенского. Этот храм прямо несравнен после талантливого восстановления.

Приобретения мои для библиотеки Синодального училища пока не значительны количественно, хотя мне и удалось купить хорошие книги, несколько нот. Гораздо большую цену даю возможности иметь здесь хороших корреспондентов по певческой части, в числе которых обещался быть любезный г. Бахметьев. Оказывается, что г-н Фердинанд любит старину и усердно собирает ее, формируя народный музей и библиотеку. Вообще София производит отличное впечатление своею исправкою во всем, начиная от улиц и полиции с войском. На месте разрушенных 25 лет назад жалких

улиц стоят ныне ряды отличных домов, готовых уже и во множестве строящихся. Но народ мало гостеприимен, вообще очень беден, решительно не может быть сравnen даже с Галичанами и Буковинцами, не говоря уже о западных славянах. Национальный костюм совсем утрачен и заменяется либо пицаком или кофтою с высокими буфами на плечах, либо чем-то полу-турецким; в Сербии еще того более. Невольно вспоминаю красивую одежду словинцев и герцеговинцев с босняками, даже и длинноволосых галичан, сохранивших у себя старую одежду, вроде подрясников. Залюбовался я здесь только одним человеком, известным истребителем турок в Черногории — Архимандритом Дучичем. Этот монументальный колосс, уже 70-летний старец, посвятил себя родной археологии и теперь заканчивает печатание своих трудов. Он огромного роста, необычайно широк в плечах; фигура эта между шкафами с книгами, среди мирной науки, не вяжется с знаменитым ее прошлым и монашеством, но производит совершенно особенное впечатление. Живость и кротость его речи часто мешаются с вспышками одушевления; поднявшись в это время со стула, он обрисовывает свою могучую фигуру во весь рост, и тут он неизъяснимо прелестен.

Сербы и Болгары соблюдают посты, Среды и Пятницы с удивительной строгостью...⁶

Конечно, читая это письмо, надо помнить, что его автор — ученый-медиевист, превыше всего ценивший верность старине, древним национальным традициям: отсюда и не слишком лестное сравнение не названного в письме, но подразумеваемого Стефана Мокраняца с московским регентом предыдущего поколения Федором Багрецовыем. На самом деле в Сербии Смоленский завел много знакомств, в особенности с деятелями Сербского хорового общества, и получил много впечатлений. Позже, в 1906 году, вспоминая свое первое посещение Белграда, Смоленский писал:

Сербский одноголосный напев по основаниям своей дисциплины есть, несомненно, напев греческий. Но сербы сумели вложить в греческие мелодии столько своего, что сербское православное пение может считаться за довольно уже самостоятельное творчество, хотя и подчиненное в своих коренных основаниях грамматике греческого пения. Обязательное у греков пение в нос почти отсутствует у сербов. По крайней мере я не слыхал в Белградских храмах этого sorta греческую „красоту“. Но мелодии сербские — прямо прелестны, изящно и наивно трогательны. Сербы питают к ним, очевидно, самое глубокое почтение и бывают искренне рады, когда какой-либо чужеземец заинтересуется их напевами. [...] Хоровое пение в Белграде находится главным образом в опытных руках столь достойного деятеля, как г-н Мокраняц. Но я был в Белграде в будничные дни и притом короткое время. В эту побывку мне не удалось слышать этот вполне интеллигентный хор „Сербского Королевского Музыкального Общества“. Пре-

⁶ РГИА, ф. 1119, оп. 1, № 95, л. 2—7. Черновик без окончания.

В письме упоминаются: Багрецов Федор Алексеевич (1812—1874) — знаменитый в Москве регент Чудовского хора и автор духовно-музыкальных сочинений, которые Смоленским рассматривались как образец безвкусицы в церковном пении; Бахметьев Георгий Петрович — в 1897—1905 русский посланник в Болгарии; Фердинанд И Кобургский — князь, впоследствии царь Болгарии.

жние мои впечатления от этого хора, как и от мастерства г-на Мокраняча были превосходны. Хор этот лет 10 тому назад был в России и дал в нескольких городах свои концерты. В его программах тогда было немалое число сербских хоровых вещей — очень хороших.⁷

Полученные в 1897 году впечатления оказались в дальнейшей деятельности Смоленского. Например, когда в апреле 1899 года Синодальный хор, поехавший в Вену на освящение нового православного храма, по приглашению известного дирижера Ганса Рихтера дал концерт в зале венского Музыкального общества, в программу были намеренно поставлены песнопения болгарского роспева („Тебе одеющагося” в обработке Петра Турчанинова) и сербского роспева („Достойно есть” в обработке Александра Кастьального), причем последнее песнопение по-видимому бисировалось. И это было очень высоко оценено присутствовавшими на концерте славянскими студентами, которые затем явились чествовать певцов в гостинице, где те остановились.

О том, как полюбил Смоленский Сербию, может свидетельствовать его письмо к руководителю Общества любителей древней письменности графу С.Д. Шереметеву от 30—31 мая 1903 года, когда в стране произошел политический переворот и был убит король Александр и его супруга:

Смоленский — Шереметеву

Петергоф, 30—31 мая 1903

Высокоуважаемый граф Сергей Дмитриевич!

Сердечно благодарю Вас за депешу, сообразно содержанию которой я, конечно, и послушался Вас. Я хотел писать Вам еще вчера, надеясь получить Ваше письмо вслед за депешею; отложил до сегодня, не получив письма, а теперь, под впечатлениями известий сегодняшних из горемычной Сербии, под впечатлениями и мелочей в Капелле, отвожу свою душу, облегчаю ее, делясь с Вами своими мыслями. Ведь я был в Белграде, можно даже сказать — жил там, как и побывал в главных городах Сербии. Песни ее сельчаков, умилительнейшие церковные напевы глубоко запали в мое сердце, а славный воевода-гигант, архимандрит Дучич и сербское Королевское певческое общество совсем привязали меня к этой бедной и многострадальной стране. Живо припоминаю я, как, сидя на бастионах великолепной Белградской крепости, сидя у Алексинаца, я проверял свою подготовку к путешествию по истории этой страны и по записям о войне 1877 года. Я переживал те же волнения, какие всегда обуревают меня в Москве на Красной площади и в Кремле, а здесь — на полоске по Неве от Троицкого моста до Николаевского. Сколько тут было крови, горя, греха, геройства, преступления и великих добродетелей! Сколько воды утекло и сменилось превратностей всякого рода!

Собственно говоря, я не удивлен революцией в Белграде, но изумлен и оскорблен ее подлостью и бесчеловечием, ее ненадобною и бессмыслен-

⁷ С. В. Смоленский, *Из „дорожных впечатлений”*, Русская музыкальная газета, 1906, № 42—46.

ною жестокостью. Широкие обобщения событий за длинные и связные периоды времени всегда занимали мой ум и потому, представляя цепь политических событий от Карагеоргия первого до новоявленного, не вижу в ней особых неожиданностей. Но как горьки, даже вчуже, подробности смерти женщин! как высоко поучительны неумолимые уроки истории, хотя бы и пришлось постигать их поучительность со слезами на глазах! Ведь сербы, дорогие сербы, разве не братья наши по крови и вере — разве не выстрадали грехи отцов своих?

Грешный я человек, давно отвернувшийся от Милана, его глупого сына-мученика, его недальновидной Драги-мученицы и горемычной католички Натальи. Прости меня, Господи, за такую нетерпимость к таким людям, обязанным быть православными славянами, а не еврейско-немецкими самомненными лакеями, да еще и близорукими. Но — мир праху их, мир душе страдалицы-матери Натальи, мир и дорогому, простосердечному свинопасу-сербу, мир и дорогой, многострадальной земле его, переживающей наш XVI век. А все-таки, как все грозно, непорядочно и бессердечно!...⁸

*

Идея следующей поездки посетила Смоленского летом 1902 года, когда он жил в Петербурге и являлся управляющим Придворной капеллой. Он писал 12 июля Шереметеву:

Смоленский — Шереметеву

Петербург, 12 июля 1902

[...] Я задумал путешествие на Афон, через Буковину, Румынию, Болгарию и Македонию, а обратно через Албанию, Черногорию, Герцеговину и Сербию. Обстоятельства складываются так благоприятно, что со мною могут быть в оба конца страстные любители и знатоки церковного пения болгарин Анастас Николов, уроженец Салоник, и мой сердечный приятель А.В. Преображенский — ныне лучший знаток церковного пения и его истории, великий ходок по рукописной части, человек высокообразованный. Болгарин уже год как командирован ко мне правительством для изысканий остатков болгарского церковного пения в России. Он, кончавший у меня курс в Москве, понаделал кучу открытий в этой области в такой степени важных, что я почувствовал небывалый прилив храбрости и отписал о значении этих открытий Болгарскому Князю и Софийскому Синоду. Подобная тройка собирается сделать, не без хищнических намерений, по крайней мере в фотографической области, объезд всех главнейших мест, где имеются певческие рукописи, и вернуться в родную страну с сотнями негативов не виданных у нас материалов. Смысл поездки пока рисуется достижением приобретения документов или хотя бы копий с них, для следующих целей:

1) выяснение греческих нотаций разных веков на одни и те же тексты, для возможности разъяснить этот темнейший вопрос по отношению к нашему пению, русскому;

⁸ РГАДА, ф. 1287, оп. 1, № 1581, л. 70—73 об.

- 2) выяснение вопроса о бывшем, может быть, самостоятельном болгарском знамени до XIV века;
- 3) добыть хотя что-либо для объяснения происхождения кондакарного знамени;
- 4) добыть памятники сербской нотации разных веков;
- 5) выяснить, как и по каким знакам поет Албания и Черногория и
- 6) добыть певчие книги с глаголицей.

Силы наши таковы: Николов отлично говорит по-гречески и по-турецки, бывал месяцами на Афоне, знает там многое, бывал в Македонии и Албании; Преображенский — головой выше нас обоих в чутье поискаанию надобного в кучах всякого хлама, знает греческий язык отлично и читал очень много; я также бывал в тех местах и, если не знаю так хорошо, как мои товарищи, то не без опыта в музыке и в церковном пении тех стран, ибо очень внимательно вникал в это их искусство. Наконец, мы приятели, любим и уважаем друг друга и любим наше общее дело. [...]⁹

Однако в 1902 году идея экспедиции не получила движения, ожила она лишь в конце зимы 1906 года.

В переписке Смоленского с Шереметевым как главой Общества, посылающего экспедицию, отражаются все перипетии ее подготовки: составление сметы, утверждение ее на собрании ОЛДП, поездка Смоленского в Москву для работы с древнейшими русскими певческими книгами (в целях дальнейшего сравнения их с греческими и прочими оригиналами), переписка с разными деятелями в разных странах, оформление официальных документов, покупка снаряжения и особенно фотографических принадлежностей, штудирование изданных каталогов по библиотекам Вены, Софии и, конечно, Афонских монастырей. Подготовка велась самая тщательная, и экспедиция мыслилась как научная в полном смысле слова.

Естественно встает вопрос: каким объемом знаний владели русские ученые, отправляясь в путешествие (кроме Смоленского, Преображенского и Николова в состав экспедиции вошел также филолог Петр Лавров)?

Наиболее полное высказывание Смоленского на темы славянского церковного пения в период до Афонской экспедиции содержится в его работе „О древнерусских певческих нотациях”, опубликованной Обществом любителей древней письменности в 1901 году. Утверждая, что

самостоятельное существование наших (русских) напевов и очевидность древнейшего развития их только русскими силами невольно заставляют значительно умалить долю византизма в искусстве, родном у нас с самых древних времен” (С. 11), Смоленский продолжает: „Совершенно неизвестно, с каких пор болгары и румыны усвоили себе греческую нотацию, доныне существующую у них с древних времен. Неизвестно также, когда сербы создали свои напевы и выработали самостоятельное певческое письмо, также доныне существующее (Там же).

⁹ РГАДА, ф. 1287, оп. 1, № 1581, л. 46—47 об.

Приводимые далее в статье иллюстрации демонстрируют „образец современной болгарской церковной нотопечати из „Воскресника”, изд. Агела Ив. Селиевца (Константинополь, 1859)”, „образец современной сербской церковной нотопечати из сборника „Црквенско певанье”, 3-е изд. Трифуновича (Белград, 1885)”, а также пример русского знаменного письма по рукописи XV века. Относительно нотации болгарского примера Смоленский делает вывод о ее „совершенном сходстве с употребительной у греков”, относительно же сербской нотации пишет:

Из этого примера видно, что сербских певческих знаков существует только три, то есть в виде отвесной черты, в виде буквы Г и в виде измененного начертания буквы Т. Употребление тех или других сочетаний этих трех знаков представляет собою, очевидно, первичную, наивную нотацию, существующую, однако, доныне у сербов с очень древнего времени.¹⁰ В частности у сербов совершенно неупотребительно существующее у греков, болгар и румын пение на „исон”... (С. 12).

Далее приводятся нотные транскрипции трех образцов церковного славянского пения: сербский — по изданию, присланному митрополитом Михаилом, болгарский — по „Воскреснику” издания Тодорова 1898 года, русский — в собственной расшифровке автора. На этом основании делается вывод о „*полном несходстве всех трех систем певчих знаков и совершенном несходстве их начертаний*” (С. 15).

По-видимому, к 1906 году подобные выводы Смоленского уже не удовлетворяли, коль скоро в цитированном выше его письме к Шереметеву речь идет о „сербской нотации разных веков” и возможном „самостоятельном болгарском знамени до XIV века”. В это время Смоленский основательно познакомился с древнейшими русскими рукописными источниками и византийскими певческими рукописями в российских собраниях, ибо вместе с А.В. Преображенским занимался составлением Хрестоматии по русскому церковному пению, преимущественно древнего периода (проект остался незавершенным).

Большой толчок мыслям о славянских певческих нотациях дали, конечно, и занятия Смоленского вместе с Анастасом Николовым так называемым „болгарским роспевом” в русских певческих книгах, результатом чего явился выпуск в свет нотного сборника „Староболгарское церковное пение” (СПб., 1905). Сегодня можно сильно сомневаться в том, что „болгарский роспев” в русских книгах является истинно болгарским и „древнеболгарским”. Но важно подчеркнуть, что накануне экспедиции Смоленский и его сотрудники считали этот роспев подлинным и хотели найти его истоки, то есть древние письменные источники. Понятно, что то же самое предполагали они и относительно сербского пения.

Выступая 16 декабря 1905 года на заседании Общества любителей древней письменности, Смоленский говорил:

¹⁰ Понятно, что здесь Смоленский сильно ошибся: описанная им нотация была вовсе не древней, а недавно изобретенной; впоследствии он осознал это.

Цель труда Николова — восстановление староболгарского церковного пения и замена им как искусством народным пения греческого, которое давно и насильно было введено в Болгарию фанариотским духовенством, позаботившимся между прочим и об истреблении всех староболгарских певческих рукописей. Ввиду обозначившегося, уже 15 лет назад, нахождения полного круга староболгарского церковного пения, труд А. Николова, кроме его новых находок, свелся к научному и практическому сведению разночтений, происходивших от разности до- и после-никоновских текстов, равно и к систематизации всех найденных напевов. Особая важность труда г. Николова для русской музыкальной науки представляется в находке им несомненно болгарских напевов среди считавшихся у нас за киевские и западнорусские. Представив характеристику болгарского роспева, референт выяснил нравственное, художественное и историко-археологическое значение труда г. Николова для России и особенно для духовно возрождающейся Болгарии, возвращающейся к своей родной стариине.¹¹

Встает и другой вопрос: почему древние славянские рукописи нужно было искать именно на Афоне? Но, во-первых, маршрут экспедиции включал в себя также посещение библиотек Вены, Белграда и Софии, а во-вторых, участникам экспедиции представлялось, что именно на Святой Горе эти рукописи могли наилучшим образом сохраниться. Процитируем фрагмент из письма Смоленского к Шереметеву от 27 марта 1906; речь здесь идет о русских рукописях, но примерно таков же был взгляд и на рукописи славянские:

Вы знаете, что я более склонен признавать за древней Русью достаточно высокую музыкальную культуру в сравнении в Западною Европою той же поры. Найденное утверждает меня в этой мысли еще крепче. Но монгольское иго (в случае Болгарии и Сербии турецкое иго. — М. Р.) и гибель рукописей заставляют искать догадками дома и заставляют [искать] документов вне Руси. Разорение было самое полное, хотя уцелевшее рисует весьма радужные надежды на великое просветление.¹²

Представляется, что сама идея Афона как хранилища древнеславянской письменности жила в сознании Смоленского с юношеских лет. Посещавший Афон знаменитый славист, профессор Казанского университета Виктор Иванович Григорович входил в дружеский кружок отца Смоленского; его фигура неоднократно возникает на страницах Воспоминаний Степана Васильевича:

Этот пылкий рыцарь науки, апостол славяноведения, совершивший огромную массу открытий во время своего знаменитого путешествия по Македонии и другим славянским землям, был совершенно необыкновенный человек... Перед ним просто благоговели...¹³

¹¹ Протоколы заседаний ОЛДП за 1905 год. СПб, 1906.

¹² РГАДА, ф. 1287, оп. 1, № 1581, л. 62—63.

¹³ Смоленский С.В. Воспоминания. С. 129.

Как мы помним, Григорович составил маршрут для первого путешествия Смоленского по славянским землям: маршрут, включавший в себя Афон.

Надежду найти нечто важное на Святой Горе укрепляло и предварительное знакомство с изданными книгами и каталогами. По письмам и дневникам Смоленского ясно, что прежде всего самым подробным образом штудировался Каталог греческих рукописей на горе Афон Спиридона Ламброка (этим каталогом занимался главным образом Преображенский: выпускник Казанской духовной академии, он отлично знал греческий язык). Сведения Ламброка представлялись обнадеживающими; так, 18 апреля Смоленский записал в дневнике:

Афон выходит из-под его (Преображенского) выписок — кладезь неисчерпаемый, дух захватывающий. Особенно меня порадовали его находки — выписки у Ламброка Евангелий и других книг с певческими для чтения знаками и целый ряд музыкально-певческих трактовок. К сожалению и Ламброк не певец, следовательно не указывает, какие именно трактаты, в смысле нотаций, были перед ним. Если то была нотация, перешедшая к нам, если эта нотация почему-либо удержалась на Афоне рядом с уцелевшую доныне греческою (как например кириллица и глаголица), — то что же может быть восхитительнее такой находки? Хотя бы несколько страниц?! Хотя бы несколько строк? И неужели же не удастся найти чего-либо по болгарской и сербской части? — Ведь все это до сих пор — пока только одни загадки!¹⁴

Из других записей видно, что внимательно была прочтена „книжка архимандрита Леонида о сербско-болгарских древностях на Афоне”, то есть работа архимандрита Леонида (Кавелина) „Славяно-сербские книгохранилища на Св. Афонской горе, в монастырях Хилендаре и Святом Павле” (М., 1875; кстати, книга имеет посвящение митрополиту Сербскому Михаилу). И хотя сама по себе книга Смоленскому не особенно понравилась (может быть, потому что архимандрит Леонид ни словом не обмолвился о певческих рукописях), — из нее вполне могла быть воспринята мысль о том, что сербские и болгарские монастыри на Афоне были необычайно богаты именно славянскими древними рукописями — до разграбления их в тот период, когда Афон был занят турецкими гарнизонами (с 1821 по 1831). Архимандрит Леонид настойчиво писал также о небрежном отношении греческих монахов к славянским реликвиям.

Та же мысль проводилась и в работе коллеги Смоленского по ОЛДП, выпускника Казанской духовной академии Алексея Дмитриевского „Путешествие по Востоку и его научные результаты (Отчет о заграничной командировке в 1887/88 году доцента Киевской Духовной академии)” (Киев, 1890). Дмитриевский, крупный специалист по древним православным уставам, много раз ездивший впоследствии на Восток, издал капитальное двухтомное „Описание литургических рукописей, храня-

¹⁴ С.В. Смоленский. Афонский дневник — РГИА, ф. 1119, оп. 1, № 11, л. 11.

шихся в библиотеках Православного Востока” (Киев, 1895—1901). Ссылаясь на свидетельства разных русских путешественников, а также и на собственный опыт, Дмитриевский прямо утверждал:

Славянские рукописи и старые предметы славянской эпохи Афонской горы, свидетельствующие об исторической судьбе того или иного монастыря, тщательно скрываются от взоров путешественников в сырых подвалах и чердаках или же самым беспощадным образом уничтожаются (С. 11—12).

С другой стороны, Дмитриевский рассказывал и о своих необычайно удачных „раскопках” в этих подвалах и чердаках. Разумеется, у такого страстного собирателя, как Смоленский, подобные сведения только подогревали энтузиазм.

Наконец, читали участники экспедиции и труды многократно посещавшего Афон епископа Порфирия (Успенского), который среди всех русских церковных ученых был по-видимому наиболее восприимчив к музыкальной стороне богослужения, а также собрал и привез в Россию роскошную коллекцию византийских рукописей. Сообщения епископа Порфирия, конечно, могли радовать Смоленского и его коллег, хотя потом оказалось, что не все эти сообщения верны.

Любопытный эпизод произошел накануне отъезда экспедиции, 17 мая 1906 года, когда Смоленский пришел визировать паспорт в сербском консульстве в Петербурге:

...Консул Я. П. Цетович заговорил со мною о живо интересующем его искусстве игры на сербских гусях, то есть на сербской народной скрипке с одной струной, приводимой в колебания смычком. Я ответил ему, что уже слышал в 1897 году игру на этом инструменте в Топчидере от одного нищаго слепца и, признаться, не нашел в его искусстве ничего особенно привлекательного. Я. П. Цетович ответил мне, что надо обратиться к ректору Белградской духовной семинарии, протоиерею Ст. Веселиновичу. Цетович восторженный поклонник сербской народной поэзии и считает ее наилучшею между славянскими. Относительно игры на гусях он выразился, что лучшие игроки, сопровождающие такие былины игою на гусях, извлекают из инструмента самые разнообразные оттенки звуков, даже будто бы и недоступные виртуозности к пониманию музыкантов не-славян. Я обещал послушать эту музыку, когда буду в Белграде.

Относительно сербских церковных напевов Цетович (назвавший себя кончившим курсы в Киевском Университе и в Духовной академии) отозвался, что их считают вообще греческими, но давно переродившимися под влиянием славянских мелодий в сербское народное искусство. О времени происхождения знаков I Г /_Б в точности ничего не известно и грамматика их передается только по преданию, так как до сих пор еще никто не собрался ее составить и опубликовать. Хотя употребление этой нотации весьма распространено в Сербии, хотя недавно напечатанные две книги этого пения утвердили вновь это пение, тем не менее западная пятилинейная нотация быстро распространяется, а хоровое пение в европейской гармонизации быстро завоевывает симпатии интеллигентных сербов и отвращает их от чисто народного искусства, весьма еще крепкого в крестьянстве. Мне припомнилось при этом, как я был удивлен в 1897 году, узнав, что все

сербы, кроме „высокоинтеллигентных”, соблюдают до сих пор посты в среду и пятницу, не говоря уже годовых постах; как мне очень понравились некоторые особенности сербской службы в Великой церкви и на чых-то похоронах. Вспомнился и сербский Архимандрит [то есть Митрополит] Михаил, долго живший в Москве и, как уверил Цетович, здравствующий доныне в Белграде, где живет в своем доме, также как жил знаменитый гигант архимандрит Дучич.¹⁵

*

Первым пунктом экспедиции стала Вена, где предполагалось сделать фотоснимки с нескольких рукописей в Королевской библиотеке, затем Белград, София, Константинополь и далее — Афон, где опорным пунктом пребывания ученых стал русский Пантелеимонов монастырь. История экспедиции, продолжавшейся более двух месяцев, прекрасно документирована: подробнейшим дневником Смоленского, его письмами к разным корреспондентам с Афона, его путевыми очерками в „Русской музыкальной газете”, докладами его и Преображенского в ОЛДП, наконец, массой неопубликованных архивных документов и научными работами Смоленского и Преображенского. Вкратце можно отметить следующее.

Поработав в хранилищах упомянутых выше городов и найдя в Вене замечательные греческие певческие рукописи (о существовании которых было известно ранее), а в Софии — несколько интересных листов эндофонетической нотации славянского текста, в Белграде экспедиция не нашла ничего. Как пишет Смоленский в дневнике от 29 мая:

Были... в крепости, глядели на ее укрепления с разных сторон и вышек, были в саду и пили хороший особый сербский лимонад. Потом купил рубашку на память. Занятия с 3-х часов [в библиотеке] не дали ничего интересного, почему я и ушел из библиотеки слушать пение дьяков в Великой церкви. Но и здесь ничего не было, так как вечернюю отмакали в 15—20 минут.¹⁶

Несколько подробнее о своих впечатлениях от Софии и Белграда, от церковного пения в этих городах рассказывает Смоленский в очерке, написанном им для „Русской музыкальной газеты” в конце пребывания на Афоне, под свежими впечатлениями:

В Белграде и в Софии я был на этот раз не впервые и потому заранее знал, где и что мне слушать. Я отправился прямо в „Великую цркву”. Здесь я нашел того самого псаломщика, который когда-то толковал мне значение сербских крюковых нот. Он узнал меня и не преминул и в этот раз показать свое искусство и свои познания. [...]

Но я очень пожалел о том, что в этот приезд мне не удалось послушать народных сербских „гусяров”, играющих на однострунной сербской скрипке, называемой почему-то однако именно „гусями”. В прежний при-

¹⁵ Афонский дневник, л. 12—13.

¹⁶ Афонский дневник, л. 23.

езд я слышал таких гуслистов несколько человек. Из-под заурядного крестьянского смычка я слышал у них множество мелодий, контрапунктирующих пению былин, духовных стихов из уст того же скрипача-гуслиста. Излишне говорить, как бегло меняются позиции при пользовании лишь одной струной, — как умело пользуются местом ведения смычка для извлечения разнохарактерной звучности из этого своеобразного инструмента. Как преисполненные ненависти к туркам, сербы пылко поют свои исторические и духовные стихи. Интеллигентные сербы, даже и из музыкантов, получивших образование, все-таки не бросают свою народную музыку и извлекают из однострунной скрипки самые разнообразные оттенки звуков. Чувство народности у таких сербов не притупляется; сама бедность инструмента, сама необщирность репертуара не мешает этим музыкантам горячо любить свою подлинную народную поэзию.

Софию я почти не узнал в этот раз. Болгарская столица очень развилаась за последние 10 лет решительно во всех отношениях. [...] В Софии есть несколько храмов глубочайшей древности. Они малы и так стары, что вросли в землю. В этих храмах древность дышит в каждом очертании их простой постройки, в каждой подробности их крайне бедной, но старой обстановки. [...] В старых храмах, равно и в церквях „Св. Краль“ и „Св. Спас“ — я слушал почти все церковные службы, исполненные протопсалтами одноголосно, употребительным у болгар греческим роспевом. Конечно и болгары, как и сербы, не могли не вложить в навязанный им напев множество славянских звуков. Но впечатления, полученные мной от унисонного пения в Болгарии, были вообще слабее сербских. Мне показалось, что сербы поют мягче, живее и энергичнее болгар. Впечатления эти для меня были особенно важны, так как ими отчасти обуславливалась цель моего приезда в Болгию.

Хоровое пение в Софии я слышал только в исполнении хора г-на Николаева, поющего по праздникам в соборе „Св. Краль“. Г-н Николаев стоит регентом этого хора с самого освобождения Болгарии, то есть почти 30 лет, и следовательно очень опытен в своем деле. Хор этот большой, человек в 50—60, поет очень звучно, сильно, иногда очень стройно. Но программа этого хора, так сказать провозвестника хорового пения в Болгарии, страдает теми же недостатками, что и у нас в провинциальной России: она нисколько не народна и это, конечно, никоим образом не может быть поставлено в вину почтенному г-ну Николаеву. Откуда же ему взять эту „народность“, когда во время оно его чуть не обязали петь по Бахметевскому обиходу и когда недавние поиски этой „народности“ в Москве едва-едва начали доходить до далекой Болгарии? Давно ли и у нас-то в Москве перестали или перестают петь Дегтярева, Багрецова и т. п.? В Софии ли удивляться тому, что там еще поют звучную итальянскую дребедень и что новые волны русского певческого искусства еще не осиливают вдохновений всяких Бахметевых и пр.?¹⁷

*

Свою деятельность на Афоне экспедиция начала с объезда книгохранилищ тех монастырей, которые были отмечены в изученных перед

¹⁷ С. В. Смоленский, *Из „дорожных впечатлений“*, Русская музыкальная газета, 1906, № 42—46. Под „Бахметевыми“ в данном случае подразумевается, конечно, не посол, а директор Придворной капеллы в прошедший период Н. И. Бахметев, автор новой гармонизации Круга церковного пения.

поездкой материалах. И этот первый объезд принес экспедиции разочарование: во-первых, оказалось, что каталоги и описания ученых, не бывших музыкантами и певцами, далеки от точности, и они часто неверно датировали или атрибутировали ту или иную рукопись. Во-вторых, выяснилось, что *древних славянских нотированных книг на Афоне нет*.

28 июня Смоленский записывал в дневнике, находясь в Хиландарском монастыре:

Хиландарь лежит в маленькой котловине между множеством гор и потому не имеет далеких видов, так как к тому же — затонул в зелени со всех сторон. Постройка и утесненность между горами препятствуют ветрам внутри чрезвычайно душного двора. Библиотека дала нам полный нуль в юго-славянском смысле, то есть самое полное отсутствие болгарских и сербских певческих памятников. Жестоко слово сие! Нам дали лишь известных два русских памятника № 377 и 378 и как бы в подтверждение наших опасений — рукопись „новоизобретенного” сербского пения без № — середины XIX века! Эта рукопись писана в нотных знаках карандашом и есть то самое, что было напечатано в более пространном изложении в 2-х томах в Белграде. Библиотекарь о. Савва — старый чех, давно заведующий библиотекою и весьма любезный, категорически заявил нам насчет болгарских и сербских древних нот „нема нишо”. Мы расспрашивали и насчет обрывков и насчет Евангелий с знаками для чтения на распев — ответ также „нема нишо”. Даже драгоценный № 368 (русский) не произвел впечатления.

Нас, глубоко огорченных, позвали в заседание эпитетров. Здесь мы застали 7 старцев и обычные церемонии с глико, ракией и благопустословием. Были повторены обычные жалобы, что греки жгли умышленно все славянские рукописи, что турки делали патроны и т. п. На это я возразил однако, что в Берлине, Вене, Париже, Лондоне, Москве, Риме могли же уцелеть певческие рукописи, если бы они были... ведь не всюду же были всененавистные греки? Не склониться ли потому к печальной мысли, что сербских и болгарских нот совсем не было и турки с греками, действительно истребляя рукописи, не могли же выбирать для уничтожения именно певческие рукописи? Почему в самом деле даже в Хиландаре, среди множества славянских Евангелий не нашлось ни одного со знаками? Почему же нигде не сохранилось хотя бы случайных вставных статей с какими-нибудь нотами?

Такие мысли я изложил и в памятной книге путешественников Хиландарского монастыря. Обед был по Хиландарским меркам наилучшим, но мы с удовольствием вспомнили, что завтра разговенье, что завтра можно думать о конце строгого питания с таким разнообразием: картофель, тыквы, огурцы или тыквы, огурцы, картофель или тыквы, картофель, огурцы. [...] Но до отъезда в Зограф уже остается каких нибудь 1½ часа: жар свалит, и в 5 часов мы трогаемся на мулах к Зографским 4-м рукописям, указываемым Епископом Порфирием за болгарские и с болгарскими нотами XIII века. Ужели же это правда после стольких неудач!¹⁸

В записи следующего дня, 29 июня, сделанной в Зографском монастыре, читаем:

¹⁸ Афонский дневник, л. 79—80.

В 6 часов вечера вновь с глубоким огорчением я должен записать, что и в Зографе „нема нищо” по части не только славянского пения, но и даже и богослужебных книг с знаками для пения на распев. Таким образом так называемый „Куприяновский” лист Евангелия XI века, находящийся в Петербургской Императорской Библиотеке, и найденные мною листки в Софии, пожалуй еще нечто сомнительное в листках Болонской Псалтыри, указанное Ягичем — вот все, свидетельствующее о нотации чтения на распев: по части собственно церковного пения у болгар и сербов — самое полное „нема нищо”, а у греков — одна роскошь, у нас русских — такая же роскошь. Приходится усомниться даже и в существовании у сербов древних рукописей с такою нотациею, какая употребительна у них в печати и в практике даже и сейчас. Но хорош же и „знаменитый” Порфирий Успенский, указавший в Зографе три Триоди XIII века! На одной из них есть даже карандашом на задней доске арифметическая выкладка: $6759 - 5508 = 1251$, — а рукопись-то бумажная, и не то что „с болгарскими нотами” а и совсем без каких бы ни было нотных знаков.

Присутствовавший при моем огорчении П.А. Лавров подтвердил, что уже не в первый раз замечания Порфирия Успенского оказываются неосновательными [...] Впрочем, чем лучше его бывает иногда даже и пресловутый Ламброс?

Но неужели в самом деле нет более ни болгарских, ни сербских певческих и распевно-читаемых рукописей? Я совершенно этого не думаю и продолжаю веровать, что они все-таки найдутся. Не может быть, чтобы не было рукописей! Ведь откуда-нибудь произошла же запись болгарского распева в наших южно-русских рукописях?¹⁹

Однако и при дальнейшем обьеезде афонских монастырей никаких славянских рукописей не обнаружилось. Это поначалу весьма обескуражило всю компанию; особенно занервничал импульсивный и вспыльчивый Николов: получалось, что ему на Афоне просто делать нечего. „Откололся” от общего плана и специалист по славянской филологии Лавров, который при данной ситуации составил собственный маршрут по монастырям и занялся собственными филологическими делами. И тогда Смоленский с Преображенским приняли решение, о котором и рассказывается в письме Смоленского к Шереметеву от 5 июля:

Находки, сделанные нами в Лавре, Ивере, Ватопеде, Есфигмене, Кутлумуше и Андр[еевском] Ските — огромны и поразительны для греческого пения. Тем печальнее самая полнейшая неудача по части славянского искусства. В греческих монастырях мы видели много преплохих славянских рукописей, среди которых однако не имеется ни одной, ни даже ни одной страницы с какими-либо нотами или со знаками для чтения на распев. В Хиландаре и в Зографе мы пересмотрели все и убедились лично, хотя и с глубокою скорбью, что слова „нема нищо” — жестоко верны...

Тогда же определилось, что экономия в числе снимков греческого пения, имевшаяся в виду ради славянского, должна быть брошена совершенно и что нам предстоит осмыслить нашу 2-ю поездку по Афону как пополнение и возможно значительное расширение найденных греческих материалов.²⁰

¹⁹ Афонский дневник, л. 84.

²⁰ РГАДА, ф. 1287, оп. 1, № 1582, л. 75—76 об.

В том же письме Смоленский словно отвечает на сомнения и сетования болгарина Николова:

По совести говоря, я не верю в причитывания здешних славян о том, как греки систематически истребляли славянские певческие книги... Я скорее склонен думать, что пение вблизи греков, хотя и было, но не успело развиться так, как например то было у нас, вдали от греков. Незначительностью объясняю я и то, что до сих пор нигде неизвестно это пение (болгарское и сербское) по древним рукописям, и они даже в прежнее время не обратили на себя внимание ученых Европы, почему о славянских рукописях не слышно и в библиотеках западных.

Результатом таких размышлений стал второй обезд афонских монастырей, где теперь уже тщательно и подробно копировались греческие нотированные рукописи. Всего их было отобрано 12: семь — Лавры Св. Афанасия, одна из библиотеки Андреевского скита, одна — Кутлумуша, одна — Ивера, одна — Батопеда, одна — Есфигмена. В это собрание вошли все основные типы богослужебных книг X—XIV веков (Ирмологий, Октоих, Стихирари годовой, постный, цветной, Триоди постная и цветная). Ученые старались также подбирать одни и те же песнопения в разных формах нотации, но ориентируясь при этом на тот тип, который им был известен в древнейших русских певческих книгах.

При тогдашнем состоянии фототехники подобный труд — общее число фотокопий, сделанных в афонских библиотеках, составило 998, а вместе с венскими и софийскими снимками — 1615, не был бы возможен без посторонней помощи. В Вене экспедиции помог кузен Антонина и диакон тамошней посольской церкви Петр Преображенский, занявшийся съемкой рукописей в придворной библиотеке. На Афоне очень большую помощь во всех делах экспедиции оказывала монашествующая братия Пантелеимонова монастыря во главе с настоятелем о. Мисаилом. Самые близкие отношения сложились у Смоленского со знаменитым библиотекарем Пантелеимона — о. Матфеем, который сам был замечательным знатоком древней письменности и настоящим ученым. О. Матфей настолько заинтересовался деятельностью экспедиции, что даже нарушил свой пятилетний затвор и отправился вместе с учеными в Лавру. Впоследствии он помогал разбирать фотоснимки, а после отъезда экспедиции следил за продолжением заказанного ей фотокопирования (которое исполнял монастырский фотограф о. Гавриил) и продолжал выявлять в разных собраниях (не только на Афоне) рукописи, пригодные для поставленных целей.

*

Любопытнейшие страницы афонских дневников и писем Смоленского связаны с описаниями монастырей, жизни в них, людей, храмовых служб, пения за этими службами. Нужно сказать, что пением в русских афонских храмах Смоленский сначала был разочарован: вместо древних напевов там звучало собственно то, что приносили в монасты-

ри из России приезжавшие иноки, то есть обычное многоголосное пение, часто связанное с Обиходами Придворной капеллы. Однако потом, прислушавшись, Смоленский понял, что звучит это пение на Афоне совершенно иначе:

...Есть в здешнем пении какая-то живая струя, которая питает выносливость здешних певчих и придает их пению весьма значительную иногда оживленность. Я не представляю себе и не могу представить, как [иначе] могли бы певцы осиливать здешние службы, занимающие иногда по 11, 12, даже и более часов в сутки? Здешнее „бдение“ нисколько не умаляет других служб этих же суток. Между тем оно поется так же бодро, громко, энергично, как будто бы не было траты сил или не предстоит этой траты! После утомительных бдений, за которыми следуют вскоре трехчасовые литургии, я очень часто слышал вскоре же весьма оживленные спевки, на которых голоса и самый звук хора нисколько не звучали сколько-нибудь утомленно.²¹

В Хиландаре экспедиция на службе не была, а о службе в Зографе имеется следующая запись:

...Мы прослушали всю обедню от чтения часов до чина панагии в трапезе и до возвращения в храм игумена Григория, благословившего нас. В начале литургии параэксисиарх сначала раскачал винтообразно паникадило с зажженными свечами и затем зажженный же хорос. Таким образом почти до Херувимской паникадило описывало круги, а хорос вокруг него двигался то направо, то налево. Это было очень красиво. Пели — омерзительно гадко, гнусаво, неразборчиво в словах. Но греческие мелодии мне начинают нравиться с каждой службою все более и более, конечно, однако, кроме тех фиоритур, которыми уже от себя проявляют некоторые певцы как бы „высшее искусство“.²²

Вообще, что касается греческого пения, то Смоленскому, сначала отнесшемуся настороженно к мелизматическому искусству, потребовалось время, чтобы понять, какой красотой может быть подобное искусство в исполнении настоящих мастеров. Таковых он на Афоне впоследствии нашел и калофонику оценил, но все же особенно его привлекал тот вид греческого пения, которое он называл „уставным“:

Уставное пение, то есть народное, вековое, а не творение отдельных людей, вроде хотя бы и Кукузеля, есть именно грамматика искусства, необычайно скучая в даваемых средствах и видах внешнего своего выражения и в то же время необычайно богатая внутренним, художественным содержанием, дающим исполнителю широкий простор для извлечения из этих скучых по внешности средств и видов — величайшей красоты. Простота этого пения несравненна; приложимость данных форм к любым текстам безгранична; вдохновение певца рождает в них прямо неиссякаемые источники новой красоты, новых содержаний.²³

²¹ Афонский дневник, л. 117.

²² Афонский дневник, л. 82.

²³ Афонский дневник, л. 143.

В связи с пением в афонских монастырях представляется интересным сравнить впечатления Смоленского, полученные в 1906 году, с теми „певческими” впечатлениями, которые представлены в записках русских путешественников, посещавших Святую Гору в предшествующие десятилетия. По-видимому, участники экспедиции 1906 года читали не все из этих записок (определенко знали они труды упомянутых выше архимандрита Леонида Кавелина, епископа Порфирия Успенского, а также „Странствия по святым местам Востока с 1723 по 1747 год” Василия Григоровича-Барского); в противном случае некоторые певческие традиции славянских монастырей Афона не вызвали бы у них удивления, а в размышлениях своих предшественников они нашли бы много созвучного собственным мыслям.

В 1850 году Афон посетил впервые Андрей Николаевич Муравьев — крупный общественно-церковный деятель, плодовитый писатель, впоследствии много содействовавший укреплению русских обителей Святой Горы. Муравьев был большим знатоком и ценителем уставной службы и поэтому довольно подробно описал службы в разных монастырях. Так, он присутствовал на праздничном всенощном бдении в Ивере, где был поражен как длительностью службы, так и манерой исполнения:

Архиерей стоял в мантии на кафедре и прочел начальный псалом: „Благослови душе моя Господа”, который вслед за тем стали петь постепенно на крилосе, и пели ровно час и три четверти. [...] Лучший певец всего Афона, родом молдаван, вызванный из монастыря Ватопедского, пел один, голосом довольно приятным в некоторых тонах, но таким образом, что каждый слог, не только каждое слово, тянул по несколько минут, а когда недоставало слов, то дополнял звуками; некоторые греки, защищая такого рода пение крюками старых нот, уверяют будто есть таинственное значение в сих звуках; скажу только, что пение было для меня чрезвычайно утомительным, хотя оно не утомляло певцов, потому что они передавали друг другу книгу и выходили для отдыха.²⁴

К своему удивлению, Муравьев нашел примерно такое же пение, хотя и на церковнославянском языке, в Хиландаре:

...Я ожидал более от Славянского пения и признаюсь неприятно был удивлен, когда при монотонном напеве в нос нельзя было даже различать слов Славянских от Греческих...²⁵

Похожую картину он наблюдал и в Зографе, но здесь Муравьев имел также интересную беседу с 90-летним старцем болгарином отцом Викентием, который знал русский язык и бывал в России. Муравьев спросил старца:

...как может ухо его переносить такие не свойственные Славянскому языку звуки, тем более что есть собственно Болгарские напевы, весьма приятные?

²⁴ Муравьев А.Н. Письма с Востока в 1849—1850 годах. СПб., 1851. С. 176.

²⁵ Там же. С. 233.

Он отвечал, что давно об этом сокрушается и старался ввести в своей обители, но не в силах...²⁶

Это признание свидетельствует, что, во-первых, Муравьев хорошо знал болгарский роспев по русской церковно-певческой практике, а во-вторых, что идея Николова и Смоленского касательно введения в службу (в том числе в Зографе) „найденного” ими болгарского роспева была вовсе не нова.

Утешился наш путешественник только в Пантелеимоне — „стройностию богослужения Русского”, при котором бдение „не утомительно, по ясному чтению и хорошему напеву”, надо понимать — напеву русскому.

Десятилетием позже, в 1859, длительное путешествие по Афону совершил архимандрит Антонин (Капустин) — один из талантливейших русских духовных ученых, историк и археолог, в ту пору настоятель русской посольской церкви в Константинополе, позже начальник Русской миссии в Иерусалиме. Архимандрит Антонин в молодости пел на клиросе и впоследствии с глубоким интересом относился к проблемам церковного пения и церковно-певческой археологии (в частности, Антонин был другом юности „отца русской музыкальной медиевистики”protoиерея Димитрия Разумовского и впоследствии переписывался с ним, читал его труды).

На Афоне о. Антонин первым делом отправился на службу в Хиландаре, причем с целями прямо научными:

Мне желательно было видеть и слышать южнославянское богослужение во всей его беспримесной и бесприкрасной, кирилло-мифодиевской верности греческому образцу, в его полной безнациональности, в его первоначальной, так сказать, еще прививке к новой стихии православного мира. [...]

Слушая за утреней родные звуки славянские, облеченные в формы греческого пения, я попеременно то досадовал на него, уступая голосу привычки слышать их в одной известной форме, то услаждался им, помышляя те времена, в кои славянские церкви лепетали молитву свою еще под говор своей матери, старческий голос которой хотя и трудно применялся к звонкому и резкому языку дитя, но был любим им по чувству привязанности к матери. [...] Служба отправляется по книгам русской печати, и даже самые „чтения” производятся по нашему Прологу...²⁷

Свои наблюдения о. Антонин продолжил в Зографе, где

немало дивился искусству, с каким подведены под греческие ноты наши стихиры и тропари, — дело, казавшееся мне всегда весьма трудным или и просто невозможным. Пели ли и мы когда-нибудь, в первые христианские времена России по-гречески? Если пели, то когда и как мы решились оста-

²⁶ Там же. С. 256.

²⁷ Архимандрит Антонин (Капустин), *Заметки поклонника Св. Горы*, Киев 1864, 307—308.

вить греческое пение? Кто изобрел и откуда взял нынешние наши тро-парные и стихирные напевы (главы)? Выражает ли они собою (в чем, как и на сколько?) каждый соответствующие ему греческий? Находятся ли они между собою в тех же (или хотя подобных) музыкальных отношениях, как и греческие?²⁸

Как видим, это — те же вопросы, которые ставила перед собой экспедиция 1906 года. Более того, размышляя над судьбами славянского пения, о. Антонин пришел к выводу о „церковно-песеннном родстве Болгарии с Малороссией” в области тех „превосходных напевов, которые в нашем обиходе надписываются именем болгарских и болгарам совершенно неизвестны”, — то есть заглянул в далекое будущее, когда это „родство” подтверждается исследованиями современных ученых.

Как и Муравьев, о. Антонин отдохнул душой, конечно, в Пантелеимоне, где служба шла и по-гречески, и по-русски, то есть и с унисонными роспевами, и с многоголосием. Как выражается архимандрит: „После мелодии греческой слышалась симфония русская. Впечатление было самое приятное”.²⁹ Многоголосное пение в Пантелеимоне о. Антонину очень понравилось, и он, вероятно, первый, сформулировал особенности русского „афонского роспева”:

Заученный раз и обратившийся в закон для каждого отдельного голоса, прием песенный делает то, что все, что ни поется, одинаково стройно. Самые простые напевы нашего осмогласника получают при этом пении выразительность, силу и приятность, которых напрасно ищешь в обыкновенном пении по обиходу.³⁰

Кажется, эта та же „сила”, которую Смоленский спустя полвека определил как „живую струю” в пении Пантелеимона.

Из всех русских путешественников самым благосклонным к греческому пению оказался, как и можно было ожидать, ученый византинист епископ Порфирий. Его не утомило длительное пение предназначательного псалма на всенощной в Ивере (в 1845 году), потому что протопсалт монах Порфирий был „знаток своего дела”, обладал приятным и сильным тенором и „пел с большим искусством не в нос”. Сам о. Порфирий подпевал вместе со старцами икон (который он называет „унисоном”) и понял, что „для унисонного подпеванья требуется множество голосов, дабы не прерывался гул их”.

Далее, при пении псалма „Блажен муж” двумя известными на Афоне протопсалтами, болгарином Максимом и не названным по имени греком, о. Порфирий сделал два те же вывода, что и Смоленский: во-первых, в искусстве протопсалта важна красота голоса и „отчетливость” (что присутствовало у певца Максима), а во-вторых, „псалтирная мелодия” (по Смоленскому — „уставное пение”) „очень хороша и заме-

²⁸ Там же, 326.

²⁹ Там же, 37.

³⁰ Там же, 34.

чательна своею величественною простотою, не мешающею слушателям мыслить, чувствовать и возноситься горе к Богу в минуты пения”.³¹

*

Важный вопрос: что же явилось итогом Афонской экспедиции 1906 года? По возвращении в Петербург Смоленский и Преображенский долго занимались каталогизацией и разбором афонских снимков. Сделали они и некоторые научные выводы, хотя по сути ни Смоленский, скоро-постижно скончавшийся летом 1909 года, ни Преображенский по разным причинам не успели осмыслить до конца этот самый итог. Кроме того, их точки зрения несколько разошлись.

В декабре 1907 года оба ученых сделали в ОЛДП доклады, причем выступавший первым Преображенский утверждал, что материалы Афонской экспедиции „впервые дают возможность установить — на основании документов — непосредственную зависимость русского церковного пения от пения Греческой церкви: настолько значительно открывшееся сходство этих нематических манускриптов”. Смоленский же продолжал говорить о русской самобытности, по крайней мере в текстах, „роспетых русскими певцами”: „Последние песнопения, хотя бы отчасти и изложенные по греческим образцам и греческими знаками, следует считать как первый лепет русского церковно-певческого творчества: таковыми надо считать певчие службы русским святым кн. Борису и Глебу, Феодосию Печерскому и др., имеющиеся почти во всех наших певчих рукописях XII века”.³²

Выводы Смоленского довольно полно изложены в его письме к о. Василию Металлову в начале 1908 года:

Состав наших певчих книг, прокаталогизованных мною сполна во всех известных наидревнейших списках, до 40 рукописей, указывает в связи с каталогизацией греческого пения:

- а) сходство, в общем, состава годовых Стихиарей у нас и греков;
- б) полную разность устройства и состава Ирмологов, при сходствах однако семиографических;
- в) наличие у нас огромной певческой работы по роспеву полных канонов, применительно к напевам данных ирмосов в Ирмологе;
- г) сходство, в общем, состава греческих Постной и Цветной Триоди с нашими постными Стихиариями и с цветными Стихиариями;
- д) наличие у нас особого состава Постной и Цветной певчей Триоди;
- е) наличие у нас особого состава месячных певчих Миней;
- ж) наличие у нас Кондакарей певчих и дополнительных в них статей;
- з) наличие у нас *особой системы* пения на подобен;
- и) неимение нами Октоиха певчего, особо имеющегося у греков;

³¹ Епископ Порфирий (Успенский). Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты в 1845 году. Киев, 1877. С. 69. Это пение так понравилось Порфирию, что позже, будучи епископом в Киеве, он ввел пение раз в год в Михайловском монастыре „все обедни по греческим нотам”.

³² Отчеты ОЛДП за 1907 год. СПб. 1908.

к) неимение нами хотя сколько-нибудь одинаковых следов сходства в обрывках Обихода нашего и греческого, в смысле гораздо большего числа у русских песнопений обиходных;

л) наличие двух масс песнопений *не воспринятых* нами от греков и, наоборот, *распетых нашими предками* вопреки составу греческих певчих книг. Последнее, в связи с русскими службами и новоявленным нашим святым, — как будто бы первый лепет нашего творчества.

Итоговый вывод таков:

Задумывание славянами греческого искусства теперь, несомненно, обрисовалось более, всестороннее и точнее, но в то же время и определенное в своих границах. Систематическая замена у нас постоянно одних и тех же греческих знаков одними и теми же русскими прямо указывает на продолжение нашей художественной самодеятельности, окрепшее даже и к XI—XII веку, начавшееся, несомненно, гораздо ранее.³³

Конечно, ученые не думали, что привезли тысячи снимков только для себя: в разных записях Смоленский повторяет, что цель экспедиции — обеспечить будущее русской науки. Накануне отъезда с Афона он писал в *Дневнике*:

Думаю, что открыт прямо целый отдел науки, над которым не хватит времени потрудиться не только мне и моим товарищам, но даже и следующему поколению исследователей... Все говорили, как и я сам, с чужих слов, руководствуясь несколькими словами, брошенными о. Разумовским по поводу Севастьяновских снимков. Никто не занялся толково и сколько-нибудь внимательно теми листками, которые были привезены Епископом Порфирием. Теперь, вместо этих жалких отрывков — сотни страниц связного между собой содержания, разновековые притом „и представляющие бывшее греческое искусство во всю его ширину и во всем его блеске.³⁴

И еще более точно и конкретно — в очерке для „Русской музикальной газеты“:

Найденные рукописи суть именно те документы, по которым можно установить значение Афона как одного из тех православно-международных центров, в котором когда-то сошлись всякие художественные течения отовсюду. Афон, можно думать, был художественной лабораторией и для славянского просвещения в ту пору, когда ему самому пришлось подчиниться затем могучему художественному подъему от гениального Иоанна Дамаскина и целой плеяды знаменитых певцов того времени. Дальнейшие пути нашего и греческого искусства разошлись в совершенно разные стороны, усвоив себе несомненно народные окраски. Но совпадения во времени все-таки налицо и документы установившихся обоих искусств также налицо.

После 1917 года привезенные экспедицией материалы оказались на долгое время вроде бы никому не нужными, а потом погребенными в

³³ Письмо С. В. Смоленского к В. М. Металлову от 1 января 1908, РГБ, М 10794, № 36, л. 19—20.

³⁴ Афонский дневник, л. 142.

неразобранных архивных фондах. И только в последние годы к материалам Афонской экспедиции начали проявлять интерес. Сначала обнаружилось несколько десятков снимков в разных фондах Российского института истории искусств, Российского государственного исторического архива, потом еще полторы сотни — в одном личном фонде в Российской национальной библиотеке. И, наконец, молодой сотрудник этой библиотеки Елена Борисовец занялась обработкой неразобранной части архива ОЛДП, и там нашлось почти все: то есть обширная документация по поездке, альбомы, в которые Смоленский и Преображенский поместили снимки, и прочее. На сегодня общая сумма фотокопий и негативов Афонской экспедиции — 1487, а было их несколько больше — около 2000. Возможно, что-то обнаружится позже.

Ныне готовится к печати том серии „Русская духовная музыка в документах и материалах”, где, как мы надеемся, будут опубликованы все имеющиеся документы — дневник Смоленского, научные работы Смоленского и Преображенского, переписка разных лиц, официальные документы и, по возможности, фотоматериалы — как копии рукописей, так и снимки, представляющие быт афонских монастырей.

Марина Рахманова (Москва)

СВЕТОГОРСКА ЕКСПЕДИЦИЈА СТЕПАНА СМОЛЕНСКОГ

Резиме

Маја 1906. године једно од највећих и најугледнијих научних друштава у Русији, Друштво љубитеља древне писмености, упутило је на Свету гору научну експедицију са руским музикологом Степаном Смоленским на челу. Циљ експедиције је био трагање за древним писменим изворима који код словенских народа, Руса, Срба и Бугара, потврђују постојање самобитне нотације, различите од византијске, самим тим и самобитних црквених напева. На путу за Свету гору експедиција је радила и у библиотекама Бече, Београда и Софије.

После детаљног истраживања библиотека свих манастира на Светој гори у њима није пронађен ниједан стари словенски нотни рукопис, али је нађено мноштво вредних грчких књига са нотним ознакама из периода када је грчко појање било пренето у Русију. За копирање било је одабрано 12 рукописа: седам из Лавре св. Атанасија, један — из библиотеке Андрејевског скита, један — из Кутлумуша, један — из Ивера, један — из Ватопеда, један — из Есфихмена. У ову збирку уврштени су сви основни типови богослужбених књига X—XIV века (Ирмоложиј, Октоих, Стихирари годишњи, посни, цветни, Триоди посни и цветни). Научници су се трудили да одаберу исте песме у различитим облицима нотације, оријентишући се на онај тип који им је био познат из најстаријих руских књига црквених напева. Укупан број фотокопија снимљених у светогорским библиотекама износио је 998, а заједно са бечким и софијским снимцима — 1615. Експедиција је била обилно документована, како писменим материјалима (дневник Смоленског, његова преписка са разним кореспондентима, његове „путне белешке” објављене у „Руским музичким новинама”), тако и научним саопштењима учесника експедиције у Друштву љубитеља древне писмености.

Након догађаја 1917. године материјали експедиције били су дugo и дубоко похрањени у архивским фондовима. Тек последњих година почeo сe испoљавати интерес за грађу Светогорске експедиције. Прво је пронађено неколико десетина снимака распуштених у више фондова Руског института за историју уметности (Петроград), Руског државног историјског архива (Петроград), затим још око 150 — у једном персоналном фонду Руске националне библиотеке (Петроград). И коначно, у необрађеном корпузу архиве Друштва љубитеља древне писмености пронађена је обимна документација са путовања, албуми са снимцима и друго.

Сада је у припреми том серије „Руска духовна музика у документима и материјалима” (том 7) у коме ће бити објављени сви пронађени документи, према могућностима и фотоматеријал — копије рукописа и обиље фотографија које приказују свакодневни живот светогорских манастира на почетку XX века.

Marina Rachmanova

STEPAN SMOLENSKY'S EXPEDITION TO THE HOLY MOUNTAIN

Summary

In May 1906 one of the biggest and most respectable scientific associations of Russia, the Association of Lovers of Ancient Literacy, sent an expedition led by the Russian musicologist Stepan Smolensky to the Holy Mountain. The aim of the expedition was to search for ancient written sources which confirm that Slavic peoples, Russians, Serbs and Bulgarians, have original notations, different from Byzantine ones, and consequently have original church chants. On the way to the Holy Mountain the expedition worked in the libraries of Vienna, Belgrade and Sophia.

After a detailed research in all the libraries of the monasteries on the Holy Mountain, they found no old Slavic notation manuscripts but they found a plethora of valuable Greek books with notation marks from times when Greek chanting was taken to Russia. They chose to copy 12 manuscripts: seven from the abbey of St. Athanasius, one from the library of the Andrejevski Skete, one from the Koutloumousiou monastery, one from the Iver monastery, one from the Vatopedi monastery and one from the Esphigmenou monastery. All the basic types of religious books in the period from the 5th to the 14th century were included in the collection (the Irmologium, the Octoechos, the annual Lenten and Floral Stichera, the Floral and Lenten Triodions). Scientists tried to choose the same songs with different forms of notation focusing on that type which was known to them from the oldest Russian books of church chants. The total number of copies recorded in the libraries of the Holy Mountain was 998 and, together with the Vienna and Sophia copies, it amounted to 1615. The expedition was amply documented both in written material (Smolensky's journal, his correspondence with various people, his „travel notes” published in „Russian Musical Paper”) and in scientific presentations of the participants in the expedition in the Association of Lovers of Ancient Literacy.

After the 1917 events the materials of the expedition were deeply hidden for a long time in archive funds. Only in the last few years has there been some interest in the material from the Holy Mountain expedition. First a few dozen copies were found, scattered in several funds of the Russian Institute for the History of Art (St. Petersburg), Russian State Historical Archive (St. Petersburg), and around 150 of them in a private fund of the Russian National Library (St. Petersburg). Finally, in an unprocessed corpus of the archive of the Association of Lovers of Ancient Literacy large numbers of documents from that journey were found alongside with recordings and other material.

Currently Volume 7 of the series „Russian Spiritual Music in Documents and Materials” is in preparation and this is where all the discovered documents will be published and, as possibilities allow, a large number of photographs which show everyday life in the monasteries on the Holy Mountain at the beginning of the 20th century.

Мелиша Милин

СЛОВО СВЕТЛОСТИ: О ОБРЕДНОСТИ У ПОЗОРИШТУ

САЖЕТАК: *Слово светлости*, „приказање у 6 слова”, чија је премијера одржана у Српском народном позоришту у Новом Саду 1967. године, настало је у сарадњи књижевника Зорана Мишића, композиторке Љубице Марић и редитеља Владе Петрића. Поред програмске књижице са текстовима које је драмски обрадио Зоран Мишић, сачуване су и критике ове представе, али изгледао је да музичка компонента неће моћи да се реконструише јер се само знало за хорске фрагменте умножене за извођаче. Међутим, скорашињи проналазак неких драгоценних рукописа у заоставштини Љубице Марић омогућио је да се добије целовит увид у тај битни аспект представе, као и да се дубље сагледа идеја која је руководила ауторе. Од великог значаја за разумевање овог подухвата је и редитељски дневник који је током рада на представи водио Влада Петрић.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Љубица Марић, Влада Петрић, Зоран Мишић, Слово светлости, српска музика после 1945, српска средњовековна поезија у музици.

Од овог изузетној уметничкој дођађаја, сценски раштуално датој, приказања „Слова светлости”, осјало је само сећање у њодсећању на њега, без визуелних и звучних снимака који би га бар делимично данас оживели, па је чак и штампан текст једва доспјујан. Но ипак, штиме је можда, заштићен од расејнутости (иако би и штако могао послужити као маја) и остао у својој сажетој и комплексној целини стваралачког пренујка; а пренутак Цар је свој пренујни царства, нейновљив, нейромењив, нейоницијив.

Љубица Марић¹

Четрдесет година после премијере *Слова светлости*, „средњовековног приказања у 6 слова”, мало ко се сећа овог дела на којем су предано радили неки од најкреативнијих српских уметника оног времена. После премијере, одржане 20. фебруара 1967. године у Српском народном позоришту у Новом Саду, представа је изведена само неколико пута,² по-

¹ Из текста *Свечаности Слова светлости* — Књижевне новине, бр. 946/947, Београд, 15. јануар и 1. фебруар 1997, 11.

² Укупно је изведено девет представа: две претпремијере, премијера и шест представа (последњи пут 4. априла 1967). Вид.: Јован Миросављевић, *Драма Српског народног позоришта. Репертоар од 1945. до 1995. године*, СНП, Нови Сад 2006, 107.

сле чега је скоро потпуно потонула у заборав. Критике у штампи биле су суздржане, а било је и негативних. Слична је судбина, без сумње, многих других амбициозних театрских подухвата, а аутори увек преузимају ризик да дуги и стрпљиви рад на представи не доживи очекивани одјек код публике и критике. У овом раду желимо да утврдимо да ли *Слово свећносћи* заиста није било способно за живот на сцени, било зато што је било несценично, било због тога што се појавило у неповољном друштвено-политичком тренутку. Можда одговор није једнозначен? Настојајемо да представу сагледамо како у контексту времена када се појавила, тако и из данашње перспективе. Најпре ћемо извести реконструкцију целог овог позоришног догађаја, покушавајући да проникнемо како у естетички, тако и значењски слој дела, а на крају ћемо размотрити и његову рецепцију код публике и критике.

Недавним проналаском укориченог преписа већег дела партитуре *Слова свећносћи*³ који на изванредан начин допуњује већ познате одломке дела (из два последња слова), омогућен је врло добар увид у сложену структуру дела, чиме су створени предуслови за евентуалну обнову представе на сцени. На основу споменутог преписа партитуре који је користио диригент Младен Јагушт и у којем се налази већи број његових напомена за извођаче, као и бележака Љубице Марић, добија се верна представа о реализацији дела на сцени, од самог почетка до краја четвртог слова.⁴ Сачуван је и умножени препис хорске партитуре последња два слова која су третирана вокално-инструментално.⁵ У заоставштини композиторке налазе се од раније фрагмент рукописа петог слова и скоро цела *Пасхорала* из последњег слова. Чак и ако се не пронађе недостајући, мањи део музике, лако би се могла начинити реконструкција и дело припремити за нову инсценацију. Док се такав покушај не дододи, музиколози и театролози имају могућност да *Слово свећносћи* реконструишу на папиру, без обзира на то што покушај реконструкције „не би могао да призове ишчезло дело у његовој сценској пуноћи”.⁶ Ипак, како дело није сасвим ишчезло, јер су сачувани рукописи и партитуре (мада не сасвим комплетни), као и белешке и сведочења појединих учесника овог позоришног догађаја, чини нам се вредним труда напор да се активира имагинација којом би се — бар ментално — оживело што више литерарних, сценских и музичких елемената од којих је било саздано ово јединствено остварење. Од докумената посебно је драгоцен

³ Ова партитура пронађена је крајем 2006. године у делу заоставштине Љубице Марић који се чува у Српској академији наука и уметности.

⁴ Сачуваној партитури треба ипак прићи с извесном резервом, јер не можемо бити сасвим сигури да у последњим фазама припреме представе није дошло до неких измена.

⁵ У заоставштини Љубице Марић налази се и једна фотокопија умножене хорске партитуре, на чијој је једној празној страни композиторка забележила: „Верујем у вечно Непознато / у Вечно у свему Присутно / у вечну могућност да буде што бива.” На истој страни, ниже, ситнијим словима: „Служимо се речима деце да бисмо изразили (?) мисао мудраца.”

⁶ Вид. Зорица Макевић, *Сценски аспекти у музici Љубице Marić* — Српска музичка сцена, зборник радова, ур. Надежда Мосусова, Музиколошки институт САНУ, Београд 1995, 456—457.

редитељски дневник који је током читавог рада водио Владимир — Влада Петрић.⁷ То је прави трезор који садржи многа објашњења редитељског поступка, разговоре и дискусије вођене током више од шест година, с прекидима. Петрићеви записи поседују аутентичност јер нису накнадно преправљани. Писани непосредно после радних састанака уметника, имају много већу вредност од чисто документарне, будући да је у њима изложена, наравно у фрагментарном виду, редитељева естетика позоришног деловања, најчешће подударна са погледима осталих аутора.

Идеја за „средњовековно приказање” *Слово свећносћи*, са тематским акцентом на Косовској бици и српском страдању, потекла је од књижевника и књижевног критичара Зорана Мишића (1921—1976) који је, понет лепотом древних текстова преузетих из разних издања, драмски обрадио изабране одломке. На основу неких белешки у редитељском дневнику Владимира Петрића, међутим, могло би се наслутити да је Љубица Марић била главни иницијатор овог пројекта.⁸ Није искључено да је она сугерисала Мишићу да начини „драматизацију” древних записа, с обзиром на то да је сличан поступак рада са старом музиком већ била успешно применила у својим оркестарским композицијама насталим годину-две раније (*Византијски концерти* и *Октоиха 1*, 1959).

У свом дотадашњем јавном деловању, Зоран Мишић је био стекао углед врсног књижевника и антологичара. Почетком шездесетих година прошлог века и Љубица Марић (1909—2003) била је потпуно афирмисани стваралац са наклоношћу према уметничким исказима који су своју снагу деловања сачували све до наших времена. Сродан сензибилитет Мишић и Марићева препознали су у младом редитељу Владимиру — Влади Петрићу (р. 1928), тако да се већ на почетку сарадње показало да су све троје равноправно чинили душу овог подухвата. У последњим фазама рада имали су изванредне сараднике у диригенту Младену Јагушту,⁹ сликару Живојину Турињском и вајару Небојши Митрићу, који су осмислили сценографију, као и сликару Душану Ристићу, аутору нацрта за костиме. Поред глумца (истакнута улога Ђорђа Јелисића), хора и оркестра Српског народног позоришта у Новом Саду, у извођењу су као гости учествовали драмски уметници Раша Плаовић и Ксенија Јовановић, а солисткиња на клавиру била је Олга Јовановић.

Марићева, Мишић и Петрић почели су да се састају већ 1960. године,¹⁰ с великим ентузијазмом су припремали дело, повремено прекидају-

⁷ Чува се у Архиву СНП-а у Новом Саду.

⁸ Вид., на пример, запис од 2. маја 1962: „Љубица сматра да је за њу жртвовање у томе што неће моћи лично да припомогне остварење замисли која је од ње поштекла.” (курзив М. М.).

⁹ Познато је колико је Љубица Марић изузетно ценила диригентске способности мајстора Јагушта, а о томе има доста података и у редитељској књизи Владимира Петрића. Између двоје музичара ипак је током рада на представи долазило до напетости, првенствено због Јагуштовог пожуривања композиторке да што пре заврши рад на својој музici. Према сведочењу Ксеније Јовановић (Јагушт се тога не сећа), при крају припрема дошло је до озбиљнијег сукоба међу њима због којег Љубица Марић није присуствовала премијери (а можда ни осталим представама).

¹⁰ У Петрићевом редитељском дневнику под датумом 3. јануар 1961. стоји: „Нову годину смо почели разговорима о кључном проблему читавог нашег подухвата, о коме смо

ћи рад,¹¹ све до премијере 20. фебруара 1967. године. Није необично што је у тако дугом периоду, поред великих узлета и одушевљења за цео подухват, било и песимистичких расположења, када се ауторима чинило да неће бити у стању да на одговарајући начин реализују своје визије. О томе сведоче неки делови Петрићевог редитељског дневника, као што је следећи: „Чак смо били склони да закључимо како је боље да се *Слово радосћи*¹² не изведе, и — какав апсурд — да треба све учинити да до извођења не дође! [...] Зоран се потпуно сложио с нашим идејама. Само их је допунио: ми смо изградили максималну, идеалну визију једног сценског ритуала и ми никада не бисмо били у стању да се те визије домогнемо у реализацији. Можда је боље да то учине други, после нас, потпомогнути перспективом коју ми немамо, подржани схватањем које у себи носи овај прастари текст на коме смо зидали наше замисли” (2. мај 1962).¹³

„Прастари текст” је заправо сложена драмска структура сачињена од великог броја фрагмената из дела двадесет шесторо српских средњо-вековних писаца, укључујући Симеона Немању, Стефана Првовенчаног, светог Саву, Доментијана, Теодосија, монахињу Јефимију, кнегињу Милицу и Константина Филозофа. Понет овим прелепим текстовима, Зоран Мишић је желео да их пренесе из књига и антологија које немају много читалаца, на светлост „дана”, односно позорнице. Од фрагмената је настала нова целина, „драмски текст изванредне живости и упечатљивости”, како пише песник Иван В. Лалић.¹⁴ Током година рада, текст се све више сажимао, при чему се пре свега водило рачуна о заједничком деловању и усклађености говореног текста и музике која се изводи уживо.

Сачувана је пратећа књижица, својеврсни либрето, уз представу *Слово светлости*, са свим текстовима који се у представи говоре, а понекад и певају. Књижица садржи и прилоге „Сценски наговештаји у нашој старој књижевности” Зорана Мишића и „Враћање сценском ритуалу” Владимира Петрића¹⁵ — драгоценна сведочанства о овом несвакидашњем стваралачком подухвату. Основни проблем који је преокупирао ове ауто-

расправљали у самом почетку наше сарадње [...].” Зоран Мишић наводи да је *Слово светлости* настало 1960. године, при чему мисли на своју драмску обраду. Вид.: „Сценски наговештаји у нашој старој књижевности”, у: *Слово светлости, приказање у шест слова, драмска обрада Зорана Мишића*, Српско народно позориште, Нови Сад 1967, 7.

¹¹ Првобитно је било планирано да се дело изведе у београдском Народном позоришту, па у Југословенском драмском позоришту, и најзад је прихваћено да то буде у Српском народном позоришту у Новом Саду. Природно је да су разне сметње на које су аутори наилазили у управама позоришта утицале на привремена одустајања од припрема. Слично се десило и кад је умрла мајка Љубице Марић (почетком новембра 1964), што је композиторку погодило у толикој мери да око годину и по дана није могла да ради.

¹² На почетку је неко време опстајала идеја да се дело назове *Слово радосћи*.

¹³ Погледати и белешку од 2. јуна 1966, насталу, дакле, само седам месеци пре премијере: „Опет она иста дилема да ли то уопште треба изводити — скрнавити.”

¹⁴ Иван В. Лалић, *Правим пуним прадије. „Слово светлости” у обради Зорана Мишића* — Политика, 19. март 1967, додатак „Култура — уметност”, 2.

¹⁵ Књижицу *Слово светлости. Приказање у шест слова. Драмска обрада Зорана Мишића*, објавило је Српско народно позориште у Новом Саду 1967. године. Мишићев чланак је на странама 5—17, а Петрићев на странама 85—91.

ре (као и Љубицу Марић) сводио се на начин сценске транспозиције изабраних текстова, односно на могућност постизања ритуалног дејства на савременој позоришној сцени. Мишић је то исказао на следећи начин: „*Слово светлости*, средњовековно приказање у шест слова, тешко је сврстати у било коју врсту позоришне уметности [...] Највише се, можда, приближује једној својеврсној концепцији ритуалног театра; иако ми такав театар никада нисмо имали, његови елементи ипак постоје, скривени у текстовима који нису за позориште замишљени, нити им је ико тражио позоришни смисао. У своме настојању да им тај смисао нађе, да трага за театром тамо где га никада није било, приређивач овог приказања имао је и један много општији циљ, коме је своју драматизацију подредио: да испита да ли је, у нашем времену и у простору наше, западне цивилизације, ритуални театар могућан и да ли га гледаоци могу примити.”¹⁶ Мало касније додаје: „Ако ритуални театар данас уопште може да опстане, он мора да почива на синтези традиције и савремености и да своја изражajна средства нормира у духу те синтезе.”¹⁷ Колико је Мишића мучила дилема о смислу ритуала у модерном свету, показује и следећи фрагмент: „Али, како засновати уметност на категоријама у које људи више не верују? Како наћи смисао жртве и страдања у једном обесмишљеном свету?”¹⁸

Почетак Петрићевог члanka делује као одјек тих мисли: „Модерно позориште, очигледно, заувек је изгубило древно ритуално обележје засновано на магији коју може да поседује једино обредна сценска радња. Утисак ритуала могућно је формално постићи и на данашњој позорници спољним ефектима, могућно је пронаћи и актере који су у стању да обредни мизансцен извршавају са истинском вером и неопходним, готово религиозним заносом. Али, то ниуколико није довољно за целокупни позоришни доживљај који се, извесно, не исцрпљује само у збивању на сцени, већ захтева и непосредан одјек у гледалишту.”¹⁹

И у Петрићевом редитељском дневнику има бројних размишљања о ритуалу. Чини нам се важним да се нека од њих наведу, јер упућују на суштинске уметничке побуде све троје аутора ове представе, као и на визије које су их надахњивале. Главни циљ састојао се у реализацији обредног карактера сценског израза, као неке врсте алтернативе већ доста исцрпљеном реалистичком театру. При том се као један од проблема поставило одређење према вези између обредног и црквеног: аутори су били свесни усke везе, чак знатног поклапања између ове две категорије, али су, у жељи да издигну садржај дела на високи етичко-филозофски ниво, тежили ублажавању сувише директних православно-црквених асоцијација. Њихови ставови су се током времена мењали, осцилирајући између покушаја да се што више апстрахују црквени симболи и једног смелијег прихватања религиозних конотација. О томе сведоче следећи одломци: „Јасно нам је да нема смисла враћати се ритуалним облицима

¹⁶ З. Мишић, *нав. дело*, 5.

¹⁷ Исто, 6.

¹⁸ Исто, 11.

¹⁹ В. Петрић, *О сценској обради Слова светлости*, 85.

пратеатра, јер је више него сигурно да такви облици не би више могли да делују на савременике, већ треба, на основу њих, у духу њихове суштине, пронаћи нове облике који ће деловати ритуално на данашње људе. Како пронаћи те нове облике? [...] Јер, још је Раскин тачно приметио, ритуал се не може створити уколико није заснован на вери, он је његова функција, па зато не делује само на оне који га обављају у верском заносу, већ и на оне који посматрају обредну радњу. У то сам се уверио када сам присуствујући обредним церемонијама у црначким црквама у Америци, био необично узбуђен призорима које сам видео. Произлази да и на сцени морамо постићи интензивну веру при вршењу радњи, а тек онда градити ритуал кроз који ће се збивање театарски оваплотити. Ако је, заиста, у питању стварање вере, она се може изградити само на основу етичких и филозофских вредности које садржи текст 'Слова радости'.²⁰ Тек кроз дејство те 'вере', театар ће проговорити онако као што је некада дејствовао на своје 'вернике'.²¹ „Суштина *Слова свејлости* је религиозна. Оно је и настало из дубоког религиозног осећања, које сам ја назвао узвишеним веровањем. Његова филозофија и морална снага произлазе из религије, превазилазе је и досежу сфере надстварног. И поезија овог дела извире из религиозног осећања, као и његова монументалност и његова камена снага.”²²

У складу са ритуалним карактером дела, ликови у представи нису индивидуализовани, већ су дати као анонимни представници народа: поред речитативног хора (од по шест жена и мушкараца), то су још Беседник, Младић са соколом, Младић са јеленом, Девојка са грлицом, Девојка са крином, Ратник са мачем и Ратник са штитом. Од осталих се издвајају Кнез и Кнегиња — кнез Лазар и његова супруга Милица — као историјске личности изузетних, трагичних судбина. Доминантна интонација код свих ликова је свечано-увзишена, уз повишену емоционалну експресивност.

Наслови шест слова / ставова приказања гласе: I. „О Земљи слово”, II. „Слово о слави”, III. „О жртви слово”, IV. „О смрти слово”, V. „Слово радости” и VI. „Слово љубави”. Прво слово замишљено је као увод у којем се на поетичан начин описује богата и прелепа „земља ова” која „шаље ваздух Западу и Хелеспонту”. Њено име никде се не спомиње, већ је симболично представљају Дунав, Сава и Бели Град, саздан на њиховом ушћу. У другом слову Кнез (Лазар) окупља своје велможе и војску, како би се супротставили „свирепој најезди помамног и охолог”, „целог Истока Цара, од синова Измаиљевих”. Треће слово опева Косовску битку, велико страдање и глад која је потом настала, а четврто је посвећено кнезу Лазару, замишљено као „блаженој његовој глави венац похвале”. У петом слову приказан је сабор мученика који је сазвао сада већ свети кнез Лазар који је присутан „невидљиво и назначио песме празничне”. Последње слово је химна љубави која „све превасходи”.

²⁰ Вид. напомену бр. 10.

²¹ Редитељски дневник В. Петрића, 3. јануар 1961.

²² Исто, 29. новембар 1961.

Првобитно се дело завршавало „Словом радости”, што је касније изменњено вероватно да би се избегао наглашено црквени карактер финала целог приказања. Овако је добијена једна врста уоквирења дела, и то словима световног садржаја: прологом о Земљи и епилогом о Љубави. Остварење је добило назив *Слово светлости*, без сумње према изванредној Доментијановој *Речи о светлости*, у којој се пева о „небеској светлости” и која се завршава следећим стиховима: „[...] но молимо светлости / коју видети можемо с једним анђелима / којој ни почетак не почиње / ни крај не ишчезава.”²³

Свако слово почиње Речју Беседника, са изузетком трећег, у којем Кнез на почетку говори текст „Визије косовског стуба”, и последњег, где није назначено ко говори делове из „Слова љубави”, зато што су аутори предвидели да тај текст пева хор у *Пасхорали* коју је компоновала Љубица Марић. Прва четири слова завршавају се говорима Видовњака, који има неколико реплика и у средњем делу првог слова. Он је једини конфликтни лик, приказан у неким деловима као зла сила, врач или коб.²⁴ Беседнику су такође поверени и неки краћи текстови у средишњим деловима, док су остали текстови расподељени на друге ликове, што има за последицу епску драматизацију без психолошких сукоба међу ликови-

²³ Цитирано према: Миодраг Павловић, *Антилологија српској песништву од XI века до данас*, Просвета, Београд 1998, 56. О наслову дела говори и сам редитељ Владимир Петрић: „Сачувао сам прекуцано дело на чијој се насловној страни налази налепљено парче хартије са написом 'Слово светлости' испод кога се може прочитати 'Слово радости'. До промене је дошло током рада на тексту који је евоцирао неку унутарњу светлост!“ Вид.: *Украйински разговор. О светлости и светостима*. Влада Петрић — Иван Распеторић — Књижевне новине, бр. 953, Београд, 1. јуни 1997, 7.

²⁴ Видовњак говори текстове различитих аутора. На крају првог слова то су фрагменти писца Пандеха из XIII века, о коме Ђорђе Сп. Радојчић пише да је био антигрчки расположен и обузео словенским родољубљем. Вид. његову *Антилологију старе српске књижевности (XI–XVIII века)*, Нолит, Београд 1960, 316—317. На крају другог слова Видовњаку је додељен фрагмент из једног пророчанског списка који се приписује деспоту Стефану Лазаревићу, а настao је у доба ишчекивања седамхиљадите године од стварања света по византијском рачунању (а то би биле године 1491/2). Вид. исту Антологију, 333—334. Постоји врло интересантан запис у редитељском дневнику В. Петрића о размишљањима аутора како да приђу лицу Видовњака, којег зову и Старцем: „Признаје [Ђ. Марић] да јој се чини најтежим решење Старчевог мотива. Молила ме је да јој говорим о мојој концепцији Старца. Покушао сам, иако ни сам још нисам начисто са његовим карактером и његовом функцијом. Рекао сам да он свакако треба да делује као супротност осталим ликовима, да треба да разбије хармонију ритуала, нарочито мизансцена речитативног хора и то својом појавом и 'пресецањем', поремећивањем фиксиране симетрије. Љубица ме наводи да кажем да ли по мени Старац више нагиње Тиресију или Слепцу из 'Кнеза Игора' [Овакав лик не постоји у Бородиновој опери. Можда се мисли на јуродивог из *Бориса Годунова* Модеста Мусоргског]. Чини ми се: ни једном ни другом. Његова специфичност и јесте у томе што има посебне карактеристике. Он није демон у хришћанском смислу који се увек из инфиериорних позиција бори против божанских принципа. Цела ова драма је изнад религије, као што смо се већ одавно сложили, па према томе и њени актери не треба да постану копије религиозних фигура. Они су сви равноправни: Старац је у том 'надсветству' на равној нози са осталим ликовима, он симболизира коб, судбину, он злослугу, он је апокалиптичан, он има исто толико достојанства као и остали, он не долази из подземља, он не сме да делује ни мало инфиериорно. Љубица се ухватила за реч КОБ, она јој се учинила као магична светилька која може да осветли унутарњи смисао једне драмске личности“ (З. јануар 1961).

ма: они истовремено приповедају и учествују у радњи. Петрић се због тога концентрисао на извлачење драматике „из музичког ритмизовања монолога и хорских делова, као и из контрапунктирања речи и музике.”²⁵ Изузетак је, као што је већ речено, лик Видовњака који пророкује зло време, стварајући потребну драмску тензију. Слова делују заокружено, и по садржају и по формалном уоквирењу,²⁶ а веза између њих није само једноставно нарративна, већ је остварена и антиципацијом догађаја о којима ће се говорити у следећем слову. Тако, на крају првог слова слути се пад Константинопоља, на крају другог дато је кошмарно привиђење као наговештај пораза у Косовској бици, а на крају трећег пророкује се страдање под Турцима. Само на крају четвртог слова, у којем се оплакује смрт кнеза Лазара, Видовњак не наговештава неко ново страдање, већ тражи од народа да свог господара, кнеза Лазара, „отпусте с миром [...] да очи његове виде спасење које је спремио пред лицем света на откриће народима и на славу вама” [то јест окупљеном народу]. На тај начин је опет успостављена веза са следећим словом у којем ће се славити радост спасења.

I. О Земљи слово

Слово светлости започиње *Византијским концертом* Љубице Марић, делом из 1959. које је са великим успехом премијерно изведено 1963. године.²⁷ Простор испуњавају светли звуци *Византијског концерта*, одјекивањем звона и свечаним интонирањем теме црквеног призвука у труби. Већ у 4. такту оглашава се Беседник уводним текстом насловљеним „Испред слова”, а предвиђено је да говори до 30. такта. Док овај и већи број других говорних делова не прекидају музички ток, већ оба теку неко време упоредо, постоје и они други, чисто говорни делови који раздавају одсеке музичке форме. Тако између првог музичког сегмента, обележеног са А (т. 1—67, који одговара првом делу троделне форме првог става) и другог, Б одсека, интерполиран је текстуални предложак који одговара првој и другој појави у првом слову.

Одсек Б је знатно краћи (укупно 13 т.). Као што је сама Љубица Марић забележила оловком на 18. страни рукописа, између одсека А и Б, одсек Б је заправо мало варирано понављање т. 48—59. претходног одсека, чиме се лакше успоставља музички континуитет прекинут чисто говорним делом.²⁸

²⁵ Вид.: В. Петрић, *Враћање сценском ритуалу*, 87—88.

²⁶ Вид. више о томе у: В. Петрић, *Враћање сценском ритуалу*, 88.

²⁷ У сачуваној партитури нигде није назначено где почиње које слово, већ су музички сегменти обележени само словима абецеде (ми их овде дајемо ћирилицом, јер је и цео чланак на том писму). Одређивање структуре сваког слова и граница између њих не би било могуће да се у партитури не налазе фрагменти говорених текстова, обично последње реченице. Поређењем тих одломака са интегралним текстом приказања, штампаним у већ спомињаној књижици у издању СНП-а, реконструисан је формални план целог дела.

²⁸ У наведеној композиторкиној белешци наведени су други бројеви тактова, што вероватно говори о томе да их је она погрешно избројала. Ипак, у рукопису постоји тачна

После одсека Б говоре се текстови из треће појаве, додељени глумцима солистима и речитативном хору. Следи одсек Ц од само осам тактова, који одговара почетку другог, средњег дела *Византијског концерта* (т. 57—64), тако се надовезујући на одсек А (а не на претходни одсек Б), што је и логично решење. Према запису у партитури, предвиђено је да Беседников (односно Песников, како стоји у партитури) монолог, траје око три минута. У наставку је одсек Д, чији се почетак поклапа са осмотактним одсеком Ц, али се потом без прекида наставља као на одговарајућем месту у *Византијском концерту* (т. 57—87).²⁹ Тај музички одсек обележен је равномерним покретима у клавиру, на фону дискретних импровизација у гудачком корпусу. Интензитет израза полако се повишива, чиме се припрема наступ Видовњака који наставља свој раније започети суморни пророчки монолог. На његов говор надовезују се последњи, драматични тактови одсека Д, којима се слово и завршава.

II. Слово о слави

Пре него што се огласи музика одсека Е, излажу се Беседников текст „Испред слова“ и прва појава другог слова. Осам тактова одсека Е преузећи су из другог става *Византијског концерта* (т. 27—33). То је један упечатљив мотив фанфарног карактера, сасвим одговарајући за ово слово, који се у „оригиналу“, тј. *Византијском концерту*, јавља само на том месту, без касније разраде.

После још једног говорног сегмента (друга појава у другом слову), наступа музички одсек Ф, који нас враћа у први став *Византијског концерта* (т. 88—96), скоро на исто место којим се завршио одсек Д *Слова светилости* (али изостављајући солистичку каденцу).

Као и прво, и друго слово завршава се мрачним пророштвом Видовњака. Гледајући сачувану партитуру, није до краја јасно (можда је током рада долазило до промена) да ли Видовњак говори свој монолог између одсека Ф и Г, или упоредо с музиком током одсека Г (упоредити стр. 47 и 48, нумерисане црвеним мастилом). Следи одсек Г који се надовезује на претходни одсек, уз „прескакање“ три такта из првог става *Византијског концерта*, т. 97—99. Одсек Г тако одговара тактовима 100—116, при чему је опет један такт (108) изостављен, а клавирска деоница из т. 109—116. искључена. Да би се омогућио одговарајући завршетак овог одсека, на крају се понављају његова прва три такта.

III. О жртви слово

После „Визије стуба на Косову“ коју говори Кнез, излаже се музички одсек Х који чини почетак „Импровизације“, првог дела *Октоохе*

нумерација тактова оловком, али она је очигледно уписана касније (можда руком саме Марћеве, а можда и Јагуштовом).

²⁹ У *Византијском концерту* после тог места, у т. 88. почиње каденца.

I,³⁰ оркестарског дела Љубице Марић компонованог и премијерно изведеног 1959. године. Једва чујно се помаљајући из дубоке тишине, тема надахнута првим гласом Осмогласника врло брзо достиже снагу и пуноћу, претежно у бојама лимених дувачких инструмената. Говорној речи поново се уступа место после одсвираних 29 тактова музике. То су текстови од Кнежевог монолога „Испред слова” до његовог обраћања на крају прве појаве, а говорни хор потом понавља последње речи тог монолога — „и Бог ће се умилостивити на потомке наше и неће истребити род и земљу нашу.”

У наставку је одсек И који се надовезује на претходни музички ток „Импровизације”, изостављајући само кратку клавирску каденцу и излажући овај део *Октооихе I* до краја, што значи до „Ричерка”. Нека скраћења су, међутим, начињена, о чему говоре слепљене две стране партитуре. На крају овог одсека уписано је да на том месту наступа Беседник, а по обичају, дате су само последње речи које изговара („Час је био шести или седми — не знам — Бог зна”). Овај текст одговара крају четврте појаве, што упућује на то да су текстови целе три појаве (друге, треће и четврте) укључени у одсек И. На који начин је овај најузбудљивији део текста, приказ Кнежеве смрти, драматуршки повезан с музиком наставка „Импровизације”, тешко можемо да наслутимо на основу сачуване партитуре. Можемо само да покушамо да се приближимо решењу ове непознанице навођењем једног одломка из режијског дневника Владимира Петрића од 12. децембра 1961:

„[...] Сложили смо се да тренутак Лазаревог умирања обележимо наглим светлосним ефектом, неком врстом муње, али тако да се предње светло на сцени смањи а осветли рикванд те да Лазар и два ратника (који стоје у дверима) постану силуете у ’контрасветлу’. [...] Љубица се сложила да се уз блесак муње истовремено јави музички ефекат. Затим настаје тама и потпуни мрак. Та визуелна и аудитивна пауза може да траје читавих десет секунди, а затим почиње музика која изазива рађање светlostи над жутим амвоном, тако да се опет виспостави, уздигне Стуб, што персонифицира победу Лазареву, његово духовно вакресење. Тек после тога се осветљава цела сцена и Песник наставља да говори (’Пре његове смрти сунце у таму се претвори...’). Тако ће смрт Лазарева и његово вакресење добити потпуно симболичан смисао и поетско дејство [...].”

Свакако да треба имати у виду да су се драматуршка решења мењала током вишегодишњих припрема, тако да овај запис из 1961. вероватно не одражава финалну верзију. Могуће је да се текст од почетка друге до краја четврте појаве изговарао после одсека И, али у том случају није било музике која у једном узвишеном тренутку „изазива рађање светlostи над жутим амвоном”. Можда су се аутори на крају одлучили да се између одсека X и И изговоре текстови почев од Кнежевог монолога „Испред слова” све до краја треће појаве, а да се на почетку четврте појаве огласи музика — одсек И.

³⁰ Првобитан назив ове композиције био је *Музика октооиха бр. I*, како је Љубица Марић исписала у партитури *Слова светлости*.

Следи одсек К који се поклапа са првих сто тактова *Осцинашта супер тема октоиха*, композиције настале и премијерно изведене 1963. године. С обзиром на годину настанка, дакле време кад је Љубица Марић у велико била укључена у заједнички рад са Зораном Мишићем и Владимиром Петрићем, није искључено да је она ово дело написала специјално за *Слово светлости*. Спокојна тема у клавиру, изграђена на елементима трећег гласа *Осмогласника*, стално се из себе обнавља, одолевајући бурним збивањима у осталим деоницама. На одређеним местима у партитури (т. 8, 21, 50) мајстор Јагушт је уписао посебан знак за наступ глумца Ђорђа Јелисића за кога знамо да је био тумач лика Видовњака, тако да је лако закључити да је *Осцинашто* послужио као музичка подлога за драматичну визију којом се завршава треће слово.

IV. *O смрти слово*

У најтужнијем делу *Слова светлости*, у коме се казује о Лазаревој смрти и свеукупној катастрофи на Косову, први пут се оглашава хорски звук и то а cappella. Може се претпоставити да се првих пет тактова *Тужбалице* за мешовити хор изводи на самом почетку, пре наступа Беседника — овај почетак обележен је као музички одсек Л — а после говорног дела он се понавља и наставља излагање кроз 32 такта — као музички одсек М. Певање затим уступа место говорењу текстова из прве појаве закључно са Кнегињиним монологом с почетка друге појаве. Потом се наставља раније прекинута хорска композиција, а тај део је означен као одсек Н. Аутори су замислили да је хор током свих својих наступа у овом слову смештен иза сцене.

Тужбалица, чија је текстуална подлога само реч „авај”, поновљена много пута, није извођена никада самостално после свог сценског живота у оквиру *Слова светлости*. Дело је свакако близко стилу хорских партија у *Песмама Јросдора*, узбудљиво у евоцирању архаичног оплакивања, потресно у изражajним силазним хроматизованим фигурама, опорих сазвучја са секундама као основним градивним елементом и са кретањем гласова које сугерише хетерофонију.

Следи говорни сегмент који обухвата део од претходног Кнегињиног обраћања до краја треће појаве. Одајући почаст кнезу Лазару, народ га позива да сабере збор својих сабеседника и да сви заједно помогну ојађенима. Тада сегмент води ка још једном, сасвим кратком наступу хора (одсек П, укупно три такта), на речи „О, Лазаре”. Само ситни детаљи разликују овај хорски усклик како је забележен у партитури *Слова светлости* у односу на онај који се може наћи у умноженој хорској партитури дела. До краја слова на сцени се одвија имагинарни дијалог између неутешне Кнегиње и Кнеза који је позива да буде радосна и благодарна.

Према партитури *Слова светлости*, у наставку се изводи последњих тридесетак тактова *Осцинашта супер тема октоиха*, дакле, наставља се од оног места докле је било одређено да траје сегмент К у претходном слову. *O смрти слово* завршава се монологом Видовњака, који почиње док још траје музика — о чему говори Јагуштова напомена „Јелисић”.

V. Слово радости

Пошто Беседник огласи светковину поводом сабора који је сазвао кнез Лазар и затим позове окупљени народ да празничим песмама и „златокованом трубом” славе своје мученике, наступа хор који се у некој врсти дијалогизовања са речитативним хором и солистима обраћа светитељима — Лазару, Никодиму, Арсенију, Јефрему, Јовану, Петру Блаженом, Стефану, Кирилу, Симеону и Сави. На местима означеним у партитури Кнегиња и Беседник говоре своје краће монологе.

Хор има оркестарску подршку која својим доминирајућим светлим бојама лимених дувачких инструмената доприноси свечаној атмосфери литургијског карактера. Оркестар је углавном дискретан, али на значајним местима довољно моћан и звучан. Током неколико тактова после врхунца код изговарања Савиног имена, узбуђење се постепено смирује и нежно се припрема почетак излагање „Ричеркара” из *Oktoihе I* (сечамо се да је „Импровизација” која му претходи, била укључена у треће слово).

Пето слово се завршава Беседниковим наступом којим се поново враћамо у ранију атмосферу прослављања. Пошто изговори последњу реченицу „Радуј се, и опет велим, радуј се, нека се цела васељена данас са нама радује!”, наступа химнични завршни хорско-инструментални сегмент „Радуј се, васељено!”.

VI. Слово љубави

После стихова из *Слова љубави* деспота Стефана, које вероватно изговара Беседник, изводи се вокално-инструментална *Пасјорала* Љубице Марић, компонована на одломке из истог поетског текста. Сачуван је први део (око половине) ове врло рафиниране музике мадrigалске инспирације, део који претходи Беседниковом (односно Песниковом, како се наводи у хорској партитури) наступу на почетка друге појаве са једним новим фрагментом из *Слова љубави*. У наставку се изводи други део *Пасјорале* који је, према сачуваној хорској партитури, био обликован као изражajno интензивирана и обогаћена варијација првог дела. Као што и сам назив ове композиције наговештава, она је ведрог и рустично-архаичног карактера, са мешовитим хором у окружењу ансамбла апартних звучних боја: високих дрвених дувачких инструмената (пикола и кларинета in B), рога, харфе, клавира и виолина. Замишљена као жанр сцена, нека врста сабора омладине, *Пасјорала* поседује ритуални карактер коме су тежили аутори целокупног приказања. Док је у претходним словима ритуалност, у складу са садржајем текстуалних предложака, била хришћански-црквено заснована, овде је она напустила ту сферу и по-примила више световна обележја. Иако је *Пасјорала* другачијег израза у односу на музику која је озвучавала ранија слова, сродност међу њима је сасвим јасна, што се пре свега запажа у обрисима напева из Осмогласника у мелодијском току. Светла модалност ренесансне инспирације у

Пасйорали, са умереном употребом кварти и квинти у акордима и са сугестијама звукања старих инструмената лауте и малих бубњева, могу се лако довести у везу са специфичним спојем савременог израза и модалних напева из српског *Осмојласника* који обележавају *Византијски концерти, Октоиху 1 и Осаница џо супер џемеоктоиха*.

Може се претпоставити да су завршни текстови овог слова, уједно и целог дела, били поверили глумцима солистима и речитативном хору, с тим да је Беседник сам на крају изговарао већ раније више пута чуте прелепе стихове из *Слова љубави*: „Али све ово, и чудодела божја ина, што ни оштровидни ум сагледати не може, љубав све превасходи”.

* * *

Резултат стваралачког подухвата у који су се упустили Зоран Мисић, Љубица Марић и Владимира Петрић имао је обележја једне неубичајене позоришне форме која би се најприближније могла дефинисати као сценски ораторијум. *Слово свејлости* заиста има додирне тачке са неким значајним остварењима XX века у којима су се укрстили различити жанрови, а могла су се изводити и на позорници и концертно: „драматским псалмом” *Краљ Давид* (1921) и „сценским ораторијумом” *Јованка Орлеанка на ломачи* (1935) Артура Хонегера (Honegger), и нарочито са „опером-ораторијумом” *Краљ Едий* (1927) Игора Стравинског (Стравинскиј),³¹ можда чак и са „мистеријумом” *Мучеништво св. Себастијана* (1911) Клода Дебисија (Debussy), делом у које су укључени и елементи пантомиме и балета.

Дуготрајни рад на *Слову свејлости* био је концентрисан првенствено на успостављање равнотеже сила у пољу напетости између говора, музике и визуелности, односно сценског израза. Тежило се чврстој узајамној зависности између свих елемената, њиховом усклађеном деловању и посебно целовитости укупног утиска. Како је писао Петрић, „Основна тешкоћа постизања тог јединства очитовала се у настојању да мисао и лепота речи не буду прекривени звуком, с једне стране, а да, с друге стране, законитост у развоју музичке линије не буде спутана захтевима сценског казивања текста.”³² Један други аспект јединства дела био је артикулисан инсистирањем на ритуализацији која треба да обухвати сваки конститутивни елемент целине. Текстуална основа давала је дољно подстицаја за такво настојање, а музика Љубице Марић — како она раније компонована, тако и она наменски писана за *Слово свејлости* — поседовала је поетски архаизован тон који се изванредно слагао са патинизираним средњовековним текстовима. Да би и сценографија, костими и сценске радње изражавали жељени утисак обредности, било

³¹ Могуће је да је Љубице Марић желела да *Слово свејлости* буде жанровски близко баш *Краљу Едийу*. Томе у прилог говоре не само њено повезивање ликове Видовњака и старца Тиресије (вид. напомену бр. 21), већ и разговори које је водила са осталим ауторима о маскама које би носили глумци — као у делу Стравинског — од чега се касније одустало (вид. запис у Петрићевом редитељском дневнику од 28. новембра 1961).

³² В. Петрић, *Враћање сценском ритуалу*, 90.

је неопходно да се стилизују у високом степену, уз промишљено коришћење симбола српске средњовековне културе.³³

Да би се дело потпуније сагледало, потребно је размотрити и каква је била сарадња Љубице Марић са осталим ауторима *Слова светлости*, односно како је она сагледавала улогу музике у том заједничком делу. Сасвим је извесно да је она од самог упознавања са драмском обрадом Зорана Мишића била очарана како тим делом, целином састављеном од фрагмената разноврсних текстова насталих током неколико векова, тако и могућношћу да се удруженим снагама створи једна нова, још сложенија целина, изграђена надовезивањем и преплитањем текстова и њене сопствене музике. Она је свој доживљај духовне близкости са Мишићем изразила, према интерпретацији Владимира Петрића, на следећи начин: „Музику сам писала за текст, као што је Зоран компоновао текстове за ову музику, иако нисмо знали једно за друго. Инспирације су биле исте (стари записи и стари музички мотив), па није чудно што су, спојени, потпуно одговарали једно другоме. Основа је била иста, само у различитим уметничким формама.”³⁴

Сагледавајући *Слово светлости* као музичку форму, Марићева је на почетку имала намеру да компонује музику за читав текст, али с обзиром на то да није успевала да пише довољно брзо, после извесног времена се одлучила да музички оживи само кључна места у представи.³⁵ Ипак, ту дилему тада није до краја разрешила, јер је неколико месеци касније, после једног разговора са Оскаром Даноном који јој је саветовао да *Слово светлости* компонује као драмски ораторијум за концертни подијум, најпре пристала, али убрзо ипак одустала, увидевши да „не може да се одвоји од наше заједничке мизансценско-литерарно-музичке замисли која се родила на основу заједничког понирања у материју.”³⁶ Изве-

³³ У Петрићевом редитељском дневнику има доста података о изузетној пажњи коју су аутори поклањали решавању сваког детаља визуелних аспеката дела. Тако је 30. септембра 1966. записао како га је Љубица Марић позвала да је посети да би му испричала како јој се претходне ноћи јавила идеја на који начин да се осмисле костими. „Према Љубичиној 'визији' костимима треба да буду потпуно поједностављени, без икаквих украса, скоро савремени, женске хаљине попут неких широких врећа које могу да подсећају и на византијске одоре и на модерне цак-хаљине, а мушка одела неки капути без икаквих украса у кроју [...]. Нарочито је нагласила да Душан Ристић не треба дај прави историјске костиме.” О изгледу сцене размишљали су на следећи начин: „Јагушту се допада сценографско решење позорнице: није сувише немирно, све је решено хоризонтално (што годи ниској новосадској сцени), само се издваја капија у дну позорнице. И као скулптурално решење и по материјалу (мермер), она се одваја од свега, што је добро јер симболизује неку врсту светилишта, капије кроз коју се пролази у неки други свет; кроз њен кружни отвор пролази само Кнез и то у тренутку када се јавља, у виду спектра, Књегињи [...]” (28. јун 1966).

³⁴ Вид. Петрићев редитељски дневник, 16. јануар 1963.

³⁵ Вид. запис у Петрићевом редитељском дневнику од 27. новембра 1961.

³⁶ Петрићев редитељски дневник, 2. мај 1962. У наставку записа стоји: „Она, Љубица, која је, сећам се, сматрала да жртвује своју идеју апсолутно-музичке концепције 'Слова светлости', сада налази да је најидеалније решење до кога смо заједно дошли. Јер музика је ту изазивала сценски покрет, а многа визуелна решења извлачила су одређени музички тон. Иако је била свесна да су многи ораторијуми најпре извођени на концертном подијуму, а тек после пренесени на сцену, Љубица је схватила да не може да се ослободи визуелне замисли са којом је друговала њена аудитивна визија. Најзад смо закључили да у

сне несугласице између аутора о улози музике трајале су, међутим, до последњих фаза припреме дела за јавно извођење, јер је за Петрића текст ипак био од највеће важности. Иако је и он сам мењао своје ставове током година рада, ипак је, изгледа, највише био склон да дело види као „интимну ћоворну драму”,³⁷ па се стога плашио да дело не превагне ка форми ораторијума, чак опере.³⁸

Интересантно је да је Љубица Марић почела да компонује од краја, тј. од *Слова радости* које је првобитно требало да представља финале дела. Управо је у том слову њена музика најприсније повезана са драмским збивањем јер је укључена у импресивну сцену обраћања светитељима у којој се динамично смењују наступи глумача, речитативног и певачког хора, повремено прекидани кратким монолозима главних ликова. Врло је функционално осмишљена улога музике у *Слову о смрти* (*Тужбалица*) и *Слову љубави* (*Пасхорала*) у којима наступа хор било а сарпella, било с оркестром, док је у осталима искоришћена раније компонована музика.³⁹ Може се претпоставити да је употреба фрагмената ранијих дела бар делимично била изнуђена кратким роком који је композиторки стајао на распологању. Тачно је да је Љубица Марић почела да компонује музiku за *Слово светлости* још 1960. године, а да је премијера одржана 1967, тако да изгледа чудно да се говори о кратком времену које јој је остављено за писање музике. Међутим, треба имати на уму да је било предвиђено много краће време за припреме, затим да се од целог пројекта одустајало у два-три наврата, као и да је настала једна дужа пауза у раду од краја 1964. до почетка 1966. године. Ипак, важнији разлог за коришћење сопствене раније створене музике треба тражити у чисто композиционим проблемима с којима је Љубица Марић морала да се суочи, о чему је Петрић оставио сведочанство. У једном разговору са Јованом Ђириловом, тада драматургом Југословенског драмског позоришта, композиторка је на његово питање „да ли музика коју она није специјално компоновала за 'Слово светлости' (тј. Клавирски концерт и Октоих) одговорила да је „покушала да пише посебну музiku, или да је увек само имитирала управо ону која је већ била написа-

'Слову светлости' реч, звук и сценска визија живе нераздвојно и да губе смисао кад се раздвоје. Тачније: губе ритуални смисао!"

³⁷ Вид. Петрићев редитељски дневник, 2. фебруар 1964.

³⁸ Захваљујући Петрићевом редитељском дневнику сачуване су од заборава врло живописне сцене из времена рада на делу, које нам осветљавају естетичке ставове аутора. Док су дело припремали за извођење у Југословенском драмском позоришту, поставио се проблем смештања великог оркестра са клавиром, као и учешћа великог хора од шездесет певача, како је замислила Љубица Марић. Петрић се тада заложио за емитовање магнетофонских снимака дела за оркестар (*Византијског концерта* и *Октоихе I*), док би се остала музика, компонована за мање ансамбле, изводила на сцени, што је композиторка прихватила. Када се морало одустати од ЈДП-а и када су почеле припреме за инсценацију у новосадском Српском народном позоришту, диригент Младен Јагушт се не само супротставио емитовању снимака, залажући се за живо извођење, већ је тражио што више нове музике од Љубице Марић, што је редитеља уплашило: „Претвориће се у ораторијум. Јагушт то и види као ораторијум” (5. мај 1966). Вид. и запис од 8. јуна 1966.

³⁹ У делу овог члanka који се односи на III слово било је речи о могућности да је и *Осипинато субер* тема октоиха компонован специјално за *Слово светлости*.

на и да је, на крају, закључила да само та музика одговара као увертира и увод за треће слово.”⁴⁰ Чини се, међутим, да иако су делови већ постојеће, раније компоноване музике Љубице Марић — *Византијски концерт* и *Октоиха 1* (можда и *Османијо сујер тема октоиха*) изванредно креативно укључени у сценско приказање, ипак на нивоу целог дела постоји одређена недоследност у погледу коришћеног извођачког апарата јер је у прва три слова музика чисто оркестарска, док се вокални елемент — хор, јавља тек од четвртог.

Музиколозима који проучавају опус Љубице Марић од посебне је важности што су добили увид у начин њеног рада у оквиру тимског уметничког подухвата. Док је своје раније композиције — *Византијски концерт* и *Октоиху 1*, делила на дуже и краће одсеке, чинећи од њих „примењену музику”, дела која је специјално компоновала за ово приказање — *Тужбалица* и *Пасхорала* — могу се схватити не само као „примењена музика”, већ имају своју вредност и као засебне композиције. Музички елементи у *Слову радости*, међутим, толико су уско повезани са говореним текстом, да би се музика само насиљно могла одвојити и посебно изводити. Радећи на *Слову свејлости*, Љубица Марић је тако испољила склоност ка грађењу јединствене целине од мањих композиционих целина, као и од делова насталих фрагментаризацијом ранијих целина. Принципи таквог рада могу се уочити и у свим њеним композицијама заснованим на Осмогласнику у којима су теме које делују врло целовито, изграђене од фрагмената црквених напева.

Такав однос према фрагментима и целинама Љубица Марић је испољила и раније у кантати *Песме ћросфора* (1956), када је текстуалну основу драматуршки обликовала од кратких епитафа уклесаних у надгробне средњовековне споменике као градивних елемената. Слично је поступила и у „речитативној кантати” *Из ћмине ћојање* (1984) за глас и клавир, остварењу које делује као одјек *Слова свејлости*. Слично поступку Зорана Мишића у „приказању”, и она је најпре сачинила једну врло успелу драматску целину од фрагмената записа монаха на маргинама књига које су преписивали, да би затим и музички конституисала дело. Када се буде објавио компакт диск *Хармонија у камену*, радиофонско дело засновано на текстовима из књиге геолога и антрополога Николе К. Пантића *Трактат о јединству, хармонији и укрштају природног и духовног*, са музиком коју је из свог опуса изабрала Љубица Марић, јавности ће бити приказано још једно дело у којем је она тежила постизању заокружене, смислене целине од разноврсних и чак разнородних фрагмената који само на први поглед делују као неповезани.⁴¹

С обзиром на то да је остала извесна мистерија око сувише кратког сценског живота *Слова свејлости*, потребно је начинити осврт на могуће политичке узроке таквог исхода. Мишић, Марићева и Петрић били су потпуно свесни да њихов подухват може да буде погрешно схваћен

⁴⁰ Вид. Петрићев редитељски дневник од 16. јануара 1963.

⁴¹ Иницијатор целог пројекта био је Димитрије Вујадиновић, издавач из Сремских Карловаца. Поред Николе Пантића, Љубице Марић и њега, на *Хармонији у камену* као сарадник је радила и музиколог Мелита Милин. Снимање је завршено јануара 1999. године.

као националистички, јер је у владајућој политици „братства и јединства” и стварања „новог човека” окренутог будућности, свако обраћање националној традицији, поготово оној са црквеним обележјима, могло да привуче пажњу разних критички настројених „будних елемената”. И поред тога, они су веровали да ће успети да уметнички убедљиво докажу да је њих првенствено интересовало „приближавање суштини загонетке о своме битисању” и „спознавање правог значења минуле прошлости на којој је саздана наша садашњост [...].”⁴² Били су спремни на нападе, јер је баш у другој години њихове сарадње избила мала афера у јавности због чланка Зорана Мишића *Шта је то косовско опредељење?*⁴³ И Љубица Марић и Владимир Петрић сигурно би се потписали испод тог текста у којем је, између осталог, стајало: „Вратимо се самом извору, народној песми, и видећемо да је косовско опредељење онај последњи, беспризивни одговор којим се одговара на питање о смислу човековог постојања. [...] Косовско опредељење је највиши етички принцип који је, уручен нам од Грка, постао наше историјско искуство. [...] Косовско опредељење, то је, пре свега и изнад свега, духовно и песничко опредељење.” Троје аутора заиста се нису могли довести у везу са било каквим српским национализмом или шовинизмом,⁴⁴ али и као такви они су, можда подсвесно, испољавали аутоцензуру типичну за то време. Тако, у Мишићевом и Петрићевом тексту у програмској књижици ни једном се не користи пријев „српски”, осим при апострофирању српског Октоиха (Осмогласника) у вези са композицијама Љубице Марић — говори се само о „нашој” древној књижевности и „нашем” средњем веку. Само на плакату представе, у наднаслову, стајало је „Стари српски писци”.

Разлоге за одлагање премијере *Слова светлости* и промене позоришта у којем би се дело приказало, без сумње треба тражити у политичкој сфери, односно у директивама које су стизале од надлежних из Партије. Представа се најпре спремала за приказивање у Народном позоришту у Београду, потом у Југословенском драмском позоришту, да би је, најзад, прихватила управа Српског народног позоришта у Новом Саду, на чијем је челу био Милош Хацић. Сачуване су кратке белешке о томе да је Оскар Данон, у то време директор Опере Народног позоришта, пренео Љубици Марић да је чуо да у *Слову светлости* има „шовинистичких призвука”, и да „није тренутак” да се дело стави на репертоар.⁴⁵

⁴² В. Петрић, *Враћање сценском риштуалу*, 87.

⁴³ Зоран Мишић, *Шта је то косовско опредељење. Одговор на једно ђиштање Марка Ристића* — Нин, Београд, 3. децембар 1961. Мишић је и раније наилазио на оспоравања од стране званичника, посебно због своје *Антилогоџе српске йоезије* (1956) у којој су се нашли и неки „проблематични” песници као Момчило Настасијевић и Милош Црњански. Према сећању Светлане Велмар-Јанковић, у сали старог Атељеа 212 (у згради „Борбе”), импровизовано је шаљиво суђење Мишићевој антологији, у којем је један од учесника био Борислав Михајловић Михиз.

⁴⁴ Вид. нпр. запис у Петрићевом редитељском дневнику од 12. октобра 1966.

⁴⁵ Вид. Петрићев редитељски дневник од 2. маја 1962, из којег дајемо мало шири фрагмент: „Љубица ме је позвала да је посетим. Била је у дирекцији Опере, и разговарала о ’Слову светлости’. Схватила је да се повлаче. Образложение: није тренутак, можда оставити да прође извесно време, видеће се [...] Највише ју је изненадило то што јој је Данон рекао да је чуо како у тексту има шовинистичких призвука! Категорички је то одбила, твр-

Почетком јануара 1963. аутори су почели да спремају своје дело за сцену Југословенског драмског позоришта, па су преговарали са управником Мирољубом Беловићем и драматургом Јованом Ђириловом. У овом случају није било индикација да је представа могла да буде политички „неподобна”, али се управник, иначе врло наклоњен целом подухвату, бринуо колико дуго би тако специфична представа могла да се задржи на репертоару.⁴⁶ Може се претпоставити да *Слово светлости* на крају није изведенено на сцени Југословенског драмског позоришта јер је дошло до дужег застоја у раду узрокованог смрћу мајке Љубице Марић. Кад се почетком 1966. године појавила нова могућност за извођење дела у Новом Саду (у старој згради Српског народног позоришта), аутори су почели да се са обновљеним ентузијазмом поново окупљају и договарају. Циљ је био остварен, „приказање” је сценски заживело, али се на репертоару задржало само месец и по дана (последња, девета представа — ако се рачунају и две претпремијере — одржана је 4. априла 1967). Ипак, оно је сигурно имало снаге да се дуже изводи, о чему говоре подаци о посећености представе по којима је последње извођење имало само једног посетиоца мање него што их је дошло на премијеру.⁴⁷ Било је, изгледа, планирано да управо 4. априла *Слово светлости* гостује у Београду, на сцени Народног позоришта,⁴⁸ али до тога није дошло из непознатих разлога. Постоје јаке индикације да је дело било забрањено за даље извођење⁴⁹ што, наравно, није било јавно обзнањено. Влада Петрић потврђује да је дело прећутно скинуто са репертоара и истиче заслугу коју је за реализацију *Слова светлости* имао тадашњи управник Српског народног позоришта у Новом Саду Милош Хаџић: „Од самог почетка,

дећи да је сваки онај ко то тврди, уствари, сам оптерећен шовинизмом. Њен став ме одушевио: знао сам врло добро да Љубица не пати од таквих предрасуда и да су јој осећања те врсте страна.” Вид. и Петрићев запис од 26. марта 1962. у којем се спомиње како је Мишић почeo да сумња да ли је „време” и „погодна” ситуација да се дело изведе, при чему је спомињао свој „однос према јавности” и „тренутну ситуацију”, мислећи свакако на атмосферу коју је усталасао његов чланак наведен у претходној напомени.

⁴⁶ Беловићу је на та његова питања Петрић овако одговарао: „Рекао сам му да то уопште не треба да буде важно, у овом случају, да на то чак не треба ни мислити. То је један изузетан посао и треба му се посветити од срца, несебично, без икакве помисли како ће представа ићи код публике. Ако иде свега један пут и ако узбуди присутне, биће довољно!” (редитељски дневник, 16. јануар 1963). „И зато ме ни мало не чуди што ми је Беловић, пошто је прочитао ‘Слово светлости’, као прву примедбу рекао: ‘То је изванредно, то је оно што представља духовну основу читаве наше уметности, али ја се питам да ли ће то бити довољно интересантно на позорници, да ли ће моћи да веже публику.’ Спреман на овакву његову реакцију, ја сам одговорио: ‘Неће. Ту представу публика неће примити, маљи број ће бити оних који ће моћи у њој да уживају и ту унапред, треба ићи на финансијски и стваралачки подухват који се неће исплатити. Али, унаточ свега тога, мислим да вреди такав подухват извршити, и то не као неки текући посао у оквиру позоришног репертоара, већ као посебан, изузетан, несвакидашњи и неуobičajeni напор коме ће сви учесници прићи из истинске љубави, од срца, са одушевљењем и свешћу да се тиме одужују својим прецима, својој нацији и својој земљи’” (2. фебруар 1964).

⁴⁷ Јован Мирољубовић, *Драма Српског народног позоришта*, 107.

⁴⁸ Вид.: Аноним, *Српско народно позориште из Новог Сада у Београду* (остали подаци у напомени бр. 44).

⁴⁹ Према сведочењима Ксеније Јовановић и Светлане Велмар-Јанковић (разговори вођени фебруара и марта 2007. године).

Миша се храбро и упорно борио да што боље спроведе своју одлуку, не подлежући 'другарским' саветима, чак и претећим захтевима партијских форума да се не упушта у такав један, идеолошки и политички рискан-тан подухват. Занимљиво је да ми је Миша неколико пута рекао како му такве захтеве постављају његови *српски* другови, а не и мађарски чланови Партије.⁵⁰

Критичари представе *Слова светлости* концентрисали су се на питање подесности, односно неподесности њеног текстуалног предлошка за драмску обраду, као и на оцењивање успешности намере аутора — коју су ови експлицирали у својим текстовима у програмској књижици — да реализују ритуални театар.⁵¹ По Миодрагу Кујунцићу, редитељу и глумачком ансамблу „дат је у рад један драматуршки потпуно неподесан текст [...]”, а култни карактер коме се тежило могуће је остварити у позоришту и данас, само је потребно имати на располагању одговарајући текст (чланак из 22. фебруара 1967). Слободан Селенић је био скептичан у погледу могућности да изабрана тема дела функционише као покретач ритуалног позоришног догађања: „Интензивно осећање хришћанске резигнације које нација искрено и дубоко осећа после пораза на Косову [...] није, уверен сам, ритуално средиште, око кога данашња конгрегација може да сакупи своје емоције и веровање, већ је само део, неопходни и неизбрисиви, али ипак само део наше традиције, први беочут у испре-

⁵⁰ Разговоре са Владом Петрићем аутор овог рада је водила почетком маја 2007. године. Наведено сведочење од њега је добила у писаној форми.

⁵¹ Објављени су следећи чланци: Гордана Дивљак-Арок, *Сушта премијера у Српском народном позоришту. Поетски риштуал из давнина*. „Слово светлости” — риштуално-драмски ораторијум први пут у историји нашеш пешадира износи на сцену нашу стару литературу — Дневник, Нови Сад, 19. фебруар 1967; Д. Ђ., Вечерас премијера у Српском народном позоришту. Пале се рефлексори за „Слово светлости” — Експрес Политика, Београд, 20. фебруар 1967; Миодраг Кујунцић, *Премијера (sic!) у Српском народном позоришту. Сумња у целисходност*. „Слово светлости” Зорана Мишића са музиком Љубице Марић у режији Владимира Петрића — Дневник, Нови Сад, 22. фебруар 1967; Д(рагослав) А(дамовић), Занимљив појукај Српског народног позоришта у Новом Саду. Да старе књиге на сцени прдоворе — Политика, Београд, 22. фебруар 1967; Слободан Селенић, *Тошални или риштуални пешадар*. „Слово светлости”, премијера у Српском народном позоришту у Новом Саду — Борба, Београд, 23. фебруар 1967; Мухарем Первић, *Премијера у Новом Саду. Стари Риштуал и нови пешадар*. „Слово светлости”, драмска обрада Зоран Мишић, сценска обрада Владимир Петрић, музика Љубица Марић — Политика, Београд, 23. фебруар 1967; Милосав Мирковић, *Премијера у Српском народном позоришту у Новом Саду. Човек или привиђење*. „Слово светлости” у режији Владе Петрића — Експрес Политика, Београд, 23. фебруар 1967; Аноним, У Српском народном позоришту отказано „Слово светлости” — Дневник, 28. фебруар 1967; Светозар Кисић, *Две нове позоришне премијере* — Политика, Београд, 27. фебруар 1967; Миодраг Кујунцић, *Салебија за бозаџију*. Због чега су за ТВ емисију „Спектар” уметио из „Трактата о слушкињама” и „Цандрљивој мужа” снимљени одломци из „Слова светлости” — Дневник, Нови Сад, 28. фебруар 1967; Петар Волк, „Љубав све превасходи”. Уз прво извођење „Слова светлости” Зорана Мишића на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду — Књижевне новине, Београд, 4. март 1967; Аноним, *Српско народно позориште из Новог Сада у Београду. После Шизбалове „Љубафи”, Новосадјани ће приказати „Слово светлости” и „Трактат о слушкињама”* — Политика, Београд, 7. март 1967; Иван В. Лалић, *Правим шоковима традиције* — Политика, додатак Култура—уметност, Београд, 19. март 1967, 2 (приказ Мишићеве драматизације); Буџа Мирковић, *Борба против разних саблезни* — Јеж, Београд, март 1967; Рашко В. Јовановић, *Средњовековна јоезуја на сцени* — Сцена, бр. 2, Нови Сад, 1967, 268—272.

киданом ланцу наше националне писмености.” Селенићу су засметали и неки пасажи чије му се религиозне компоненте нису учиниле довољно поетски покривеним: „Паралелно са текстовима значајног поетског интензитета, стоје делови који су само писмени документ о једној снажној религиозној осећајности, а са мисаоног становишта опште место православне религиозне дидактике.” Исти критичар је оценио и да је *Слово светлости* ближе тоталном него ритуалном театру. Свој став је нешто оштрије изложио Милосав Мирковић: „’Слово светлости’ је и поред свег труда и поред свег књижевног јединства двадесет и шесторице писаца [...] једна закаснела монтажа, један збир слогова, чија је вербална светлост покашто неједнака. Више измишљена него замишљена ова ритуална ’целина’ наклоњена је ритуалном ридању без еластичнијих сценских могућности и мостова.” Мухарем Первић се придружио својим колегама у оцени да сценарио дела, односно стари текстови, немају у целини гледано „магијску моћ велике поезије” и да се стога „клима посвећености није могла континуирано одржавати, или бар не на оном нивоу на коме се, захваљујући поетској вредности текстова, у првом и последњем слову, одржавала.” Много позитивнији став према *Слову светлости* имао је Драгослав Адамовић, који је представу назвао „изузетном” и „опште пажње вредним покушајем”, а истакао је и да је публика на премијери изванредно реаговала.⁵²

Можда би критике биле умереније да Мишић и Петрић нису своје намере да остваре ритуални карактер сценског дела детаљно образложили у програмској књижици, чиме су највећу пажњу приказивача усмерили управо ка тој теми. Ритуалност је, према неким критичарима, поистовећена са цркеношћу, па се тако Рашко Јовановић, оцењујући да је „представа запала у једностраницу”, запитао „да ли су верски обреди ’једино скровиште сценског израза у нашем Средњем веку.’” И Петар Волк је обратио пажњу на овај аспект дела, али из једне друге перспективе. Пошто је констатовао да је „до извесног неспоразума између аутора и јавности дошло услед објављивања неких њихових припремних скица и теоретских размишљања”, он је такође констатовао да у представи није реализован ритуални карактер, али да је зато остварена изванредна стилизација која асоцира на античке драме: „[...] у врхунским дометима ове представе — опису Косовске трагедије кроз драматични рецитал испод маски — налазимо чисту античку трагедију: ничег од ритуалног извођења, ниједног тренутка се не разбија мирноћа, нити је замењује игра покрета и симбола. Уз то, кнегиња Милица исказује свој бол по узору на грчки стил, а ту је и оно карактеристично мешање хорова.”

Критичари су се само узгред освртали на сценографију, сценске кретање и музику, али су се о тим елементима представе изражавали убе-

⁵² Вредно је забележити и једно сећање Ксеније Јовановић, која је тумачила улогу Кнегиње, да је на последњој или претпоследњој представи у публици било много ћака из карловачке Богословије, што је свакако утицало на посебно добар контакт те вечери између глумца и гледалаца. Госпођа Јовановић је запамтила и један интересантан детаљ, да су ћаци на крају представе поздравили извођаче ударањем ногама о под.

дљиво благонаклоније.⁵³ Кујунцић је за музичку компоненту приказања написао: „Музика угодна, можда и стога што су се у њој понегде чули призвуци и Орфа и Мокрањца, захтева квалификовану реч оцене обавештеног музичког критичара.” У овом интересантном запажању без сумње има истине, али музички критичар би свакако запазио превасходно лични печат музике Љубице Марић. Слободан Селенић је, спомињући музiku при kraју свог приказа, мало ублажио oштринu своjих претходno изречenih oцена o предстavи: „Уз изврсну музику Љубице Марић (диригент Младен Јагушт), чији је, ovде употребљени Византијски концерт oцењен као изванредно музичко дело, 'Слово светlosti' као представа, као oно што се од сценске уметности види, несумњиво је резултат који заслужује само похвале.” Первић u своjoј критici само konstatујe да јe „музичка обрада” Љубице Marić „изванредна”.

Од осталих приказа музике у *Слову светlosti* својом продубљеношћу izdвајaјu сe текстови Раšка Jovanovića и Петра Волка. Po Jovanoviću, „Љубица Marić [...] је највише допринела да ово приказање буде заиста верни поглед у прошлост.” Он такођe сматра „да је требало музичкој компонентни дати превагу и читавој представи дати ораторијумски карактер (тада би ритуал, уверени смо, друкчије изгледао и друкчије звучао). Уз коришћење рецитатора, драмског и оперског хора, вокалних солиста и оркестра са клавиром соло — добили бисмо знатно богатији спектакл, који би у својој доминантној компоненти — музичи, био чврсто ослоњен на прошлост исто као и текстови. Овако, слушали смо наизменично — рецитаторе, оркестарске фрагменте и, ретко, оперски хор, тако да се добио утисак извесне декомпозиције, ако се тако може назвати раситњеност представе, тј. постојање 'нумера'. Али, можда је неправедно у овом осврту говорити о оном чега нема у представи. (Мисао о ораторијуму наметнула нам се сама по себи, баш с обзиром на схватање приређивача текста и редитеља, као и с обзиром на композиторске преокупације и могућности Љубице Marić).”⁵⁴ Петар Волк је оценио да је музика Љубице Marić у *Слову светlosti* „ванредно импресивна”, „превасходно ситуирана у своме времену” и „најснажнији фактор ове представе”. Затим додајe: „Док се мењају сцене долазимо до уверења да је немогућa **синтеза** прошлог и садашњег. Али, музика зато открива у нама самима **присуство** тих далеких светова и потврђујe да се човеково постојање не може у његовој субјективности свести ни на године ни на столећа и да оно подједнако припада сваком времену и простору.”

Нико од музичких критичара није, изгледа, видео представу, тако да није сачувано стручно miшљење о том битном аспекту овог подухвата. Остало је ипак сведочанство о томе како је Павле Стефановић, један од великих поштовалаца стваралаштва Љубице Marić, био помало збуњен

⁵³ Било је, међутим, очигледне малициозности у Кујунцићевим речима: „Ово кретање [мисли на Петрићеву „кореографију”] је понајбољи део представе. Да се у кретању које је само себи циљ и које није, уосталом, ни одвише богато фигурама, ни композиционо одвише занимљиво, не може наћи циљ и сврсисходност представе, готово да није потребно рећи.”

⁵⁴ P. B. Jovanović, *Средњовековна поезија на сцени*, 269, 270.

карактером музике коју је неколико месеци пре премијере чуо у интерпретацији композиторке на клавиру. Он је, наиме, доживео музику као „крање штуру и пожалио што нема јачих акцената и, како он каже, крикова.”⁵⁵ Могуће је да би му утисак био другачији да је могао да чује музику у извођењу оних вокалних и оркестарских састава за које је и компонована, уместо у клавирској редукцији.⁵⁶

Тешко је одупрети се утиску да је критичарима представе првенствено сметала српска православна мистика на позоришној сцени коју су доживљавали као уздицање Цркве као институције, што је могло бити провокативно у политичком смислу. Треба напоменути да аутори *Слова светилости* нису били верници у традиционалном смислу, тако да им се није могло пребачити да су имали намеру да у овом делу „субверзивно” делују са позиције Српске православне цркве. У једном каснијем интервјуу Петрић је, с тим у вези, рекао: „Током рада на режији, осећао сам радост у настојању да један древни литературни текст транспонујем у модерну сценску визију, на начин на који је Љубица Марић успела да превазиђе религиозну интонацију којом је инспирисана њена музика (такође укључена у представу).”⁵⁷ Сумњичавост која је шездесетих година још увек велико владала према било каквом испољавању поштовања према религији у делима на пољу литературе, позоришта и филма могла би да се упореди са односом социјалистичке власти према српској црквеној музичкој традицији, јер, као што је познато, *Лишурџија* Стевана Мокрањца и друга слична дела нису могла да се нађу на концертним програмима све до раних осамдесетих година (док је Моцартова *Крунидбена миса*, на пример, јавно изведена у Београду још средином педесетих година). У разматрању значења *Слова светилости* у тадашњем културном и политичком тренутку треба узети у обзир још један политички аспект извођења ове представе. У клими латентне напетости између Београда и Новог Сада, није искључено да је посебно хладан пријем овог остварења од стране једног критичара, Миодрага Кујунџића, био изазван чињеницом да су сви аутори, као и двоје глумача protagonista на сцени, били гости из Београда.⁵⁸

⁵⁵ Вид. запис од 30. септембра 1996. у редитељском дневнику В. Петрића. У наставку стоји: „Љубица и ја смо се згледали, нисмо могли веровати да ће таква реакција доћи од Павла који има толико префињен укус и слух. [...] Или ми грешимо, те смо претерали у редуцирању и оголавању ствари?”

⁵⁶ Према сведочењима Владе Петрића и Ксеније Јовановић, Љубица Марић није присуствовала премијери, као ни каснијим представама, јер није понела позитивне утиске са претпремијере.

⁵⁷ Украйштени разговори. *О светилости и светости. Влада Петрић — Иван Распеторач* — Књижевне новине бр. 953, Београд, 1. јун 1997, 7. У разговорима вођеним са аутором овог рада маја 2007. године, Петрић је нарочито инсистирао на томе да је током читавог рада на овом пројекту желео да потисне у други план религиозни аспект драмског текста, а да подвуче песничко-музичке вредности, како у тематском, тако и у формалном погледу. Јер, како бар данас (2007. године) каже: „Зоран [Мишић] је, заиста, одабрао текстове који потврђују да су они који су их писали у том тренутку били испуњени песничким заносом, који је превазишао њихово религиозно убеђење, достигавши — у многим пасажима — висок и упечатљив уметнички домет.”

⁵⁸ Вид. М. Кујунџић, *Салебија за бозацију* (остали подаци у напомени бр. 44).

Четрдесет година после премијере *Слова светлости* и његовог краткотрајног живота на сцени, можда је дошло време да се провере ставови и утисци савременика о овом несвакидашњем уметничком подухвату. Чини се да је данас, после толиких ломова које је српско друштво доживело у међувремену, још интензивније изражена тежња и потреба да се без предрасуда и стереотипа упери поглед у прошлост и да се из ње ишчитају трајне вредности без којих ни једна култура не може да опстане. Петрић је смишао свог ангажовања на „приказању” изразио тако надахнуто да ћемо га навести још једном: „[...] мислим да вреди такав подухват извршити, и то не као неки текући посао у оквиру позоришног репертоара, већ као посебан, изузетан, несвакидашњи и неуобичајен напор коме ће сви учесници прићи из истинске љубави, од срца, са одушевљењем и свешћу да се тиме одужују прецима, својој нацији и својој земљи.”⁵⁹ Опет се може размишљати о томе да ли је неопходно да театралско дело засновано на средњовековним текстовима тежи ритуалном карактеру. Пред редитеља би се свакако поставило и питање ригорозног сажимања текста, јер је трајање представе од преко два сата без паузе ипак било предуго.

У осврту на фрагмент чланка Љубице Марић цитираног на почетку овог рада, можемо да констатујемо да је ипак остало више од „сећања у подсећању” на *Слово светлости*. Остале су, с једне стране, изврсна „драмска обрада” Зорана Мишића и у пуном смислу стваралачка „музичка обрада” Љубице Марић, а с друге стране — мноштво важних записа о идејама водиљама овог подухвата и о заједничком стваралачком заносу аутора, из пера Владе Петрића, као и критички текстови о представи, што све заједно представља драгоцену коцкицу у мозаику о једном времену и његовој култури. Позоришни чин од пре четири деценије свакако је непоновљив, али верујемо да би имало смисла *Слово светлости* поново поставити на позоришну сцену, поготово ако би Владимир Петрић, редитељ богате имагинације, и диригент непресушне енергије Младен Јагушт, поново били спремни на експеримент и ризик који он са собом носи.

Ауторка овог чланка срдачно се захваљује на помоћи коју су јој јаком рада пружиле гостија др Весна Крчмар, бивша уредница издавачке делатности Српског народног позоришта у Новом Саду (сада доцент Академије уметности), и гостија Душанка Радмановић, уредница програма Драме, Опера и Балета СНП-а.

⁵⁹ Вид. Петрићев редитељски дневник од 2. фебруара 1964.





Представа *Слово светлости* у Српском народном позоришту у Новом Саду (1967)

Melita Milin

THE WORD OF LIGHT: ON RITUAL THEATRE

Summary

The Word of Light, a „representation in 6 words” that had its premiere in the Serbian national theatre in Novi Sad in 1967, was a result of creative cooperation among the writer Zoran Mišić, the composer Ljubica Marić and the director Vlada Petrić. The text, which is centered on the Kosovo battle (1389), an event of crucial importance in Serbian history, is a dramatisation of poetic fragments taken from medieval manuscripts. Until recently it was believed that it would never be possible to reconstruct the musical component of this stage oratorio, as too few scores were preserved. The recent discovery of some manuscripts of Ljubica Marić have however made it possible to get an almost complete insight into the music of the work and the work as a whole. Among the valuable sources for the reconstruction of the stage performance of *The Word of Light* should be counted, apart from two articles by Mišić and Petrić, also reviews in the press and the diary kept by the director throughout the six years (including some longer breaks) of preparations for the first performance.

The authors of the play had to surmount many obstacles on their way to staging the work. On the one side, there were artistic/aesthetic problems to solve, as the authors wished to explore the possibilities of creating a ritualistic performance as contrasted to the realistic/psychological concept of the then contemporary theatre. On the other side, they had to face the hostility of cultural officials who found that the play was dangerous for audiences in a socialist country as according to them it could animate Serbian nationalistic feelings. Therefore the play was forbidden for performance in two Belgrade theatres but then Miloš Hadžić, the administrator of the Serbian national theatre in Novi Sad, acted courageously and invited the authors to prepare their performance in „his“ theatre. After only several performances the play was withdrawn / forbidden. At the time it was widely known that all forms of nationalism or religious engagement were foreign to Ljubica Marić and Vlada Petrić (while Zoran Mišić did have some problems with the regime because of his — very moderate — expression of national feelings), but that could not help the play stay on the repertoire. It would be challenging to remake the play, maybe on TV. Vlada Petrić and maestro Mladen Jagušt, who conducted the performance at the time, seem disposed to do it.

Jernej Weiss

THE FUNCTIONAL AND THE AUTONOMOUS IN SLOVENIAN MUSIC AFTER WORLD WAR II: THE FIRST PERFORMANCE OF MATIJA TOMC'S CANTATA *STARA PRAVDA* (OLD JUSTICE)*

ABSTRACT: The Tone Tomšič Academic Choir decided to celebrate the tenth anniversary of its work with a jubilee concert. To honour the above-mentioned event, the composer, Matija Tomc, composed the cantata *Stara Pravda* (Old Justice), first performed on 12th March 1956 in the big Union Hall. The performance met sharp reactions of orthodox Marxist ideologists, who seemed to have especially resented the choir management for honouring the composer's contribution of the catholic intellectual, Matija Tomc, after the concert. The leading party ideologists pressed on the choir so strongly that it lost its conductor and thus nearly dissolved in the beginning post-war formation that lasted a decade.

KEYWORDS: *Stara pravda* (*Old Justice*), Matija Tomc, The Tone Tomšič Academic Choir, musical review.

Musicological research is frequently based on several concepts set in advance that musicological science should prove and confirm. These concepts often have their ideological backgrounds, or can at least be connected with them¹, as each time period is supposed to interpret history in its own way following an ideology, setting up its own criteria for selecting historiographic material. What is left out with a certain purpose or added, having no connection with real historical facts, is thus much more important. Especially characteristic of ideology is a refined manner of evaluating phenomena, especially those also having such or some other meaning for the present. Another characteristic is a substantial deviation from scientific methods. The third is a one-sided use of information. One must be aware of the fact that the above-mentioned concepts can deform the real image of music history,² therefore one must

* The article is an amended version of the report submitted at the http://www.rma.ac.uk/Royal_Musical_Association_Research_Students'_Conference, held in Bristol, UK, 2007 (session: 'Dichotomies: 20th-century voices', chair: Elizabeth M. Fairweather, University of Huddersfield).

¹ The national concept of the history of the second half of the 19th century exposes its concept of freedom by creating a legend about the freedom lost long ago, which, however, was won again by the nation with efforts and courage, thus getting its national integrity and sovereignty. Tatjana Rozman, Ideološke vsebine zgodovine na Slovenskem, *Nova revija* 8 (1989) 89–90, 1249.

² The concrete historic reality is adapted to the ideal presentation of a fairy tale. Thus, for example, the main protagonists in Slovene history textbooks after World War II are the 'evil' bo-

be much more careful in departing from this type of frameworks and assessing one's own conclusions. It thus seems important to attract new sources to the historical analysis that were traditionally not given special attention to by historians, and to take a critical distance to some secondary music historical sources from the recent sources.

The author of the only historical review of the Slovene 20th century music, Niall O'Loughlin, does not mention the term 'socialist art' in the description of the Slovene music during the period after 1945, which is different from some other authors who do define it. Lojze Lebič speaks about 'normative aesthetics'³, Ivan Klemenčič about 'the obligatory model'⁴, and Gregor Pompe about 'the doctrine'⁵. Leon Stefanija determines the common denominator to various social or composition variables on revealing different interpretations of the socialist realism in music history literature in our country and writes: 'that the socialist realism has its roots in the direct past of „the safe traditionalism”, its climax in the views of autonomy or dependence, and its end in the musical poetics of the selective restraints'.⁶ The truth of the value of the autonomous development is denied if taking into account the last framework; the art and especially the music must from now on show the mirror to the society by force, whereby it is forced to not knowingly negate the time in which it was created.⁷ This should mean the abandonment of autonomous aesthetics and developmental discontinuity of the Slovene music.⁸ However, although the socialist realism was commanded, the model of this ideologically conditioned art was never clearly defined in our country.⁹

The new authorities did not interfere with new concrete musical aesthetic questions but especially controlled the managing positions from where it then demoralized any unwanted initiatives. The agitation efficiency thus required a change in aesthetic criteria with the practical ones. Slovene composers and music institutions thus largely depended on the aparatchiks¹⁰ in the institutional hierarchy, in charge of distributing the cake. Although the Slovene composers' reactions to the repression did not only have one meaning, their endea-

urgeoisie on the one hand and the unconditionally 'just' party at the head of the proletariat on the other side. Ibidem, 1245.

³ Lojze Lebič, Glasovi časov (II), O slovenski glasbeni ustvarjalnosti, *Naši zbori* 45 (1993) 5–6, 114.

⁴ Ivan Klemenčič, Glasba in totalitarna država na Slovenskem, *Temna stran meseca: kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*, Drago Jančar (Ed.), Ljubljana, Nova revija, 1998, 325.

⁵ Jurij Snoj and Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana, ZRC SAZU, 2003, 141–144.

⁶ Leon Stefanija, Topologija merit o slovenski glasbi po letu 1945: tradicionalno, moderno, postmoderno, *Stoletja glasbe na Slovenskem*, 20. slovenski glasbeni dnevi, Primož Kuret (Ed.), Ljubljana, Festival Ljubljana, 2006, 39.

⁷ Ivan Klemenčič, Glasba in totalitarna država na Slovenskem, *Temna stran meseca: kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*, Drago Jančar (Ed.), Ljubljana, Nova revija, 1998, 324.

⁸ Ibidem, 325.

⁹ Ibidem.

¹⁰ An aparatchik is an activist or an official of the party apparatus, fulfilling the superior's instructions uncritically, without any consideration. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, Anton Bajec [...] (Ed.), Državna založba Slovenije, 1994, 18.

vours in the second half of the fifties gradually expressed the need for freedom of creation. Vocal creativity was especially subject to incessant pressures for popular and simple. The authorities did not prevent contacts of Slovene composers with foreign countries; however, in practice, it was extremely difficult for Slovene composers to systematically establish personal contacts with the West¹¹ because the financial aid for travelling abroad was very restricted and carefully granted.¹² The Slovene music historiography had to withdraw from the live reality in the changed circumstances, and the authorities only chose from the past what it found appropriate.¹³ The concealed facts left irreparable and nearly fatal consequences in the Slovene music. With the loss of historic memory, the upcoming generations were thus deprived of the required critical medium and a dialogue with the past was disabled.¹⁴ Similarly, Slovene music magazines in the difficult post-war circumstances did not achieve the level of the beginning of the century.¹⁵ Church music — partly due to a decline of the Western European 'middle-class' culture — had already been marginalized in Slovenia with the abolishment of Glasbena matica¹⁶ after World War II. The

¹¹ During the first decade after the War, the cooperation with some West European music cultures was thus practically impossible. Yugoslav composers' members were sent to modern music festivals more or less carefully as delegations. Leon Stefanija, Totalitarnost režima in glasba, *In memoriam Danilo Pokorn*, Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel and Metoda Kokole (Ed.), Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2004, 139.

¹² In spite of strong creative personalities from the Slavko Osterc's (Veržej, Slovenia, 17 June 1895 — Ljubljana, 23 May 1941) circle, none of the composition techniques and aesthetics recognized in the world at that time thus prevailed among Slovene composers. The most important works can still be attributed to the composers who had found their way already before the War. This shortage of thought has not been compensated by none of the composers' generations — not even by the Slovenian advanced composers group Pro musica viva in the sixties. Lojze Lebič, Glasovi časov (II), O slovenski glasbeni ustvarjalnosti, *Naši zbori* 45 (1993) 5—6, 114.

¹³ Ibidem, 112—113.

¹⁴ Pavel Šivic answered actively to the voidness that occurred due to the loss of the historic memory when setting up an advanced Slovenian performance group Collegium Musicum in 1957. This music group, which was a reflection of Šivic's international experience — especially of the ISCM (International Society for Contemporary Music) Festival in 1957 in Zürich — familiarized the Slovenes with pages of the 20th century music kept silent and unwanted up to now. Ibidem, 117.

¹⁵ The Editorial Board of the Slovenian review *Naši zbori* (Our Choirs) already worried very much as the production and quality of the post-war choir creativity no longer achieved the pre-war level. Slovenian composers Karol Pahor (1896—1974) and Janko Ravnik (1891—1982) saw the reasons in the deficient composer training and a movement towards instrumentality. However, it seems probable to also search the reasons in the most indubitable ideological exposure of the above-mentioned type of music because of the text. Karol Pahor, Kriza v naši zborovski glasbi, *Naši zbori* 7 (1952) 3, 6—8. See also: Janko Ravnik, Še nekaj besed o krizi v zborovski glasbi, *Naši zbori* 8 (1953) 1—2, 2—3.

¹⁶ Glasbena matica, the association of professional musicians and music lovers founded especially to cultivate the Slovene musical art. As after 1860, the Philharmonic Society served German political goals more and more and did not support the Slovene music, Glasbena matica was established in 1872 in Ljubljana as the central Slovene musical institution. It began to collect Slovene folk songs and to regularly issue especially Slovene authors' compositions, which encouraged the music production in Slovenia. Aware that it will only perform its message if having sufficient musically trained performers, it opened its music school in 1882. In 1891, it also established a choir, which soon increased its quality under Matej Hubad's leadership. After 1918, the Ljubljana Glasbena matica successfully continued its work: in 1919 it established the conservatorium and then also the Orchestra Association. At the time of the reorganization of music education and pu-

Organ School¹⁷ and the magazine *Cerkveni glasbenik*¹⁸ were, however, abolished deliberately,¹⁹ similarly as *Glasbena matica*. One of the leading party ideologists of that time, Boris Kidrič²⁰, spoke in January 1951 about 'the repeated middle class forces from the clergy', that were supposedly one of the strongest opponents of the socialism in Slovenia.²¹ Everything connected with the Church was thus in especially unenviable circumstances.²² The fact that the presence of the church music in the public was indeed unwanted, is revealed by 'an incident' with a priest and one of the leading Slovene church composers in the 20th century, Matija Tomc²³, who was pushed away to the edge of the central music events in Slovenia due to his open catholic orientation.²⁴

blishing in 1945, *Glasbena matica* only preserved one choir, with which it still occasionally organized concerts. Jože Sivec, 'Glasbena matica', *Enciklopedija Slovenije*, 3, Dušan Voglar (Ed.), Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 1989, 224.

¹⁷ In order to increase the number of capable organists and church choirmasters, the Cecily's Association established the Organ School in Ljubljana in 1877, where singing, organ, piano, harmony, counterpoint and music history were taught. Several important musicians came from that school. After its abolishment, it was reopened in 1971 as organ courses with the Faculty of Theology in Ljubljana. Cvetko Budković and Jože Sivec, 'Glasbeno šolstvo', *Enciklopedija Slovenije*, 3, Dušan Voglar (Ed.), Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 1989, 228.

¹⁸ *Cerkveni glasbenik* (1878—1945, 1976—), a newsletter of the Cecily's Association in Ljubljana and from 1935, Slovene church musicians' newsletter and after its restoration, a monthly for church music. The book part first published articles to defend the cecilyism and later, articles with general music content, whereas with Stanko Premrl, it became the leading music newsletter, describing the musical life of that time. It is also important due to historic and music theory articles. In music supplements, it brought at the beginning Cecily's compositions (also by German authors). Edo Škulj, 'Cerkveni glasbenik', *Enciklopedija Slovenije*, 2, Dušan Voglar (Ed.), Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 1988, 48.

¹⁹ The above-mentioned magazine only began to be published again in 1976.

²⁰ Kidrič, Boris (Vienna, 10 April 1912 — Belgrade, 11 April 1953), a politician, a publicist, the general lieutenant colonel of the Yugoslav Peoples' Army, a national hero. He was one of the founders of the Liberation Front. Although he had a distinctive political role, he was most closely connected with the Slovene partisan army throughout the National Liberation War. As the Liberation Front's political secretary, he was its actual leaders; among other, he also wrote editorials to its newsletter, *Slovenski poročevalec*. On 5 May 1945, he became the President of the Slovene National Government in Ajdovščina. Janko Prunk, 'Kidrič, Boris — Peter', *Enciklopedija Slovenije*, 5, Dušan Voglar (Ed.), Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 1991, 62—63.

²¹ Leon Stefanija, Elusive Contents: Two Notes on Socialist Realism and Slovenian Music, Mikuláš Bek, Geoffrey Chew and Petr Macek (Ed.), *Socialist realism and music*, Brno, Koniasch Latin Press, 2004, 163. It was the 'petit bourgeois blind forces' that Kidrič emphasized at the above-mentioned meeting as the main problem of the Slovene cultural environment that the communist authorities of that time faced. Darinka Drnovšek, *Zapisniki politbiroja CK ZPS/ZKS 1945—1954*, Ljubljana, 2000, 257.

²² Performing artists also only exceptionally performed church compositions. Among them, we find: a concert in favour of the Red Cross on 4 November 1946 when the violinist, Zlatko Baloković, played Schubert's *Ave Maria* as a supplement; *Ode on St. Cecilia's Day* by H. Purcell, played by the Ljubljana Radio Orchestra at the concert on 11 February 1947, conducted by Alen Busch at the Union Hall; an academy dedicated to J. S. Bach on 30 March 1950, where the conductor, D. Švara, performed two Bach's airs with the Academy of Music orchestra (one was from *St. Matthew Passion*); solemn concerts dedicated to Jacobus Gallus from 7 to 12 November 1950, where the composer's mottets were performed. Leon Stefanija, Totalitarnost režima in glasba, *In memoriam Danilo Pokorn*, Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel and Metoda Kokole (Ed.), Ljubljana, Muzikološki institut ZRC SAZU, 2004, 140.

²³ Tomc, Matija (Kapljišče, 25 December 1899 — Domžale, 8 February 1986), a composer. In 1924, he graduated from the Faculty of Theology in Ljubljana and in 1930, from organ playing in Vienna; there, he also studied composition. From 1930—45 he was a teacher of music

The one of the best Slovenian choirs Tone Tomšič Academic Choir²⁵ decided to celebrate the 10th anniversary²⁶ of work in 1956 with a jubilee concert where, if possible, one of the original Slovene all-evening compositions would be performed instead of a long series of individual compositions, as was usual at similar concerts.²⁷ It was back in October 1954 that the choirmaster of that time, Radovan Gobec²⁸, visited Tomc, asking him to set the poem to music for that occasion.²⁹ Tomc, who was an Honorary Member of the AC, felt special affection for the choir and accepted Gobec's invitation. At the 100th anniversary of Slovene poet Anton Aškerc's³⁰ birth, the composer decided, at Gobec's request, to set to music poem *Stara pravda* (Old Justice) by Aškerc.

at the Šentvid Bishop's Institutes in Ljubljana, then from 1946—73, a vicar or a parish priest in Domžale; from 1932—47, he taught organ at Glasbena matica, the State Conservatorium and the Music Academy in Ljubljana. Edo Škulj, 'Tomc, Matija', *Enciklopedija Slovenije*, 13, Dušan Voglar (Ed.), Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 1999, 279.

²⁴ Although Tomc is also the author of a series of works for different instrumental casts, the centre of his creation is on the vocal. Slovenian composer Marijan Lipovšek writes in *Slovenska glasbena revija* in 1957: 'Without any doubt, he is our first choir composer after [Emil] Adamič.' Marijan Lipovšek, Koncertna sezona 1955/56, *Slovenska glasbena revija* 4 (1957) 1, 15.

²⁵ The academic choir is a lay student choir, established in Ljubljana by France Marolt in 1926. During the Wars, it was one of the best choirs in Slovenia with its high artistic and technical level. Its work is continued by the Tone Tomšič Academic Choir, established in 1946. Monika Kartin-Duh, 'Akademski pevski zbor', *Enciklopedija Slovenije*, 1, Dušan Voglar (Ed.), Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 1987, 34.

²⁶ It was the 10th anniversary of the work of the Akademski pevski zbor (APZ), conducted by Radovan Gobec during the above-mentioned period. It seems that Slovene daily newspapers understand the post-war formation of the choir as the beginning of the work of the APZ as they do not mention the 30th anniversary from the beginning of the work of the male composition of the Akademski pevski zbori, conducted by France Marolt (1891—1951) from 1926 to 1941. Soon after World War II, Gobec continued the tradition of Marolt's APZ; however, he mostly included new signer in the choir composition and also requalified the choir in a mixed one. In autumn 1953, it was thus decided at the general meeting that Gobec's APZ take over the name of Marolt's choir and modifies it in the Akademski pevski zbor 'Tone Tomšič'. Simona Moličnik Šivic, *Mladi že 80 let: Akademski pevski zbor 'Tone Tomšič'*, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 2006, 28.

²⁷ Edo Škulj, Tomčeve kantate, *Tomčev zbornik*, Edo Škulj (Ed.), Ljubljana, Družina, 1997, 19.

²⁸ Gobec, Radovan (Podgrad, Ilirska Bistrica, 1 June 1909 — Ljubljana, 14 April 1995), a composer and a choirmaster. He was a teacher in various places at Štajersko, then he actively cooperated in the National Liberation Fight. After the liberation, he completed the study of composition at the Music Academy with B. Arnič and L. M. Škerjanc, and the conducting with D. Švara. He was, among other, a grammar school teacher in Ljubljana (1945—48), the headmaster of the Music School in Moste (1953—64) and, last but not least, a Professor at the Academy of Pedagogy (1964—72). He led 20 choirs, the longest the 'Tone Tomšič' Academic Choir (1946—56) and the Partisan Choir (1953—80). Andrej Rijavec, 'Gobec, Radovan', *Enciklopedija Slovenije*, 3, Dušan Voglar (Ed.), Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 1989, 255.

²⁹ Gobec allegedly addressed his request for setting the piece to music to his 'old friend of the Academic Choir and Marolt's colleague and their honorary member, composer Matija Tomc.' *Slovenski poročevalec* 16 (1955) 226, 4 (without signature). He also allegedly attempted to persuade some other composers, but did not manage — with the exception of Tomc — to make them enthusiastic about his idea. Edo Škulj, Tomčeve kantate, *Tomčev zbornik*, Edo Škulj (Ed.), Ljubljana, Družina, 1997, 19.

³⁰ Aškerc, Anton (Globoko, Laško, 9 January 1856 — Ljubljana, 10 June 1912), a poet, a translator and an editor. Already as a student of divinity, he developed as a freethinker, doubted religious dogmas more and more, and had conflicts with his profession and superiors. He felt the consequences so that he was constantly transferred from one remote parish to another. Because of an increasing conflict with the church order, he retired earlier (in 1898) and then, worked as a

Before composing the music, Tomc saw several difficult to solve problems connected with the extreme length of the poem,³¹ the staging apparatus,³² and especially with frequent metrical changes in Aškerc's text,³³ which dissuaded composers to compose the music for this monumental Aškerc's work for nearly 70 years after its creation. The poem symbolizes a heroic epic in ten parts of Slovene-Croatian peasant risings, the sad climax of which was represented by 'the coronation' of Matija Gubec in Zagreb.³⁴ Concerning the music expression, the composer wrote that he wanted 'to combine the sound Aškerc's realism with the contemporary, not exaggerated music expression.' He had written already before that: 'It would certainly not be appropriate to go 70 years back to the time when the poem *Stara pravda* was created, that is back to the time of reading societies. Nor was it appropriate to compose the music intended for as vast as possible audience, within the frameworks of contemporary extremes, let us say atonality. To join the sound Aškerc's realism with the contemporary, not exaggerated music expression: this is the goal I had in my mind.'³⁵ However, the work does not show any more modern compositional-technical approaches that would be outstanding in any manner from the way of thinking set at the more traditional aesthetics of the 19th century music

municipal archivist in Ljubljana until his death. Gregor Kocijan, 'Aškerc, Anton', *Enciklopedija Slovenije*, 1, Dušan Voglar (Ed.), Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 1987, 126—127.

³¹ In 1980, he wrote in the concert sheets on the occasion of the second performance of *Stara pravda* at the concert of the Consortium Musicum choir concert on 16 May 1980: 'First, the length of the poem itself. Although art has nothing to do with calculations, this is useful in this case. *Stara pravda* consists of 835 verses. [France] Prešeren's *Sonetni venec*, set to music by Lucijan Marija Škerjanc, for example, only has 210 verses, i.e. 4 times less than *Stara pravda*. Compared to *Sonetni venec*, *Stara pravda*, set to music in a similar manner, could comprise 4 all-evening concerts. And, of course, it was only one that was desired.' Matija Tomc, *Uglasbitiev Stare pravde. Koncert ob osemdesetletnici skladatelja Matije Tomca*, Ljubljana, 16 May 1980, [a concert sheet of the Consortium Musicum Association]. To make it possible to use the entire text of the poem, Tomc also added a reciter to vocal segments as only in this manner he could present the entire text of the poem in a fairly short time. As several points in the poem also required soloists, he used two soloists and to support them, he added the two piano soloists to them where necessary. The latter was a prudent move, proven by the report of the concert of *Slovenski poročevalec* in 1956 (signed by bp), saying that the dramatized recitative had an excellent effect and did not impair its music harmony. BP, 'Pojó, pojó, da še nikdar tako...', *Slovenski poročevalec* 17 (1956) 62, 5.

³² The second problem that Tomc was faced with was whether the composition should only be vocal or vocal-instrumental as usual for cantatas. Tomc exclusively gave a priority to performances in Zagreb, Celje, Trbovlje, Maribor and Belgrade finally discouraged the composer from the instrumentation of the above-mentioned work as 'no choir, even if financially very well situated, could not take an orchestra to performances in other towns, not to speak about a student choir.' Matija Tomc, *Uglasbitiev Stare pravde. Koncert ob osemdesetletnici skladatelja Matije Tomca*, Ljubljana, 16 May 1980, [a concert sheet of the Consortium Musicum Association].

³³ Aškerc allegedly often suddenly changed the rhythm in *Stara pravda* as if something had broken. This meant a new problem for the composer, who had found it difficult several times before to adapt the composition rhythm to the poem as this change only lasted one or two verses in the poem. Thus considerable effort was allegedly required that the composer adapted the above-mentioned metrical changes in the poem to the rhythmic course in the composition. Ibidem.

³⁴ J. P., Pred jubilejnim koncertom Akademskega pevskega zbora. Aškerčeva 'Stara pravda' v novi luči, *Tedenska tribuna* 4 (1956) 10, 9.

³⁵ Matija Tomc, *Uglasbitiev Stare pravde. Koncert ob osemdesetletnici skladatelja Matije Tomca*, Ljubljana, 16 May 1980, [a concert sheet of the Consortium Musicum Association].

in anything, and could thus be disputable for some of the most orthodox spokesmen of the popular and simple in music.³⁶

The critique³⁷ in Slovene daily newspapers announced 'a majestic cantata'³⁸ for choir, soloists, reciter and the piano before the jubilee concert 'at the 10th anniversary of the successful work of the Academic Choir'³⁹. The latter would supposedly mean 'a rich contribution to the Slovene choir literature'⁴⁰ and belong to the composer's 'most important creations'⁴¹. The task undertaken by the choir, however, required 'the climax of the choir interpretational potentials without any doubt' and 'revealed all of its qualities and also any potential shortcomings'.⁴² Except for a praise to Aškerc's free thinking, as the latter was said 'to have bravely renounced its profession — of being a priest',⁴³ no more explicit ideological coloration is revealed in daily reviews. The latter announced a cultural event that would exceed the framework of that time of the 'popular' and 'simple' in music.

'Numberless practice'⁴⁴ was followed by the first performance in the big Union Hall on 12 March 1956. As some leading party ideologists⁴⁵ led by the honorary patron of the concert, Boris Ziherl⁴⁶, the composer Tomc came to the

³⁶ Boris Ziherl [...], as 'the most orthodox one', saw dangers of deviations from 'the party line' at every step. The authorities' representatives were looking for them in artistic works and the persons, deviating from the declared political orientation for various reasons. Aleš Gabrič, Zajčeva Požgana trava v očeh partijskih ideologov, *Nova revija* 13 (1994) 147—148, 168.

³⁷ It is characteristic that the authors of individual reviews always only sign with initials in the above-mentioned daily newspapers. Their identity thus remains concealed and consequently, also their professional qualification in the musical area remains questionable.

³⁸ J. P., Pred jubilejnim koncertom Akademskega pevskega zбора. Aškerčeva 'Stara pravda' v novi luči, *Tedenska tribuna* 4 (1956) 10, 9.

³⁹ Pred jubilejnim koncertom ob desetletnici uspešnega dela Akademskega pevskega zбора, *Ljubljanski dnevnik* 6 (1956) 58, 4 (without signature).

⁴⁰ J. G., Jubilejni koncert ob desetletnici Akademskega pevskega zбора, *Ljubljanski dnevnik* 6 (1956) 67, 4.

⁴¹ J. P., Pred jubilejnim koncertom Akademskega pevskega zбора. Aškerčeva 'Stara pravda' v novi luči, *Tedenska tribuna* 4 (1956) 10, 9.

⁴² Ibidem.

⁴³ Because of his disputes with the Bishop of the Lavantine diocese, who allegedly reproached Aškerc for his obstinate interpretation of church matters, Aškerc asked for retirement after seventeen years of his clerical service in 1898. Aškerc, a nationally-minded liberal allegedly had experience in violent attacks from the clerical group. Daily newspapers believed that the reasons for some intellectuals' decision to study theology were mostly the financial circumstances that allegedly destroyed life goals of the 'young capable Slovene intellectuals and brought them to the theological seminary'. Ibidem.

⁴⁴ Matjaž Kmecl, In memoriam Radovan Gobec (1. 6. 1909 — 14. 4. 1995), *Naši zbori* 47 (1995) 1—3, 1.

⁴⁵ At the first performance of Tomc's cantata, the following were also present, in addition to the prominent representatives of the social life: the Vice-President of the Popular Republic of the PRS, Dr. Ferdo Kozak, the Vice-President of the Executive Council of the PRS, Dr. Marijan Breclj, a Member of the Executive Council, Boris Kocjančič, and the Chancellor of the Ljubljana University, Dr. Eng. Anton Kuhelj. Jubilejni koncert APZ, *Slovenski poročevalec* 17 (1956) 61, 8 (without signature).

⁴⁶ Ziherl, Boris (Trieste, 25 September 1910 — Ljubljana, 11 February 1976), a sociologist and a politician. In 1941, he graduated from the Faculty of Law in Ljubljana. Already in 1930, he became a Member of the League of Communists of Yugoslavia. After Yugoslavia's occupation, he was among the founders of the Liberation Front (1941). From August 1945 to May 1946, he was the representative of the Central Committee of the League of Communists of Yugoslavia in

first performance of its cantata 'dressed in civil clothes and hid in the third row'.⁴⁷ The success after the concert was enormous. In spite of some smaller shortcomings in the interpretation, critics were unanimous that 'the choir was completely up to the demands set to the ensemble by Tomc's treatment'.⁴⁸ The critic in *Slovenski poročevalec* even speaks about 'nicely sounding sacral music intermezzos'.⁴⁹ Zmaga Kumer thus wrote optimistically that it was the composing power of Tomc's artistic personality, his peculiar music expression and tireless diligence that ranked Tomc among the most prominent Slovene composers and promised that his name would be heard on concert repertoires again and again.⁵⁰ Unfortunately, 'an incident in the Union Hall'⁵¹ completely changed such expectations.

The unpleasant event met sharp reactions of the orthodox party ideologists, who especially resented that the choir honoured the composer's contribution of the catholic intellectual, Matija Tomc, after the concert. The choir management is said to have received an express instruction before the concert that the cultural event should go on without any personal rendering of homage to the composer. In spite of that, the current president and the singer of the AC awarded golden laurel wreath to the composer at Gobec's hint in order to thank Tomc, and he bowed to the audience scanning twice as imperceptibly as possible. Gobec, as the party's member, had to return the party card already the following day⁵² and was later also called for 'brainwashing' because Tomc was a priest.⁵³ They applied pressure to the choir so strongly that the latter lost

Moscow, then a holder of numerous political functions. As of 1949, he was the President of the Ideological Commission of the Central Committee of the League of Communists of Slovenia. During 1950–53, he was the Minister for Science and Culture of the People's Republic of Slovenia, then he worked within the Ljubljana University. Neda Pagon, 'Ziherl, Boris', *Enciklopedija Slovenije*, 15, Dušan Voglar (Ed.), Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 2001, 183.

⁴⁷ Matjaž Kmecl, Vrtičkarjevi zimski dnevi. Dr. Matjaž Kmecl: *Dnevnik* (1), *Sobotna priloga*, *Delo* 42 (2000) 12, 38.

⁴⁸ J. G., Jubilejni koncert ob desetletnici Akademskega pevskega zbora, *Ljubljanski dnevnik* 6 (1956) 67, 4.

⁴⁹ BP, 'Pojó, pojó, da še nikdar tako...', *Slovenski poročevalec* 17 (1956) 62, 5.

⁵⁰ Zmaga Kumer, *Matija Tomc. Koncert ob desetletnici zobra in v počastitev stoletnice rojstva Antona Aškerca*, Ljubljana, 12 March 1956 [a concert sheet of APZ Tone Tomšič].

⁵¹ S. B., Ven iz teme, Ob XII. občnem zboru Akademskega pevskega zobra 'Tone Tomšič', *Tribuna* 5 (1957) 16–17, 4.

⁵² According to what Mr. Mitja Gobec said, which was later entrusted to him by his father, Radovan Gobec, the latter had to come to the Secretary of the Ljubljana Municipality Committee of the League of Communists of Slovenia at that time, Janez Vipotnik, due to the above-mentioned 'incident' already one day after the first performance of the cantata *Stara pravda* (on 13 March 1956). Vipotnik and Gobec were said to have known each other and even thoved and theed each other. According to what Mr. Mitja Gobec said, Janez Vipotnik asked Gobec at the above-mentioned meeting: 'Radovan, do you have your party booklet with you [and] will you show it to me?' Gobec allegedly showed him the booklet and Vipotnik then allegedly 'deposited' it in the drawer of his writing table and thus excluded Gobec from the party.

⁵³ 'Tomc was a priest and this fact announced complications at that time although he was said to have had „bad reputation“ even with „his people“ already before the War because of to his cooperation with France Marolt and Glasbena matica.' Matjaž Kmecl, Vrtičkarjevi zimski dnevi. Dr. Matjaž Kmecl: *Dnevnik* (1), *Sobotna priloga*, *Delo* 42 (2000) 12, 38. See also: Aleš Gabrič, Izključitev Teološke fakultete iz Ljubljane, *Slovenska kronika XX. stoletja: 1941–1995*, Marjan Drnovšek and Drago Bajt (Ed.), Ljubljana, Nova revija, 1995, 189.

its conductor, thus nearly disintegrating in its initial, decade long post-war form.⁵⁴

The marks soon changed from a political vocabulary to an aesthetic one.⁵⁵ The editor-in-chief and the responsible editor of *Slovenski poročevalec* (Slovenian reporter), Sergej Vošnjak⁵⁶, used the farce as an occasion to attack the critics, who, in his opinion, should have merely assessed the art from artistic standpoints, without taking into account political ones. In a longer article entitled 'The review of a review' less than a month after the incident on 8 April 1956, he wrote in *Slovenski poročevalec* among other: 'I think that the basic weakness of our cultural review is that it does not assess each work for its entirety, according to its general social role, but attempts to separate some „aesthetic”, or we could even say a craft part, which is supposedly the subject of the art critique, from the general social significance of that work, whereby (if possible as little as possible, of course!) „political” critics should deal. [...] The „Tone Tomšič” AC celebrated the tenth anniversary of its work with chants. One would expect that, therefore, the basic thought of the review would be that such a choir should by its character and name say something new and advanced in its song. However, the critics only spoke about the sounding and harmony of voices... It also spoke in general about the problem of composing individual song cycles, but avoided the thought that the fight for old justice did not consist of a request to heaven but was hard and cruel. Therefore, of course, such a review of the AC cannot be of any benefit at all, as

⁵⁴ After the performance in Zagreb, Gobec resigned from the post of the Academic Choir's conductor under the pressures. Critics, however, 'understood' the event somewhat differently, as they connected his resignation with his acceptance of the post of the Ljubljana Festival's Managing Director. Gobec allegedly did no longer have enough time to conduct the Academic Choir. S. B., Pro et contra, Peti in peti, *Tribuna* 5 (1957) 14, 4. In spite of that, according to what his spouse, Mrs. Jožica Gobec, said, it seems that he mostly resigned because of his disagreement with the repressive approaches of the authorities of that time.

⁵⁵ Slovene daily newspapers marginalized the above-mentioned incident with the provincial stoicism. Thus, for example, one could find the following report in the review of daily newspapers: 'Last November, the choir had ninety-four members and today, its number has decreased under seventy.' S. B., Ven iz teme, Ob XII. občnem zboru Akademskega pevskega zbora 'Tone Tomšič', *Tribuna* 5 (1957) 16–17, 4. 'After this several-month crisis, the composer, Janez Bole, allegedly agreed to become the choir's conductor.' S. B., Pro et contra, Peti in peti, *Tribuna* 5 (1957) 14, 4. Critics thus soon showed their other face as after that, the first performance of Tomč's cantata was mostly deliberately coloured as third-class. Titles such as 'Out of the Darkness' appear in daily newspapers (S. B., Ven iz teme, Ob XII. občnem zboru Akademskega pevskega zbora 'Tone Tomšič', *Tribuna* 5 (1957) 16–17, 4), 'as the culture of the Slovene choir singing is said to have strongly decreased today despite strong financial supports.' BP, 'Pojó, pojó, da se nikdar tako...', *Slovenski poročevalec* 17 (1956) 62, 5.

⁵⁶ Vošnjak, Sergej (Ptuj, 6 October 1924 — Ljubljana, 13 November 2005), a journalist and a cultural worker. He cooperated in the National Liberation Fight, worked in the Editorial Office of *Mladina* and later, of *Slovenski pionir*. After World War II, he was, among other, the Editor of *Mladina* and *Pionir*, since 1947, the correspondent of *Borba* from Austria, and the Editor of its Slovene edition, then the Director of the Information Office with the Government of the People's Republic of Slovenia (1949–51), the Responsible Editor of *Slovenski poročevalec* (1951–59), Editor-in-Chief of the newspaper and the Ljudska pravica publishing house (1961–67), the Editor of the cultural section of *Delo* (1967–73), and the Principal of Mestno gledališče ljubljansko (1973–81). He wrote articles, songs, sketches and novelettes with partisan and autobiographic motives. Lado Pohar, 'Vošnjak, Sergej', *Enciklopedija Slovenije*, 14, Dušan Voglar (Ed.), Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 2000, 362.

[4] Mirno, a vedno ironično (ne vleči)

No, ro - žnih si ven - cev go - to - vo de - vet na

No, ro - žnih

te - šče že zmo - lil, ker mož si ti svet, to

hrb - ti že ču - ti - jo na - ši, to hrb - ti že

ču - ti - jo na - - ši. In v_cer - kvi - kak vče - raj si tam zdi - ho - val, da

te - peš pre - ma - lo nas, si se ke - sal, tam v_klo - pi kle - čec pri ol - tar - ju!

Note example 1: Matija Tomc. *Stara pravda* (Old justice), 5th sentence (Tlaka (Socage)), Section 4.

the main point is not to formally praise the choir but that reviews help the choir to take a better way, to be more successful, whereby whether a sentence will be more or less fortissimo is not the most important.⁵⁷

The initial, too favourable and not numerous enough political reviews thus had to give way to 'better ones', reproaching that such a revolutionary ensemble sang 'chants' and 'requests to heaven' at its tenth anniversary.⁵⁸ Tomc wanted to answer to the newspaper that there were only 18 times of 'chant' music, that is of music with religious content, in the entire two-hour piece, and even these could only be marked as religious because of the character of Aškerc's text.

With all 18 times which were supposedly 'a manifestation of reactionary antipopular tendencies' and the fact that the score also comprises the mark 'ironically' and 'imitatingly'⁵⁹ and similar, he thought he would complicate the matter even more with a letter that would most probably not even be published.⁶⁰ In his answer to *Slovenska glasbena revija* (Slovenian Musical Review), Slovene pianist and composer Marijan Lipovšek⁶¹, who was the only one to publicly condemn such manner of political reckoning in daily newspapers that he found disputable, clearly pointed out that Vošnjak's article was a sort of Andrey Zhdanov's cultural and political reckoning: 'Critics did not correctly evaluate Stara pravda. Unfortunately, even journalists interfered with the review, attempting not only to belittle the composition with dilettantish remarks, but also attributed „devout” purposes to Tomc that, without any doubt, he did not have. Thereby, they talked such nonsense that it was, of course, completely clear to us, musicians, which way the wind blew. However, the broad public, having respect for music problems of the composition, and, of course, also for a journalist, especially if he was the editor-in-chief and the responsible editor of one of the two biggest newspapers, tends to believe that the situation is such as written by the journalist, especially because it is more comfortable and safer to go off with one's tail between one's legs. And this was what the majority of our critics did.'⁶² In the previous number, he also wrote: 'As far as I know, Tomc does not have appropriate employment for his talent, diligence and the already created composition work. To push off such a composer to

⁵⁷ Sergej Vošnjak, Kritika kritike, *Slovenski poročevalec* 17 (1956) 83, 6.

⁵⁸ This is a section of 18 times in the 5th sentence marked as Socage (section 4).

⁵⁹ The choir (peasants) imitates the lord of the castle in the last three times of the above-mentioned section as a recitation.

⁶⁰ Matjaž Kmecl, Vrtičkarjevi zimski dnevi. Dr. Matjaž Kmecl: Dnevnik (1), *Sobotna priloga*, *Delo* 42 (2000) 12, 38.

⁶¹ Lipovšek, Marijan (Ljubljana, 26 January 1910 — Ljubljana, 25 December 1995), a composer and a pianist. He graduated at the Ljubljana Conservatorium in 1932 from composition (with S. Osterc) and completed the piano study (with J. Ravnik); during 1932—33 he attended advance studies at the Master School of the Prague Conservatorium (composition with J. Suk and A. Hába, the piano with V. Kurz). He made advanced studies of the composition technique with A. Casella in Rome (1939—40) and with J. Marx in Salzburg (1944). He taught as the Conservatorium or the Music Academy in Ljubljana from 1933—76, and from 1961 as a full Professor; he was the Managing Director of the Slovene Philharmonic Society (1956—64) and the Chancellor of the Music Academy (1968—70). He lectured music theory subjects at the Musicology Department of the Faculty of Arts (1969—70). Andrej Rijavec, 'Lipovšek, Marijan', *Enciklopedija Slovenije*, 6, Dušan Voglar (Ed.), Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 1992, 195—196.

⁶² Marijan Lipovšek, Koncertna sezona 1955/56, *Slovenska glasbena revija* 4 (1957) 1, 15.

Domžale [Ljubljana's suburb] to a lower grammar school, is the blindness of the first rank. Culture is not to be supported in this manner.'⁶³

Orthodox party ideologists, however, did not like open polemics as, in their opinion, it was not appropriate that the fight for 'the art of the national in the form and the socialist in the content'⁶⁴ was not appropriate to be conducted on magazine pages. Thus, Lipovšek, too, was soon compelled to be silent. It seems that the authorities interpreted the affair, in spite of the mitigated standpoints towards the catholic intelligentsia, adopted in the same year at the session of the Executive Committee of the League of Communists of Slovenia⁶⁵, as an attempt to strengthen the catholic conceptual influence.⁶⁶

However, in spite of a similar sequence of events, it would be, considering the fatal consequences, difficult to compare the above-mentioned reckoning with, let us say, the destructible leading article in the official party paper, *Pravda* ('Chaos instead of music')⁶⁷ and, consequently, Shostakovich's artistic liquidation that sprang a real campaign against the so-called 'formalistic'⁶⁸ composers in the Soviet Union.⁶⁹

On 10 February 1948 the Central Committee of the League of Communists there issued a resolution in which it condemned the failure to create the music of the Soviet realism and attacked the composers of 'formalistic, antipo-

⁶³ Marijan Lipovšek, Iz našega glasbenega življenja. Edicije DSS, *Slovenska glasbena revija* 3 (1955) 1–2, 41.

⁶⁴ Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik? Briefe an einer Freund*, Isaak Dawydowitsch Glikman (Ed.), Berlin, Argon, 1995, 30.

⁶⁵ At the session of the Executive Committee of the League of Communists of Slovenia dated 29 October 1956, an agreement was made that standpoints to the religious print, the protection of cultural monuments such as church buildings etc. could be released and attenuated with some issues. Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1995, 185.

⁶⁶ The changing standpoint of Slovene daily newspapers of that time is revealed the most directly in relation to Slovenian poet Edvard Kocbek (1904–1981). With a planned attempt to discipline the catholic intellectual, Edvard Kocbek, through media in the first months of 1952, the consequence of which was his forced retirement, the authorities of that time considered that it was urgent to send a clear signal to any other offenders. Aleš Gabrič, Intelektualci kot opozicija, *Od programa Zedinjene Slovenije do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992*, *Slovenska novejša zgodovina* 2, Jasna Fischer [...] (Ed.), Ljubljana, Mladinska knjiga, 2005, 1025. See also: Aleš Gabrič, Kocbekov Strah in pogum, *Slovenska kronika XX. stoletja: 1941–1995*, Marjan Drnovšek and Drago Bajt (Ed.), Ljubljana, Nova revija, 1995, 185.

⁶⁷ 'The listener is puzzled from the first moment of this opera by the intentionally not beautiful, confused flood of sounds. Fragments of the melody, embryos of music phrases are drowned in the noise, creaking and wailing, then they escape and are drowned again. To follow this „music“ is difficult, to remember it — is impossible.' Salomon Volkov, *Spomini Dmitrija Šostakoviča, kakor jih je slišal in uredil Solomon Volkov*, Ljubljana, Nova revija, 2002, 23.

⁶⁸ Nicolas Slonimsky, Russian and Soviet Music and Composers, *Writings on Music*, Electra Slonimsky Yourke (Ed.), New York and London, Routledge, 2004, 215.

⁶⁹ The opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* was staged as a premiere on 22 January 1934 in Leningrad. On 28 January 1936, a ruining editorial was published in the party newsletter *Pravda*, which was allegedly dictated by Stalin himself. The condemnation of the above-mentioned opera should be especially understood as a warning to Shostakovich and any other 'formalist' composers that they would no further create an unhealthy climate for the development of the Soviet music with their 'chaotic' ideas and spoil the Soviet composers' younger generation. Salomon Volkov, *Spomini Dmitrija Šostakoviča, kakor jih je slišal in uredil Solomon Volkov*, Ljubljana, Nova revija, 2002, 23.

pular tendencies'.⁷⁰ The resolution, among other, did away with the most talented Soviet composers, among them with Shostakovich and Prokofiev and condemned the composers (Shebalin, Khachaturian, Gavril Popov and even Myaskovsky),⁷¹ 'in whose works the formalistic overturns, foreign to Soviet people and their artistic tendencies, are especially blatant'.⁷² The resolution, differently from the fairly loose standpoints accepted at the session of the Executive Committee of Slovenia's League of Communists,⁷³ not only concretely gave advantage to vocal before instrumental compositions, to programme⁷⁴ before absolute music, to popular before elite music⁷⁵, to optimistic before decadent music⁷⁶, but also set a precisely determined hierarchy of the responsibility of aparatchiks for an efficient implementation of unanimously confirmed resolutions.⁷⁷ In spite of that, Shostakovich was not completely excluded from the public life because of his yurodivij⁷⁸ role between a protagonist and a victim of the Soviet regime,⁷⁹ which was different from Tomc. Although his works dis-

⁷⁰ Nicolas Slonimsky, *Music since 1900*, Fifth Edition, New York, Schirmer, 1994, 1055—1057.

⁷¹ The latter was proclaimed one of the Soviet realism's most representative composers. Richard Taruskin, The Early Twentieth Century, *The Oxford History of Western Music* 4, Oxford, Oxford University Press, 2005, 777.

⁷² Nicolas Slonimsky, *Music since 1900*, Fifth Edition, New York, Schirmer, 1994, 1055—1057.

⁷³ Aleš Gabrijč, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953—1962*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1995, 185.

⁷⁴ Especially to the music with socialist topics depicting the achievements of the revolution. Nicolas Slonimsky, *Music since 1900*, Fifth Edition, New York, Schirmer, 1994, 1055—1057.

⁷⁵ The latter is said to be incomprehensible with its deviation and aesthetics of the elite modernism. Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ It seems that never before — not even in the Nazi Germany — had composers been so directly called to epigony of the previous composers' generations. Richard Taruskin, The Early Twentieth Century, *The Oxford History of Western Music* 5, Oxford, Oxford University Press, 2005, 11.

⁷⁸ Jurodivij has a talent to see and hear what others know nothing about. However, in his vision, he deliberately speaks to the world in paradoxes, codes. He plays a fool, whereas in reality, he persistently unmasks evil and injustice. The beginnings of the jurodivij movement date back to the fifteenth century and even further back. It existed as long as the eighteenth century as a noticeable phenomenon. All the time jurodivijs could make accusations and remain relatively safe. Their influence is immense. Many intellectuals became jurodivijs because of some sort of intellectual critique, a protest. Shostakovich was not the only one to have become 'a new jurodivij'. This behavioural pattern became relatively popular in our cultural environment. For modern jurodivijs, the world lay in ruins, and an attempt to create a new society seemed to them — at least for that time — very obviously condemned to a failure. They thought that new ideas may only be confirmed as their 'opposite'. A message had to be given to them through a stage of derision, sarcasm and craziness. These artists selected unimportant, rude and deliberately awkward words to express the deepest thoughts. Those words, however, did not have a simple meaning. They comprised double or triple implications. Salomon Volkov, *Spomini Dmitrija Šostakoviča, kakor jih je slišal in uredil Solomon Volkov*, Ljubljana, Nova revija, 2002, 20—21.

⁷⁹ As written by the musicologist, Boris Asafjev, Shostakovich ran '[...] from some sort of internal conflict to an area where he half preached and was half a jurodivij'. Ibidem, 21. Although he took an active standpoint of disagreeing with the system and expressed it in a subtle way in his music, he is still considered abroad as one of the leading Soviet composers. Richard Taruskin, The Early Twentieth Century, *The Oxford History of Western Music* 4, Oxford, Oxford University Press, 2005, 780—791.

appeared from repertoires and children in schools learnt by heart texts about 'the big damage' caused by Shostakovich to the socialist art, he was given a Professor's post at the Leningrad Conservatory already in the year after the reckoning.

If compared to the brutal media terror of Soviet daily newspapers of that time⁸⁰ and considerable more direct reckoning in the central German music daily *Allgemeine Musik Zeitung* after the Nazi takeover of power,⁸¹ music critics in the second half of the fifties in Slovenia seem considerably more reserved to concrete political reckonings. Although it seems that this was not the 'hard' settlement of the 'hostile element' and that the Slovene variant of the totalitarianism in the musical field thus cannot be equalled with the circumstances and consequences in the politically comparable political systems,⁸² it must be admitted that only more detailed research of individual actors and institutions to whom the researchers have not paid more extensive attention up to now, except for rare exceptions,⁸³ led to a more realistic image of the post-war Slovene musical arena. In any case, this was not only 'the circumstances' but a planned calculation of the high State bodies, achieving a degree of repression without any superfluous exposure by appointing in the first line politically loyal co-workers on editorial and other posts. For composers and musical performing artists, the refined manner of reckoning through the party aparatchiks that led to very similar results as a directly threatening artistic accusation thus seems especially dangerous: to self-censorship or to shelve the work.⁸⁴

Thus Tomc wrote in his letter dated 1973 to Radovan Gobec, which seems to have been dictated by his long-time bitterness because *Stara pravda*

⁸⁰ In Slovene daily newspapers, it is nearly impossible to find titles of the type: 'Down with the bourgeois aesthetics and formalism', 'Down with lawyers of chaos in music', 'Let music for millions live' and similar. Nicolas Slonimsky, Russian and Soviet Music and Composers, *Writings on Music*, Electra Slonimsky Yourke (Ed.), New York and London, Routledge, 2004, 90.

⁸¹ Arnold Schönberg and Franz Schrecker, professors of the master school for composition at the Music Academy in Berlin, have been suspended by the Cultural Ministry.' Personal-Nachrichten, *Allgemeine Musik Zeitung*, 60 (1933) 23, 316 (without signature). In 1937, the marking of degenerate music called 'Entartete Musik' (Degenerate Music) was established in the Nazi Germany, and all musicians of Jewish nationality were removed from public life. Richard Taruskin, The Early Twentieth Century, *The Oxford History of Western Music* 4, Oxford, Oxford University Press, 2005, 754—756.

⁸² Leon Stefanija, Totalitarnost režima in glasba, *In memoriam Danilo Pokorn*, Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel and Metoda Kokole (Ed.), Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2004, 144.

⁸³ With respect to the above-mentioned topic, the following persons could be included among the rare contributions in the musical field from the most recent period: Ivan Klemenčič, *Glasba in totalitarna država na Slovenskem, Temna stran meseca: kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945—1990*, Drago Jančar (Ed.), Ljubljana, Nova revija, 1998; Matjaž Barbo, *Pro musica viva, Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001; Leon Stefanija, Elusive Contents: Two Notes on Socialist Realism and Slovenian Music, *Socialist realism and music*, Mikuláš Bek, Geoffrey Chew and Petr Macek (Ed.), Brno, Koniasch Latin Press, 2004 and Leon Stefanija, Totalitarnost režima in glasba, *In memoriam Danilo Pokorn*, Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel and Metoda Kokole (Ed.), Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2004.

⁸⁴ Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik? Briefe an einer Freund*, Isaak Dawydowitsch Glikman (Ed.), Berlin, Argon, 1995, 31. See also: Borut Loparnik, *Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem*, Ljubljana, Slovenska matica, 1984, 90—92.

was never after ranked in the concert repertoire due to the above-mentioned event, at the time of celebrations of the several hundredth anniversary of the peasant rising in Slovenia: 'I knew at once that this year, too, *Stará pravda* would not be staged when I saw who was in the committee, organizing all this year's celebrations.'⁸⁵ Probably, such and similar 'political' committees did not lack in the past either. In 1973, Tomc probably thought that 'the qualified public' may have realized the situation and that in all the enthusiasm to celebrate the anniversary of the peasant rising somebody might remember his music. However, this did not happen.⁸⁶

If two of the most brutal totalitarianisms of the 20th century in their roughest forms of the Soviet social realism and the German National Socialism paid special attention to the art and consequently to the artistic political review, Tomc's artistic liquidation is an attempt of a primarily political construct. Its main purpose seems to be the reckoning with the clergy⁸⁷ and, at the same time, the disciplining of the critique, by showing 'the correct' guidelines of critical writing. The latter is supposed not to be capable of sufficient insight in the social uselessness of the mere 'aesthetic' writing and consequently not capable of a sufficient political condemnation of 'deviant' social phenomena.

It seems that Tomc and Aškerc were fairly less disputable in the strictly music or literary respect for the authorities of that time than, let us say, Shostakovich and Leskov⁸⁸. In the second half of the fifties, the new authorities in Slovenia seemed to give a feeling that music creators took quite autonomous decisions, but consistently took care of the sufficient level of self-censure through different levers.⁸⁹ This was deliberate adaptability to preserve the power at the price of ideological consistency, and to ensure stronger support in the world for itself on self-management wings. In the outside, the authorities thus

⁸⁵ Matija Tomc's letter to Radovan Gobec (Domžale, 1973) is with Gobec' spouse, Mrs. Jožica Gobec.

⁸⁶ The cantata was staged again for the first time seven years later — on 16 May 1980 — at the concert of the Consortium Musicum choir and conducted by Mirko Cuderman (*Koncert ob osemdesetletnici skladatelja Matije Tomca*, 16 May 1980, Ljubljana 1980) and then, on 14 May 2006 within the vocal season ticket of the Slovene Philharmonic Society. Again, the Consortium Musicum choir cooperated in the performance, performing the cantata together with the Slovene chamber choir conducted by Mirko Cuderman (*The Slovene Chamber Choir's 8th concert of the Vocal season ticket*, 14 May 2006, Ljubljana 2006).

⁸⁷ At least two of his peers found themselves in a similarly unenviable situation as Tomc soon after the end of World War II: Stanko Premrl and Alojzij Mav. Leon Stefanija, Totalitarnost režima in glasba, *In memoriam Danilo Pokorn*, Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel and Metoda Kokole (Ed.), Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2004, 141—142.

⁸⁸ Leskov, Nikolaj Semjonovich (Gorohovo, 16 February 1831 — Petersburg, 5 March 1895), Russian writer. He came from a clerical family, and was later trained in Orlo. Then, he worked as a clerk in Kijev and a representative of an English trade company. Since 1860, he was a professional journalist, living in Petersburg most of the time. He wrote novels and especially stories from the life of Russian people, landlords, peasants, craftsmen, clerks and countryside priests. With the above-mentioned works, emphasizing the satirical tendency, he transformed the principles of the Russian realistic storytelling. In 1865, he wrote the story *Lady Macbeth of the Mtsensk District*. Vsevolod Setschkareff, *N. S. Leskov: Sein Leben und sein Werk*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1959, 3—38.

⁸⁹ Especially through unwritten rules, and indirectly also by awarding funds and different more or less decisive warnings. Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953—1962*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1995, 54—57.

washed their hands and, at the same time, strengthened their faultless self-image. The scope of the society's ideological supervision was thus seemingly restricted from the directly creative sphere;⁹⁰ however, it remained everywhere else, both at the institutional level in culture and education and, of course, in the personnel policy.

The survey of the critique discussed in this paper is far from sufficient to set up a framework, delineating a dividing line between the artistic and political in the music critique of that time in Slovenia. It seems that by critically reviewing the sources, only the first step would be made in a series of basic music history tasks to determine a more realistic picture of some of today already quite distant chapters from the recent Slovene music history. However, by merely taking into account such type of research, one could probably finally be protected from ideological polemics without any facts, which, unfortunately, too often marked individuals' artistic destinies through music history.

Јернеј Вајц

ФУНКЦИОНАЛНО И АУТОНОМНО У СЛОВЕНАЧКОЈ МУЗИЦИ
ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА: ПРВА ИЗВЕДБА КАНТАТЕ
СТАРА ПРАВДА МАТИЈЕ ТОМЦА

Резиме

Један од најбољих словеначких хорова *Академски хор Тоне Томшич* одлучио је да прослави десетогодишњицу рада јубиларним концертом. Још у октобру 1954. године тадашњи хоровођа Радован Гобец (1909—1995) посетио је словеначког композитора Матију Томца (1899—1986) и замолио га да напише музику за једну песму. Томц је нарочито волео хор и, иако је помало оклевао јер је био почасни члан академског хора, прихватио је Гобецову понуду. За стогодишњицу рођења словеначког песника Антона Ашкерца (1856—1912) композитор је одлучио да на Гобецову молбу напише музику за песму *Стара ћравда* Антона Ашкерца.

Прилог у словеначкој дневној штампи најавио је културни догађај који би на много начина премашио оквире популарног и једноставног у тадашњој музици. Концерт је био изузетно успешан. Упркос мањих недостатака у интерпретацији, критичари су били једногласни у оцени да је хор у потпуности испунио захтеве које је поставила Томцова обрада. Ипак, упркос позитивним критикама, тај је културни догађај изазвао оштре реакције код околелих марксистичких идеолога који су замерили хоровођи исказивање признања доприносу католичког интелектуалаца, композитора Матије Томца. Они су извршили такав притисак да је хор остао без хоровође и готово изгубио своју почетну поставку која је била заједно једну деценију.

Оцене су се убрзо промениле из политичких у естетске. Тадашњи главни и одговорни уредник новина *Словенски йорочевалец* Сергеј Вошњак (1924—2005)

⁹⁰ And even here, he could be supervised, for example with state awards. Ivan Klemenčič, *Glasba in totalitarna država na Slovenskem, Temna stran meseca: kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945—1990*, Drago Jančar (Ed.), Ljubljana, Nova revija, 1998, 330.

користио је фарсу као прилику за напад на критичаре који су само требали да процене уметност са уметничке тачке гледишта, а да притом не узимају у обзор политичка становишта. Почетне, сувише ласкаве и малобројне политичке критичке убрзо су прерасле у „боље”, које су приговарале да један тако револуционаран ансамбл „поје песме” и „молбе небесима” на своју десетогодишњицу. У свом одговору у *Словенској гласбеној ревији* словеначки пијаниста и композитор Маријан Липовшек (1910—1995), једини који је јавно осудио такав манир у политичким разрачунавањима у дневним новинама, јасно је истакао да је Вошњаков чланак својеврсно ждановско културно и политичко разрачунавање.

Окорели партијски идеолози ипак нису волели отворене полемике пошто, по њиховом мишљењу, није било прикладно да се социјалистичко друштво бори за уметност социјалног реализма на страницама часописа. Стога је и Липовшек био приморан на тишину. Чинило се да су власти протумачиле овај случај као покушај да се ојача утицај католичког концептуализма упркос ублаженим ставовима према католичкој интелигенцији, који су се усвојили исте године на заседању Комунистичке партије словеначког извршног комитета.

У поређењу са бруталним медијским терором совјетских дневних новина и знатно већим директним разрачунавањем у немачким новинама након нацистичког преузимања власти, музичка критика у Словенији у другој половини педесетих чинила се мање усмереном ка конкретним естетским или политичким разрачунавањима. Ипак, поготово за композиторе и извођаче, суптилни манир разрачунавања помоћу партијских апаратчика био је једнако опасан. Потоњи су цензуром долазили до резултата сличних онима где се директно претило уметницима, самоцензуром и необављивањем.

Ако су два најбруталнија тоталитарна режима 20. века обраћала нарочиту пажњу на уметност и, последично, на политичке критике у најгрубљем облику совјетског соц-реализма и немачког националног социјализма, онда Томцова уметничка ликвидација најпре укључује својеврстан покушај политичког конструкција. Главна сврха је изгледа разрачунавање са свештенством и истовремено успостављање дисциплине међу критичарима давањем „исправних” упутстава за писање критика. Критичари наводно нису били способни за довољан увид у друштвену бескорисност простих „естетских” текстова и, последично, нису били способни да довољно политички осуде било које друштвено девијантне појаве.

Предраг Ђоковић

СРПСКИ ПАТРИЈАРХ ПАВЛЕ О НЕКИМ ПИТАЊИМА НАШЕГ ЦРКВЕНОГ ПОЈАЊА — црквено појање и духовно узрастање —

САЖЕТАК: Делатност Патријарха српског г. Павла у области црквене музике, тачније црквеног појања, представља тему ове студије. Патријарх, који је аутор више текстова о српском црквеном појању, пројављује се као добар познавалац ове области. Држећи се светоотачке непристрасности, Његова светост аргументовано изводи закључке о осетљивим и увек актуелним питањима појања у нашој Цркви. Као појац, он је личним примером посведочио оно што је о томе писао или говорио. То његово сведочанство увек изражава како знање, тако и владање, две „кључне одлике православног хришћанства”, како је истицао.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: патријарх, појање, појац, богослужење, напев, мелодија, глас, црквена музика.

О четрдесет четвртом српском првојерарху, Господину Павлу, доста се говорило, у последње време и писало, и то о његовој личности, служењу цркви и његовом животу уопште. Али о њему као појцу и врсном познаваоцу црквеног појања и типика, мало је речено. Задатак овог рада је да то бар донекле измени.

Познато је, наиме, и међу (архи)јерејима и међу вернима, да наш садашњи патријарх добро познаје појање и да одлично поје и сада, у десетој деценији свога живота. У тротомному зборнику својих питања и одговора под насловом *Да нам буду јаснија НЕКА ПИТАЊА НАШЕ ВЕРЕ*¹ патријарх Павле између осталог одговара на питања из области црквене музике, тачније нашег црквеног појања.

Реч је о десетак текстова који су настали у различито време, тачније у периоду од 1972. до 1990. године, када је Свети архијерејски синод, као свом члану, тадашњем епископу рашко-призренском Павлу, наложио да преко *Гласника*² одговара на питања од општег значаја у Цркви. Значај ових радова је утолико већи, ако се узме у обзир чињеница да се о црквеном појању релативно мало, готово уопште не пише. О већини питања која патријарх овде покреће први пут се полемиште у писаној форми.

¹ Српска патријаршија, Београд 1998.

² *Гласник — службени лист Српске православне цркве*, Београд.

Аутор тих чланака ширином својих погледа увек превазилази форму одговора. Често сам проширује питање тако да и одговор прераста у својеврсну анализу која у потпуности сагледава проблематику, решавајући при том конкретна питања. Кроз ове, писане радове, дакле, покушаћемо да сагледамо српског патријарха као појца и аналитичара појања.

Српски патријарх је истински посвећен нашем појању. На његовом радном столу поред мноштва књига, монографија, писама која чекају на одговор и др., може се наћи и каква нотна збирка. Најчешће *Опште појање* Стевана Мокрањца. Кад год стигне, он отпева неку празничну стихиру, како сам каже „да би одржао ум крепким“. Стихиру коју је учио у богословији још пре више од седамдесет година, сада поново, са новим искуством сагледава. Аналитичан какав јесте, он је рашчлањује. Најпре созерцава њен текст, а потом одваја целине по фразама уз наглашавање извесних речи ради истицања њиховог значења. Понешто што је знао као „утврђено“, он каткад измени, сматрајући да је смисао текста у тим стихираима понегде занемарен неадекватним музичким фразирањем.

Брига за црквено појачко наслеђе

У више прилика је патријарх Павле наглашавао потребу учења црквеног појања. Све што је о појању говорио и показивао, указује на чињеницу да је појање срж богослужења. Сматрао је да „ми који данас представљамо српску цркву“, и сами треба да будемо настављачи овог народног блага. Говорио би: „Треба да се трудимо и учимо, да и други имају користи од нас“. Овим он потврђује једно од својих уверења о међусобној повезаности верних, што представља суштински карактер Цркве Христове.

Његова светост се појавио и као приређивач, тачније редактор двеју нотних збирки. Најпре прештампаног издања Мокрањчевог *Осмојасника*, о којем ће касније бити више речи, а потом и *Опште појање*.

У предговору збирке *Извод из Опште појања са величанијима*,³ Свјетији патријарх наводи разлоге који су га навели да састави ову збирку. Како вели, један број наставника појања је изражавао потребу да се направи својеврстан избор из *Опште појање* Стевана Мокрањца, погодан за ђаке богословија и студенте Богословског факултета. „Опште појање Стевана Мокрањца у редакцији Косте Манојловића, са преко 500 страница, са мноштвом истих песама разних композитора, писано је за музички образоване са интересом ширим од уџбеника.“⁴

Када је у посткомунистичком времену код нас завладала тенденција увођења неовизантијског појања и у богослужење и на концертне подијуме, патријарх Павле је недвосмислено дао предност српском црквеном

³ Издање Светог архијерејског синода СПЦ, Београд 1997.

⁴ Стеван Ст. Мокрањац, *Православно српско народно црквено појање — Опште појање*, у редакцији Косте П. Манојловића, Београд 1935.

појању. Он је уз данашњег владику рашко-призренског Артемија вальда једини архијереј који, боравивши у Грчкој и свршивши специјалистичке студије на атинском Богословском факултету, није потпао под грчки утицај у погледу појања. Он је појање још у младости учио, а током живота се непрестано усавршавао. По патријарховом мишљењу, наша црквена музика је по својој функцији и изразу *отачки аутентична*. Да то није тако, верујем да би се у додиру са грчком псалтиком током студија на атинском Богословском факултету, тадашњи јеромонах Павле,⁵ као човек мере и укуса, преиспитао, па можда чак и одустао од начина појања који је до тада познавао. Међутим, уз поштовање према грчкој појачкој традицији он остаје наклоњен појању Српске цркве. Штавише, Свјатијеши патријарх потврђује познати став да је наше појање настало од грчког, што и сам поткрепљује певањем, тј. упоређивањем тропара. Из чисто пастирских разлога, он између осталог сматра да би увођење неовизантијског појања могло имати негативан утицај нарочито на верне, јер „ни ово наше не научисмо доволно”.

Данас, када су наши преци подвргнути негативној критици за недоследност у погледу примљеног од Грка појања, могли би се они, исто тако, похвалити за даровитост и креативност (у наше дане тако оскудну), јер то исто, само мало другачије изразише својим даром на славу Богу. Ово утолико пре, што српско пјеније суштински ни у чему не нарушава по правилу високе захтеве Светих отаца у погледу музике у цркви. Целокупан однос Његове светости према српском појању потврђује овакво становиште.

На питање *Постоје ли у српском црквеном појању подобни и који их гласови имају?*⁶ српски првојерарх, уз доказе о постојању подобних мелодија, одговара новим питањем које је и данас, после четврт века, веома актуелно: „Коме је то у Цркви стало да осиромашимо сасвим у погледу црквених мелодија?”⁷

У трагању за подобним мелодијама патријарх се позива на *Велики зборник*⁸ у коме су не само наведени гласови извесних подобних мелодија, већ и обрасци по којима се они певају. Поред обрасца за II, IV, V и VI глас, ту је дат и образац за VIII подобан глас *О кћи не восилачеш*, који у нашем појању није сачуван. Осим тога, у једном рукописном Збор-

⁵ „Док је тамо боравио (у Атини, прим. аутора), архиепископу Атине и целе Грчке Спиридону у посету долази српски патријарх Викентије (Прданов). Знајући да на атинском Богословском факултету предавања прати један српски јеромонах, патријарх Викентије упита архиепископа Спиридона да ли су у Грчкој цркви задовољни његовим залагањем. На то грчки првојерарх одговори: 'Кад би наша, Грчка црква, имала пет свештеника као што је ваш Павле, не би се бојала за своју будућност, већ би била најјача црква на свету.'“ Јован Јањић, *Будимо људи: реч патријарха Павла*, Зограф, 2006, 35, преузето из *Светац за живота*, фељтон Мирјане Радетић, *Вечерње новости*, 16. 9. 2004.

⁶ Гласник, април 1980.

⁷ Када сам 2000. године по благослову Светог синода дошао за предавача црквеног појања у Богословију св. Арсенија у Сремске Карловце, са неверицом сам приметио да се подобне мелодије не певају на богослужењима. Кажем са неверицом, јер то нисам могао да повежем са Карловцима као некадашњим центром српског појања.

⁸ Нови Сад 1913.

нику из XVII века,⁹ поред поменутих пет гласова, изнет је и образац за подобан I гласа који се такође није одржао. Аутор овде замера две ствари које се у пракси срећу. Најпре критикује становиште да подобних мелодија нема, а потом и праксу коју он назива — крајност, наиме да се увек певају подобне мелодије кад год уз IV, V и VI глас стоји „подобен”, говорећи: „Ту нема места једностраности, нереду и самовољи...” (нпр. не могу се певати подобном мелодијом стихире изнад којих пише подобен: *Дал' јеси знаменије*, само зато што испред овога стоји израз — подобен, а познато је да се ове стихире поју самогласно). Закључујући о овоме, патријарх наводи обрасце по којима се узимају подобне мелодије: подобним напевом II гласа певају се само стихира на стиховње на вечерњи Великог петка *Јеѓда оћ древа...* (једанпут у црквеној години) и стихира на опелу *Придиће ћоследње ћелованије...*, за IV подобан користе се обрасци *Јако добља и Званиј свише*. Подобне стихире V гласа означене су с *Радујса...*, а VI гласа стихире *Все оћложиће и Оћчајанаја*. Другим речима, где год изнад стихира стоје ови обрасци, те стихире имају посебну, подобну мелодију. Ово нажалост није случај и са *Јеѓда оћ древа* на чију мелодију данас се више не „кроји”, већ се користи стиховски, тј. антифонски напев.

Наставник црквеноћ појања

Иако у Сарајевској богословији, коју је завршио пре Другог светског рата, појање није учио из нота, патријарх је временом стекао елементарну музичку писменост. То се јасно види из његових чланака о појању, где су примери појања исписани савременом нотацијом.¹⁰ Будући да је као јеромонах и сâм неко време предавао овај предмет у Призренској богословији, добро је упознао проблематику учења црквеног појања. Стога је могао да говори о задацима пред којима стоји предавач црквеног појања.

У овим текстовима он наводи израз „ћаче самоуче”¹¹, који доводи у везу са проблемом недостатка компетентних наставника, и неретко мањкавом наставом појања. Ово „ћаче” је у прошлости покаткао сâмо одређивало облик појединим стихирама, од чега је понешто доспело и у данашње појање, сматра патријарх.

Од Његове светости сам тако научио нешто ново, везано за сам процес учења појања, а што мени као академском музичару није изгле-

⁹ Београд, Библиотека Српске патријаршије. Нажалост није наведен и број рукописа.

¹⁰ Патријарх је још у основној школи, у родном месту Кућанци (Славонија, Република Хрватска), пуно тога из малог појања научио од свога учитеља.

¹¹ „'Ћаче самоуче' је био представник средњовековног интелектуалаца 'нижег' порекла, који није био ни духовник ни војник, а истицо се или ученошћу и писменошћу те служио као секретар властели и владарима ('писар', 'ћак') или се одликовао уметничким талентом, сликарством, па сликао ('писао') иконе и фреско-слике по црквама, односно песничким, певачким и свирачким, па учествовао ('глумац') и у стварању песништва." *Шта је у средњовековној Србији значило „ћаче самоуче”?* — Политика, 28. 02. 2007, преузето из *Историја школа и образовања код Срба*, Историјски музеј Србије, Београд 1974.

дало важно. Наиме, говорећи о различитим ученичким потенцијалима у контексту музичке даровитости, он за оне слабије, тј. мање даровите (за које ми музичари обично кажемо да немају слуха) вели да слуха имају, али да им је „запарложен”.¹² То се једино од њега могло чути, а испоставило се као тачно. Он никако није одустајао од оваквих ученика, већ се, упорношћу њему својственом, трудио да ствари побољша. Да као наставник поменутог предмета у Карловачкој богословији нисам имао слична искуства, вероватно би ми ово сазнање било беззначајно. Овако сам се уверио да неки мање даровити ученици временом, уз много труда, доста „запарложеног” одстрane.

Патријарх Павле је за све време свога епископства у Призрену, током јутрење и вечерње службе редовно стајао за десном певницом, подучавајући ученике тамошње богословије појању и типику. Он је и монахиње Пећке патријаршије учио појању, када би у летњем периоду тамо боравио. Оне су то снимале на магнетофонске траке и аудио касете. Осим интонације, о којој по правилу увек много води рачуна, патријарх, као ретко ко, инсистира на ритму, односно равномерној ритмичкој пулсацији као једном од основних елемената музике. Говорио ми је: „Ја сам код ученика инсистирао на метрономском ритму”. Ово је врло значајно, будући да ученици, а и многи свештеници, као и појци, на то не обраћају пажњу, те час журе „гутајући” ноте, час успоравају, губећи тако целину из вида. Знајући то, патријарх опомиње да пребрзо певање заправо указује на гордост, а преспоро на лењост. Старијим ђацима и појцима нипошто није дозвољавао да на последњем тону стихире додају терцу или квинту изнад мелодије гласа творећи при том нестилске и неумесне акордске склопове. То је такође значајна опаска, будући да је наше појање једногласно, тј. монодијско, и да евентуална пратња једино може постојати испод мелодије, као исон. Ова опаска је, међутим, беззначајна за већину богослова, па и свештеника, јер по навици китећи мелодију, дођају шта год хоће.

Прегласно певање такође критикује — речима „Бог није глув”.¹³ У другој прилици, на питање свештеника зар се мора све баш тако стриктно певати, јер свака птица пева својим гласом, наш патријарх мудро одговара: „Да, у шуми, али не у Цркви Христовој”.

На свакодневним богослужењима у Саборној цркви, у Београду, Његова светост подучава за певницом свештеничке кандидате, али и све друге. Прати њихово напредовање, а за слабије брине — „Како ће служити кад ни терцу не може да отпева.”

Патријарх мисли да је добро држати се нота, нарочито у почетку, док се гласови не утврде, а да се потом без њих може постићи већа слобода у изговарању текста кроз правилно наглашавање појединих речи.

¹² У музичким школама и на факултетима нико се не бави особама слабијег слуха, јер они тамо не могу ни доспети. Али у богословијама је са целом том ствари много теже, јер таквих ђака буде подоста. Могло би се закључити да сви ђаци у богословијама учећи појање из године у годину, заправо побољшавају свој слух.

¹³ У богословијама је нарочито потребно стално ученике утишавати, јер сматрају нормалним дерање из свег гласа.

Иако на први поглед фаворизује Мокрањчев стил и рад, он ипак каже: „Да је Мокрањац био богослов, он би још више мелодију приспособио тексту.”¹⁴

Занимљиво је да су скоро све празничне стихире у патријарховом певању карловачки распеване, и да су готово идентичне запису проте Ненада Барачког. Ово не изненађује када знамо да је патријарх у богословији учио појање од угледног проте Милана Мратинковића, који је у своје време свршио стару Карловачку богословију. За њега патријарх говори да је „био добар познавалац појања и ауторитет свима”.

Појање и типик

Будући да су црквено појање и типик две узајамно веома повезане области, логично је што су за потребе будућих свештеника и појаца, још у ранијим вековима, ове две области обједињене у један предмет „црквено појање са правилом”. У књизи *Нека ћитања наше вере* налази се значан број патријархових одговора који расветљују извесне дилеме везане за типик. Таква питања су нпр. *Кођа гласа треба певати Величий душа моја Господа?*, затим *Када се на Јуђрењи узима Доспојно, а када не?*, потом *По ком гласу треба певати Велико славословље?* или *Како се пева Јелици на крштењу?*

На оваква и друга слична питања Свјатјејши патријарх одговара позивајући се на руске и грчке типике, како старијих аутора тако и савремених литургичара. Неретко помиње и какву стару српску рукописну књигу из наших средњовековних скрипторија.

Залажући се увек за прописани типик, патријарх у томе види начин истинског и једино исправног служења Богу. На питање о *Блаженима из Октоиха и Минеја за сваки дан* из Гласника за децембар 1975. он наводи правilan поредак Блажених на литургији у погледу избора Канона (Октоих, Минеј) и у зависности од дана у седмици. Сугерише да се мора испоштовати назначени глас и истиче: „...Сасвим погрешно чине неки свештеници и богослови када (сем недељама) певају прва Блажена четвртим гласом, без обзира ког је гласа Канон из кога се узима трећа песма. Како то звучи, најбоље се види и чује када је нпр. Канон 6. гласа и кад је ирмос треће песме *Њесћ свјајћ*, а они га певају четвртим гласом!” На питање — зашто, одговор је „Тако сам навикао” или „Тако раде сви”.¹⁵

Што се причасних песама тиче, патријарх је категоричан у томе да треба певати само оне причасне који су типиком назначени. Негодовао

¹⁴ Можда има нешто у томе што патријарх Павле цени високообразоване људе, независно која је област науке или уметности у питању. Поготову ако је то образовање повезано са „познавањем своје вере и владање по њој”.

¹⁵ Овакви одговори га нарочито узнемирију. На исти проблем сам и сâm наилазио код богослова који још додају „тако је лепше и свечаније”. На моје питање по којим је то духовним и музичким мерилима лепше, одговора нема, већ само слегање раменима. Нажалост, овако су научени од самих предавача који су и сами од неког тако научени, и без жеље да виде како стварно треба шта певати.

је када су у том делу литургије певане произвољне песме које немају никакве везе са даном у седмици или конкретним празником.

Појање као вид духовног узрасства

У погледу музике у Цркви, тачније њеној улози и значају, српски патријарх Павле дословно следи учење Светих отаца Цркве да музика, тј. појање у цркви има за циљ духовно надзидање верних. Ово учење је суштина свих патријархових текстова о појању. То ће се најбоље видети у одговору на питање *О најлашавању поједињих речи кроз појање на богослужењу*.¹⁶

Принцип блаженог Јеронима да „слуга Христов мора певати тако да би пријатне биле речи које он изговара, а не његов глас или мелодија сама по себи”, за патријарха су основа и мерило. Он додаје: „При појању у цркви треба имати на уму да је улога мелодије да олакша усвајање казивања, смисла текста који се пева, а не да она ту може имати самосталан, независан значај.”¹⁷ У прилог томе треба рећи да он не фаворизује компликоване и теже мелодије којима се „потискују једноставнији и благи напеви у којима могу да учествују сви верни.”¹⁸ Патријарх сматра да је учествовање (кроз појање, нпр.) далеко виши ниво молитве у цркви у односу на пуко присуствовање. Зато је он увек охрабривао верне да узму учешће у богослужењима макар кроз сасвим једноставно одговарање као што је *Господи љомилуј*, *Подай Господи* или *Амин*. Осим тога, држећи се отачког принципа да у цркви треба избегавати оне атрибуте световне музике који ту не приличе, као што је прегласно или превисоко певање, говорио би: „Чувати се сваке крајности.”¹⁹

Било је и оваквих ситуација: када смо на богослужењу заредом узимали неколико стихира у високом тенорском регистру, Његова светост би, када је на њега дошао ред, прекинуо тај след узимањем приметно ниже интонације. Ефекат таквог његовог чина био је увек необично снажан. Након само неколико тренутака схватили бисмо да је наше појање, иако тачно и прецизно, са „тесног” тиме сводио на разумно, тј. духовно, упућујући нас на текст стихира.

Познато је да Свјатејши патријарх нема фаворите, тј. миљенике, јер се држи отачке максиме да све љуби подједнако. Он није много обраћао пажњу на оне појце нпр., који су усавршавали само свој глас или појачко умеће, а запоставили све остало.²⁰ Патријарх за такве појце неће ни

¹⁶ *Нека појашања наше вере*, 3. књига, 79.

¹⁷ Нав. дело.

¹⁸ Нав. дело.

¹⁹ Једном приликом на литургији у Сремским Карловцима одговарао је мушки епархијски хор, који је одговарао на прозбе ђакона у пијанисиму и то без пауза, што је више личило на својеврсни лежећи звук из позадине, а мање на одговарање. Пошто је било толико тихо, патријарх упита владику Василија „Да ли нас они чују уопште?“.

²⁰ И у богословијама се дешавало да су поједињи ученици били фаворизовани због „великог“ гласа и нешто знања о појању, иако су такви могли бити лоши ученици у целини.

да чује. Зато каже: „Онај који пева у цркви мора бити истински хришћанин, који не само да разуме шта пева, него уз то да поседује стварну побожност, смерност, духовну трезвеност и разборитост, а уз то да је свестан високог циља коме тежи, на духовну корист и своју и својих ближњих.”²¹

Само владање за певницом је у том смислу за првојерарха наставак духовног труда. На богослужењу прву стихиру најпре узима најстарији појац по чину, па редом наниже (тј. ниже по чину) и тако у круг. Испоставља се да овај принцип, иако га многи знају, у већини цркава бива занемарен, услед (није лако рећи) несабраности и општег расула за нашим певницама. Разговоре, ако се започну, патријарх брзо и енергично прекида. Смејање никако не одобрава. Води рачуна о богослужбеним књигама: странице врло пажљиво окреће да се не би поцепале, а ако се то и деси, следећег дана доноси провидни селотејп и лепи пажљиво. Љути се кад се књиге сувише „тумбају” од стихире до стихире, тј. из руке у руку појаца, јер се тако не могу очувати. Кад је потребно, целу књигу дотерије, а неке ставља у омот од папира да се мање оштете при употреби. Све, dakле, благоразумно како и приличи служењу живом Богу. Данас нама све то изгледа помало чудно, јер смо навикли на принцип — кад пропадне, замениће се.

Патријарх Павле не даје значај већем укращавању мелодије поготово ако је то на уштрб разговетности текста. Он сматра да музика без текста као те-ри-рем на неким деловима свеноћног бденија код Грка, нема оправдања.²² „Сматрам да је то главни разлог што у Православној цркви није прихваћена инструментална музика”, вели он.

Могло би се рећи да патријарх Павле тежи манастирском типу богослужења, који подразумева одсуство парадности. Ово иде у корак са једном од патријархових ранијих изјава да је за њега најидеалнији тип богослужења онај катакомбни, из ране цркве. Као такав, он очекује од других оно што захтева од самога себе — „молитвену параду” унутарњег, невидљивог человека, који без нарочите гестикулације (мелодијског укращавања), „умом и срцем” подстиче позорност, и бива хваљен не од смртних већ од Невидљивога.²³ Ово подразумева не некакав апстрактан приступ, већ реalan и могућ, и то једино онда када су претходно задовољени сви елементи доброг, динамичког богослужења. Оно чemu тежи

²¹ Нека иштања наше вере, 3. књига, 79.

²² У савременим теолошко-музиколошким схватањима ова појава се понекад објашњава као духовни занос par excellence. Говорећи о томе, добар познавалац грчког појања Ликургос Ангелопулос наводи мишљење савременог грчког композитора Михаила Адамиса по ком је кратима видије апсолутне музике (вид. буклет компакт диска „J. Кукузелис — МАТНІМАТА” грчког византијског хора Л. Ангелопулоса, издање едиције JADE, 1995. год.). Патријарх мисли да би уместо кратиме у сврху одржавања молитвене пажње верних на тако дугачким богослужењима умесније било читати какво лакше штиво као што је *Духовна лира* св. владике Николаја и сл.

²³ Интересантно је до које је мере овај молитвени принцип близак савременом естонском композитору православне вере Арву Парту који је техником музичког минимализма на својеврstan начин преточио искуство исихазма у уметничку музику. То се најбоље очituје у његовим композицијама као што су *Miserere* или *Силуанова јесма*.

Његова светост је (непрекинут) молитвен ток богослужења. Стога ће онима који овакве тежње не препознају, музички део несумњиво бити монотон. И не само то. Без личног духовног узрастања нико, па ни академски музичар, неће моћи да одреди деликатну меру богослужбене музике нити да задовољи њене специфичне естетске захтеве.

О наглашавању поједињих речи на богослужењу

О овоме је већ понешто до сада речено. Патријарх Павле је многе „саблазнијо” променом уобичајеног поретка мелодијских формул или места „станки” у одређеним утврђеним тропарима или стихираима, зарад јаснијег и логичнијег схваташања текста. Мислим да они који имају „уши да чују” далеко лакше тада открију смисао текста. Он појце позива да оставе автоматизме и механичко понављање, и да почну да учествују целим својим бићем. Говорио би: „Срце треба да се саглашава са оним што ум произноси.”

У предговору четвртог издања *Осмогласника* Стевана Мокрањца из 1997. патријарх саветује корекције извесних места која су у оригиналном запису неадекватна.²⁴ Посебно позива наставнике појања да обрете пажњу да би „ученицима и слушаоцима биле јасније певане речи што при певању црквених текстова треба увек имати у виду. У истом предговору он уноси исправке: у *Честињејшују* II гласа, друга фраза мора бити изменјена, јер како је ту наведена, подсећа на другу фигуру V гласа са којим II није сродан; на исти начин треба исправити *имиже оїш тљенија* у тропару треће Блажене.²⁵

Нотне записи патријарх не сматра догматски одређеним, већ каже: „Кад је дошло време да се црквене мелодије ставе у ноте, већ одомаћене без смисла наглашавања (нарочито отежано увођењем рускословененске редакције) бивају фиксиране радом Стевана Мокрањца и других музичара, који су бележили онако како су чули од поједињих појаца. Тако се оне певају и данас. То су прихватили и богослови и свештеници, иако се црквенословенски језик учи и у богословијама и на Теолошком факултету. А не би требало да буде, јер мелодијски акценат код нас није тако крутко одређен да буде на неком слогу речи као код Грка, него много еластичније. Нема тешкоће да се реч фонетски и по значењу иста као у савременом говорном језику, може и у црквенословенском код нас најгласити, како се већ наглашава у савременом језику. Није се стигло до озбиљнијег одступања од механичког понављања навикнутог певања, које не води рачуна о бољем разумевању текста, и зато правилнијем наглашавању речи да би их појци и верни у цркви разумели и своју веру продубили и утврдили. *Сада стојимо ћред неминовношћу да се у наведеном*

²⁴ Он указује да тропар четврте Блажене VIII гласа *Днес Христос воскрес оїш ћроба* (која је иначе дата на крају књиге тог четвртог издања) треба да се пева уместо погрешно стављеног тројична *Безначалнаја Тројиџе...*

²⁵ Нотна упоређења ових примера погледати у самом *Осмогласнику* С. Мокрањца из 1997. год.

циљу, како речи јправилним најлађавањем, шако и сложене реченице, логичким одвајањем и истицањем Јојединих њихових делова, шако ујрошићавањем кићњастих фиџура, шрила, у Јојединим гласовима, дође до оснавирања Ошачког принција да мелодије Јомоћну бољем разумевању и лакшем пружавању садржине јеваног текста. (подвуком аутор ове студије). Тај задатак је сада не само пред свима свештеницима и појцима, него и пред свима вернима, који треба да на богослужењу активно учествују, одговарају на јектеније и молитве, као што је било у старини, а не да буду пасивни статисти.”²⁶

У циљу упоређивања како бива, и како би требало да буде, износимо неколико примере:

Пева се овако:

А треба овако:

Го - спо - ди по - ми - дуј. Го-спо-ди по - ми - дуј.

Te - бје Го - спо - ди. Te - бје Го - спо - ди.

Сла - ва От - цу и Си - ну Сла-ва От - цу и Си - ну

От - ца и Си - на От - ца и Си - на

При-ди - - - те При - ди - - те

И Ду - хо - ви И Ду - хо - ви

И со Ду - хом И со Ду - хом

Бу - ди и - мја Бу - ди и - мја

Бла - го - сло - ве - но Бла - го - сло - ве - но

Ja - ко во вјек ми - лост је - го Ja - ко во вјек ми-лост је - го

По - сра - ми - те - ја от Го - спо - да По - сра - ми - те - ја от Го-спо - да

Ja - ко тра - ва__ Bo Ja - ko__ тра - ва Bo

При - ча - сти - - - ти - ја При - ча - сти - - - ти - ја

²⁶ Нека јиштања наше вере, 3. књига.

Патријарх је свестан чињенице да има доста оних који не желе да мењају ништа од онога што су једном научили у појању. Стога упозорава: „Свакако да ће, поред свега наведеног, још бити опирања да се напусти уврежени начин наглашавања без смисла и певања, без обзира на разумевање певаног текста, а задржи досадашњи начин. Са тим се мора рачунати. Но, то не треба да обесхрабри оне који схватају отачки принцип, него да га мирно, ненаметљиво, али истрајно уводе у живот наше цркве.”²⁷

Патријарх и музиколошка йићања

Патријархово становиште да наше појање има манастирски карактер и обележје, поклапа се са тврђњама музиколога, који кажу да се оно (кроз много година) нарочито развијало по фрушкогорским манастирима. Он вели да су у манастирима службе дугачке и да се појање таквим службама прилагођавало. Али се с временом за неманастирске, тачније парохијске потребе, показало као мање адекватно, „отегнуто”. Поготово тзв. Велико појање, које се некад званично, а некад спонтано скраћивало, о чему говори проф. Карловачке богословије Јован Живковић у предговору свог *Ноћног зборника*²⁸: „Црква је ћутањем измене примила”. У вези с тим, патријарх сматра да се у тим условима „уместо труда око разумевања текста, пошло путем проширивања и укравашавања мелодија како осмогласног, тако поготову великог појања.” То на свој начин каже и проф. Живковић у поменутом зборнику: „Желети је да се наше црквено појање упрости... све би те мелодије ваљало подвргнути темељно ревизији и очистити од непотрепштина и неподопштина.”

Свјатјејши патријарх потврђује познато становиште да је наше појање свакако постојало и пре Велике сеобе под патријархом Арсенијем 1690. год. Но, у вези с тим, он даје једно оригинално мишљење. Наиме за грчке даскале из Београда, односно Бановаца, он вели да „свакако нису могли увести сасвим грчко појање, него само постојеће исправљати тако да оно не пређе у ’простачко’”. То се особито односило на мало осмогласно појање, док је велико много више потпало под утицај грчког.²⁹ Ово се донекле коси са становиштем проте Лазара Богдановића који је сматрао да су управо први ученици поменутих грчких појаца творци српског црквеног народног појања.³⁰ Чини се да је патријархово мишљење ближе оном проф. Јована Живковића, који о старом српском појању износи: „Узејши у обзир велику педантност појаца као учитеља, а тако исто и преданост ученика им, не мање и то, да су обоје сматрали појање као неку светињу која се не сме профановати: може се рећи да је појање углавном, на тај усмени начин доста добро очувано.”³¹

²⁷ Нав. дело.

²⁸ Нови Сад, 1908.

²⁹ *Нека њићања наше вере*, 1. књига, 252.

³⁰ Л. Богдановић, *Српско-православно ђеније карловачко* — Српски Сион, 1893.

³¹ *Ноћни зборник*, Нови Сад 1908, предговор.

На веома интересантно питање из *Гласника* за март 1981. *Ошкуд што да су мелодије свјетилна на Божић, Богојављање и Васкрс штолико различите од свих оссталих свјетилна и ексайостилара који се код нас узимају свајда другог гласа?*³² патријарх први пут износи мишљење о овоме служећи се компаративном методом. Сматрајући да решење тог питања лежи у упоређивању тих свјетилна са грчким мелодијама истих песама, он каже: „Мелодије наведених празничних свјетилна, упоређене са грчким мелодијама истих песама, показују упадљиву сличност. Није потребно бити музички стручњак па доћи до закључка да је наша мелодија ових песама примљена из грчке псалтike, и то релативно позно, тако да због краткоће времена није претрпела веће трансформације нашег народног мелоса, него само незнатније измене, те је стога лако можемо препознати упоређењем са савременом грчком.”

Е пе- скен- са- то и мас
А- па- то- ли- и- ни- то- ло-
ке и- ен ско- ти- ке скн- в,
ен- ро- мен тин- п- лин- тхи- ал- ке гир- ек
ти- пар- тхе- и- ну- е- тек- тхи- о- Ки- 3- ри- ос

По - сје - ти- лин- и- јест
Во - сток- и- су - шчи- во- тмје- и- сје - ни

о - бре - то - хом- и - - - сти - ну, и - бо - от

Дје - - - - ви, ро - - - - ди - - сја - Гос - под.

³² Нека штампања наше вере, 1. књига, 252.

Како што видимо из наведеног, патријарх Павле сматра да су мелодије ових свјетилна примљене релативно касно, тј. у време митрополита Мојсија Петровића и Виђентија Јовановића посредством грчких школа „и као лепше одомаћиле се”.

Сличног је става и у вези са Великим славословљем VI гласа. Упоређујући грчко Велико славословље III гласа³³ са поменутим нашим VI гласа³⁴, уочава се знатна сличност. На питање зашто није узета мелодија VI већ III гласа, одговара: „Кад се већ узимала особита мелодија, нема значаја да ли ће она бити баш грчког 6. или 3. или било ког другог гласа, јер би свака од њих одударала од наших. Уместо просте мелодије 6. гласа, узета је она која је изгледала најлепша.”³⁵

Следе примери грчког и нашег Великог славословља:

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in Greek notation, and the bottom staff is in Serbian notation. Both staves have a treble clef and a key signature of one sharp (G major). The time signature is common time (indicated by 'C'). The lyrics are written below each staff, corresponding to the notes. The Greek lyrics are in a more melodic, flowing style, while the Serbian lyrics are more rhythmic and structured.

Top Staff (Greek):

- Do ksa si to di kasi ti to phos
- doh sa en i- poski- sis Tke- o ke
- c lni gias ni- ria- zis kis vi- tixro- nis
- sv- do- kn a. Kat he- ka
- stvoi ni- me- ran sv- lo gi so se ke e-
- ve- so- to o no ma- su ie ton c-
- o- - ib ke is ton c- o- ib tu c-
- o- nos.

Bottom Staff (Serbian):

- Do ksa si to di kasi ti to phos
- doh sa en i- poski- sis Tke- o ke
- c lni gias ni- ria- zis kis vi- tixro- nis
- sv- do- kn a. Kat he- ka
- stvoi ni- me- ran sv- lo gi so se ke e-
- ve- so- to o no ma- su ie ton c-
- o- - ib ke is ton c- o- ib tu c-
- o- nos.

³³ И. Сакелариду, *Имни ке оде*, Атина 1952, 114.

³⁴ Н. Баракчи, *Ноћни зборник*, Нови Сад 1923, 275.

³⁵ Гласник, март 1981.

Сла - ва Тे - бје по - ка - зав - ше - му нам ____ свјет. Сла - ва во
 ви - шњих Бо - гу и на зе - мљи мир — вче - ло - вје - јшех bla - го - во - ље -
 ни - је. На всјак ден bla - го - сло - вљу Tја и во - схва - љу
 и - мја Тво - је во - вје - ки и — во вјек bla - го - сло - вен — је - си
 Гос - по - ди на - у - чи — мја о - пра - да - ни - јем Тво - јим.
 Ев - ло - ги - тос и
 Кн - ри - с ди - дп - ксон
 ме та дн ке о ма та Су.
 Бла - го - сло - вен је - си Гос - по - диг,
 на у чи - мја о - пра - да - ни - јем Тво - јим.

Надаље, у истом том питању, које сада проширује на друге изузетке у нашем појању, Свјатјејши подробно испитује особености мелодије кондака трећег гласа, као и химне *Возбраној Војеводје*. Потврђујући став проте Живојина Станковића³⁶ „да је наша Црква мелодију Божићног

³⁶ Прота Живојин Станковић, *Нека запажања о нашем осмогласном црквеном појању*, Православна мисао, Београд 1963.

кондака *Дјева днес* означила као општу мелодију за кондаке трећег гласа, иако та мелодија нема никакве везе ни сличности са тропарском мелодијом истог гласа”, патријарх закључује: „Мелодију кондака трећег гласа примили смо од Грка у новије време, и она је уз незнатне измене остала у нашем црквеном појању до данас.”

У даљем тексту Његова светост оспорава тврђују проте Живојина да је химна *Возбраној Војеводје* дело Стевана Мокрањца. Наиме, упоредивши је са истоименом грчком химном логички је закључио да она има директан узор у грчком напеву:³⁷

The musical notation is presented in eight staves of common time (indicated by a 'C' symbol). The first staff begins with a quarter note followed by a dotted half note. The second staff starts with a quarter note followed by a dotted half note. The third staff begins with a quarter note followed by a dotted half note. The fourth staff starts with a quarter note followed by a dotted half note. The fifth staff begins with a quarter note followed by a dotted half note. The sixth staff starts with a quarter note followed by a dotted half note. The seventh staff begins with a quarter note followed by a dotted half note. The eighth staff begins with a quarter note followed by a dotted half note.

Below the musical notation, the lyrics are written in a single language, likely Greek, corresponding to the notes above them. The lyrics are:

Τι ι περ μα- χο στρα- τη- γο- τα
Ος λι τροτ μα- χι σα τον δι κον εβ
η- κι- τι- ρι- α α Α να
χα ρι στι ρι- α α
γρα- φο- σι ι πο- λισ συ Τχε ο το
κε. Αλ ος ε - χυ -
σα το κρα - τος α - προ- μα- χι - τον
εκ πα- τι- ον με κιν- δι νοι - ε - λεν
Τχε- ρο- σιν ι- να κρα- ζο σι
χε ρε νιμ φι νιμ φεν τε.

У нашој химни се, пак, појављује проблем постојања самогласне фигуре на самом завршетку химне. Патријарх Павле за то „криви” неког сујетљивог појца „од кога је Мокрањац ваљда тако чуо и забележио. Но, ма ко да је ову фигуру измислио, претерао је, јер је *Возбраној Војеводје* кондак, те самогласна фигура ту не одговара.” Ова мелодија Благовештенског кондака остала је у нашем појању као неки „самоподобан” не повукавши са собом остале кондаке осмог гласа. Ипак, наши мелографи

³⁷ Нека иштања наше вере, књига 1, 258.

— свештеници Ненад Барачки, Мирко Павловић, епископ Стефан Ластавица, као и композитор Коста Манојловић, записали су ову химну тропарским напевом VIII гласа. У вези с тим патријарх каже: „Нема никакве потребе за измишљањем осмог тропарског гласа за ову химну. Кад се она свакодневно, на крају 1. часа, пева уобичајеним напевом, а такође и на Академију, што се не би на Благовести могла певати на Литургији, после вода, тим истим напевом, као што већином свуда бива?”³⁸

Из свега што смо навели, јасно је да Његова светост патријарх знајачки и ауторитативно наступа када говори о нашем појању, и не само нашем. Он аргументовано расветљава специфичности и конкретне проблеме о којима се до сада мало полемисало. Аналитички сагледава одређена питања нашег појања из којих произлазе подробни литургички, али и музиколошки одговори. Целокупна делатност патријарха Павла у овој области чини се још значајнијом када знамо да нам својим дугим, плодотворним животом он преноси драгоцену, готово стогодишње искуство појања у српској Цркви.

* * *

Закључујући рад о делатности патријарха српског Господина Павла на пољу црквене музике, намера нам је била да:

1. Укажемо на вредна запажања и значај његовог мишљења о питањима нашег црквеног појања,
2. Расветлим његов светоотачки приступ духовној музici.

Осим намере и дужност нам је била да о овоме прозборимо, јер нас на то и апостол Павле упућује речима: „Сећајте се својих старешина, који вам проповедаше реч Божију, гледајући на свршетак њихова живота, угледајте се на веру њихову.” (Јев. 13, 7).

Predrag Đoković

SERBIAN PATRIARCH PAVLE ON SOME QUESTIONS
CONCERNING CHANTING
— chanting and spiritual growth —

Summary

This paper presents the work of the Serbian Patriarch Pavle in the field of the Orthodox Church music, i.e. Serbian Orthodox chant. Over the years, the Patriarch answered numerous questions on various issues regarding chanting. His thoughts were published in the official gazette of the Serbian Orthodox Church, „Glasnik”. These answers are specific, high quality analyses, offering liturgical, as well as musical explanations. His Holiness, not only through his writing and through chanting, but with his whole being, had undoubtedly expressed the Holy Fathers’ approach to chanting in the

³⁸ *Нека иштања наше вере*, књига 1.

Orthodox Church, which, according to them, glorifies God and strengthens the faithful. In his life he has continually studied traditional Serbian chanting, as he believed that it is just as authentic in its essence. Furthermore, Serbian chanting meets the Holy Fathers' strict principles of church music. As a young hieromonk he taught seminarists at the Orthodox Seminary in Prizren. Later as a bishop of the Kosovo diocese he used to teach nuns from the monastery of the Patriarchate of Peć. Patriarch Pavle's work appears to be even more precious when we realize that through his long and fruitful life we have been given a rare, almost a century long chanting experience in the Serbian Orthodox Church.

Миленко Мисаиловић

КОМЕДИЈА ГОРДАНА ЛАЗЕ КОСТИЋА У СПРЕГУ КРИТИКЕ БОГДАНА ПОПОВИЋА

САЖЕТАК: Са иронично-духовитим ликом Гордане Костић одступа од својих ранијих представа о идеалној жени: Гордана је више иронично лирска него епска, више критички сналажљива него зането романтична, и више иронична него осећајна, слична и самом Лази Костићу који је — видело се — био више оштроуман него сензуалан и више осетљив него осећајан.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: уметност читања, судбина комедије, комичке околности, женски послови — мушки послови, прерушавање, вештина гледања, заокрети, преокрети, привидно и суштинско, надтекстуална драматика, ситуациона речитост, критика „ред-по-ред”, вишезнајачна целовитост.

1. Од сложеног зајлешта до вишезначне целовитосћи

С обзиром на то да је Лаза Костић умро 1910. године, комедија *Гордана* му је последње драмско дело и по много чему завршно, а и тестаментарно — што ће се осветлити доцније: сад је битно увидети да је и након свеколиких улагања у своју комедију (преводећи је на француски и на немачки) доживео веома малу сатисфакцију, процењујући и меру израженог позитивног мишљења о комедији од стране ондашњег чувеног француског позоришног критичара Жила Леметра (Jules Lemaitre 1853—1914), а и добронамерни приказ француског драмског аутора Луја Вернеја (Luis Verneuil), по коме је „радња занимљива и личности вешто сценски оживљене”.

Луј Вернеј захваљује и преводиоцу што је превео ову комедију која садржи „нечег од душе малог народа кога нису сломиле никакве преживљене тешкоће”.

То исто се може рећи и за Лазу Костића; и њега су ломиле многе тешкоће, али га нису могле сломити...

И кад је указивано на особено нови драматуршки поступак Лазе Костића при писању комедије *Гордана*, није уочавана свеколика композициона и садржајна сложеност, већ само да се у композиционом склопу комедије повремено осећа као да се и сам Лаза Костић повремено колебао — да ли пише поетичну, ироничну, духовиту или пак „озбиљну” реалистичну комедију?

Лазу Костића његова интуиција и „стваралачки нагон” генијално су усмеравали да — посредством лирске ироније — развија *између брачне*

љубави (Гордана — Вукосав) и низ ироничних апсурдности за живојисну ићу у којој је свако наизменично „победник и побеђени”, зависно од тога кад је ко сналажљивији, у мишљењу бржи и вештији уопште: прави брак је увек извесно такмичење: ко ће кога претећи или успешније „порећи”...

И на почетку комедије, муж, „ускочки четовођа”, привремено борави у дому (пред полазак у чету), и господар је свих домаћих (дакле, и женских) жеља и ситуација, међу којима доследно пази који послови „нијесу женски”.

А замисао комедије коју поставља целовита композиција јесте: да Гордана „претекне” и превазиђе мужа као ускочког четовођу и постане господар и његових и својих ситуација, а то значи да овлада чак и оним пословима „који нијесу женски” — наспрот опомињања њеног мужа Вукосава.

После текста комедије поставља се питање хоће ли се и на позорници остварити толико Горданино акционо уздигнуће? И како? На који начин?

Пре овога скривеног заплета у експозицији, на самом почетку комедије Михат, берберин, у свом монологу љутито се исповеда како му је — кад се с бијела свијетла вратио дома — „однела Јамећ једна женска ѡлава” која није „каква ђосића, каква кнегињица, можда царева кћи. Остани! Једна Ђревићуша, једна щиндивила, једна Ђоворискућа, једна дивљака, једно ђусарче! Па како ше је надмудрила: шебе је љубишила! А можда би Јошлиза за ше, но „ђерехоћа је љубиши љубишима”, ше је зато узела ону ускочину, ону Јалаворду,¹ оно џуклене² Вукосава.

Дакле, Гордана је побратимством надмудрила Михата да јој се не би удварао, јер „грехота је љубити побратима”!

С обзиром на то, да се она удала за „ускочког четовођу”, Вукосава, а Михат је, очигледно, много воли — остаје питање: како ће и даље опстојати побратимство?

И шта Михат може предузимати гоњен својом љубављу према Гордани, кад је он члан ускочке чете која се „пребија по пустој гори, по љутом кршу”, и кад се пати и глађу и жеђу?

Према томе, ово је први и видљиви заплет комедије, пре оног другог већ откривеног, и мало доцнијег који је иначе више невидљив него видљив.

Треба уочити и с колико страсти Гордана наваљује на Вукосава да с њим и она оде у ускочку чету, али Вукосав не пристаје јер то су само „мушки посла”...

У том часу из чете стиже Михат (прерушен у ускока Мргуда): доноси писмо четовођи Вукосаву од његовог ускока Марка који из тамнице јавља да га је заробио Алил-бег Бојичић. Мргуд је вешто, као ухода, нашао Марка у Алил-беговој тамници, и помоћу мита прибавио писмо од Марка и донео га четовођи Вукосаву да свог ускока спасава из тамнице.

¹ Јалаворда — пропалица.

² Ђуклен — сметењак.

Писмо је, у ствари, лажно: оно треба да изазове Вукосава да крене у спасавање Марка и да тако падне у клопку коју је Михат сковао са Турчином, бегом Крајине, Алилом Бојичићем како би Видосав био заробљен и пао у тамницу, а он, Михат, уклонио супарника као штићеник и обожавалац жене коју воли. А Вукосав је сурово и нечасно повредио њено срце ударивши је — ногом!

Зато ће га Михат осветнички казнити — турском тамницом.

И Михат (прерушен у Мргуда) одјуриће са Вукосавом који жури да спасава свога ускока Марка (од кога је добио писмо), а ожалошћена Гордана — очајна што је Вукосав не води са собом — „падне ничице на земљу”.

Вукосав (иза позорнице) одмах јој довикне: Горде, збогом!

И завеса пада: Крај првог чина.

2. *Теорија „ред-ђо-ред” као аналитичка метода Бођдана Поповића*

После пажљиво проучених својстава критике коју је Богдан Поповић написао поводом премијере комедије *Гордана* у Народном позоришту у Београду и објавио 1899, није тешко запазити следеће: Критика је веома опширна и садржајно разливена. Представу прати и анализира је, такрећи — *ред ђо ред*. Ову своју теорију Богдан Поповић и текстуално ће изложити, целовито образложити и објавити тек после десетак година (1910).³

Могло би се рећи да потпун назив теорије: метода „ред-по-ред и реч-по-реч” указује да је њено порекло настанка више у анализи лирске поезије, него „великих књижевних структура, као што су романи или композиционо особеније драме и трагедије”.

Богдан Поповић је 1910. године, приликом истицања значаја ове „нарочите методе”, методе „ред-по-ред и реч-по-реч” — изјавио да ју је препоручио у два засебна огледа — „још пре шеснаест година”, а затим и у практичној примени „готово у свим својим чланцима”. Уверен је у аналитичку ефикасност „једне од главних метода које имају да послуже у новом правцу естетичког проучавања књижевности и уметности”,⁴ јер метода „ред-по-ред” — значи *методу исийтивања, аналисања, критиковања књижевног дела, не у широким, оштитим Ђошезима, и ђо његовим најширим, могло би се рећи 'асиектним' особинама, но Ђодробно из којих се сасијоје широке особине и Ђоследњи ефекти књижевног дела*⁵ — објашњава

³ *Теорија „ред-ђо-ред”* Богдана Поповића први пут је објављена у *Српском књижевном гласнику*, 1910, књ. XXIV, бр. 1, 33—38; бр. 2, 124—136; бр. 4, 278—286; бр. 5, 360—365; бр. 6, 451—459; бр. 9, 668—677. Прештампана: *Огледи и чланци из књижевности*, Београд 1959; 1963, Нови Сад 1963—1970. и у књизи: *Критички радови Богдана Поповића, Српска књижевна критика*, књига VIII, Београд 1977, 238—275.

⁴ *Критички радови Богдана Поповића, Српска књижевна критика*, књ. VIII, Београд 1977, 251.

⁵ Исто.

Богдан Поповић и напомиње да ова метода „заслужује да се засебно и опширијије образложи”:

По мештоди „реда ио ред” — у уметностима би се могло рећи „делић ио делић” (прецизира Богдан Поповић) — *критика треба да йокаже и ше тојединостима из којих се књижевна и уметничка особина или ефекти састоје; и кад год је могуће и тошребно, да йокаже и све тојединостима које у дошличном делу састављају шу особину.*⁶

Управо је по овом ставу Богдан Поповић писао и своју критику на представу *Гордане*: у жељи да прикаже „све поједности” које се „састављају” у представу, он је представу разматрао „ред-по-ред” или „делић-по-делић” и тако ју је растављао на тојединостима којима је доказивао својства, особине или *ефеките представе*.

Богдан Поповић је категорички уверен у своју методу и зато подвлачи:

*Име ше мештоде каже врло добро шта је она; она је мештода „речи и делић ио делић”, која се као мештода научног испитивања разликује од досадашњих мештода онеј шиме што своју научну драђу, то јест књижевна и уметничка дела, испитује не само као целине но и силазећи до њихових сушних тојединостима.*⁸

Мало даље Богдан Поповић закључује још потпуније:

*Разумети ефекте, и из њих извесни шеорије, може само онај који то ће од тих сушних тојединостима на којима се ши ефекти оснивају.*⁹

На основу овог тврђења могло би се помислiti да уметнички ефекти зависе од тојединостима, али, нажалост, поједности не могу бити ни уметност, нити могу представљати уметнички ефекат који је увек извешна (уметничка) сложеност, иако некад привидно делује као тојединост, а и тада је, у ствари сложена једносавност (све што је једноставно — сложено је).

Богдан Поповић је свестан колико је за успешно посматрање, виђење, запажање или уочавање неопходно и „унутрашње око”, и да само „највећи умови” „умеју да гледају”¹⁰ и могу да виде јасно чак и нешто што је тајанствено, јер им је знање стварно и „дубоко”, и продире до суштине...

Занимљиво је да су појмови *суштина* и *суштинско* веома ретки у анализама Богдана Поповића. Слично томе при анализи представе *Гордана*, веома ретко се употреби реч *суштица*, премда је управо *суштица* кључна одредница сваке драмске радње, а и мера је радње: у ствари, *суштица* је језик и логика стварности; напослетку, ситуације су основа комедиографског, а и трагичког језика.¹¹

⁶ Исто, 252.

⁷ Исто.

⁸ Исто, 253.

⁹ Исто.

¹⁰ То што човек има очи, не значи да има све услове за гледање уметничких дела — Милан Кашанин, *По гледи и мисли*, Матица српска, Нови Сад 1978, 13.

¹¹ Вид. у делу аутора ових редова *Креативна драматургија*, II, Установљење комичке кривице и нацији шеорије о комичкој кривици (23—30); Константије у комедиографији (30—47).

С обзиром на то, да су *ситуациони односи* извори и комике и трагике, онда уместо аналитичког поступка „ред-по-ред” или „реч-по-реч”, за драматуршко-текстуалне структуре (драме, комедије, трагедије — као текст), а и за одговарајућа сценска остварења (представе) — много је прикладније и природније разматрање узајамно зависних видљивих или невидљивих ситуација, изненадних или узастопних, логичких или апсурдних, па би се могло говорити о *аналитичком принципу ситуација-по-ситуација*, а то се испољавало и при упоређивању аналитичког поступка Богдана Поповића и поступка Жила Леметра. Видело се да открића анализе Богдана Поповића остају, углавном, у уским констатацијама, док анализе Жила Леметра превазилазе уске границе значења „реч-по-реч”, уздижући се до *надтекстиуалних значења* и спуштајући се у дубине *подтекстиуалних, а и транстекстиуалних значења*.

Примењујући при анализи представе своју више хронолошко-”описну” него драматуршку методу ситуација и пратећи представу разматрањем, такорећи „реда-по-ред” — Богдан Поповић уопште не примећује кад се и он огреши о захтеве уметничке критике, јер уместо да *открива скривено*, он намеће описивање или нарације, и уместо да осветљава дубинске *шокове комедиографске радње, претричава површинске Јојединошти*.

Пошто ова разматрања прелазе оквире конкретне анализе текста и представе *Гордана Лазе Костића*, овим успутним освртом покушали смо да потпуније осветлимо аналитичку методу Богдана Поповића и да укажемо на његове описне и недовољно драматуршке резултате.

На пример, он уважава и „једно од најпростијих и најлакше схватљивих аналитичких начела”, (како сам каже) *начело интерпункције*, премда је исувише познато да осим интерпункције у тексту, постоји — при глумачкој интерпретацији текста на сцени — и независна или *аутономна глумачка „интерпункција”*, као интерпункција сходно говорној закономерности у *одређеној ситуацији* или при живом узајамно-зависном дијалогу.

Свако исказивање има себи одговарајућу „интерпункцију”: лирско откривање — субјективно лирску, епско излагање — објективно епску, драмско осветљавање — дубинску „интерпункцију” као говорну интерпретацију. У свим овим сферама (лирско-епско, наративно-драмско) чак и исте речи имају различите функције, па и пратећа „интерпункција” речи мора бити специфично-различита.

А све речи уоквирене овим различитим изражајним сферама имају различиту моћ при наметању одговарајућих откривања, и исту моћ при наметању заблуда: кад људи чују реч, назив или име — скоро увек мисле да знају или да познају и *оно што је у речи, или иза речи, у називу или у имену или иза имена* — а то је одговарајућа „ствар” која има своју дубину, дакле, своју *суштину*.

При свакој анализи проблема је: како доћи до „ствари” и до „дубине ствари” — као њене *суштине*.

Вид. и у регистру појмова дела *Комедиографија* Бранислава Нушића, Универзитет уметности у Београду, Београд 1983 (*Ситуације*, 620).

Представа *Гордана* и критика Богдана Поповића

Критика Богдана Поповића, поводом комедије *Гордана* Лазе Костића, особени је пример у историји српског позоришта: по својој дужини је дуга (30 већих страна). Остало је незавршено; иако је испод последњег, шестог изашлог наставка писала напомена „наставиће се” — седми наставак никад се није појавио. Ова, по дужини разливена, критика у уводу принципијелно разматра особености праве критичке анализе, а потом тече препричавање комедије пратећи њен садржај скоро „ред-по-ред”,¹² уз повремене опсервације више наративно-описне него драматуршки усмерене. И више су ређање импресија које „где индивидуалној природи” Богдана Поповића. Он „не води рачуна о пишевим објективним својствима” (и намерама) — и због тога не уочава „погрешке својих чула и умовања”, премда закључивање „независно од унутарњих вредности предмета који оцењујемо” — теоретичар Богдан Поповић не саветује, јер би књижевни оцењивач у том случају више „оценјивао себе” (речи су Богдана Поповића), него што би „оценјивао дело”.

Ево шта у уводу својих разматрања даље изјављује Богдан Поповић:

— *Нама се Гордана није много дојала, али...*

— *Ми најрођив држимо да у данашњем стању наше књижевности, Гордана не само да заузима видно место међу већином наших књижевних производа, но још и да сстоји далеко изнад њих...*

— *Враћајући се сада на одношај Гордане време ранијим радовима г. Костића — не само да овај последњи рад његов није најслабији од пређашњих, но се још може рећи да, благодарећи својој релативној чистоти и правилности, он још надмаша своје пређходнике...*¹³

Веома је карактеристична и следећа изјава Богдана Поповића (која се наставља на већ наведене):

— *Човеку је нарочито пријатично кад ојази да у њему (г. Костићу — напомена М. М.) нема оне претеране даровитости, онога презирања и најлогичнијих захтева, онога пркоса правилности и здравом разуму, који су досад били најјаснија прета радова г. Костића. Да није време које је коефицијент свега, пречасно, свемогуће време, које нас мења све — које човека претправља, кад он мисли да се претправља сам — да није време стапложило врење — пита се Богдан Поповић и одговара:*

— *Време, или не, овако је боље но што је било.*¹⁴

Овај значајни навод изискује да се понови — дакле: „црте радова г. Костића” (по индиректним речима Богдана Поповића) су:

— „претерана даровитост”,

— „презирање најлогичнијих захтева” (тј. презирање конвенционалних захтева: оно што је „најлогичније” — уобичајено је и традиционално),

— (у) пркос правилности и здравом разуму.

¹² Критички радови Богдана Поповића, 98.

¹³ Исто.

¹⁴ Исто.

Али осим тога, што су то заиста „црте радова г. Костића” — оне су, истовремено, и црте његове стваралачке поетике (као владајућег поступка и методе), а и „црте његове раскошно садржајне и противречне даровитости, коју Богдан Поповић, очигледно је — не разуме, нити подноси.

Богдан Поповић је овом својом изјавом језгровито (како му и доликује) „гласно и јасно” несвесно обелоданио шта све нису одобравали они који су Лазу Костића „брзомислећи” негирали или га смишљено прећуткивали — у суштини због своје инфериорности.

Битно је да првих пет-шест појава (првог чина), Богдан Поповић прихвата са „одобравајућим коментарима”, са „похвалама” а и са „задовољством”, а потом *нажалосћ* — како сам каже — *ово штито иде, до краја комада, мноће је слабије...* *Све се окреће наузнак, и личносћи у комаду йочињу, ако тајако можемо рећи, ићи наоћако. Тачно од тајог тиренућка логика гледаочева, која је здрав разум, и логика личносћи у комаду, долазе у изненадан и тлах сукоб, и тајако осћају у стапалном нейријатељству, до краја комада.*

А зашто се то догодило?

Просто зато што је у експозиционом делу комедије, који се својим током више развијао првидно реалистички — па су уобичајена логика гледалаца и логика личности у комаду биле у узајамној вези и комуникацији, а кад се, доцније, *йојтично-сатирични комедиођрафски јостављак Лазе Костића йочео све вище уздизати изнад традиционално-рационалне навике гледалаца* — разумски површне, или кад се спуштао дубље испод очекиване реалистичности, онда су се морали јављати сукоби између неочекиване логике духовито-ироничног понашања ликова у комедији, и гледалаца у гледалишту пред које Лаза Костић износи своју *нову комедију са новим композиционим својствима, изворно новим ликовима и њиховим изворним исказивањем и новим тајником на традиционалне, већ јој познате теме*, као што су брак и узајамно „претицање” у браку, љубав и храбро негирање новца, себичност и побратимство, побратимство и издаја и остале врлине и *слабосћи карактера*.

Током ранијих излагања напоменута су извесна изворна својства комедије *Гордана*, која су се спонтано „наметала” Лази Костићу као писцу, па су му била толико сугестивна да их ни он није строго одмеравао, нити их је „проверавао”, премда их је и транстекстуално, дакле подтекстуално, а и надтекстуално — свесрдно изражавао.

А с обзиром на то, да су и у позоришту, при спремању представе, свакако читали текст или традиционално — само „хоризонтално”, али не и „вертикално” (тј. „вишедимензионално”), разумљиво је што је и сама представа *Гордана* остала знатно сиромашнија од свог много развијенијег и вишеструко садржајнијег текста.

Јасно је, дакле, да писац Лаза Костић — замишљајући и остварујући текст комедије — није зазирао од извесног изненађивања гледалаца или њиховог сукобљавања са својим традиционалним „хоризонтом очекивања” или са навикама при гледању комедије, али је још тачније да он није могао желети онолики сукоб са критиком коју пише Богдан Поповић. Као велики и ауторитативни познавалац и књижевности и позоришта, а

и као познавалац естетичких питања и у европским размерама — он је свакако знао у којој мери је драмски писац, у овом случају Лаза Костић, посредник између позоришта и позоришне публике, и да сходно тој узајамности, позоришна уметност (као режија, глума и остale стваралачке компоненте), или надграде или осиромаше ауторов текст, и још једноставније: или текст на одговарајући начин, значаки прочитају или га тако не прочитају, јер му нису тренутно „дорасли” или ко зна из ког другог разлога. А од читања драмског текста — пре спремања представе — зависи и судбина текста, и судбина представе.

Ето, то је, на пример, био дужан да каже Богдан Поповић, без обзира шта му се у представи допало, а шта му се није допало: он, као књижевни и уметнички критичар, управо је то дуговао својим читаоцима да би знали *ко све учесствује и на који начин* у достигнућима или у слабостима *Гордане* као позоришне представе.

Кад се Гордана, као драмско лице, на пример, покушала да уплете између свога мужа Вукосава и Михата (прерушеног у видљиво непријатног ускока) покушавајући мањањем руке да „непожељног” одстрани да што пре оде — Вукосав се разбесни на Гордану; како сме да се меша у његова „ускочка посла” и „удари ногом” Гордану, али на ту ситуацију, познати и осетљиви уметнички критичар Богдан Поповић осврће се овако:

Тако он (Вукосав — напомена М. М.) а ви услахирени, трагише разлоде ђоме удариц, трагише ђајансавене разлоде са којих Вукосав удара Гордану нодом? Немојши их трагиши њих нема.¹⁵

Како је могуће то тврдити?

Или кад Михат, на почетку другог чина прерушен у старог гуслара седи пред Вукосављевом кубом и гуди уз гусле (као да је просјак) осматрајући ситуацију како ће се и даље светити Вукосаву, премда га је већ издао бегу Алилу Бојичићу који га је стрпао у тамницу, али Богдан Поповић не запажа како — и у овој ситуацији — као и током целе комедије — *Лаза Костић сироводи благу иронију над свеукупним збивањем, па и над ђуслама и ђусланjem староџа ћросјака* који „сједи под бријестом” као што легендарни „Вуков гуслар” пева уз гусле јуначке народне песме (на насловној страни свих Вукових десет књига званих *Вукова дјела*): гуслар седи уз Вука који бележи, а Михат је прерушен у гуслара који — певајући уз гусле — крије себе и своје љубавно-осветничке планове док му Гордана доноси и даје хлеба као просјаку: није ли и ово иронија Лазе Костића која такође „пева своју песму” у комедији *Гордана*? Међутим, Богдан Поповић сматра — без обзира на текст комедије — да Михат као „гуслар трабуња којешта”, иако нам Михат управо тада открива „да се покајао” — али погрешно усмерени Богдан Поповић прати површинско збивање — све више отуђен од унутарњег и особеног развоја комедиографске радње.

После граје женских гласова иза сцене, а потом и живописног призора — „бану као Вагнерове Валкирије” — жене Вукосављевих четника

¹⁵ Исто, 104.

које у чудном жаљору у *вашарској* ћраји, казују да је Вукосав йоћинуо, да су му њси нашли штруйину и да му је глава однесена да кишти колац љод Удбина; и најзад, из разговора йређу у Јређирку, у свађу, у бој, који узред речено, ћраје дуђо — како описује Богдан Поповић:

Велика удари Перунику преслицом, Перуника њу за кике, све се жене љобију, а у урнебесу њихову, кроз цику и вриску чује се само како се узајамно срамотише док не нађу мужеви, Вукосављеви чећинци, на шта се жене љрећану и вриштићи разбеже куд која — и овом опису Богдан Поповић додаје:

Овај призор је љисац леђо смислио,¹⁶ или слична признања до краја комедије све су ређа: на пример, после призора са четницима — описује Богдан Поповић — Гордана осићане сама, она седа на седиште уз бресћ и унезверено гледа у простиор љедом собом, рукама расејано љићајући око себе. Под руком осећи преслицу, коју једна од малоћрећашињих жене бејаше љу заборавила:

Шта је ово?

И преслица јој се, у њеном заносу, учини „као дијете, мало дјетенце повијено!”

И сад, сјетивши се да јој је мужу увек жао било што досад није имала дијете, она наставља:

А (...) што би јадно дијете? Зар да слуша кукање и зајевку мајчину, зар да му се млијеко мајчиних груди разводни, зар да му се мајчина храна насоли сузама мајчиним? (Грлећи преслицу као дијете) Но, ни дâ Бог. Мајка би стегла срце, мајка би устапила сузе, све би их ћутала, само да чеду свом не оштети млијека; а моје чедо, мој соколовић, љије, љије, сиса, ћута млијеко мајчино... То млијеко?! Не, сине, ако Бога знаш! Мајка ти је bona, јадна, чемерна отрована. То није млијеко, то је јед, отров! Не отрова, сине, не отрова! (Баци преслицу) Куку! Куку!

(Пане онесвешћена на сједиште уз бријесћ.)

Богдан Поповић наставља изричући свој закључак после ове емотивно узбудљиве ситуације:

И кад долази Михај, ова простијачка репортика, нека нам је дођушићено названије шако, са својим извешћима фиџурата и својим најрећнijим љоном, наставља се...¹⁷

Дакле, „долази Михат” кога Богдан Поповић карактерише као „суклатастог Михата”,¹⁸ без обзира на његов високи „берберски професионализам” и мајсторство у спољњем прерушавању и себе, и других, а и без обзира на карактеролошки регистар својих улога у комедији која својом структуром збуњује професорски схематичног Богдана Поповића да изјављује — после наведеног Горданиног монолога (као „простачке репортике” (!) да је публика очекивала „лепу, веселу игру, пуну хумора”, а

¹⁶ Исто, 105.

¹⁷ Исто, 106.

¹⁸ Суклата — незграпна, приглупа особа, клипан, тикван: реч је позната и из Нушићевих дијалога:

А ти, па нашао туђу кућу да ребриш! Суклato!

(Ребрити — ићи завирујући, тумарати, базати).

мора да гледа „прну мелодраму” са „мелодрамским призорима, који наше јадне живце међу свакад на нове муке, у којима је све лажно, и глас, и осећања, и речи” — тврди преосетљиви Богдан Поповић, нападајући глумце и њихову урођену им наклоносћ за оним лажним и убилачким декламовањем својим и за време којих би човек волео да није на свом месту, да је ван йозоришта, на улици, неће далеко, што даље од протагониста док овај на йозорници затева, цвили, јауче, брекће, рже и лаје, ваљајући се с устима у прашини...¹⁹

Вероватно да у историји српске позоришне критике (а можда и европске позоришне критике) није изговорена оваква негативна осуда „протагониста” на сцени, док им се, истовремено и противречно, у љутини и несвесно, признају и способности — шта све умеју и могу: запевати, цвилети, јаукати, бректати, рзати (ваљда као коњи!) и лајати (свакако као пси), „ваљајући се с устима у прашини” — изјављује преосетљиви, европски образовани књижевник, и ауторитативни естетичар, књижевни и уметнички критичар, Богдан Поповић.

Он не може да се снађе: какву то представу, у ствари, гледа, с обзиром на „мишљење озбиљних, мелодрамских призора” са „комедијом вишег стила, комедијом херојском, ако хоћете, или комедијом” — наглашава Богдан Поповић.²⁰

Критичар између два неспоразума: са текстом комедије и са представом

Свакако да извесна пометња Богдана Поповића током гледања представе произлази и из редитељско-глумачких усмеравања радње и призора у представи, али су очигледни и извесни схематизовани погледи Богдана Поповића и на комедију, као књижевни текст, а и на комедију као сценско остварење или представу позоришне уметности.

Најпре, Богдан Поповић не учава основни комедиографски поступак Лазе Костића — благо, „осмехнуто иронисање” свега чиме се одушевљавао и заносио: и ускочког јунаштва (четовођа ускока, у бесу, „ногом удара” своју супругу коју — иначе — воли, иронише и етику побратимства (Михат се вишеструко прерушава да би остављају своје неморалне и потајно-осветничке планове), иронише материнску немоћ да се буде права мајка, чак и према детету које се још — нема (видели смо монолог Гордане у шестој појави другог чина), а иронише и истинску брачну љубав приказујући како Гордана, прерушена у „змијоглавог пашу — султановог заступника — уз йомоћ Михаїла ослобађа Вукосава из тамнице „бега од Удбине” Алила Бојићића, и да се преруши и маскира што више, Гордана топузином немилосрдно удара окованог Вукосава и у тамнице, и ван тамнице да је ни „рођени муж” не може препознати...

¹⁹ Исто.

²⁰ Исто.

Али, опет је Богдан Поповић збуњен, и остатак представе (а и текста комада) „нејасан му је или незанимљив, и у нескладу са општим тоном комада”, па у том духу и описује:

„Прерушена Гордана наређује (Алилу Бојичићу, бегу Крајине — напомена М. М.) да јој се доведе роб (ускок Вукосав — из тамнице), да види је ли добар за турски колац — поводом курбана”.

Кад јој доведу окованог Вукосава, Гордана, прерушена у пашу, немилосрдно удара топузом.

„Ми нисмо бројали — изјављује Богдан Поповић — али се она извесно десетину пута залеће на њега, и сваки пут га удара с новом жестином по неколико пута. Ово ударање постаје физички несносно. У исѣо-време, осѣављено нам је да наћамо разлоге за то ударање.²¹

А у продужетку овог описа и сам Богдан Поповић то објашњава:

У народној јесми (а и у комаду, напомена М. М.) Гордана удара Вукосава да се не би издала пред Турцима; у комаду изједна да га удара нешто и због тога, али више из любоморе, што ћа је... браћаница Алилова хранила и том приликом тешила у тамници; али то није јасно казано. Осим тога, вероватно је да ћа бије и за онај ударац ногом у првом чину, за неумесност и суворост тонаца Вукосављевог. Како му драћо, то ударање траје врло дуго и отеже призор, који и иначе, изједна празан и незанимљив²² — закључује Богдан Поповић, не примећујући колико је противречан: најпре тврди да је гледаоцима „остављено да наћају разлоге” зашто Гордана удара Вукосава, а убрзо потом и сам открива обиље тих разлога, али своју противречност не примећује: толико је обузет оним што му је битно — да што оштрије оспори преостали део комада и да изјави како му коначно „изједна празан и незанимљив”.

Ово изискује да се упореди с мишљењем чувеног француског позоришног критичара Жила Леметра²³ који се у свом приказу на комедију Гордана Лазе Костића (на француском), опширије осврће и на тај „празни и незанимљиви” део — по мишљењу Богдана Поповића.

Жил Леметр пише:

(...) Да, у овој српској комедији за дивљење је искреност и чиста снага љубави. У оссталом, ова леја Гордана има у крви струљиве и нечовечне енерђије њена оца, тврдоћлавних жеља које су олакшавале стваром ђусару дуђе заседе, чекања у маљи, и буре, и неизвесност, и умор, и глад, и живот у освајању и љаљачки... Разножена природа осећа се збуњена у овом свету, где су људи ојаљени од сунца и мршави, с кратким пушкама и изvezеним доламама, а жене здраво великих очију, у којима сија, не зна ни сам човек, шта. Разумеје ли да та Гордана, пошто је истукла на мртво име онода која воли, још није задовољна. Нейресано преобучена у јашу одвела је Вукосава од бећа Алила. После једног дана и две ноћи јахања то планини, чеша се зауставља на једном зараванку на Островици (узмите ојеш ајлас). Гор-

²¹ Исто, 110.

²² Исто.

²³ Његове *Импресије из књижевности* (у избору и напомени Елија Финција и преводу Невенке Суботић) штампане су и код нас: Култура, Београд 1965 (уредник Радоња Вешовић).

дана којој је нейресано на срцу она „нога” њена мужа, смишља да са сима-ви на друго искушење, много ужасније од првој.

Елем, она ће да напераши да сирашно ташти, јер воли да види шта је њему у срцу и да утврди, колико је он воли. Она ће му с највећом тажњом одмерити ше муке и, пошто ће јој бол Вукосављев посведочити оно што жели, она ће уживаши због тој бола. Јер још једамајући: таква је лепота љубави! И ја осећам све више и више, читайући ове симвари, у каквом сам испрошеном анистричном човечансству... — изјављује истински узбуђен Жил Леметр.

Колико његов дух, иако је странац, дубље и присније пронире у судбине наших људи и нашега тла од духа отуђеног Богдана Поповића?

Вукосав спава. Лажни паша га буди ударајући га и вели му:

- Шта ли си то снијевао?
- Снијевах, каже он, да сам дома, у моје љубе.

— Остави, море, каква ше љуба сад? А зар не мислиш, болан, да се преудала?

Вукосав скочи (себи):

- Преудала? Горде? Моја Горде? Не, не! Никада! Моја љуба, моја Гордана?! Не, не! Боже сачувай!
- А да колико си шамновао?
- Не знам, ваистину, а биће то године.
- Па зар да ше жена чека то године?...
- Годину, десет, двадесет, педесет, стот година, вјечишто, вјечишто, вјечишто!

Затим лажни паша каже Вукосаву:

— У нас је обичај, кад се праштамо с каквим осуђеником, који толази на своје ђубилиште, да му нешто поклонимо, што може вљасти онима, који му беху мили, да га се сјећају и да причају о њему. (...) Ја ти дајем ено оноћ мог коња с цијелом оправом.

Вукосав препознаје свога коња, са седлом и шарама, што их је Гордана везла.

Лажни паша га уверава да му је то дала једна жена, која је била његова љубавница.

Име-име! јауче Вукосав. Како се зваше? Име јој реци, име!?

ГОРДАНА: ... Рекла ми ја је. Некакво чудно име, не шта јој приличиши. Како оно бјеше? — Да: не шта, њуста, нимало бити њоносита, па иако се зваше... Горде — Гордана.

ВУКОСАВ: Горде!? — Горде!? — Лажеш, грдове, лажеш! — Горде, моја Горде!?

ГОРДАНА: Јеси ли се њомамио!? Је л' ти то сестра, или љуба? Но кад ме већ нађониш да ти кажем, да видиш да не лажем, хоћу ти још нешто рећи. Имајаше чудни младеж на левој дојци...

ВУКОСАВ (прекида коном на рукама): Ха, нишкове, црни!

Задна се на Гордану. Гордана звизне у њисак. На њозорницу исјадну чешници и ојколе Вукосава и Гордану. Гордана ућече налијево.

До краја комедије остале су још само две појаве последњег четвртог чина.

Жил Леметр увиђа да Вукосав „једва чека” да падне у наручје Гордани. „Јер он несрећник није жељан освете; изгледа, да воли Гордану утолико више, уколико је више трпео од ње и због ње.

И вероватно, неће је више ударати ногом. Знате, то стаје здраво скупо!

У тој комедији има нечег варварског и дивљег, што нам је чини оригиналном. Да сам директор у „Одеону” или у „Слободном позоришту” мислим, да се не бих устезао играти је” — тако закључи Жил Леметр.

Видели смо како Жил Леметр слојевито образлаже зашто Гордана, прерушена у султановог повереника (јер она у име султана захтева да јој се изручи утамничени Вукосав, да би га спровела султану у Цариград), и при преузимању роба, она топузом удара Вукосава *по захтевима сијуације у целини*, а захтеви су: уобичајено званични односи према турском непријатељу, а и скривени супруженско-интимни односи Гордане према свом супругу кога воли, али користи ситуацију да му врати „жао за срамоту”: *за нечасни ударац ногом — треба да ћа казни!*

Све је то изванредно и потпуно Жил Леметр разумео, захваљујући и околности да је читao текст комедије Лазе Костића преведен на француски, а и умео је да га „прочита дубински” и како ваља, супротно позицији Богдана Поповића који је на неодговарајући начин читao комад и на неодговарајући начин гледао неодговарајућу представу — као неодговарајуће и реалистички упрошћено остварење са наглашавањем и истичањем супротности између тзв. озбиљних, мелодрамских или „тужних призора”, и призора који су деловали својом „сировом шаљивошћу”. Међутим, *те субротности требало је изражajno усмеравати и сценски усклађивати редитељско-глумачком ироничношћу, с обзиром на доминантну концепцију пишчевог текста у целини.*

У позоришној представи прерушена Гордана се понаша према свом „сировом мужу” као „извитоперена дивљакуша”, сматра Богдан Поповић, и „оно што се догађа у души ове извитоперене дивљаке” њему ће — како сам каже — „остати до краја необјашњиво”.

Зато су му сви призори до краја представе углавном „неразумљиви”, „неприкладни”, „неприродни”, и „непријатни”, и он све то објашњава пишчевим „огрешењем о хармонију” изјављујући:

Начело је хармоније најнезаobilазније и најойштије од свих начела којима уметничко или књижевно дело има по нужносћи и да се покори.²⁴

(...) Хармонија — *што јест јединство, што јест доследност, што јест логичност, што јест прикладност, што јест природност* (јер све то само су синоними, према приликама, за један исти појам) — *постребна је на сваком кораку, код сваке појединости*; она се кроза све провлачи — објашњава Богдан Поповић, и ма колико имао, уопште посматрано, формално право, ипак је „неприкладно” прогласити „хармонију” као изузетно сложени, врхунски принцип у драмској активности *шоком које се „све креће”*, јер се низови узајамних супротности непрестано заплићу и расплићу,

²⁴ Критички радови Богдана Поповића, 112.

мимоилазе се или се сударају, превазилазе се или се надвлађују... Сам појам *хармоније*, ма колико био применљив и на увек „узаврело” сценско стваралаштво, ипак у тој области делује више несагледиво и апстрактно — него јасно, разговетно и конкретно — као што појам хармоније може да дејствује у вајарству, архитектури или у музичи, на пример.

У сценском стварању, на пример, једноставније је примењивати термин *жанр* као појам којим се обухвата целина и целовитост, па кад се изјави да у представи постоји „мешање или сударање жанрова”, то је много јасније од примедбе „огрешења о хармонији”.

При kraју своје критике Богдан Поповић закључује:

Међутим, изгледа да је г. Костић хтео заиста да нађиши озбиљну драму, и да су му баш они трајични призори у комаду били главно” (...) и да „ону оштару несугласицу између трајичне обраде и комичког предмета он није осетио. Он је дошао исхричан у Гордана узео сасвим озбиљно, као дошао који се уистину можао десити.²⁵

Веома је вероватно да је управо таквим „мешовитим” редитељско-глумачким средствима изграђивано изражайно двојство представе *Гордана*, премда је сама текстуална структура комедије потпуно проклејана јединственом духовитошћу која је у целини иронична, и духовитошћу која је јединствено иронична.

Закључни осврти

Премда је био надахнут мотивом из народне епске песме (*Љуба хайдук Вукосава*), Лаза Костић исувише је добро знао да то лично откриће у даљем развијању изискује од њега шекспировску стваралачку надмоћ, и да мора знатно „проширавати” и „продубљивати” драматуршку „тескобу” ове епске песме, да је мора „разграђивати” и независним надограђивањем проширавати, да би изградио сасвим нову и у суштини изворну, и самој себи изворну и самосталну позоришно-сценску целовитост.

Друго је питање што се, на kraју, завршетком написаног комада, и сам писац Лаза Костић нашао у недоумици (јер је заиста написао нешто сасвим извorno и novo) и није био у стању одмах да га одреди или назове ни *драма*, ни *комедија*, већ „глума у четири чина”.

Чињеница је да се Гордана прерушена у турског пашу, султановог изасланника, јавља у трећем чину и у том својству делује у двору бега у Удбини Алила Боричића, издижући постојеће стање и у бегу и у његовом двору на изненадно *вицини ниво стварности*, коме се бег и цела његова породица — притиснута страхом — мора да прилагођава нужном услужношћу, додворавањем и страхопоштовањем: поврх свега, „султанов паша” није стигао сâм, већ у пратњи „змијоглаве војске”...

Михат, Вукосављев издајник, а новонастали бегов повереник, Горданином прерушавању у пашу — служи као *сведок истиинитоси* „султановог паше” у беговском двору: тако, у суштини, дејствује акциони

²⁵ Исто.

спрег „лаже” (турски паша) и „паралаже” (Михат као весник велике „змијоглаве војске”).

Премда ова ситуација подсећа на стеријанску *Лажу и паралажу* из истоимене комедије, овде је „лажа” потпуним преображавањем и прерушавањем целог тела („од главе до пете” — од женског — у мушки, у гospодарској богатој одећи која је достојна паше, на бесном коњу у раскошној опреми) дакле, спољње прерушавање је апсолутно и на највишем ступњу, тако да *унутарње прерушавање* или „глума” — потврђује и визуелно или материјално осведочавање.

С друге стране, има разлога да се претпостави да својим поднасловом комада („глума”) Лаза Костић (свесно или и несвесно) сматра да он, разјашњава у ствари, како *није дефинитивно написао ни драму, ни комедију све док написани текст не прође кроз позоришно или сценско редитељско-глумачко „чистилиште”* пред публиком — и заједно са публиком.

Могло би се и тврдити да ни сам Лаза Костић није био сигуран коме позоришном жанру његов завршени комад припада: ако је драма — која је то врста драме, а ако је комедија — такође је питање: којој врсти комедије припада?

Заиста је вероватно да то Лаза Костић са сигурношћу није могао да одреди, просто зато што је написани комад истински изворан и веома особен, и што прелази оквире свих предвиђања самог аутора, и он, без обзира што је аутор (или управо због тога) парадоксално није успевао да комад прочита на прави и одговарајући начин, упркос томе што је Лаза Костић не само песнички, прозни, драмски него је и филозофски писац.²⁶

Тaj парадокс бисмо могли назвати *ауторски парадокс*: сваком аутору није својствено да увек буде најмеродавнији у потпунијем процењивању свога остварења, тим пре што изнад свих просуђивања дефинитивни и последњи суд доноси — *време*, које тече односећи постојећа и доносећи нова оцењивања и процењивања.

Битно је да списатељски осмишљено *прерушавање* (Гордане) делује:

- као надтекст њене улоге (султанов паша),
- као главна улога (извршавање султановог задатка),
- као врхунска моћ глумљења (застрашујуће строгости) да би Гордана доспела не до јуначког или херојског него до храбро *оствареног љубавног циља*: избављањем Вукосава из турске тамнице.

Зато се током оваквих ситуација Гордана испољава:

- у улози ствараоца замисли и креатора акције: брзо увиђа *шиша треба радишти*,
- у улози је и *редитеља*: предвиђа како се треба понашати,
- у улози *глумца* који осећа: како ће промишљеним поступцима владати...

У ствари, ово је садржај током целог трећег и четвртог чина, а с обзиром на то да се Михат (берберин, потом ускок) јавља на почетку дру-

²⁶ Основи лепоте у свету — с особитим обзиром на српске народне јесме, Српска задружна штампарија, Нови Сад 1880.

тога чина — прерушен у *гуслара* (који је више *убођи просјак*) коме Гордана одмах „пружа хљеба” (не слутећи ко је он) Михат ганут и узбуђен тим поступком — чим она оде — преиспитује своју издају Вукосава и доживљава како „комад хљеба може задати више муке од најжешћег ударца каменом” — кајући се над својим издајством...

И с обзиром на то, да у списатељској композицији три четвртине драмске радње покреће и води циљајуће *прерушавање*, Лаза Костић је с правом испод наслова „*Гордана*” — шаљући комад на конкурс Матице српске — и с ауторским убеђењем — поднасловом означио да је његов написани комад „глума у четири чина”: тј. глума у смислу стварања истине јаче од постојеће стварности.

Није ли се Лаза Костић својом комедијом *Гордана* уздигао и до визионара, уочавајући захтеве „наилазећег доба” у коме ће свеколике „лаје и паралаже” некада потпомагане и злоупотребљаваном патријархалношћу — бивати све моћније, па ће се морал све немоћнијим сналажењем злоупотребљавати и продавати: тако ће се „лај” и „лагање” — као привидности — уздизати до објективно друштвене и *животићне снаде* над постојећим тзв. људским карактером — као да га нема или као да га није ни било...

*
* * *

Лаза Костић је бар пред смрт могао разабрати да он — у суштини — није био само несрећан човек, него и са трагичним укрштајима разапињани човек, јер су се у дну његових духовних опречности или противречности са собом — као неминовних и неизмиреных супротности и са другима око себе — рађала и дубинска мисаона укрштавања себе са собом и са свима и „свачим” око себе: управо такве мисли бивале су и стваралачко „плетиво” његове последње истраживачко-ироничне комедије, а и чудесно генијалне, последње песме *Santa Maria della Salute*...

Надмоћ судбине састоји се у томе да се осмехује, а и да се подсмењује највише великанима акције и духа: „Прометеј” како Лазу Костића назива Милан Кашанин — имао је повластицу да му дарови, а и „подсмех судбине”, буду трајна животна пратња: осим тамнице, много је преживео, али што год је предузимао, ретко шта му је успевало колико је заслужио, а поднео је много и неправедних неуспеха, још више прећутаних успеха, па му је стварни живот протекао као много већа драма од свих које је написао.

Великом писцу најтеже је дубински дорасти самом себи, а још теже је надрастати самога себе — у целини...

Milenko Misailović

COMEDY *GORDANA* BY LAZA KOSTIĆ AND THE FEEDBACK CRITICISM
OF BOGDAN POPOVIĆ

Summary

The last dramatic piece by Laza Kostić, comedy *Gordana* (previously called *Uskok's Sweetheart*) begins ominously, with a blood brotherhood, and develops through surprises and imaginative turns of events as a heroic, ironic and imaginative more-than-love competition.

During symbolistic decades in European comedy and realistic decades in Nušić's, Laza Kostić was again inspired by a folk epic poem. This time it was *The Sweetheart of Haiduk Vukosav*, where Laza Kostić portrays a more superior and driven character of a young sweetheart who uses her cheerful, bold and untamable resourcefulness to rescue her desperate and broken husband, haiduk Vukosav, from an icy Turkish dungeon, whereby she exceeds even traditional haiduk bravery with her wit and great haiduk toughness with her resourcefulness. The sweetheart of the captured and desperate haiduk Vukosav unexpectedly and imaginatively organizes grand fireworks in the name of the sultan, which scare and bewilder the frontier bey Alil Bojičić. He becomes her spiritual prisoner who blindly obeys the haiduk's sweetheart disguised as the sultan's representative.

Laza Kostić, therefore, discovered a creative incentive in this epic folk poem and turned it into his inspiration with a new female character who rises as a particularly humorous comediographic character with her unexpected resourcefulness and wit.

This basic core of inspiration that Laza Kostić called *Gordana* would become the main female character and turn into, not just a meaningful force, but a comic axis of the comedy.

Весна О. Марковић

О РЕТОРСКОЈ УМЕТНОСТИ

САЖЕТАК: Аутор овога рада покушава да дефинише реторику кроз предмете њенога проучавања и запажања великих ретора, углавном античких и средњовековних. Дат је кратак опис реторике као наставнога предмета у античком и средњовековном школству. Имајући у виду две концепције образовања, рад је посвећен одговору на старо, а непрестано актуелно питање: „Да ли је реторика наука или уметност?“.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: реторика, наука, уметност, теорија, пракса, беседа, ретор, дечји беседе, реторски поступци, беседничке врсте.

Реторика је у антици имала своје место са граматиком и дијалектиком, па је отуда сачињавала *trivium* у систему седам слободних вештина — *septem artes liberales*. У доба хеленизма вреднована као најплеменитија дисциплина људскога духа и веома уважавана кроз читав средњи век, твори темељ ваљанога образовања све до самога kraja XIX века. Реторику је тешко издвојено дефинисати али, кроз области њенога изучавања, могуће је одредити њену суштину, или, тачније, приближити јој се. У овоме нам, поред осталих, могу помоћи запажања великога руског аутора и полихистора — Михаила Васиљевича Ломоносова, који, разлажући предмете проучавања трију књига у оквиру свога грандиознога реторског приручника, понајпре указује на „....учение о *красноречии* вообще, поколику оно до *прозы* и до *стихов* касается, и затем при правилах полагаются в нем примеры прозою и стихами. Потом сообщаем наставление к сочинению речей в прозе и примеры присовокупляем прозаичные из славных авторов. Наконец, предлагается о стихотворстве учение с приложенными в примеры стихами. Сии три учения составляют три книги сего руководства: *Риторику*, *Ораторию* и *Поэзию*.”¹

Уважавајући технику и теорију реторике — вешто усмено уобличавање ваљано написанога прозног израза, могли бисмо тврдити да је реторика и наука и уметност. Посматрајући је као науку, имамо у виду да је реторика, још у доба антике, била проширења на све врсте књижевнога израза и давала систем правила (што и данас чини) за грађење препознатљиве и утврђене форме — беседе. Но, ако уживамо у реторици као вештини говорништва, свакако је морамо одредити као уметност ко-

¹ М. В. Ломоносов, *Краткое руководство къ красноречию*, Труды по филологии, том 7, Санктпетербург 1748, 97.

ја, као и свака друга уметност, подразумева: најпре природну надареност самога уметника, а потом, коришћење теоретских знања из те области, као и помоћних наука. Најлепши реторски плодови рађају се у ретким сусретима природне надарености и учености. Ову тврђњу подупиримо запажањима др Милоша Ђурића: „...Јер, беседа учена беседника и људи читању ослајаје ремек-дело: као књижевни облик она је подређена свима синтаксичким и стилистичким правилима која важе и за све ослајале књижевне облике, али има и одређене унущашије и стиљашаје облике којима се она издаваја од свих ослајалих књижевних родова. Такво учену беседништво развило се у Атини у V, а нарочито у IV веку. У целом том периоду теорија се слајала са практиком, тако да су учитељи беседништва били и беседници, само што су се једни одликовали у једном, а други у другом правцу.”²

Ово потврђује и Татаркович у своме делу *Антична естетика*: „Особое значение в античности придавали теории красноречия — риторике.”³

Покушавајући да одговори на питање да ли за реторику има већи значај природна надареност или теоријска настава, Марко Фабије Квинтилијан сматра да се савршеним говорником постаје тек сарадњом ова два елемента, те да код просечних говорника већу важност треба придавати природном таленту, док савршени говорници дугују више теоријској настави него таленту.⁴

Наш Стерија вели да је реторика: „...наука која излаже правила красноречија и укључује да се представе и мисли изражавају правилно, јасно, и у складу са циљем.”⁵ Реторика се, према Стерији, заснива на граматици (језикословљу) и логици (умословију); а граничи се са естетиком. Сматра да је циљ реторике деловање на ум, срце и вољу човекову, у чему препознајемо античку тројну поделу беседа према њиховим циљевима.⁶ Напокон, Стеријино виђење реторике као науке и уметности, доказује и његова подела реторике на: општу, посебну и декламаторику. Општа реторика садржи правила о састављању прозних састава уопште, без поделе на њихове видове; посебна се бави излагањем правила за сваки вид понаособ, док декламаторика учи како те саставе ваља усмено излагати, имајући у виду и говор (покрете) тела.

Сада бисмо се, кратко и посве скромно, задржали на покушају тумачења једнога античког грецитета који користи Дионисије из Халикарнаса да би описао особеност Тукидидовог стила. То је, између осталих, термин ḡ δεινότης (*deinotes*), који није једноставно превести, али је, у оквиру одредница које превод нуди, могуће доспети и до делимичнога разјашњавања нашег проблема. Наиме, именница ḡ δεινότης означава: силу, снагу, вештину (уметност), умност, али и говорничко умеће и философску вештину. На основу овога, суштинско тумачење беседништва

² Др Милош Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Београд 1986, 591.

³ Владислав Татаркович, *Антична естетика*, Москва 1977, 245.

⁴ Quintilianus, *Institutio oratoria*, II, XIX, 1, 2.

⁵ Јован Стерија Поповић, *Природно право; Реторика*, Београд 1995, 227.

⁶ Упор. Војислав Јелић, *Стерија и Квинтилијан*, Нови Сад 1998, 41.

лежи између **уметности и философије**, премда је код Дионисија из Халикарнаса овај термин, као и други, одредница стила.⁷

На двообразност реторике указују и аутори немачке реторске теорије XVIII века: Јохан Андреас Фабрицијус и Јохан Кристоф Готшед, кроз разликовање термина: *Wohlredenheit* и *Beredsamkeit*. Наиме, термин *Wohlredenheit* схвата се као савршенство говора, те способност доброг и елегантног **бесеђења** и **писања**, док се појам Бередсамкеит тумачи као стечена вештина *примењивања беседничке шеорије*.⁸

Још код Цицерона можемо уочити разликовање реторике као науке и праксе.⁹ Одређујући свој став у старом сукобу философије и реторике, Цицерон, слично као Аристотел, спаја ове области, али, мора се нагласити, философију умногоме подређује реторици.¹⁰ Имајући у виду општепознат историјат сукоба две концепције образовања (који се одиграо у Атини у IV веку пре Христа) између философске и реторске концепције, нећемо о томе разлагати. Али свакако морамо напоменути победу реторске концепције образовања коју је омогућио Исократов компромис пре-ма коме у образовање ретора треба укључити општа и философска знања, уз императив да беседник истовремено мора бити ваљан човек и добар мајстор у беседништву. Овај императив, нешто доцније у Риму, а потом и на целоме Западу, кроз многе векове налаже и преноси Квинтилијанова формулатија: „**vir bonus dicendi peritus**”.¹¹ Ретор Цицерон и професор реторике Квинтилијан у својим делима најчешће цитирају реторска дела тројице грчких аутора: Исократа, Аристотела и Теофраста и највише се позивају на њих.

Једнострano поимањe реторике, осиромашивањe и унижавањe њенога предмета искључивим својењем на систем правила потребних за вештину говорења или вештину убеђивања, проблем је стар и заблуда чије су жртве, нажалост, и веома учени људи. Често се тврдња како је реторика „вештина убеђивања” поткрепљује слободним тумачењем Аристotelovih ставова. Имајући у виду, међутим, да Аристотел, у првој књизи своје *Реторике* каже како је **основни задатак реторике**: „...καὶ ὅτι οὐ τὸ πεῖσαι ἔργον αὐτῆς, ἀλλὰ τὸ ἰδεῖν τὰ ὑπάρχοντα πιθανὰ περὶ ἔκαστον, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις τέχναις πάσαις”, те да је реторика: „δύναμις περὶ ἔκαστον τοῦ θεωρῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθάνον”,¹² схватајмо да није у питању рђав морални став, нити дефиниција саме реторике, већ дефиниција задатка реторике, упутство у вези са *шеоријским изналаженјем уверљивоћ* које важи и за сваку другу област. Посебно истиче важност узвиšених моралних квалитета говорниковах, јер: „Διὰ μὲν οὖν

⁷ *Dionysius of Halicarnassus: On Thucidides*, translated and annotated by W. Kendrick Pritchett, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London 1975, 21, 108; Војислав Јелић, *Античка и српска реторика*, Београд 2001, 16.

⁸ J. Chrystof Gotsched, *Ausführliche Redekunst*, Leipzig 1736; J. Andreas Fabricius, *Philosophische Oratorie*, Leipzig 1724; Војислав Јелић, *Нав. дело*, 17.

⁹ Cicero, *De oratore*.

¹⁰ Упор. др Милан Будимир, др Мирон Флашар, *Прееглед римске књижевносћи*, Београд 1996, 246.

¹¹ Quintilianus, *Institutio oratoria*, XII, I, 1.

¹² Aristote, *Rhétorique I*, Société d' édition „Les belles lettres”, Paris 1967, page 75, 76.

τοῦ ἔθους, ὅταν ὅτω λεχθῇ ὁ λόγος ὥστε ἀξιόπιστον ποιῆσαι τὸν λέγοντα · τοῖς γὰρ ἐπεικέσι πιστεύομεν μᾶλλον καὶ θάττον, περὶ πάντων μὲν ἀπλῶς, ἐν οἷς δὲ τὸ ἀκριβὲς μη̄ ἔστιν ἀλλὰ τὸ ἀμφιδοξεῖν, καὶ παντελῶς”.¹³ Аристотелов став, дакле, указује, прво, на беседников труд у вези са теоријским истраживањима, а потом на исправност моралних убеђења приликом усменога изношења онога што је теоријски уобличено. Ово искључује могућност поимања предмета реторике као пукога говорења, макар колико надахнутог; такође искључује могућност злоупотребе природне надарености за реторику. Наравно, те злоупотребе вазда је било и биће; но тај проблем ваља разматрати у оквиру посебне дисциплине — етике. Ипак, не заборавимо да Квинтилијан тврди како етика не припада искључиво области философије, већ је нераскидиво повезана са реториком — те стога етичко образовање мора имати средишње место у свеколиком процесу школовања — „rationem dicendi a bono viro non separamus”.¹⁴ Додаћемо још и то да су нека друга средства убеђивања, код већине људи, често много делотоврнија од речи: углед, достојанство, положај у друштву онога који некога убеђује, његово богатство, његова телесна лепота, лепа одећа, сузе, телесне ране... Када је Антоније, у току одбране, стргао одећу са Манија Аквињија, конзула оптужена због плачкања провинције, и показао ране на његовим прсима које је овај задобио у борби за отаџбину, „присилио” је (убедио је) римски народ да ослободи окривљеног — речи нису више биле потребне.¹⁵ Атинска хетеира Фрина била је такве физичке лепоте да је послужила Праксителу као модел за Афродиту Книдску, но оптужена је због безбоштва. Одбрану је заступао њезин љубавник Хиперид, Демостенов савременик и вешт говорник. Није је спасао изврстан говор мотивисаног браниоца, већ њено наго тело које је, развезавши тунику, показала судијама.¹⁶

Систем образовања старога света уважавао је реторику (теорију и праксу) као средишњу дисциплину образовања. Грчки прототип „слободних наука” проналазимо већ код Аристотела, који у својој *Политики* говори о областима знања достојним слободна човека. Систематизација области ових знања као јасно уобличених наставних предмета ишла је узлазном линијом и постепено, напоредо са развојем античког грчког школства (рано хеленистичко раздобље). Латински термин, устаљен као *artes liberales*, проналази своје место у школству на латинском западу Европе (заједно са својом седмочланом схемом дисциплина) тек од V века после Христа. Отада се јавља као назив за скуп који чине: граматика, реторика и дијалектика (*trivium*), па: аритметика, геометрија, астрономија и теорија музике (*quadrivium*).

Позноантички, рановизантијски, средњовековни, као и многи данашњи реторски приручници, осим основне троделне поделе беседничких

¹³ *Исѣо*, II, 5, 76.

¹⁴ Quintilianus, *Institutio oratoria* II, XVII, 43; Мирон Флашар, *Studium (liberalium) litterarum 18th century*, Volume II, no. 2, Serbian society for eighteenth-century studies, Нови Сад 1997, 64.

¹⁵ Cicero, *De oratore* II, XXVIII, 47.

¹⁶ Quintilianus, *Institutio oratoria* II, XV, 9.

и стилских врста, у вези са пет основних беседничких поступака ослажњају се на кодификацију реторских упутстава које је, на грчком, дао Хермоген из Тарса (170 год.). То су:

1. Изналажење теме беседе, доказа и сакупљање материјала (εὕρεσις; *inventio*),
2. Распоређивање и рашчлањавање материјала беседе (τάξις; *dispositio, collocatio*),
3. Уметничка форма, стилско уобличавање, избор речи и фигура (λέξις, φράσις; *elocutio*),
4. Учење беседе наизуст; памћење упоришних тачака (μνήμη; *moria*),
5. Казивање беседе пред аудиторијумом, праћене одговарајућим гестовима и мимиком (ὑπόκρισις; *pronuntiatio, actio*).

Ових пет реторских поступака, то јест дужности у вези са креирањем беседе, можемо пронаћи и у најстаријем латинском реторском приручнику *Rhetorica ad Herennium* анонимнога аутора, као и у Цицероновом делу *De inventione*.

У складу са горњом систематизацијом, делови беседе (*partes orationis*) овако су означени:

1. Увод беседе (*exordium*),
2. Излагање теме беседе (*narratio*),
3. Утврђивање спорне тачке излагања и онога што беседник жели да докаже (*divisio; partitio*),
4. Излагање кључних аргументата (*probatio; confirmatio*) и побијање противничких аргументата (*refutatio; confutatio*),
5. Закључак (*conclusio*).

У грчким, као и у римским реторским школама царског доба, рад се састојао од писања беседа, читања беседа и самога бесеђења у вези са задатим (често измишљеним) предметима. Један од најпознатијих ретора позне антике и рановизантанскога доба Афтоније (крај IV и почетак V века после Христа), уважавајући тројну поделу реторских врста (коју је још Аристотел заступао) на: саветодавну беседу (*γένος συμβουλευτικόν; genus deliberativum*); судску (*γένος δικαιικόν; genus iudiciale*) и свечану (*γένος ἐπιδεικτικόν; genus demonstrativum*), одређује основне врсте припремних вежби, којих има четрнаест:

1. Μῦθος; *fabula* (басна)
2. διήγημα; *narratio* (приповедање)
3. χρεία; *usus* (корисни исказ; изрека)
4. γνώμη; *sententia* (изрека)
5. ἀνασκευή; *refutatio* (ођођавање)
6. κατασκευή; *confirmatio* (подржавање)
7. κοινός τόπος; *locus communis* (општи месија)

8. ἐγκώμιον; laus (*похвала*)
9. ψόγος; vituperatio (укоревање; *куђење*)
10. σύγκρισις; comparatio (*поређење*)
11. ἡθοποιία; sermocinatio (сликање карактера; *подражавање*)
12. ἔκφραστις; descriptio (*опис*)
13. θέσις; positio (*теза*)
14. νόμον εἰσφορά; legis latio (*позивање на закон*).¹⁷

Антички аутори приручника за припремне вежбе ПРОГУМНАСМАТА, углавном су сагласни и у вези са бројем ових вежби, и у односу на њихов распоред према трима основним беседничким врстама. Према поменутим беседничким жанровима, аутори деле припремне вежбе на следећи начин — *саветодавној* беседи одговарају: *басна, хрија и изрека; судској* беседи: *аргументи који нешто поштрују или оправдавају, оштеће место и позивање на закон и, напокон, свечаној беседи* припадају: *похвала, куђење, поређење и сликање карактера. Опис и приповедање* припадају једнако свима трима беседничким врстама, док *теза*, у зависности од предмета који обрађује, припада или *саветодавној* или *свечаној* беседи. И аутори рецентних реторских приручника, од којих је најмеродавнији Ласберг,¹⁸ преузимају и преносе учења античких аутора у вези са поменутим вежбама.

Данашње бављење реториком, чини се, има друкчије оквире: уске и недостатне; но упркос томе, морамо признати да се интересовање за стару реторику разбуктава, не само на пољима научних дисциплина, већ и код појединача. Реторика као наука и као уметност, пружа изванредне могућности обема врстама животних опредељења и „надарености”: теоријском (*θεωρία; vita contemplativa*) и практичном (*πρᾶξις; vita activa*). Стога, верујемо, ваља уважавати двообразност реторике кроз убирање и уживање њених теоријских и практичних плодова, које су нам знаменити аутори (теоретичари или практичари) подарили као племенито и одвећ драгоцено наслеђе.

Ово кратко излагање о реторици завршићемо расуђивањем Фенелона, великога француског теоретичара реторике из XVII века, који у својем делу *Dialogues sur l' éloquence* казује: „Pour atteindre son but, l'orateur doit prouver, toucher et peindre. La poésie, c'est — à- dire la vive peinture des choses est comme l'ame de l'éloquence”.¹⁹

Уистину, циљ ретора је увек, кроз све историјске епохе и у свим реторским врстама, исти: *доказати, дирнути и живо приказати* (*насликати речима*). Управо као што је, од античких времена до данашњих, једнако важно и нераздељиво јединство трију елемената неопходних за ваљано написану и изговорену беседу: λόγος (*logos*), πάθος (*pathos*) и ἔθος (*ethos*).

¹⁷ ПРОГУМНАСМАТА ретора Афілонија, Војислав Јелић, Матица српска — Нови Сад, САНУ — Београд 1997, 12.

¹⁸ Heinrich Lausberg, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München 1960; препрнт: Stuttgart 1990.

¹⁹ Будући да нам је дело знаменитога средњовековног аутора било недоступно, ова разматрања наводимо према: Docteur A. Wicart, *L'Orateur*, Paris 1935, tome I, page 37.

Vesna O. Marković

ON THE ART OF RHETORIC

Summary

Through the history of its existence and practice, rhetoric was often defined either as a science or as an artistic discipline. A unilateral understanding of rhetoric down-grades and pauperizes it substance and its subject matter. The theory of rhetoric relates to the system of rules necessary for the valid formulation (writing) of its textual expression — sermon. The technique of rhetoric presents the art of oral interpretation (speaking) of the oration in front of an audience. Only the amalgam of those two elements, writing and speaking, completely defines the subject matter of the rhetoric. Frequent (and wrong) definitions of rhetoric as „art of persuasion” seem to be very liberal and dubious interpretations of the claims of Aristotle because, due to bad translation and wrong interpretation, confusion has been made between the definition of rhetoric as such and its task. In the first book of his „Rhetoric” Aristotle does not state that „rhetoric is the art of persuasion”, but that „task of rhetoric is find theoretically what is convincing”. High ethical values for a rhetorician are clearly ordered through the teachings of great classical authors: Aristotle, Cicero, Quintilian, who are supported by later authors. According to their considerations, a good rhetorician must be a good person, good writer and good orator. The double character of rhetoric offers great possibilities to the creators, both theoreticians and practitioners.

Јадранка Штетковић

ОГЊЕНА КУПИНА ЈЕЛИЦЕ ЗУПАНЦ

Средњовековне теме у модерној српској драми

САЖЕТАК: *Огњена кућина* Јелице Зупанц осим историјског има и, условно ре-чено, симболички ток. Рад се бави односом модерне драме и њених историјских из-вора, али и централним мотивима тог другог тока, као што су мотив проклете жене или мотив завађене браће.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драма, историја, историјски извори, *Огњена кућина* Јелице Зупанц, свађа Стефанових синова.

Постоје историјски догађаји за које се поуздано зна када су се и где збили и са каквим последицама. Постоје и они који, пре или касније, прерасту у легенду. Књижевна дела која за предмет узимају овакве врсте догађаја, имају, могло би се рећи, ограничenu могућност развијања теме. Аутори се могу придржавати историјских чињеница, али их могу и преправљати, дописивати и тумачити према сопственој логици. Легенда се може развити, преиспитати, критиковати, величати, или — у мање вред-ним текстовима — препричати. Када је реч о књижевним делима која полазе од догађаја за које не постоје поуздани историјски извори, поме-нута могућност развијања теме нешто је већа. Наиме, аутор има потпуну слободу при тумачењу догађаја јер није — као у претходном случају — ограничен општепознатим чињеницама и очекивањима публике. Тако-ђе, мање важни догађаји — ако било шта можемо назвати тим именом због узрочно-последичне везе временски повезаних догађаја — за разли-ку од оних епохалних (било у размери националне историје или исто-рије цивилизације), подложнији су слободнијем тумачењу, већем броју учитавања или oneobичавања њиховог значаја.

Руководећи се Аристotelовим саветом да песник треба да пише о ономе што се *могло* догодити, писци од давнина стварају својеврсну па-ралелну историју. На прошлост као тему у књижевности наилазимо, у одређеним етапама развоја ове уметности, у жанру историјског романа, али много чешће, од времена настанка античке трагедије па до данашњих дана, у континуитету већ више од двадесет пет векова, пишу се, условно речено, историјске драме. „Писац историјске драме не жели да опише стварност једног тренутка, реалност догађаја или личности. Њemu је далеко важније да изложи своје виђење дате реалности”, тврди

Марта Фрајнд, закључујући да је историја само „оквир излагања општијих песникових ставова о извесним друштвеним проблемима”.¹ Тако стижемо до једног од основних разлога настанка жанра историјске драме. Она, дакле, покушава да одговори на питање — осврћући се у прошлост — зашто се једном друштву у одређеном тренутку дешава баш то што се дешава. И тако се „књижевност рађа из језика који кристализује искуство историје”.²

Српска књижевност се може похвалити великим бројем дела са историјском тематиком. Пођемо ли од најранијих времена, увидећемо да многи списи средњовековне књижевности садрже релевантне историјске факте. Те чињенице, како време пролази, постају све интересантније за поетско уобличавање, и тиме у модерној књижевности расте списак дела инспирисаних давно прошлим догађајима. Од података из једног средњовековног списка и историјских чланака који се темеље на том спису, полази и Јелица Зупанц. Њену драму *Оѓњена кујина* објавило је Стеријино позорје пре деценију и по, а крагујевачки Театар „Јоаким Вујић” на сцену поставио 9. октобра 1997. године.³

Специфична по теми која полазиште има у националној прошлости, ова драма ипак није превасходно историјска. Стварне историјске личности као јунаци драме и, према великим броју извора, истинит догађај (свађа око права на престо синова Стефана Првовенчаног, Радослава и Владислава) послужили су Јелици Зупанц само као оквир у који се смешта вишезначна поетска драма. Релативност времена у којем се радња дешава наглашена је већ првом дидаскалијом. „Србија, XIII век. Као да није било тако давно.”⁴ Чини се да ова напомена потврђује поменуту тврдњу Марте Фрајнд о историји као „оквиру” који песник користи да би изразио „опште ставове о извесним друштвеним проблемима”. Свађа око престола, однос световне и духовне власти, однос Истока и Запада, Византије и Рима и слична општа места историје, али и социологије, могу инспирисати уметнике у различитим времененима да створе политички ангажовано дело, да критикују одређену друштвену појаву или да, као што је случај са драмом *Оѓњена кујина*, таква општа места искористе само као основу дела, не доводећи у питање да ли се неки догађај збио или не и не полемиштуји са историјом у том смислу.

Мотив завађене браће често је обраћиван у књижевности, али је готово безброј пута *одијран* и у историји. Један други мотив, takoђе веома заступљен у књижевности и уметности уопште, налази се у средишту драме којом се бавимо. У питању је мотив зле жене, оне која је кобна по заједницу којој припада или из које је изопштена. Проклета или она која куне, кривац и виновник несреће, лакомислена Ева чију грешку испашта

¹ Марта Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, Институт за књижевност и уметност, Прометеј, Стеријино позорје, Нови Сад, Београд 1996, 14.

² Јован Деретић, *Поетика српске књижевности*, Филип Вишњић, Београд 1997, 28.

³ Петар Волк, *Између краја и йочејака: Позоришни живот у Србији од 1986. до 2005.* Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2006, 494.

⁴ Јелица Зупанц, *Оѓњена кујина* — Сцена, Часопис за позоришну уметност, Нови Сад 1992, књига I, број 2, 89.

и Први човек и целокупно човечанство. Од старовековних легенди и тројанске Јелене, преко библијске Далиле и народних предања о вилама које спречавају, на пример, изградњу моста, од најранијих времена до данашњих дана, кривица се — за нешто што се дододило или није — приписује подједнако обичној жени и владарки, овоземаљском или надреалном женском бићу. У нашој се историји неретко дешава да понека принцеза буде окривљена за пропаст већих или мањих размера. Проклете Јерина, краљица Ана или Драга Машин. Нема историјског периода без жене која га је — према тумачењима различитих историчара или према општеприхваћеном стереотипу — обележила злом.

Управо поменута краљица Ана, жена краља Радослава, узроковала је својом појавом, као грчка принцеза на средњовековном српском двору, одређени — према историјским тумачењима — неповољни след догађаја у српској националној историји. Скоро сва таква тумачења полазе од једног, у основи, књижевног погледа на стварне догађаје. Реч је о Теодосијевом *Житију светог Саве*, на које су се, при тумачењу размирица међу синовима Стефана Првовенчаног, позивали историчари, од средњег века до нашег доба. И тек у скорије време наилазимо на оспоравање овог полазишта. „Теодосије, који је писао у првој половини XIV века, није довољно поуздан за догађаје из XIII”, тврди Станоје Станојевић.⁵ Већина историчара ипак полази од претпоставке да средњовековно житије доноси истините податке.

Како уметност има право на сопствену *истину*, Јелица Зупанц се, пишући драму на ову тему, извесно ослањала на научна тумачења, која је потом поетски уобличила у, мање или више важне, делове фабуле у *Ођњеној кујини*. У анализи текста драме, најни ћемо на низ детаља које ауторка преузима од различитих историчара, са чак и супротним становиштима. Ти детаљи се у потпуности уклапају у основни ток драме, не реметећи ни онај дубљи слој који са собом носи нешто више од обичног тумачења историје и који је, у *Ођњеној кујини* Јелице Зупанц, примаран.

Ова кратка драма захваљујући готово савршеној композицији, у свега дванаест сцена, описује мноштво догађаја. Почиње на Божић, 1230. године на двору краља Радослава. Драму отвара сцена заједничког ручка краља и његове жене Ане, мајке Евдокије и српског архиепископа Саве. Разговор краља с мајком и краљице с архиепископом дати су у паралелним дијалозима. Ана на самом почетку инсистира да за столом, противно обичајима, седне до Саве како би се „боље упознали”. Сава одговара да је та столица намењена његовом синовцу Владиславу кога очекују „да заузме место које му припада”. Када краљица упита:

„Ана: ... Ја имам краљевску круну, зар не ?”,⁶

архиепископ јој коначно дозволи да му се приближи. И док Ана саму себе дефинише поменом круне, краљ Радослав — сопственим поступци-

⁵ Михаило Ласкарис, *Византијске принцезе у средњовековној Србији; прилог историји византијскосрпских односа од краја XII до средине XV века*, Пешић и синови, Београд 1997, 48.

⁶ Јелица Зупанц, *Ођњена кујина*, 89.

ма већ у првој сцени — себе карактерише као потчињеног и мајци и женни. Из његовог дијалога са мајком Евдокијом сазнајемо готово све о стању у држави, о односу између синова покојног Првовенчаног краља, о утицају Грка на српског владара. Њене прве речи упућене сину за божићном трпезом⁷ прецизно карактеришу Евдокијину снаху:

„Евдокија: Она је вештица!”⁸

Комплексни лик краљице Ане, према којем читалац истовремено осећа и симпатију и одбојност, Јелица Зупанц гради од прве појаве. Потшто се наметнула архиепископу, поставиће му неубичајена питања. Као гласи његова молитва и која му је икона дража,

„Ана: ... Она на којој света Магдалена клечи пред Христом или она у којој је он у заносу њеном диже и држи у наручју?”

Сава је уверава да је у питању љубав према богу, али Ана не одустаје и моли архиепископа да замене иконе говорећи да нема ствари на свету коју не би урадила само да добије ту икону. Већ је ти њени захтеви оцртавају као жену која није скрушене и послушна, која не мора бити нужно грешна, али чије присуство уноси одређену дозу немира. Да ли је тај немир узрокован *вештичјом* способношћу жене да некоме науди савим тим што је *женско*, у *Одњеној кућини* остаје до краја отворено питање. Напослетку, у неколико реченица, иако је Сава не пита, Ана одаје детаље *заплете* на двору:

„Ана: ... Рећи ћу вам све што знам. Владислав Вас не воли. Радослав се плаши Вас. Ја се састајем са Деклером. Евдокија? О, Евдокију чак и не mrзim. Владислав је са војском, под пуном ратном спремом. Хоће престо. Све би учинио за њега.”⁹

Анине речи се надовезују на Евдокијин разговор са сином и већ по завршетку прве сцене стичемо комплетну слику о односима на српском средњовековном двору 1230. године. Краљева мајка нас обавештава о свему. Она саопштава да су уз Владислава и војска и властела, оптужује сина да је потпао под утицај своје жене, Гркиње, и препоручује му да би било најбоље да отера краљицу с дворца. Краљ се — опет себе одређујући као потчињеног мајци — брани тиме да он Ану воли. Иначе, једина значајна реплика краља Радослава — са аспекта релевантног историјског податка — јесте она која говори о односу цркве и државе, на Западу и у Србији.

⁷ Око трпезе, јунаци, стојећи и без ручавања, чекају Владислава који не долази, и тако се, само формално, окупља завађена породица.

⁸ Јелица Зупанц, *Одњена кућина*, 89.

⁹ *Испо*, 90.

„Радослав: Мајко, на западу папа жели да учини државу зависном од цркве, на истоку би држава хтела да заповеда цркви, а у Србији — то је нераскидиво јединство!”¹⁰

Овако склопљена слика средњовековне стварности у модерној драми, поклапа се са писањима бројних историчара. Јелица Зупанц користи најзанимљивије детаље историјских списка у великом броју сцена *Ођњене кућине*. Податак о грчком пореклу краљице Ане, неоспоран је. Још од Теодосијевог *Житија свеђох Саве*, ниједан писац који се бави овом темом не пропушта да тај податак помене. Уз њега увек иде и тврђња о видном утицају грчке принцезе на српског краља. У драми о којој је реч постоји неколико интересантних поклапања са историјским изворима. Позивајући се на Теодосија, Михаило Ласкарис, у својој студији *Византијске принцезе у средњовековној Србији*, пише да је Радослав био „најпре у свему за похвалу и изврстан, али се после покори жени, ради које и пострада умом. А властела, узнегодовавши због малоумља његова одступнице од њега и приђоше његову млађем брату Владиславу. И настаде међу браћом мржња и гоњење због горке славе краљевства.”¹¹ Од истог историчара сазнајемо и следеће: „Ради лепоте његове жене завиђаше му, и после мало дана би лишен те злонаравне и лукаве жене, јер беше друга Далида као прва Самсону.”¹² Пишући о жени краља Радослава у спису *Краљице и царице српске*, Иларион Руварац помиње *Којривнички летопис*, у коме је Ана такође назvana Далилом и додаје да је „са жене своје Радослав пострадао, да је с ње престо изгубио, потуцао се изван земље своје и напослетку расу обукао и умро.”¹³ У десетој сцени *Ођњене кућине* краљица саму себе назива именом жене из старозаветне легенде о Самсону. Прва сцена доноси Евдокијине речи упућене Радославу:

„Евдокија: ... Грчки говориш, грчки пишеш, грчки новац уводиш, грчки мислиш — усред Србије — хтео си да будеш Грк!”¹⁴

У *Историји Срба* Владимира Ђоровића налазимо исказ о Радославу, „сину једне, а супругу друге грчке принцезе, који се и сам осећао као полугрк.”¹⁵ „Он се не поноси именом Немањића, него својом царском лозом Дука (...) Српски летописи помињу јак утицај Теодорове кћери на Радослава, коју зову *нова Далида* казујући буквално да му је она завртела главу. Чини се да је Радослав, под утицајем Епираца, попустио и пред протестима Охридске цркве против српске црквене аутокефалности.”¹⁶ Ђоровић наводи и то да се поуздано зна да се Радослав дописивао са

¹⁰ *Истло*, 89.

¹¹ Михаило Ласкарис, *Византијске принцезе у средњовековној Србији*, 46.

¹² *Истло*.

¹³ Иларион Руварац, *Краљице и царице српске* — Зборник Илариона Руварца, одабрани историјски радови, приредио: Никола Радојчић, Српска краљевска академија, Београд 1934, 35.

¹⁴ Јелица Зупанц, *Ођњена кућина*, 90.

¹⁵ Владимир Ђоровић, *Историја Срба*, шесто издање, Зограф, Ниш 2001, 150.

¹⁶ *Истло*.

охридским архиепископом Димитријем Хоматијаном. Исто тврди и Константин Јиречек, говорећи да се Радослав, будући заинтересован за литургијска и каноничка питања, за савет обраћао управо Димитрију Хоматијану, и тако, посредно, српску цркву поново потчинио архиепископији охридској.¹⁷ Јелица Зупанц донекле мења овај подatak, користећи га у Евдокијином монологу у којем она оптужује Саву:

„Евдокија: Архиепископ?! Је ли? Како и за коју цркву? И где и зашто? Да ли је био епископ, па да се с никег дигне на више, почасније?! Нити је био епископ нити има царску одлуку о томе. И где му је сада то царство што може све те одлуке да даје? Док су се Епир и Никеја свађали Сава је заобишао охридског архиепископа господина Димитрија Хоматијана и прогласио се архиепископом! Лепо!”

Очигледно је да Евдокија са уважавањем гледа на охридског архиепископа, а Радослав, потпадајући под утицај мајке, спутава стрица у настојању да оствари самосталност српске цркве. Евдокија у драми и иначе заузима оспоравајући став према Сави. Тврди да он све што ради ради „из помаме за славом”. У карактеризацији Савиног лика подједнако су заступљени јунаков говор о самом себи, говор других ликова о њему, као и јунакови поступци. Јелица Зупанц не преза од преиспитивања лика и дела најмлађег сина Стефана Немање и управо то је оно што њеној драми даје вредност. Када је реч о односу уметничког дела према прошлости, *Ођњена кујина* није драма слављења, него драма *преиспитивања*.¹⁸

Иако не улази у детаље, Јелица Зупанц користи још један занимљив историјски подatak. Веренички прстен краља Радослава, према тврђња-ма Станоја Станојевића, имао је на себи „у седам редова грчки запис“.¹⁹ Сасвим случајно је тај масивни златни прстен 1905. године стигао до професора византологије у Минхену Карла Крумбахера. Занимљиви подatak да је „прстен, што га је сретни вереник послao вереници, био обимом таки да би нека слабија госпођица могла три прста кроз њега протурити“, Јелица Зупанц занемарује, али, и овог пута, кроз Евдокијине речи, прстен ипак помиње.

„Евдокија: Радослав није понео заручни прстен. Узми га, теби га је оставио, Ана. Или га је заборавио, бежећи. Срби не воле грчке стихове на њему.“²⁰

Наведена реплика је из треће, најкраће и *најзачудније* сцене у драми. У њој се, у шуми, Ана састаје са својим љубавником Деклером. Иако не слушају једно друго, њих двоје разговарају о Сави. Онда Ана у некој врсти заноса, усред хладне и мрачне шуме, призывајући сунце којег је

¹⁷ Константин Јиречек, *Историја Срба*, књига 1, политичка историја до 1537. године, Pi-press, Пирот 2006, 172.

¹⁸ Наведени термини су преузети из есеја Марте Фрајнд.

¹⁹ Станоје Станојевић, *Краљица Ана*, у: *Из српске прошлости*, историјски чланци, Издавачка књижарница Напредак, Београд 1923, 49.

²⁰ Јелица Зупанц, *Ођњена кујина*, 91.

жельна, убије љубавника. Појављују се у овој сцени и војници који трагају за одбеглим Радославом, а од њихових бакљи Ана помисли да шума гори. Тада долази и сама Евдокија, која, дајући Ани заручни прстен, покрива тело њеног мртвог љубавника и саветује снаху да побегне. Ова сцена је само доказ више да занимљив историјски податак може да опстане и када се уметнички транспонује. Читалац драме не мора знати да ли је у историјским изворима писано о вереничком прстену краља Радослава, али, уколико проучавајући модерну драму са темом из средњовековне књижевности/историје нађе на овакву врсту податка, закључак о темељном проучавању теме од стране аутора неизоставно се намеће. Зупанчева користи и податак о прелјуби краљице Ане, такође на *романсиран* начин. Француски заповедник Деклер појављује се само у поменутој, трећој сцени *Ођњене куйине*. Његова је појава везана са ватром у шуми, са трансом краљице Ане изазваним мишљу о сунцу којем жели сва да се преда, јер јој је доста хладне и „од шума мрачне Србије“. Историјски лик Аниног љубавника такође постоји. Неки аутори, углавном они који се позивају на Теодосија, тврде да су по Владислављевом доласку на престо, Радослав и Ана протерани у Драч и да је краљица тамо ступила у везу са извесним француским заповедником, а да се Радослав због тога вратио у Србију и замонашио. У појединим варијантама Драч је замењен Дубровником, а француски заповедник — италијанским, па најприхватљивије делује закључак да „није сигурно, да ли је цела та романтична прича истинита или измишљена.“²¹

Занимљив је и начин на који Јелица Зупанц обрађује историјски податак о крунисању краља Владислава. Теодосије каже да је Сава крунисао Владислава, иако је овај „власт незаконито и разбојнички утрабио.“²² Ову Теодосијеву средњовековну тезу ауторка *Ођњене куйине* развија до размера гротеске, и то у петој сцени, у којој Евдокија „преслишава“ сина, док он покушава да напамет научи текст који је за њега написала мајка, а који треба да изговори када буде крунисан. Овде запажамо још једну особеност модерне драме. Реч је о поигравању с темом, а ова сцена је у целости дата у таквом, могло би се рећи, *хумористичком* кључу. За потврду наводимо сегмент сцене у којој се налази дидаскалија о немом гледању у папир и узлудном тражењу одговора.

„Евдокија (*устаје од стола*): Слушај ме добро Владиславе! Ја сам Сава. Ти одговараш!

(Даје Владиславу *йайир*, други држи и сама.)

Прво ће да те пита: Где је Радослав?

(Владислав гледа у своју *харшију*)

Владислав: Побегао од мача. Уплашен. Изгнан из краљевства. Кукавица. Остављен од жене. Сам се сахранио.

Евдокија: Не! **Ту ћутиш**. Коју корист имаш, Владиславе, сине, да сав свет стекнеш, а да душу своју изгубиш?

²¹ Станоје Станојевић, *Краљица Ана*, 50.

²² Теодосије, *Житије свештог Саве*, у: *Стара српска књижевност 2*, избор: Драгољуб Павловић, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад, Београд 1970, 265.

Владислав (*не зна одговор, тражи ћо папиру*): **Нема.**²³

Наведена сцена обилује хумором, док се она која описује посету будућег краља Симеоновом гробу у Студеници, као и сцена крунисања у Жичи, поиграва с једном средњовековном темом, светачким чудом.

„Владислав пада на колена на дедин гроб, а по њему и преко њега потече свето миро као најчистија изворска вода. Течност лије из гроба, избија из самог мермера, тече и из иконе изнад самог гроба. Народ, у усхићењу и хаосу, нагрне преко Владислава, тражећи спас, свако свој и свако за себе. Гужва. Хаос. (...) Грабеж. Владислав не устаје. Сви преко њега. Хаос уместо очекиваног мира и реда.”²⁴

Ова опширина дидаскалија и понављањем наглашена гротескна ситуација грабежа, у којој народ тражи спас „свако свој и свако за себе” кореспондира са првом напоменом у драми, претходно већ цитираном: „Србија, XIII век. Као да није било тако давно”. Тако се обликује приказ друштвеног лицемерја, суштинског непознавања традиције, и само наизглед религиозног народа. Модерни текст који доноси средњовековне ликове, теме и мотиве, истовремено се према њима поставља критички, те, на овом месту, још једном доказује умеће аутора да створи „драму преиспитивања”.

Осим историјског, *Ођњена кујина* има и онај други, значењем дубљи ток. Иако је скоро немогуће одвојити ова два тока у драми, они заједно чине недељиву целину, могу се установити централни мотиви тог другог, условно речено, *символичког* тока драме. Најзначајнији је свакако мотив који је издвојен насловом, преузет из *Старог завета*, из *Друге књиге Мојсијеве*, где *несађорива кујина* представља горући гром, „утвару велику”,²⁵ према којем Мојсије крене и истог тренутка из огња купине проговори сам Бог. Глас упозорава Мојсија да је земља на којој стоји света и да треба да изује своју обућу. Пре него што је цитиран, овај део *Изласка је најављен* у драми Јелице Зупанц, више пута, и то варирањем симбола ватре и трња. У *Библији* је ватра материјализација божанског духа, „најприкладнија слика Бога и најмање несавршена од свих представа о њему.”²⁶ Трновита билька, с друге стране, „упућује на појам препреке, тешкоће”, а трн „на необрађену, дивљу земљу” која се зато назива „трновита земља”.²⁷ Ана, у већ поменутој трећој сцени, у заносу убија Деклера призивајући сунце са жељом да му се преда како би и њој једном било „топло,јако топло, врело”, толико да изгори. Она на крају заиста бива спаљена, по наређењу новог краља, као вештица на ломачи. У драми за смрт бивше краљице сазнајемо посредно, кроз дијалог архиепископа Саве и монаха Иринеја.

²³ Јелица Зупанц, *Ођњена кујина*, 92. (Подвукла Ј. Ш.)

²⁴ *Исто*, 94.

²⁵ Уп. *Библија*, *Друга књига Мојсијева* (3,3).

²⁶ Ватра, у: *Речник симбола*, приредили: Жан Шевалије, Ален Гербран, Стилос, Нови Сад 2006, 1028.

²⁷ Трн, у: *Речник симбола*, 989.

„Сава: Монахиња Марина је погубљена.
Иринеј: Не! Погубљена је бивша краљица, жена бившег брата и љубавница Деклерова! Шта ћеш сада да урадиш?
(...) И ко је та жена заправо?

Сава: На Синајској Гори (...) има храм Несагориве купине, место са којег је Бог говорио Мојсију док овај чуваше овце свога таста. Све време купина је горела обавијена пламеном, али никада није изгорела.

(...)
Иринеј: Још увек постоји? Цвета? Даје плодове?

Сава: Не знам. Поћи ћу још данас да што пре стигнем до ње.”²⁸

Једна од особености дијалога међу ликовима *Одњене кујине* јесте и то што често говоре не слушајући један другог. У цитираном дијалогу тако испада да је на питање о жени које поставља Иринеј одговор: несагорива купина. Такво одређење краљице Ана од стране архиепископа могло би бити у вези са речима које Ана при њиховом последњем виђењу упућује Сави. Он је, наиме, разочаран стањем у земљи. Покушао је да једном синовцу осигура круну, а другоме живот, једног је штитио од „светске вреве”, а другог „од њега самог”. Ни у чему није успео, Бугари су запретили српској држави која је тиме изгубила дотадашњу грчку подршку. На Анин савет, Сава ће још једном покушати да спасе Србију, оженивши Владислава бугарском принцезом Бјелославом. Разочараног архиепископа, увереног да је све само „дим, пар, земља и прах” и да се „све што се додирне расипа”, у супротно уверава утамничена монахиња:

„Ана: Није! Није истина! Јуче сам чула стражаре како причају о „несагоривој купини”. Шта је то?”²⁹

Иако не зна шта представља билька о којој говори, то незнაње, као и сама чињеница да за њу чује „од стражара”, уклапа се у Анино, раније показано профано гледање на религију. Она вулгаризује Магдаленину љубав према богу толико да и сам Сава, чини се, пада под њен утицај. Тек после Анине смрти он као да схвата значење њеног прекора:

„Ана: ...Леп си и паметан, али немаш срца! (...) Или срце не носиш са собом или журиш испред њега, тражиш га ваљда или се враћаш мислећи да си га негде оставио. Или заборавио?”³⁰

Сава зна за постојање „несагориве купине”, али је било потребно да га на тај детаљ подсети управо Ана. У већ цитираном дијалогу Саве и Иринеја, који следи сцену у којој Ана прва помиње библијску купину, Сава, како смо раније рекли, изједначава Ану са *одњеном кујином*. Ипак,

²⁸ Јелица Зупанц, *Одњена кујина*, 97. (Подвукла Ј. Ш.)

²⁹ *Истло*, 96.

³⁰ *Истло*.

Ана је сагорела у сопственој страсти. Међутим, у Савиним очима, њој су ипак чином замонашења — након којег Ана клечи покрај Савиних ногу, као Магдалена покрај Христових, и у току којег будућа монахиња доживљава „врхунац” — опроштени греси прелубе, издаје и убиства и осигуран вечни живот. Када архиепископ одлучи да напусти све, одлази под изговором да иде да нађе *оѓњену кујину*. Он одустаје од разумског спасавање државе и вођен својим срцем, а подстакнут Анимим саветом, тражи спас за себе. На још једно буквално — попут Аниног — схватање „огњене купине” наилазимо када Владислав са разулареним војницима, бежећи пред Монголима, долази на Свету гору у жељи да нађе стрица који једини може да помогне и самом краљу и народу. Ту Владислав од монаха сазнаје да је Сава отишао у Бугарску и у туђини умро. Бесан на преминулог стрица, поставља крајње практично питање:

„Владислав: ...Којим путем да идем? Како да га пренесем? Лепо је то смилио! Да умре! И то у Бугарској! Како да стигнем до њега?”³¹

И опет наступа неразумевање међу саговорницима. Укрштају се Владислављево приземно и Иринејево узвишено гледање на Савин *одлазак*. Иринеј, дакле, одговара:

„Иринеј: Тешко. То је дуг пут. Једним делом од камења и стења. Другим од песка што улази у обућу. Све време сунце пржи. А трећи део је сав од жбунова купина.”³²

На овом месту сетићемо се Владислављевог учења текста које је за крунисање спремила Евдокија. И овде Владислав показује ограничenu способност разумевања, па на помен купина поставља питање:

„Владислав: Је л' боду?”³³

Када монах одговори потврдно и посаветује Владислава да би било најбоље да се изује и тако крене трновитим путем, краљ присили Иринеја да изађе пред народ и објасни Савин нестанак, а затим и да се заиста изује, и крене *штам кујина*. Монах негодује говорећи да није чудотворац, али Владиславу је потребно да се неко ради његовог сопственог опстанка жртвује. Владислав по сваку цену, према свом уверењу, мора остати краљ, па одувек плашљивом монаху Иринеју, ученику покојног архиепископа, не преостаје ништа друго него да се негирајући сопствени страх, запита:

„Иринеј: Вукови се не чују. Песак не гризе. Купина не боде. Ја тај пут познајем. Зашто да се бојим?”³⁴

³¹ *Истор.*, 97.

³² *Истор.*

³³ *Истор.*

³⁴ *Истор.*

Иако и Ана и Сава и Иринеј понављају исте речи, оне сваки пут имају друго значење, баш као што је свачија истина другачија. Могуће је да је *ођењена куйина* у драми с истим насловом метафора живота који, упркос људским страстима које га сагоревају, успева да опстане.

Драма Јелице Зупанц јесте, између осталог, прича о људским страстима. Од телесне страстевености страда Ана, Владислав од жеље за влашћу. Од те његове страсти страда и Евдокија, коју син прогони са двора, јер су грчка *времена* замењена бугарским, мада краљева мајка у извесној мери страда и због своје страсти према сплеткарењу и клеветању. Радослав страда из немоћи, а монах Иринеј од сопственог страха. Од страха је патио и Радослав, ако узмемо у обзир његово страхопоштовање према мајци и стрицу, али и брату и жени. Сава се, према Анином схватању, плашио да послуша своје срце. Владислављев једини страх јесте да не изгуби престо. Једина која нема страха, судећи према њеним поступцима, јесте Ана. Само у једној ситуацији, када јој прети смрт, показује исконски људски страх, мада јој успева да га прикрије изрицањем клетве:

„Ана: Проклети били! Проклети били! Нека буду ратови, нека се страда и гине, mrзи и пати хиљаду година на овој земљи!”³⁵

Да ли због женске клетве или због страсти и себичности, тек страдање „на овој земљи” као да траје вековима. Исто толико на овим просторима траје и веровање да су за све што је овде лоше криви Други или проклетство које друштву доносе појединци. *Ођењена куйина* Јелице Зупанц говори нам о томе да проблем ипак лежи у нечем другом. У нама самима, у људској суштини.

ЛИТЕРАТУРА

Волк — Петар Волк, *Између краја и йочетака: Позоришни живош у Србији од 1986. до 2005.*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2006.

Деретић — Јован Деретић, *Поетика српске књижевности*, Филип Вишњић, Београд 1997.

Зупанц — Јелица Зупанц, *Ођењена куйина*, у: *Сцена*, Часопис за позоришну уметност, XXVIII/2, 1992, 89—97.

Историјски дођађаји као шеме и мотиви у јуђословенској драмској књижевности, Зборник, Стеријино позорје, Нови Сад 1990.

Јиречек — Константин Јосиф Јиречек, *Историја Срба*, књига 1, политичка историја до 1537. године; друго фототипско издање, Pi-press, Пирот 2006.

Ласкарис — Михаило Ласкарис, *Византијске принцезе у средњовековној Србији; прилог историји византијскосрпских односа од краја XII до средине XV века*, Пешић и синови, Београд 1997.

Мандић — Светислав Мандић, *Ана и Радослав*, у: *Древник — збиси конзерватора*, Слово љубве, Београд 1975, 9—18.

Речник књижевних термина, Нолит, Београд 1992.

Речник симбола, приредили: Жан Шевалије, Ален Гербран, Стилос, Нови Сад 2006.

³⁵ *Исто*, 95.

Руварац — Иларион Руварац, *Краљице и царице српске*, у: *Зборник Илариона Руварца*, одабрани историјски радови; приредио: Никола Радојчић, Српска краљевска академија, Београд 1934, 1—35.

Станојевић — Станоје Станојевић, *Краљица Ана*, у: *Из српске прошлости*, историјски чланци, Издавачка књижарница Напредак, Београд 1923, 47—51.

Теодосије, *Житије светог Саве*, у: *Стара српска књижевност 2*, избор: Драгољуб Павловић, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад, Београд 1970, 131—294.

Ђоровић — Владимира Ђоровић, *Историја Срба*, шесто издање, Зограф, Ниш 2001.

Фрајнд — Марта Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд 1996.

Jadranka Štefković

OGNJENA KUPINA BY JELICA ZUPANC
Medieval Topics in Modern Serbian Drama

Summary

This paper discusses the relation of modern drama and its historical sources. *Ognjena kupina* (*Burning Blueberry*) by Jelica Zupanc has both historical and symbolic flow. The author of this paper researches the central motifs of the second, the symbolic flow. Some examples are the motif of damned women or discorded brothers'.

Драгана Чолић-Биљановски

КРАЉЕВИЋ МАРКО – ОД ЕПА И ДРАМСКОГ ТЕКСТА ДО ПОЗОРИШНЕ ПРЕДСТАВЕ

САЖЕТАК: У оквиру разматрања ширег тематског круга *Театар и меморија (сећање или јамћење)*, у раду *Краљевић Марко – од епа и драмског текста до позоришне представе*, покушаћемо да прикажемо историјску личност, која прераста у мит и легенду, дубоко укорењену у колективно сећање јужнословенских народа.

Историја и легенда о Краљевићу Марку је блиска јужнословенским народима. Краљевић Марко је најпопуларнији епски јунак српских, хрватских, босанских и херцеговачких песама, о њему певају и македонске, словеначке, бугарске песме и песме других народа у окружењу. Постао је јунак целокупне народне традиције Словена.

Најранији помен о Марковој популарности потиче из Сплита 1547. Најстарија позната песма је *Марко Краљевић и брат му Андријаш*, бугаршица, коју је у своме делу *Рибање и рибарско приговарање*, забележио хварски песник Петар Хекторовић, 1555. године.

Лик Краљевића Марка кроз историју, био је инспирација српских драматичара XIX, XX и XXI века. Поједина дела с мање или више успеха, извођена су на српским сценама.

Крајем шездесетих година XX века, 1969, драму *Краљевић Марко* пише Борислав Михајловић Михиз.

Најзад, још један покушај декодирања мита и прекида са наивним схватањем традиције, покушава писац Синиша Ковачевић у својој деконструкцији верзије *Краљевића Марка*, 1998. године.

Темат рада, јесу варијантне и начини транспоновања епске традиције, легенде и мита као подлоге колективног сећања о Краљевићу Марку, у драмски текст и сценско извођење, на релацији *Стерија (1847; 1868) — Михиз (1969) — С. Ковачевић (1998)*.

Намера је да докажемо, како свако време и епоха тумачи сећања на митове, легенде и народну традицију, на свој начин, сагледавајући је у светлу историјског периода и тренутне политичке ситуације, коју генерације у распону од два и по века, проживљавају и успевају да преживе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: театар, еп, драмски текст, позоришна представа, мит, легенда, колективно сећање, епска традиција, музеологија, театрологија, историја, теорија.

... Дошао сам до једног негативног закључка: да наша лична мисао у свом најгору не значи много и да не може ништа, и до другог, позитивног: да треба послушкавати легенде, те праћове колективних људских настојања кроз сттолећа, и из њих одгонетати, колико се може, смисао наше судбине ...

Иво Андрић, *Историја и легенда*,
Сабрана дела, 1981.

УВОД

У оквиру разматрања ширег тематског круга *Театар и меморија (сећање или јамћење)*, у студији *Краљевић Марко — од њеа и драмској тексту до позоришне предсавве*, покушаћемо да прикажемо историјску личност, која прераста у мит и легенду дубоко укорењену у колективно сећање јужнословенских народа.

У том смислу треба напоменути да су *музеологија* и *театрологија* науке у домену историје театра, које се баве меморијом, сећањем и памћењем. Обе науке се преплићу и прожимају, кроз историју колективне меморије театра.

Нужно је појаснити и релације кључних термина: *меморија (јамћење), колективно јамћење, политика, историјска драма*, итд.

Музеји представљају активна средишта, у којима се стичу прави појмови о позоришној уметности, али и места у којима се позориште проучава.¹

Позоришни музеји су веома важни јер „живо позориште у својој динамици и развоју није оставило времена за бригу о својим културним тековинама”.² А, музејски посао је *мултидисциплинарног* карактера.

Али, музеј не може остварити везу са сећањима, у колективној меморији цивилизације за вечност, чувајући само материјалне остатке прошлости. „Богови су вечни кроз вредности које им приписујемо и само кроз те вредности и људи могу остварити свој додир с вечношћу.”³

У лексикону *Позориште и драма* под одредницом *музеји позоришни* пише да су то установе које се баве прикупљањем и излагањем документарне грађе о развоју националних, позоришних театрских ансамбала. „Често су у саставу националних библиотека и архива и настали су углавном почев од XVIII и током XIX века.” Док под одредницом *театрологија*, стоји да је то наука о позоришту, која има два главна подручја истраживања: *историју* и *теорију*. „Као посебна научна дисциплина формирала се у другој половини XIX века, а детаљнија театролошка пручавања обављају се у XX веку, упоредо с развојем и унапређењем позоришне уметности.”⁴

Сигурно је да музеологија и театрологија имају паралелан развој, као младе науке у односу на друге. Оне проистичу једна из друге и вечно се преплићу, као научне области мултидисциплинарног карактера. Зато, предмет театрологије свуда је исти а то је проучавање и музеологије као и свих облика позоришног деловања. Театрологија као наука обухвата неколико научних дисциплина: теоријска драматургија, историја позоришта, естетика позоришта и методологија театролошких истраживања.⁵

¹ Андре Венстен, *Позоришни музеји у свету* — Театрон, бр. 23, МПУС, Београд 1979, 107—109.

² Др Олга Миланович, *Етапе развоја Музеја позоришне уметности Србије* — Театрон бр. 12, МПУС, Београд 1977, 34.

³ Томислав Шола, *Маркетинг у музејима*, CLIO, Београд 2002, 35.

⁴ Др Рашко В. Јовановић, *Позориште и драма*, „Вук Караџић”, Београд 1984, 220, 340.

⁵ Др Никола Батушић, *Увод у театрологију*, Rotulus/Universitas, Загреб 1991, 33.

Театрологија је дуго била под теретом драмског текста, јер се мислило да се феномен позоришта може објаснити на основу књижевне базе, тј. драмског текста. А уметнички доживљај у позоришту престаје аплаузом и временом ишчезне, живећи донекле у сећањима публике и белешкама савременика. У расправи о театрологији и др Душан Рњак сматра: „У позоришту долази до сазнања да у позоришном доживљају значајну улогу имају уметничко играње, режија, костимографија, техника сцене са осветљењем, музика, итд. Тек деловањем свих ових елемената настаје позоришни уметнички доживљај.”⁶

Театрологија није део науке о књижевности, као што неки тврде, зато што је позоришно дело вишедимензионално. Театрологија се не бави само прошлостију театра већ је повезана и са савременим тренутком. Зато, театролог мора бити у непрекидном контакту са позоришним забивањима. „Позориште је мост на којем се сусрећу и зближавају народи света и театрологија проучава те везе и утицаје позоришта у зближавању различитих нација и култура.”⁷

* * *

Моћ или процес присећања или продуковања онога што је научено или искушено називамо *памћење*. Визуелне слике обично се боље памте од других података. Генији или људи са „фотографским памћењем” често се користе визуелним асоцијацијама, укључујући меморију.⁸ Колективно памћење, слично је „колективном несвесном”, по Карлу Јунгу. Заснива се на представама о наслеђивању заједничких садржаја памћења. Други извор колективног памћења је заједничко сазнање кроз историју и културу, једног региона или области.⁹ Управо то се односи на заједничку историју и легенду о Краљевићу Марку која је блиска јужнословенским народима. Јер, Краљевић Марко је најпопуларнији епски јунак српских, хрватских, босанских и херцеговачких песама, о њему певају и македонске, словеначке, бугарске песме и других у окружењу народа пе- сме. Постао је јунак „целокупне народне традиције јужних Славена. То је дошло, највјеројатније, ради његових личних врлина: храбрости, милосрђа и заштите, коју је пружао потиштенима у вријеме опће клонуло- сти и слома послије 1371.¹⁰ и 1389.¹¹ Као хисторијска личност, по познатим изворима, иначе он не би заслуживао толики култ.”¹²

⁶ Др Душан Рњак, *Наука о позоришту* — Театрон, бр.1, МПУС, Београд 1974, 106—111.

⁷ Исто.

⁸ Психологи праве разлику између краткорочног и дугорочног памћења. Краткорочно памћење, које траје од 10 секунди до 3 минута, мање је подложно сметњама од дугорочног. Дугорочно памћење, понекад се дели на епизодно (нпр. усредсређено на неки догађај) и семантичко (нпр. усредсређено на знање, сећање). Предлагани су различити модели памћења, од просветитељске идеје о импресијама на мозданом ткиву, као меморијски молекули или кодирани меморијски трагови у XX веку (*Encyclopedie Britannica*, (сажето издање), књ. бр. 6, Народна књига — Политика, Београд 2005, 145—146).

⁹ Др Драган Крстић, *Психолошки речник*, „Вук Каракић”, Београд 1988.

¹⁰ Марица битка (прим. Д. Ч. Б.: битка између турске војске и снага краља Вукашина и деспота Угљеше; пораз српске војске на десној обали реке Марице код Черномена, Бугарска, 25/26. септембар 1371).

На основу епских песама и читавог циклуса о Косову и Краљевићу Марку, током XIX века популарна је историјска драма, у којој легенда о Краљевићу Марку заузима значајно место.

Ваља подсетити да је мало истраживачких радова у свету посвећено историјској драми, те је зато и тешко овај жанр дефинисати. Једна од ретких, незаобилазних студија посвећена искључиво историјској драми је књига Херберта Линдербергера *Историјска драма: однос између књижевности и сцварности*.¹³

И Аристотел још у *Поетици*, указује да „историчар и песник ...се разликују по томе што један говори о онеме што се истински дододило, а други о онеме што се могло дододити“.¹⁴ Линдербергер у поменутој књизи, говори да писац историјске драме јесте аутор који се труди да премости јаз између живота и литературе; чињеницама жели да се приближи истини.

Разматрајући Линденбергово становиште, др Марта Фрајнд тврди: „Сматрамо да нема историје која није, бар делимично, интерпретација историографских чињеница... од историјског тренутка у коме живе и мисле писац и његова публика, зависи да ли је то период у коме је приличније писати *драме слављења* (оне које величају један историјски трен, чин или личност), или *драме преиспитивања* (које те исте појаве посматрају критички, или претпостављају научну или личну песникову истину предању или легенди). Није случајно ни то што се за први тип драме чешће бирају личности из националне историје, за друге, личности из античке историје или повести других народа. Тек у новије време имамо историјске драме које беспоштедно мењају устаљене слике о националним личностима.“¹⁵

Крајем XIX века, са обновом интересовања за драму као књижевни род и за трагањима ка новој драми које испуњава прву половину XX века, историјска драма доживљава трансформације. Др Марта Фрајнд тумачи да: „Новија историјска драма не пише се више зато да би славила прошлост једног народа... већ се у збивањима, а нарочито у личностима од ширег, европског значаја, траже погодни центри заплета који би могли да послуже као адекватна основа за критичко преиспитивање националне или европске историје... Историјска драма... све више се претвара у политичко позориште...“¹⁶ Ипак, смисао историјске драме није исти за сваког гледаоца у различитим временима. Историјска драма треба да

¹¹ Бој на Косову (прим. Д. Ч. Б.: пораз Србије и победа Турске, 1389).

¹² *Народна енциклопедија СХС*, Загреб, књ. II, 478. Уз ову јединицу стоји и литература: М. Вукућевић, Краљевић Марко (Историјска библиотека Нестора Летописца, 1924). Готово сва народна предања, у песми и причи, о Краљевићу Марку, сакупио је Ср. Ј. Стојковић, Краљевић Марко (28 књ. Друштва св. Саве, 1922). Проучавање народне традиције о Краљевићу Марку, чинио је М. Халански, Јужнославјански сказанија о Краљевићу Марку, 1893.

¹³ Herbert Lindenberger, *Historical Drama, The Relation of Literature and Reality*, Chicago and London 1975.

¹⁴ Аристотел, *О јесничкој умерености*, превод М. Ђурића, Београд 1955.

¹⁵ Др Марта Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, Прометеј — Институт за књижевност — Стеријино позорје, Нови Сад — Београд 1996, 10—16.

¹⁶ Др Марта Фрајнд, *Нав. дело*, 34—35.

гледаоце натера да преиспитају своја схватања, национална или политичка убеђења. Смисао речи „историјска“ није исти за све гледаоце у свим временима.

Национална историја и легенда биле су теме драмских текстова у српској књижевности и извођене су на позорницама Србије више од двеста педесет година. Од Емануила Козачинског и *Траедокомедије*, у Сремским Карловцима 1734, преко Јоакима Вуjiћа, Атанасија Николића, Лазара Лазаревића до Стеријиних жалосних позорја која су настала у периоду од 1828. до 1854. Овде треба споменути и друге попут Матије Бана, Лазе Костића, Ђуре Јакшића, до Милоша Цветића, Милорада Поповића Шапчанина и других.

Последњих деценија XX века, историја почиње поново да васкрсава на српским позорницама. Нови тип историјске драме могуће је окарактерисати као драму преиспитивања прошлости. Одвојен од народне епике и легенде, писац новије историјске драме жели да прошлост реконструише на начин који ће допунити и исправити званичну историју.

НАРОДНА ЕПСКА ПОЕЗИЈА О КРАЉЕВИЋУ МАРКУ

Тематски круг епске поезије о Краљевићу Марку у континуитету трајао је неколико векова. Он је најпопуларнији лик не само српског поднебља, него и других народа јужне Европе. У томе се огледа интернационализација лика Краљевића Марка, чија реална биографија одступа од мита, легенди и епског циклуса који му приододају надљудске особине и то на специфичан хумористичан начин. „Има можда извесне ироније у томе што се Марко као носилац чистих, идеалних, патријархалних и природних норми живота појављује искључиво у оним песмама које су заправо с ону страну основних путева историје и његовог јунаштва у историји. Описи Маркових племенитих страна појављују се у песмама које нису Маркова ћуд у митском амбијенту пркоса, ината и јунаштва. Али са променом ситуације, чим се Марко нађе у свом амбијенту, ове црте нестају.“ Разлика постоји између оног племенитог, патријархалног Марка који помаже орлушићима, соколу и сиротицама, и оног Марка који пркоси моћнијима од себе, и то као велики непоткупљиви, народњачки заступник „правде Бога истинога“. ¹⁷

Ко је заправо историјска личност Марко Мрњавчевић? Краљевић Марко (1331—1394), син је краља Вукашина Мрњавчевића, прилепског жупана, од 1350, а од 1366. краља. Марко је српски средњовековни владар и краљ од 1371. до 1394. Први пут у историји појављује се 1361, као посланик цара Уроша у Дубровнику. Оженио се Јеленом, кћерком војводе Хлапена, господара Бера и Водена, с којом није добро живео. После битке на Марици 1371, и погибије оца Вукашина, постаје краљ, смањене територије са главним градом Прилепом. Ратовао је са свим суседним земљама. Непријатељи с југа узели су му Сер и јужне делове државе де-

¹⁷ Светозар Колјевић, *Наши јуначки еп*, Нолит, Београд 1974, 177—180.

спота Угљеше; Балшићи Призрен, а кнез Лазар северне области. Притиснут са свих страна, под утиском очевог пораза, Марко признаје врховну власт султана. Иначе, Марко је подигао манастир Светога Димитрија, познатији као Марков манастир. Као турски вазал Марко је морао да крене са султановом војском против влашког војводе Јована Мирче. У борбама против Мирче на Ровинама 1394. године Марко је погинуо.¹⁸ По Константину Филозофу, уочи боја, Марко је пожелео победу хришћана, макар и сам погинуо.

Али, популарност Краљевића Марка започиње још у старим записима краља Вукашина као јунака који се жени вилом и добија, изузетан пород. Према сину Марку, Вукашин испољава своју негативну природу. Он ће га оклеветати крај самртничке постеље, изазвати на мегдан и бацити тешку клетву повезану са историјском и поетском судбином краља Марка Мрњавчевића.

Краљевић Марко је лик који управо потврђује диспропорцију историје и поезије. У његову поетску биографију на целом балканском простору, уплитали су се различити слојеви традиције. Најмање у свему томе имају удела историјске појединости, од којих се у традицији памти да је Марко, један од Вукашинових синова, столовао у Прилепу са вазалним обавезама према султану. Утврђене су и подударности из Марковог брачног живота које су опште и универзалне теме (неверство жене, муж на свадби своје жене, опклада у верност љубе).¹⁹

Маркова епска популарност привлачила је пажњу готово свих проучавалаца српске народне епике. Митови о Краљевићу Марку, управо су интернационалних елемената епске биографије, јер: порекло снаге води од мајке виле и ујака војводе Момчила; порекло атрибута од коња Шарца, оружја, сабље, будзоване, копља, стреле, ножева и њихове улоге у мегданима; односи у породици: према оцу, мајци, брату, сестри, сестрићу, љуби; односи према другим јунацима када се побратими и кумује; односи према царевима као што су Урош и султан, поданицима, непријатељима; и на крају однос према смрти.

Најранији помен о Марковој популарности потиче из Сплита 1547. Најстарија позната песма је *Марко Краљевић и браћи му Андијаши*, бугаршица²⁰, коју је у своме делу *Рибање и рибарско привоварање* забележио хварски песник Петар Хекторовић 1555. Старије песме не стављају у први план антитурску борбу. Професор др Мирослав Пантић тврди да су по приморским градовима бивше Југославије имали среће да у књижевности и култури доживе и остваре ренесансну и барокну епоху, те на-

¹⁸ Народна енциклопедија СХС, Загреб, књ. II, 478.

¹⁹ Снежана Самарџија, *Антиологија епских народних песама*, (О тематским круговима и концепцијама варојанаши), Политика — Народна књига, Београд 2005, 5—11.

²⁰ *Бугаршица* — епска народна песма, најстарији познат слој епике; из живог народног певања настала у првој половини XVIII века. До нас су бугаршице доспеле захваљујући записима образованих људи по приморју (Дубровник, Бока Которска). Већина бугаршица пројекта је осећајношћу, често с трагичном нотом, и оне су високе уметничке вредности. Назив се тумачи на више начина; на пример од назива „бугарин” или пастир, од глагола „бугарити”, што значи тужним гласом певати (према: Радмила Пешић и Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, „Вук Караџић”, Београд 1984, 40).

родна књижевност са свим врстама никада није престајала: „... По трговима и овде слепи певачи отегнутим и жалобним гласом започињају да попевају прохујалу славу и минула јунаштва Марка Краљевића...”²¹

Још пре Вука Каракића, зборник народних песама записаних 1814, сачинио је Валтазар Богишић. Зборник старијих народних песама из XVII и XVIII века, није штампан и налази се у библиотеци у Цавтату, као Богишићева заоставштина.²² Такође, важно је споменути *Ерлангенски рукопис*, зборник српских народних песама, откривен у рукописима Универзитетске библиотеке у Ерлангену, у Немачкој 1913, без података одакле потиче. Зборник је проучио и објавио немачки слависта Герхард Геземан, у издању Српске академије наука 1925. године. Геземан је утврдио да је рукопис настао између 1717. до 1733. године.²³

Песме о Краљевићу Марку говоре као о заштитнику нејаког Уроша од грабежа великаша, затим као турском вазалу, „посинку” султановом, који и стрепи од њега. Марко је заштитник сиротиње и бранитељ правде. Побратими Маркови су: Милош Обилић, Реља од Пазара, бег Костадин. Његови непријатељи су: Муса Кесеција, Филип Маџарин, Мина од Костура, Љутица Богдан, Турци и Арапи.

По народном веровању, Марко је живео више од три века. За народ он није умро, већ је легао да спава а у одређеном часу опет ће се појавити, да спаси свет.

* * *

Маркова популарност, често је предмет научних радова, али и тема српских драматичара и позоришних комада. Међу првима су запажања Вука Стефановића Каракића, 1814, а до савремених радова, трага се за основом у историјским сећањима и изузетности његове личности, али и у историјском развоју средине која Марку пева, у зависности да ли је и колико турска власт у појединим областима утицала на популарност извесних јунака, међу народом. Тако, и Вук Стефановић Каракић, прикупљајући епске умотворине пореди историју и народна предања: „У историји се гледа истина, а у песми се гледа како је измишљено и намјешћено.”

Лик Краљевића Марка, кроз историју био је инспирација српских драматичара и током XIX, XX, па и XXI века. Поједина дела с мање или више успеха играна су на српским сценама. Сценска дела о Краљевићу Марку у XIX веку писали су Атанасије Николић, Јован Стерија Поповић, Јован Ђорђевић и други. Николићев Краљевић Марко игран је 1840, у „Театру на Ђумруку”, док је Стеријино дело играно 1847, под вођством Николе Ђурковића у „Театру код Јелена”, а по оснивању (1868) и на сцени Народног позоришта, у Београду. Касније Стеријино

²¹ Др Мирослав Пантић, *Из књижевне прошлости*, СКЗ, Београд 1978, 103—107.

²² Главно Богишићево дело *Народне џесме из старијих, највише приморских зайиса I*, објављено је 1878. у издању Српског ученог друштва.

²³ Зборник је вероватно настао у јужним крајевима ондашње Аустрије, на простору Војне границе. Садржи 220 песама; највећи број песама чине епске песме о Краљевићу Марку, Бранковићима, о ускоцима и хайдуцима итд. Зборник има велики научни значај.

дело преправљава и дописује Јован Ђорђевић, али безуспешно и веома далеко од Стеријиног дела.

* * *

Темат студије јесу варијанте и начини транспоновања епске традиције, легенде и мита као подлоге колективног сећања о Краљевићу Марку у драмски текст и сценско извођење на релацији *Стерија — Михиз — Синица Ковачевић*. То је доказ: да свако време и епоха тумаче сећања на митове, легенде, и народну традицију, на свој начин, сагледавајући их у светлу историјског периода, и тренутне политичке ситуације, које генерације проживљавају.

I

Позориште као инструмент јавне сфере постоји још у време стварања Јована Стерије Поповића. Та јавна сфера подразумева комуникацију између народа и власти, те се за ове потребе ствара репрезентативна култура која уздиже и велича власт, у овом случају монархију.

Како је већ одавно утврђено, у стваралаштву „жалосних позорја“ Јована Стерије Поповића уочене су три фазе. Прва је од 1826/27. до 1830, када објављује *Светислава и Милеву, Милоша Обилића и Находа Симеона*. Друга, најплоднија фаза је доба његове зрелости када 1841. и 1842. пише своја најбоља дела *Смрић Стаређана Дечанскоћ, Владислава и Лахана*. Трећа фаза је пригодничка, када крајем боравка и рада у Србији, пише две апотеозе²⁴ — *Торжество Србије* и *Сан Краљевића Марка*.²⁵

Трећа фаза у Стеријином писању трагедија квалитативно је слабија, јер су два последња комада пригодна и пропагандна. *Торжество Србије* написано је за имендан кнеза Александра Карађорђевића, а *Сан Краљевића Марка*, за кнежеву славу Светог Андрију Првозваног, али и општенародни празник, којим је обележавано Карађорђево заузимање Београда 1806, од Турака.

Структура *Торжества Србије* заснована је на повезивању старе и нове историје: златно доба под Немањићима и његове обнове под Карађорђевићима. На митску димензију старе славе и њене обнове ослања се и *Сан Краљевића Марка*. Лик који повезује три временски раздвојене епизоде националне историје је персонификација Србије, која је све до краја замаскирана у Вилу, посестриму главнога јунака. И лик Краљевића Марка је више симболична фигура него историјски херој који прати историјску судбину нације. На крају се отворено каже да је Краљевић Марко симбол вечне српске борбе за слободу.²⁶

²⁴ *Айотеоза* — обожавати, величати неког; уздизање мртвог јунака или великог човека до божанства.

²⁵ Божидар Ковачевић, *Стерија и његова „жалосна позорја“*, Књига о Стерији, СКЗ, Београд 1956, 262.

²⁶ Мирослав Тимотијевић, *Празничне представе Јована Стерије Поповића и рејрезентативна култура у време кнеза Александра Карађорђевића*, Театрон и Сцена, Београд — Нови Сад 2006, 171—174.

„Требало је учврстити нови режим и подићи, насупрот врло великом угледу до јуче владајућих Обреновића” — писао је Божидар Ковачевић — „авторитет заборављених и потиснутих Карађорђевића. Ресору просвете припадала је у неку руку и пропаганда кроз школу, позориште и друге културне установе, па је Стеријино учешће у овим прославама сасвим разумљиво.”²⁷

Последњи Стеријин позоришни покушај у области изван комедије јесте *Сан Краљевића Марка*, коју ће назвати „алегоријом²⁸ у три одељења”. У њој је и песма која ће у буни 1848. године, постати нека врста српске марселе, на музику Јосифа Шлезингера:

„Устај, устај Србине
Устај на оружје!
Дан те чека, мрак нек бега
Устај не оклевај
На ноге, Србљи, браћо,
Слобода зове!”

У првом чину, *Мршвило*, Краљевић Марко као сведок пропasti средњовековне Србије и почекта ропства, забада мач у стену и пада у дубоки вишевековни сан,²⁹ уз обећање да ће се пробудити у време обнове старе славе. Други чин *Зора*, говори о буђењу нације из сна. Буђење је подизање Првог српског устанка, а сценом доминира Карађорђе и изражава спремност да се жртвује за опште добро, чиме је изједначен са Краљевићем Марком. Краљевић Марко се жртвује за добро појединца, а Карађорђе за добро заједнице. Он покреће борбу за ослобођење. Завршни чин *Слава*, јесте стварање самосталне националне државе. Ту су народ, грађани, сељаци. Чин је посвећен подизању националног пантеона, колективне меморије народа, назван *Свеславље*. Како пише Мирослав Тимотијевић, професор Историје уметности: „Јавне заслуге су услов за произвођење појединца у националног хероја и његово увођење у колективну меморију.”³⁰ Стерија кроз лик Краљевића Марка подвлачи: „Само врлина дела достојна су одличја јавна”. Вила, пре него што се са Краљевићем Марком вине у небо, разгрђе огратч и на прсима се указује грб Србије, као симбол државности. **Вила** изговара стихове:

„Нисам вила она из планине
Већ сам вила богиња Србије
А, Краљевић, што видите Марко,

²⁷ Божидар Ковачевић, *Нав. дело*, 270.

²⁸ *Алегорија* — врста продужене, развијене метафоре која се посебно користи у нашој усменој поезији. Као идеја изражена песничким сликама, чије пренесено значење служи као замена основном значењу одређених појмова, може бити проширина на цело уметничко остварење, у басни нпр. У епизици је често тајно средство споразумевања, да би путем мисаоног процеса лепотом слике скрила се осећања (вид. у *Народна књижевност*, 12).

²⁹ Ирске теме обрађене у светској кинематографији и култним филмским остварењима *Мач у камену* или *Excalibur*.

³⁰ Мирослав Тимотијевић, *Нав. дело*, 176.

Дух је српства у виду слободе
Са видине гледаћемо доле
Како Србин завет испуњује.”

Представници народа се заклињу, јер смишљао заклетве заснован је на идеји државног патриотизма.³¹

Међутим, ова апостолиза има ту несрећу, прво што је била намењена као свечана представа за крсну славу кнеза Александра 1847/48. У њој се евоцира Карађорђев Први српски устанак, сва немањићска прошлост и косовска легенда. Стерија не говори о Другом српском устанку, Милошу и Обреновићима. Зато, Јован Ђорђевић, по угледу на Стерију, комад преправља у нову алегорију, убацијући Други устанак, те прославља Обреновиће, и драму приказује под именом *Маркова сабља*. „Али ова нова алегорија много је слабија од првобитног текста, што доказује да је Стерија био бољи писац од свог исправљача.”³²

Критичар Јован Скерлић познат по свом бритком перу, у *Историји нове српске књижевности*, беспоштедно критикује Стеријине пригодне комаде јер „У овим комадима има много романтике, много сентименталности, много позоришног намештања и извештачености, авети, анђела, крви, отрова, примитивне психологије, мало живота, мало историјске верности, мало стила и мало књижевности.”³³ Али, Скерлић примећује да ипак, ови комади својом историјском садржином и патриотском тенденцијом, задовољавали су потребу ондашње српске позорнице, имајући великог успеха код гледалаца, код којих је превладало патриотско осећање. Њихов успех код гледалаца није одговарао стварној уметничкој вредности. „И да су од Јована Стерије Поповића остали само историјски драмати, драматизације историјских легенди и народних песама” — вели Скерлић — „он никако не би заузео онако високо место у српској књижевности какво данас има. Време је казало своју пресудну реч у Стеријину корист. Историчари књижевности указују не само на историјски значај његових драма и комедија, већ му потврђују стари глас „оца српске драме.”³⁴

Пишући о Стерији на репертоару Краљевског народног позоришта у Београду, Јелица Стевановић као прилог Стеријиног присуства у репертоару крајем деветнаестог века наводи критичара Павла Поповића из часописа *Нова искра*: „...А Стерија је чудно прошао у нашем Позоришту. Наследивши његове комаде од ранијих дилетантских дружина, Позориште је узело давати неке од њих одмах у почетку. Неке од тих одмах је, не зна се зашто и оставило, као нпр. *Сан Краљевића Марка* који је игран последњи пут 1869 (овај сан као год и онај на јави, баш показује каквим 'соном мртвијем' наше племе спава...”³⁵

³¹ Исто, 177.

³² Божидар Ковачевић, *Нав. дело*, 279.

³³ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Просвета, Београд 1967, 172, 173.

³⁴ Исто, 178.

³⁵ Јелица Стевановић, *Стерија у Народном позоришту*, Народно позориште Београд, 2006, 11—12.

Театролошка чињеница која се доводи у везу са Стеријиним пригодним и празничним делима *Торжество Србије* и *Сан Краљевића Марка*, указује да у исто време, друге половине четрдесетих година XIX века, настаје и опера *Постанак српског царства*. Како у раду (*Не)познати* *Стеријина ојера* др Душан Михаиловић, професор Факултета драмских уметности и редитељ, пише: „Као човек са веома развијеним историјским осећањем Стерија је за своју мелодраму, односно, оперу *Постанак српског царства* имао не један већ два веома подстицајна велика јубилеја, две петстогодишњице: пола миленијума од крунисања првог српског цара Душана Немањића 1346, и исто тако од првог изгласавања Душановог Законика 1349. (...) Те исте године 1846. Ватрослав Лисински је у Загребу објавио прву хрватску оперу *Љубав и злоба* према тексту Димитрија Демера (...) Стерија је, највероватније желео да заврши оперу пре јубилеја Душановог Законика. Међутим, писац је неочекивано поднео оставку на државну службу у Београду и вратио се у Вршац.”³⁶

Тако је замисао пала у заборав. Опера *Постанак српског царства*, уз *Торжество Србије* и *Сан Краљевића Марка*, могла је да буде, део трилогије Стеријиних свечаних историјских пригодница, алегорија и аптеоза.

II

Демистификујући митове и легенде из народног епског предања Михиз је 1963. године предао свог *Бановић Страхињу* у искусне редитељске руке Мати Милошевићу, а 1969. године, написао је *Краљевића Марка*.³⁷

³⁶ Др Душан Михаиловић, *Из српске драмске баштине*, Институт ФДУ, Београд 2004, 116—117.

³⁷ (Прим. Д. Ч. Б.: У делу изведеном у режији Љубомира Муција Драшкића, на сцени „Атељеа 212”, *Свети Георгије убива ајдаху*, Душан Ковачевић, један од најпопуларнијих савремених српских драматичара, после Стерије и Нушића, крајем осамдесетих година XX века спомиње Краљевића Марка кроз лик дечака Ванета. Наиме, основу драме представља реалистичка, истинита прича пишчевог деде из села крај Шапца. Тема је национална, трагикомична. У селу на граници ондашње послекумановске Србије, живе богали из претходних ратова. Кад избија Први светски рат 1914, сви здрави и способни мушкирци су регрутовани и одлазе, остављајући за собом у селу жене са богаљима. У другој сцени драме под називом *Атенејац* ликови се скупљају испред механе „Код Миле”. Дете, отрепито сироче Ване, служи у кафани, по реду, од најстаријег. Ту је и Ванетов учитељ, који поносно прича Рајку, богаљу из претходних ратова, како је Ванета хвалио и сеоски лекар Константин, иначе Грк.

Учитељ каже: „...Сад ћеш Ване за нашег пријатеља, великог јунака и паћеника, који изгуби ногу у рату с Турцима издекламовати песму *Прилей*.

(...Дечак их гледа смркнуто...)

Ване, сироче: *Прилей* од Јанићија Николића Шапчанина.

(...)

О дико српска из прошлости давна,
Прилепе мили, наша славо стара,
Сад Марко може, после тешких дана,
С покојем да се у гробу одмара.”

Вид. у: Душан Ковачевић, *Свети Георгије убива ајдаху*, СКЗ — „Атеље 212”, Београд 1986, сцена 2, 16—17).

Из епа, Михиз ставља у историјске околности истинског Марка Mrњавчевића, турског вазала, те расправља проблематику модерног кви-слинга. Наиме, као драмски писац, Михиз је уверен да је у уметности могуће да сарадник окупатора може ублажити да зло за народ не буде веће.

Како тврди Јован Ђирилов када пише о Михизу, као своме савременику, за драму *Краљевић Марко* Михиз није прочитao ниједну од двеју драма о Краљевићу Марку Атанасију Николића (1803—1882). Обе Николићеве драме биле су варијације, према истоименим народним песмама *Краљевић Марко и Арайин* (1845) и *Краљевић Марко и Вучи Ђенерал* (1861). Такође, није прочитao ни апoteозе *Сан Краљевића Марка* из пера самог Стерије Поповића, у којој Стерија много пре Радоја Домановића, доводи Марка Краљевића други пут међу Србе, у доба Првог српског устанка, да дели правду обесправљеном народу, као ни *Маркову сабљу* Јована Ђорђевића у част ступања на престо младог краља Милана Обреновића 1872. По ауторовој изјави *Краљевић Марко* је замишљен као друга драма историјске трилогије у којој је прва *Бановић Стпрахиња* — драма, друга *Краљевић Марко* — комедија, а трећа, никада није написана.³⁸

Тумачећи драму о вазалу, Михиз пише озбиљну драму једног народа у којем су, кроз историју, многи били успешни владари, јер су по правилу на почетку политичке каријере, некоме били мудри вазали. Тако је Михизов комад драма парадокса, и алзузије на савремени политички тренутак ондашње Југославије, која има своје тоталитаристичке владаре и хероје. Овде Марко, осталери јунак, није више лакомислен, већ мудар, није лудачки смео борац, већ дипломата, одриче се доброг пића зарад лепе традиције, не снalaзи се са женама, крчмарница Мара жели га више за друга и пријатеља. Поред Марка је робиња с Кавказа коју је једном спасао, али она говори својим језиком никоме неразумљивим. Марко као политичар свесно се жртвује непријатељу. Пред битку на Ровинама где гине, војску своје вере и народа поучава шта да ради, да би победила. Тако издаје господара, султана.

Међутим, Марко ту постаје двоструки издајник, Срби ни овога пута неће победити. Поставља се питање: да ли у политици може и сме бити морала као у свакодневном животу. Међутим, овде се ради о две врсте моралног принципа. У једној сцени комада је призор сећања на прошлост, у којој Марко из „off“-а описује како је проклет и зашто. Када се у цркви Самодержи одлучивало ко ће наследити царство после Душана, Марко „ни по бабу ни по стричевима“ говори скупу да је цар престо оставио сину нејаком Урошу. Због Марковог поштеног сведочења, амбициозни отац Вукашин, претендент на престо, проклиње сина Марка да му се гроб не зна, и да служи Турчина, до kraja живота. Како подсећа Ђирилов: „У тој сцени се налази она позната Михизова и михизовска варијација на тему Лењиновог тестамента с карактеристикама Стаљина, Троцког и Бухарина, примењен на Вукашина и Угљешу... Драме филозофије власти нису биле превише популарне. Оне траже смисао за исто-

³⁸ Јован Ђирилов, *Драмски писци, моји савременици*, Стеријино позорје, Нови Сад 1989, 38—35.

ријско колективно сећање и код публике. Године 1969, одјекивала су још расположења новолевичарске 1968, и када је драма први пут приказана на сцени Југословенског драмског позоришта, у најбољој подели и у режији Арсенија Јовановића, као да није било слуха за све вредности овог дела... Писац *Краљевића Марка* је био човек разочаран у историју...”³⁹

Позоришна критика није била благонаклона ни према тексту, ни писцу а нити сценској поставци редитеља Арсенија Јовановића. На пример, Петар Волк пише: „Историја није право, а ни обавеза са којом би морао да рачуна савремени театар... *Краљевић Марко* је написан без разлога... све се суновратило: Љуба Тадић није у себи успео да нађе лик Марка... Овај неочекивани промашај делује као колективно одрицање од искуства, маште и свега модерног у театру...”⁴⁰ Нешто је умеренија, али не и афирмативнија критика Мухарема Первиле: „...У сваком погледу Марко је далеко изнад своје средине и нема са киме да подели своју драму, осим са писцем и публиком... публика је са пажњом пратила занимљиву Маркову причу... Љуба Тадић (Марко), тако грчевито носи лик кроз комад без прилике да тој трагичној величини да довољно маха... Петар Словенски као Али-паша-ефендија, лишио је комад занимљивог и животнијег лика... И Душан Ђурић као бег Костадин остао је испод текста и писца... из дуела великаша могло се извући нешто више, више и од онога што је донео Светолик Никачевић као краљ Вукашин, односно онолико колико је досегао Марко Тодоровић као деспот Угљеша... Редитељ Арса Јовановић нас, додуше није оставио и без општег наравоученија, које је тражио у изрекама гуслара Милије (Раша Плаовић) и у искуству и примеру Марка Краљевића, који ће пред полазак у последњу битку закључити да је боље и умрети него живети као роб...”⁴¹

Но треба подсетити, Слободан Селенић, драмски писац, позоришни критичар и незаборавни професор Факултета драмских уметности, приређујући *Антиологију савремене српске драме*, у предговору капиталног дела, записао је о драмама друге половине двадесетог века: „У ледену атмосферу филозофског или политичког диспута, Борислав Михајловић Михиз уноси живост и свежину шоовске љубави за парадокс и интелектуалну распру, са свим врлинама и ограничењима ове врсте драмског израза. *Бановић Стпрахиња* и *Краљевић Марко*, Михајловићеве драме, користе мотиве из српске средњовековне митологије и народних песама...”⁴²

III

У комаду *Краљевић Марко*, Синиша Ковачевић на неки начин продолжава ток српске драмске књижевности чији је представник Борислав Михајловић Михиз. Као писац Синиша Ковачевић разбија митски садр-

³⁹ Јован Ђирилов, *Нав. дело*, 44—45.

⁴⁰ Петар Волк, *Одрицање* — Књижевне новине, Београд, 12. април 1969.

⁴¹ Мухарем Первиле, *Премијера*, Нолит, Београд 1978, 75—77.

⁴² Слободан Селенић, *Антиологија савремене српске драме (Предговор)*, СКЗ, Београд 1977, 51.

жај и прекида наивно схватање традиције. На драматичан начин приказује актуелно у времену садашњем и колективну судбину нације. Скептичан је у односу на легендарног јунака митолошких особина. Њега интересује мит да би открио истинито историјско језгро и стварне животне садржаје. Представу режира писац на сцени Београдског драмског позоришта 1998. године.

Драмска прича Синише Ковачевића показује како један тривијалан живот без ичега херојског, прераста у легенду, грађу мита и јуначку народну песму. Драмска радња је смештена у време после Косовског боја, на двор Мрњавчевића, где властела намерава да обнови царство, а већ је у улози турских вазала.

Критика представе из пера Владимира Стаменковића вели: „...У средишту те драме је једна снажна, енергична, властољубива, али искреним патриотизмом прожета жена, Јевросима (Радмила Живковић), која дворским сплеткама, политичким убиствима, па и безобзирном манипулацијом људима тежи да преусмери историју, да пораз претвори у победу...”⁴³ Краљевић Марко (Слободан Ђустић), алкохоличар је, без достојанства. Од љубави према девојци, раздвајају га виши државни интереси. Ту су два народна певача. Старији Веселин (Миодраг Радовановић) саучесник је у фалсификовању историје а други млађи, Завиша (Иван Јефтовић), бори се за истину, без обзира на цену коју плаћа животом.

Крај комада је обрт у иронију и гротеску. Око неспособног Марка испреда се легенда и народна песма. Јевросима планира устанак, а за вођу узима из народа двојника сину Марку којег ће убити Муса Кесеција (Горан Султановић). Мусу Кесецију прогања стид што је потурица, и сећање на српско порекло. Као редитељ, Синиша Ковачевић манипулише оскудним декором, те уводи предугачке паузе између појава. Критичко око Стаменковића закључује: „...Ипак у представи има нешто и веома добро... у комаду је повучена тангента између сценских збивања и данашњег времена... То је постигнуто разноврсним анахронизмима...”⁴⁴ Глумци у представи носе наочари, употребљавају дезодорансе, једу чоколаду. Трагична димензија је када се песма народних певача уз гусле, преплете с рок групом *Деца лоших музичара*.

Као из очајања настала, представа је била очигледна алузија на време које српска нација преживљава, по рецепту својевољног, сировог режима брачног паре Милошевић и њихових истомишљеника. Они ће 2000, бити свргнути са власти, али су рецидиви, не тако давне прошлости, на свим нивоима друштвеног уређења, присутни и данас. Јер, њихова власт изнедрила је довољно „превртача и прелетача”, по „задатку”. Они су верни вазали, присталице Милошевићевог режима и данас.

Комад Синише Ковачевића појавио се, као опомена, да се историја може увек поновити. Нажалост, народ овог поднебља је кратког историјског памћења, кроз векове, био и остао.⁴⁵

⁴³ Владимир Стаменковић, *Крај ушојије и љозоришиће*, Откровење — Стеријино позорје, Београд — Нови Сад 2000, 85.

⁴⁴ Исто, 87.

⁴⁵ О Марку Краљевићу, од времена његове историјске и митолошке појаве, написано је више од милион стихова. Осамдесетих година XX века настао је у Београду и мјузикл

ЗАКЉУЧАК

Зато, на нашем тлу много засађеног корова, брзо се примало и гранало, те је свака епоха имала и имаће, своје митове, легенде. Театар је био ризница посредног или непосредног колективног памћења, али веома селективне меморије, где истина, поготову историјска истина, данас, није омиљена научна дисциплина, глобалног светског поретка XXI века.

На крају, као пример, који потврђује наше исказе, наводимо део монолога *Краљевића Марка*, из комада написаног, далеке 1826. године *Смрћ Уроша V* (II чин, шеста појава), Стефана Стефановића,⁴⁶ који представља декларацију права човека и грађанина, у духу велике француске револуције:

Марко (опу): „Зар да Србин, краљу Вукашине, не сме у својој отаџбини уживати човечанска права? Зар да удави у срцу свом ону горду и срећног човека достојну част: — Ја сам Србин, а ово је Србија! —, већ да се понизи, па да теби и Немањићу робује? Не, тако ми Бога... Цели свет у ком данас Србин живи, има само једног Бога и само једног ћавола: он верује да је данас од Бога заборављен, а ћавола, краљу Вукашине, у теби гледа. То је глас целога народа.”⁴⁷

Наведени цитат из комада *Смрћ Уроша V*, младог писца Стефана Стефановића, за оно време, чистим реформисаним Вуковим језиком много тога је покренуо, не само што је био претеча великих српских драматичара.⁴⁸ Бунтовнички расположен, писац кроз улогу Марка у савременом смислу, раскринкава вишеструко, монструозно лице власти

Марко Краљевић суперстар. Поставка представе која је први пут играна пре 31 годину, премијерно је изведена 9. марта 2007. године у Дому културе „Вук Каракић”, сцена Култ театра. Давне 1986. године представа је сматрана авангардном и алтернативном те постаје први музичко-сценски хит. У ондашњој подели улога играли су Александар Берчек, Милутин Каракић, Жарко Лаушевић, Горица Поповић и други. Редитељ представе како онда, тако и данас јесте Слободан Милатовић. У савременој Милатовићевој римејку поставци играју Андрија Милошевић (Краљевић Марко), Маринко Мајграљ (Муса Кесеција), Дејан Луткић и други. Продуцент независне продукције је Драгослав Пецикова, а музику и сонгове потписују глумци Маринко Мајграљ и Дејан Луткић. Актери римејка доносе ново виђење митског јунака. Зато истичу да је тема веома опасна, јер наши митови су у последњих десет година имплицирали догађаје и произвели лоше људе, који су нам кројили судбине. Представа-мјузикл је демистификација митова, али и прича о људима који покушавају да пронађу себе. По речима Слободана Милатовића: „Текст је писан у десетерцу и остао је не-промењен, али сада је актуелнији него 80-их... Ми смо као народ склони идеопоклонству, и представом покушавамо да ‘скинемо завесу’ с јунака приче. А, Муса Кесеција није баш тако негативан лик већ, један миран, тих, породичан човек...” (А. Лађаревић, *Савремени суперстар Марко Краљевић* – 24 сата, Београд, 8. март 2007).

⁴⁶ Стефан Стефановић (1805—1827), књижевник, претеча Јована Стерије Поповића, утемељио историјску драму.

⁴⁷ *Марко Краљевић у Стефановићевом „Смрћ Уроша V“* – Часопис *Cotoedia*, бр. 22, Београд, 1. фебруар 1926, 3.

⁴⁸ „Већ у 1825. години млади Стефан Стефановић написао је национално историјску драму *Смрћ цара Уроша V*. Драму је писао брзо јер је при крају школовања у Пешти оболео и умро од туберкулозе 1827, са 22 године живота. Да није тако рано завршио он би несумњиво за трагедију значио оно што је Стерија био у комедији...” (Вид. у: Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта*, МПУС, Београд 1979, 101).

оца краља Вукашина. Јер, за подлости и злочине које отац чини, извршава у име сина Марка, да би га, наводно, још више уздигао и учврстио у власти. Као писац, Стефановић несвесно крохи пут ка нашем веку, правећи равнотежу између историјских чињеница, епских народних казивања, легенде и мита. Писац се критички односи према историји, скида ореоле са глава легендарних личности. Духовно храбар Стефановић самостално доживљава прошлост.

Краљ Вукашин је жртва злочиначког нагона и историјске фаталности према цару Урошу, који је као човек племенит, благородан, простодушан и лаковеран. Краљевић Марко је у овом случају синтеза историје и поетске легендарне апотеозе. У историјској драми после њега превладава глорификација, патетика, импровизација и неистина.

Стефановићев комад, и после скоро два века, делује савремено, јер у наведеном одломку говори о декларацији људских права коју управо, заговара нови европски поредак XXI века. На људским правима Уједињене нације данас, темеље своје мировне мисије широм света. Специфичну улогу у превазилажењу разлика у кризним подручјима, као што је Балкан, имају добро организоване мреже невладиних организација, а свака има дефинисану мисију, циљеве и задатке.

* * *

Јован Стерија Поповић полазећи од легенде и епа у *Сну Краљевића* Марка пропагира династички патриотизам према Карађорђевићима, у чијем центру је култ владара. Стерија политички патриотизам повезује са културним патриотизмом и свеукупним просперитетом отаџбине. Тиме даје допринос репрезентативној култури XIX века.

Такође, за Борислава Михајловића Михиза може се рећи да инспирисан историјом, митом и легендом уноси нови однос и проблематику. Михизове драме никако нису романтични занос о величини и симболизму прошлости. Његове историјске драме су актуелне драме моралних дилема и духовитог израза. Његова актуелност обезбедила му је трајност у драмској књижевности нашег поднебља.

Синишу Коваћевића, писца, Јован Ђирилов окарактерисао је као „љутог Сремца, без длаке на језику, не само у драмама већ и у животу”.⁴⁹ Теме Синишиних драма крајем деведесетих година XX века повезане су са реализмом у којем живи нација а окренуте ка митском. Живот постаје компликован, има црних политичара, али противници смо ми сами, сви смо кривци заражени друштвеним злом, сви смо у друштвеном понору, без обзира на политичка опредељења. Потребу за обновом мита Синиша Ковачевић, обнавља сарказмом, а оно што је било полазиште у митском садржају, Синиша приказује много лошије и горе, да би мит био снажнији.

Зато, можемо закључити да кључни догађаји у историји, који су одређену средину довели у ситуацију у којој мора да трага за изгубљеним идентитетом, одређивали су темате жанра. Историјска збивања, ратови

⁴⁹ Вид.: Јован Ђирилов, *Нав. дело*, 186.

који су уништавали историографску грађу, споменике итд. допринели су непоузданости историјске меморије кроз документа и истинитости колективног памћења.

Допуне у нашој прошлости без потпоре научне истине, исписивале су легенда и политика. Утицај легенде био је најснажнији у драмама које су описивале пораз на Косову. Драма прошлости била је у вези са савременошћу: кроз аналогије, кроз експлицитна и имплицитна поређења, кроз поуку а некад кроз отворену, погубну, политичку агитацију.⁵⁰

Dragana Čolić-Biljanovski

KING MARKO — FROM AN EPIC AND A DRAMATIC TEXT TO A STAGE PRODUCTION

Summary

Within the broader thematic spectrum of *Theater and Memory (Recollection or Reminiscence)*, the paper *King Marko: From an Epic and a Dramatic Text to a Stage Production* will attempt to present a historical figure transforming into myth and legend firmly rooted into the collective of Yugoslav peoples.

Another source of collective memory is a common acknowledgement through the history and culture of a certain region. It is this that refers to the common history and legends on King Marko, familiar to Yugoslav peoples. King Marko is the most popular epic hero of Serbian, Croatian, Bosnian and Herzegovian ballads and he is sung about in folk songs of Macedonian, Slovenian, Bulgarian and other neighboring peoples.

Throughout history, King Marko's character has remained an inspiration to Serbian playwrights during the 19th, 20th and even 21st centuries. Certain pieces have, with varied success, been performed on stages in Serbia.

The topic of this paper are the ways and modes of transposing epic traditions, legends and myths as grounds of collective memories on King Marko into dramatic texts and stage productions that have run along the line *Jovan Popović Sterija* (1847) — *Borislav Mihailović Mihiz* (1969) — *Siniša Kovačević* (1998). It is the proof that each day and age interprets the memories of myth, legend and folk tradition in their own way, viewing them through the prism of the historical period in question and the current political situation the generations are going through.

The supplements of our past, with no scientific foundations, have been written by legends and politics. The influence of legends was strongest in dramatic texts referring to the Kosovo defeat. Drama of the past was linked to the presents through analogies, through explicit and implicit comparisons, through morals, and sometimes even through open, fatal, political agitation.

⁵⁰ Вид.: др Марта Фрајнд, *Нав. дело*, 79—89.

Рене Гремо, Холандија

О ИНДИЈСКИМ ИГРАЧИЦАМА „БАЈАДЕРАМА“ У СРПСКОМ НАРОДНОМ ЛИСТУ 1839. ГОДИНЕ

САЖЕТАК: Прилог говори о европским истраживањима везаним за прво европско гостовање индијске групе за традиционалну игру „бајадере“. Овом приликом објављен је и коментарисан извештај о гостовању објављен у *Српском народном листу* Теодора Павловића (1839). У обрађеном новинском чланку описана је целовита турнеја трупе по градовима Западне и Централне Европе. У раду је посебно истакнут значај овако ране рецепције индијског плеса и музике међу Србима и на ширем јужнословенском простору.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: „бајадере”, индијске традиционалне играчице у Бечу 1839, рана рецепција индијске културе у српској штампи XIX века.

У овом прилогу подсећамо читаоце на опис бечке представе индијских плесачица „бајадера” и музичара који су их пратили, објављен у *Српском народном листу* давне 1839. године.¹ Ово није само драгоцен извор за упознавање готово заборављене најраније српске рецепције индијске сценске уметности и музике, а вероватно ни једног од првих текстова на српском језику о хинду култури уопште. Док се тада на језику Срба и Хрвата није много писало о далеким културама, бар се један човек са јужнословенског поднебља интензивно бавио Индијом. Реч је о Филипу Вездину (1748—1806), кармелита мисионару, првом Јужном Словену који се посветио учењу језика, веровања и обичаја Индије. Овај Хрват из Доње Аустрије, који се у Линцу заредио за кармелита, у црквеним и научним круговима постао је познат под редовничким именом Paulinus a Sancto Bartholomeo. После студија источњачких језика у Риму, године 1776. послан је у Индију као мисионар. Поред обављања низа дужности у црквеној управи, боравак у том далеком свету користио је за усавршавање знања локалних језика. По повратку у Европу око 1790, Paulinus бива изабран за професора језика Истока на *Seminarium Missionum*-у у Риму. Осим по радовима из области лингви-

¹ Сербский народный листъ, 20. июля 1839, год. IV, чис. 29.

стике (автор је нпр. прве граматике санскрита издате у Европи), овај свестрани индолог највише се прославио двема књигама: *Systema brahmanicum liturgicum, mythologicum, civile ex monumentis indicis Musei Borgiani Velitris* (Рим 1791), немачки превод 1797, и *Viaggio alle Indie orientali* (Рим 1796), преведена на француски, немачки и енглески.² Прва се сматра његовим најбољим делом, а друга је познатија.

Вратимо се на прилог из *Српској народној листи*, недељних новина које су излазиле у Будиму. При читању пада у очи поштовање марљивог и добро обавештеног посматрача које испољава према извођачима, као и према култури из које они потичу. Анонимни приказ је израз јаког таласа својеврсне 'индоманије' по културним центрима старог континента, и то скоро век и по пре појаве чувеног ситаристе Равија Шанкара (Ravi Shankar)! Од краја осамнаестог века европски просветитељски кругови су се у велико занимали за древну Индију, као нашу прајостојбину, као извориште „индогерманског“ језика и других обележја цењене европске цивилизације. У овом контексту треба у целини посматрати бечку представу, која је иначе била једна у низу сличних представа по великим европским градовима.

На крају још необављеног рада холандског етномузиколога и индолога Јупа Бора (Joep Bor) о развитку западне слике о ритуалним плесачицама — обредним играчицама јужноиндијских храмова — од првог описа са краја XIII века код Марка Поля (Marco Polo), до мало пре 1800. године, писац се посебно осврнуо на ову турнеју прве професионалне индијске плесне трупе, која је икада јавно наступала по Европи.³

„Бајадере“ (трупа је наступила под тим именом, већ познатим у Европи),⁴ турнеју су започеле крстарењем у луци Бордоа (Bordeaux) августа 1838. године. Уговор су претходно, исте године, потписале у Пондишиерију (Pondicherry). У том граду на југу Индијског потконтинента дотични уметници, који су сви потицали из омањег места Тирувендипурама (Tiruvendipuram), били су ангажовани у храму Господара Перумала (Lord Perumal). Четири играчице (име пете и најмлађе недостаје) и тројица музичара обавезали су се уговором окретном и предузимљивом француском импресарију Е. Д. Тардивелу на осамнаестомесечну турнеју по Европи. Представе у споменутом француском граду на Атлантику још увек су биле претежно приватног карактера. Главна играчица, тридесетогодишња Тиламал (Tilammal/Tilambal) и остали, своје право освајање Европе започели су у Паризу. По речима једног савременика, познатог француског списатеља Теофила Готјеа (Théophile Gautier): „Публика је била у стању велике узбуђености, јер су коначно угледали нешто чудно, мистериозно и шарманто, нешто сасвим непознато Евро-

² Milka Jauk-Pinhak, *Indijsko-jugoslavenski odnosi (Kulturni odnosi)*, Enciklopedija Jugoslavije, друго латинично издање, књ. 5, Zagreb 1988, 554—559.

³ Joep Bor, *Mamia, Ammani and Other Bayadères: Europe's Portrayal of India's Temple Dancers*, поглавље X у: Martin Clayton and Bennett Zon (eds.), *Portrayal of the East: Music and the Oriental Imagination in Britain, 1780—1940*, Aldershot: Ashgate 2007 (forthcoming).

⁴ Отуда потиче назив познатих и омиљених чоколадних бомбона загребачке фирме „Краш“.

пи, нешто ново!”⁵ Судећи по критикама, начин плеса „бајадера” знатно се разликовао од европских плесачица. Док су последње плесале само ногама, Индијке су стално користиле читаво тело.

Поред већ споменуте најстарије и водеће играчице наступиле су: Амани (18 година), Рангам (14 година) и Сундарам (13 година). Најмлађој је било само шест година. Радило се о унуци човека са седом брадом који се звао Рамалингам Мудали. Овај *nattuvan* или мајстор плеса певао је и држао темпо са паром омањих ручних тасова (*cymbals*), у Индији познатих као *talam*. Од друге двојице музичара један је рукама ударао у обе коже дугљастог бубња званог *mattalam*, а други је дувао у неку бурдонску цев звану *titti* или *tutti*. О овом загонетном инструменту зна се само да је био без рупица за прибирање и да је по свој прилици био направљен од бамбуза. Чак је непознато и ком основном типу дувачких инструмената је припадао, односно како је његов звук тачно био произвођен.⁶

У главном граду Француске одржано је више десетина добро посечених јавних представа, на пример у *Théâtre des Variétés* и *Tivoli*. У *Les Tuilleries*, такође у главном граду, 19. августа су давали представу за краља Француске Луи Филипа (Louis Philippe), која је трајала два сата и том приликом су обдарени од краљице и принцеза.

Трупа је у октобру и новембру посетила Велику Британију, и то веома успешно. У Лондону им је седиште било у *Adelphi Theatre*, потом у *Egyptian Hall*, а радили су и у Брајтону (Brighton). Познати комичар Фредерик Јејтс (Frederick Yates), предузимљиви менаџер споменутог лондонског позоришта, дочекао их је и, упркос јакој конкуренцији, успео да их откупи од француског импресарија на четрнаест месеци за 5000 фунти стерлинга.

Крајем јануара, почетком фебруара 1839, били су у Антверпену и Бриселу. Тамо, у престоници новостворене краљевине Белгије, наступали су у *Théâtre du Parc*. Успех је, изгледа, био мањи него у претходним земљама. Још није доволно познато куда су их, после Белгије, путеви одвели. Вероватно су стигли до Берлина, а сигурно су имали бар једно извођење у Бечу, као што сведочи овај, на српском објављени текст. Нажалост, читаву турнеју по унутрашњости Европе Јуп Бор до сада није обрадио, али нема разлога да не верујемо да су стигли много даље од главног града Аустријског царства. Шта се на крају десило са овом трупом, ни Борово истраживање није могло да утврди, али се претпоставља да им слава није била дугог века.

Уважавање једне тако далеке иностране културе тада је у српској средини тешко могло бити очекивано, а још мање у случају класичног индијског плеса који су изводиле особе удружене у један неочекиван спој монахиња и јавних жена, активних у свету забаве. Упркос настојању да се показују као часне играчице, а не као обичне забављачице, насту-

⁵ „The public was in a state of great agitation, for at last they were going to see something strange, mysterious and charming, something completely unknown to Europe, something new!”, необјављен превод Јупа Бора.

⁶ Љубазно објашњење др Бора у електронској поруци аутору овог прилога.

пи су им задржали доста еротичног, као што се лепо примећује у приложеном опису. Плес тих *девадасиса*, као што су познате на санскриту, настао је у хиндуистичким храмовима, а зарад истих установа су се из више или мање верских побуда бавиле и игром у кафанама и местима за забаву.

Оваква несвакидашња комбинација узвишеног и профаног, култног и сексуалног, чинила их је, поготову у туђим и необавештеним срединама, у најмању руку људским бићима сумњивог морала. Међутим, за зналијељну европску публику, нарочито за њен мушки део, полу скривена еротика тих љупких извођачица била је саставни део популарности ове трупе. Поред искреног уживања у плесу, певању и музичи, западни посетилац је у представама групе „Бајадера“ свакако проналазио и слатку потврду за већ постојећу слику о Истоку као неком земаљском рају препуном сензуалности.

Сербски народни листъ, 20. юлія 1839, год. IV, чис. 29

БАЯДЕРЕ (играчице) ІНДІЙСКЕ У БЕЧУ.

Бечь, 19. Юля — Індія є колевка може быти свію народа, и оне нынине обычає, кое су намъ стари спісательи у своимъ књигама назначили и данаъ непроменѣне налазимо. Ни єданъ народъ ниє за свое стародревности тако привезанъ, да ће пре животъ жертвовати, него и едну длачицу одъ ныи одпустити, као што є Индостанацъ. А какови су имъ обичаи? Гди што самъ текъ кодъ нась у нашимъ књигама о ныима читао, но изъ други знамъ, да су страшни — да су сурови и безчовечни, и опеть су имъ тако драги, опеть ий тако чуваю и хране — а зашто? Єрь су имъ аманеть ныовы праотаца! Индостанцы као и сви други народи често су одъ други побеђени бывали и подъ ярмомъ робства стеняли, но сила тиранства обычає ниє имъ могла отети. — Индостанацъ какавъ є био пре четрдесетъ стотина година, такавъ є и данасть. Какво самъ му юче одело видіо, такво му є было и онда, како данасть Богове свое слави, тако є и онда чиніо. Данась за славу свои Богова иде босоногъ по вреломъ гвожђу, седи на ёксери, и свакимъ мукама, кое се годъ могу мыслити, свое тѣло мучи; удовице за своимъ мужевима живе у ватру скачу, и спальиваю се, а то су и онда чинили. Та само ме є то могло любопитнымъ учинити, барь люде, како изгледаю видити, а камо ли и ныове обычає. — То Европеацъ ни єданъ до данась у Европи ни є видіо, и ако є хтео и желю видити, то є морао путь одъ 6000 сатій учинити, 6000 миля прећи, пакъ онда истомъ, што є желіо, могао є чути и видити. — Найрадіє самъ читao по новинама извѣстія, коя су досада о ныима, ныовым' играма и обычайма писали. Какова ми є, дакле радость морала быти, кадъ самъ синоћь то све своимъ очима могао видити!

Мы Европейцы обычно све Индіанске играчице зовемо Бајадере, а то оттуда произлази, што су Португизцы одъ прилике пре 400 година, кадъ су првый путъ ю Индию отишли, ныи своимъ єзыкомъ Балладеира (играчица) назвали, одъ куда є после изишло име Бајадере, но они се своимъ єзыкомъ другоячје зову. — Играчице (Баядере) у

Индіи деле се на два реда, єдне су у чести кодъ народа, и то су свештенице, оне се одъ детинства каквомъ Богу посвете, пакъ се уче читаню и игранию; ныюва є дужность у цркви или на сокацы, кадъ се літія носи, предь онымъ Богомъ, коме су посвѣћене, играти. Те се свештенице у Индіи зову Деведаши (санскрітско име, кое є сложено изъ Деве, што божество значи, и Даши робынѣ). Оной другій родъ играчица ни є ни укакой чести, оне за новице играю по крчмама и другимъ mestама, и имао различита имена.

Ове Баядере, кое су овде, такође су свештенице у Пагоди или цркви. Тінта віна — пурумъ на приморю короманделскомъ, посвѣћене Богу Вишну. Ныи є числомъ петь. Найстарія, вр'овна свештеница зове се Тиле, већи є жена у година, нѣна є лепота изчезла, но обликъ показує, да є морала лепа быти. После нѣ долази Амана, врло нѣжно и тіо дете, она є высока као што є палмово дрво нѣногъ отечества, нѣнъ погледъ, рекао бы, да саме Богове сна навлачи на очи човеческе, тако є любко меланхолически, она є около 18 годана. Соунди-роунъ текъ 14 числи година, пуна є ватре и живости, кудъ погледи своимъ црнимъ очима, чисто пресеца, — ньойза є налихъ Рангоунъ, коя є кадра чуда починити и вештиномъ своіомъ люде очарати. Садъ долази мала 7 годишня Баядера Ведоунъ, ову могу війли уподобити, тако є брза, тако є страшна, тако любка у свомъ игранию. Стаса су све врло витка, и читаво тѣло превећи нѣжно. Ныюва є одећа єднака, на ногама су имале какве свилене чакшире, по тѣлу горе црвену хальину, коя є допирала до колена, а преко те одъ прсю доле, тако исто дугачко, обвиенне су быле у белу прозрачну огратчу, кое є єданъ край прелазіо преко рамена и преднюю часть те огратаче са стражњомъ сојужао, златанъ поясь около виткогъ стаса те є хальине утврђене држао. Коса имъ є висила преко плећа у два курюка оплетена, на глави су имале, као неку капу, коя имъ є таковий изгледъ давала, као кадъ су Србске наше жене повезане. На рукама су имале чудновате бразлетте, а у ушима и носу прстенѣ. — Но време є, да и на ныюве свирце прећемъ; изъ Индіе су дошли съ нымма такође и три свирца. Они су высокогъ стаса, старацъ Рамалингонъ држао є у свакой руци по єданъ інштрументъ, кои є каквомъ маломъ пљоснастомъ заклопцу налихъ, и нымма є ударао. Младићъ Деиванаяго нъ ударао є прстима као у некій добожъ, а Саваранинъ дувао є у некій інштрументъ нешто налихъ на фрулу. Свирка имъ є све єдозвучна, нити какве промене у ньой бываю. И овы є одећа єдна другой подобна, на ногама носе чакшире бледожуте, после на себи имаю као некій видъ капута до сниже колена, широкъ около тѣла и бео, на глави носе црвене капе. Боє су угаситожуте. — Кадъ се завеса подигла опазимъ све Баядере у реду, а за нымма свирце држаюћи свое свирке у руци. Сви се на єданпутъ поклоне чакъ до землѣ и учине намъ свой поздравъ, затымъ три одъ ныи оду пакъ седну съ прећстенимъ ногама на подглавке, а две остану и започну игре, кое су овимъ редомъ слѣдовале.

1) Одећа Бога Вишну представляна одъ Баядере Соунди-роунъ и Рангоунъ. Представля обычае тога Бога, кадъ улази у купатлио и како се облачи.

2) Поздравъ Рає, одъ 7 годишнѣ Баядере Веідоунъ, показує очаячніе и стра, а на последку радость Индіанске жене, коя є за слободу свогъ зароблѣногъ мужа молила и на последку одъ непріятеля га добыла. Докле є та мала девойчица то представляла играюћи, Индіански свирцы у свое су свирке свириали, а стараць Рамалигонъ ударао и певаш, но све є на душекъ говоріо, докле се годъ ни є игра окончала.

3) Четыр гмача одъ две прве Баядере представля, како се Богъ Рама боріо съ Богомъ Рагуен - іє - пурен' за ослобођенъ свое су пруге Богинѣ Содавеви и нѣговъ победоносанъ повратакъ.

4) Малапоу, одъ Баядере Тилле, Амані, Соундіроунъ, Рангоунъ представляле су радость пастыра и пастырка при повратку пролећа и ныову благодарность Богини Земледѣства Бунуди. На последку Голубицу на палмовой границы, одъ Баядере Рангоунъ. Ово є особито вешто и до удивленя произведено. Читаво пакъ у овоме се состои. Споменута играчица имала є на руци комадъ мусулина одъ 35 стопа дугачакъ, на за єданъ четвртъ сата, све у округъ на єдномъ месту окретаюћи се направила голуба одъ мусилина, како на границы седи, тако вешто, да су се сви одъ малогъ до великогъ удивили и заслужену ѹой похвалу као и свима другима плѣскаюћи рукама указали ѹой. — На последку ѹошть то имамъ примѣтити, да су оне єдва



добыле допуштенъ одъ свои старешина у Индіи у Европу поћи, да овде са свимъ по свомъ закону живе нити што друго јду, него оно што саме у свомъ посуђу сготове, као јело одъ пиринче. — Досадъ су играле у Паризу, Лондону и јоште гдикоимъ пре столнимъ градовима, свуда су съ чесћу дочекане быле, и саме кралјевске породице удостоиле су нњово престављањъ својимъ присутствијемъ.

René Grémaux, Holland

ON INDIAN DANCERS „BAJADERAS” IN SERBIAN NATIONAL PAPER
FROM 1839

Summary

The author discovered an article in *Serbian National Paper* printed in Budapest on 20 July 1839 and wrote about it here. The article was about a performance of the first professional dance troupe „Bajaderas” from India which took place in Vienna. The troupe started its tour in Bordeaux in 1838 and then performed in Paris, London, Brighton, Antwerp and Brussels. The author presumes the troupe also reached Berlin, but their Vienna performance was described in the Serbian paper.

Ritual dancers from the „Bajadera” troupe came from Tiruvendipuram, a small town on the south of India. There were five of them; the oldest one was thirty and the youngest one only six. They were accompanied by three players with traditional instruments. European audience showed great attention and interest in the performances of these dancers.

The author of this paper stressed the historical significance of this tour for European encounters with Indian dancing, singing and music. He pays special attention to the review of the „Bajadera” performance published in the Serbian paper, which reflected an early acceptance and introduction of Indian culture to Serbs and other peoples in the South Slavic region. Of special importance is the tone of respect towards other nations found in the Serbian paper of the 19th century.

Лука Хајдуковић

ПОЗОРИШНО ТВОРЕЊЕ НАШИХ РУСИНА

САЖЕТАК: Од средине XVIII века Русини живе на простору данашње Војводине и Славоније. Иако малобројни у вишенационалној средини, успели су да сачувају своју етничку самобитност — језик, веру, културу. Велики напредак, економски и културни, остварили су у периоду између два светска рата, а особито у Социјалистичкој Југославији. Тај напредак се огледа и у позоришном стваралаштву: Русини данас имају драмску књижевност, образоване глумце, редитеље, професионално позориште.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Русини, култура, позориште, драмска књижевност, редитељи, студија.

О позоришном стварању Русина који дуже од четврт миленијума живе у Војводини и Славонији (у брозовској Југославији означавани су одредницом југословенски), писано је углавном узгредно, парцијално и — готово редовно — без аналитичког просуђивања односно вредновања. Скромна сазнања садашње науке о томе предмету темељена су најчешће на штурим информацијама, извештајима објављеним у периодичној штампи (до 1941. у *Руском календару*, односно у листовима *Руски новини* и *Русска зарја*), или су заснивана на оскудним обавештењима о позоришним догађајима и ретким приказима позоришних представа (после 1945. у *Руском слову* и *Шветлосци*). Тек седамдесетих година XX века начињен је запажен напредак у историографском и театролошком проучавању њихове позоришне прошлости. Међу неколицином радова, писаних са већим амбицијама и са циљем да понуде потпунији опис и класификацију проучаваних феномена, издваја се „хронологија сценских и других културно-уметничких јавних манифестација” између два светска рата *На отвореној сцени* (1970) из пера Романа Миза. Биће да је управо у том периоду сазрела свест Русина о потреби научног елаборирања властите позоришне културе и да су тада дорасли кадрови за обављање тога посла. Ако се има на уму чињеница да су русински језик и писмо кодификовани 1923 (Гаврило Костељник, *Граматика бачваньско-русской бешеды*), а да је прва историја русинске књижевности објављена 1984 (Јулијан Тамаш, *Русинска књижевност. Историја и стапајус*), поменута претпоставка не мора да сугерише закључак о кашњењу Русина у осветљавању своје позоришне делатности. Данас је и у тој научној области стање знатно боље. Наиме, ововремени истраживач русинског позоришта има на располагању већи број монографских публикација о култури русин-

ског живља у појединим mestима, а то значи и о његовој позоришној активности. Монографија Ђуре Laђака *Двадесет је^т година АРТ-РНТ „Баћа“ (1970—1995)* (Нови Сад 1996) такође је ваљан прилог позоришној историографији Русина у нашој земљи. Најзад, захваљујући изузетном труду истог истраживача, добили смо историографско-документаристичку студију о позоришној култури и уметности Русина у раздобљу од првих писаних трагова до 1970. године — *Позоришни живот Русина на јужнословенским просторима*. Како је предмет тога, можемо слободно рећи, капиталног дела размотрен у контексту друштвене, политичке и културне прошлости Русина у Војводини и Славонији, потпуно акцептирање његове садржине подразумева основну обавештеност о русинској етничкој заједници.

ДО ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА — ВЕРТЕП, ПРВЕ ПРЕДСТАВЕ

Досељавање Русина у Војводину резултат је демографско-националне политike Аустријске империје. Наиме, многонационална Аустрија, односно Аустро-Угарска, у којој је и русински живаљ чинио посебан етнички корпус, настојала је да организованим сеобама, тј. премештањем великих националних група на властитој територији и прихватањем досељеника из суседних држава, ојача своју економску и војну моћ и тиме очува позицију европске силе. Хетерогени национални састав становништва у јужним деловима империје у великој мери је последица управо те политike. Прве русинске породице досељавају се у Бачку четрдесетих година осамнаестог века. Први организовани миграциони талас (постојала су још два — половином и крајем XIX века) унутар царства средином XVIII века донео је из Закарпатја, тј. са простора данашње источне Словачке и северне Мађарске (Земплин, Боршод, Шариш, Абај) на тло Бачке неколике хиљаде Русина. Ти русински досељеници су 1751. основали станицу Бачки Крстур (данас Руски Крстур) и, нешто касније, Куцуру. Са тих локација, нарочито у првим деценијама XIX века, живот је многе Русине одвео у нека места Бачке, Срема и источне Славоније. Припадници малобројне русинске етничке групације (по попису 2001. године око 18.000) данас живе у десетак места Војводине и неколико насеља Славоније; међу њима ни Руски Крстур више није насеобина са чистим русинским становништвом.

И у новој средини, већим делом измешани са Мађарима, Немцима, Словацима и Србима, Русини су упорно чували своја народнонасна обележја: језик, гркокатоличку веру, обичаје. Као и другим политички обесправљенима народима у монархији, црква и школа су им биле — а то су у знатној мери остале и до наших дана — најзначајнија жаришта духовног живота и најсигурнији чувари народног идентитета. Није чудно што у Руском Крструу већ 1753. године, а у Куцури 1765, почиње да ради конфесионална основна школа. На пољу духовног уздизања народа, чија је најважнија компонента била изградња самосвести о русинској етничкој јединствености, цркви и школи су се у другој половини XIX века

придружили народне читаонице основане у неким русинским селима (у Крстуру 1870, а у Куцури 1878) и културна друштва у оквиру којих су најчешће деловали инструментално-певачки и пlesни састави. У то време и у животу Русина народно књижевно стваралаштво добија све већу друштвену и политичку улогу. *Русински славуј* (*Русский словесей*) учитеља Михајла Врабеља (1866—1923), зборник народних и уметничких песама — не само русинских — објављен 1890, а особито народно благо бачких Русина које је у периоду између 1897. и 1911. прикупљао и изнео на светлост дана (четири књиге) Владимир Хнаћук (1871—1926), — имали су изузетан културолошки и друштвено-политички значај за духовно одржање русинске заједнице. Када је у питању позориште, међутим, изгледа да за њу у то време наши Русини нису показивали интересовање. Наиме, први документ о позоришној активности војвођанских Русина потиче из 1913. године.

Тешко је поверовати да Русини у нашим крајевима све до пред Први светски рат не познају ниједан облик позоришног стварања; тешко је „због недостатка доказа” прихватити мишљење да у њиховим школама и при њиховој цркви нису извођена позоришна „разглагољствија” ученика — приказања чија је главна интенција била популарисање дидактичких хришћанских поука. У прилог израженој сумњи иде чињеница да су школско позориште познавале све културе у окружењу Русина. (Школско позориште код Срба, започето изведбом *Траедокомедије* Мануила Козачинског у Сремским Карловцима 1734, одржало се до првих деценија XIX века.) Сумњу поткрепљује и чињеница да је и код Русина био популаран в е р т е п, који има исходиште у школском позоришту. У Руском Крстуру је 1937. издата брошура *Вершней*, „побожна размишљања у дане Божића”. (У студији је наведен текст, забележен 1940. године, који су изводили русински вертепаши.) Најзад, треба истаћи и благотворни утицај школства и културе Закарпатја и Галиције (до 1918. у саставу Аустро-Угарске) на војвођанске Русине — отуда су им долазили школовани учитељи и свештеници. У другој половини XIX века више ученика из Бачке похађало је учитељску школу у Унгвару (данашњи Ужгород). У то време управо из Закарпатја долази „нови национални дух који доноси културно-национални препород Русина у јужној Угарској” (Ј. Рамач). Становништво тих области познавало је и облике позоришта о којима је реч, као и дилетантско путујуће позориште (стално позориште у Лавову основано је 1864. године). Аутентични доказ да је у Куцури 1913. одржана „забава” — у сачуваној позивници експлицитно су наведени елементи програма — у оквиру које су изведене две једночинке галицијског писца Јеронима Луцика (псеудоним Роман Сурмач) *Не йреклињи* (*Не преклини*) и *Врачара* (*Врачарка*), док се евентуално не пронађу старији подаци, једина је за сада потврда да су Русини на простору данашње Војводине уочи Првог светског рата изводили позоришне представе.

С обзиром на релативно велико закашњење овдашњих Русина у прихватању позоришта, можемо само претпоставити на каквом су извођачком нивоу биле те представе. Ако се подсетимо да су Срби прву грађанску представу извели у Пешти 1813 (Јоаким Вујић: *Крешталаџа*, по-

срба дела Аугуста Коцебуа *Der Papagoy*), тј. пун век пре организоване кућурске Забаве, биће нам ближа социјална и културна слика почетка русинског позоришта. Највећим делом пољопривредно становништво, са слабим трговачким и занатлијским слојем (штедионица у Крстуру је основана 1878), под снажним утицајем цркве као најважнијег заштитника националног бића — Русини су свој друштвено-културни живот испуњавали углавном празновањем црквених празника, „кирбаја”, и организовањем музичко-пlesних забава. Без грађанске класе, исправно за-кључује Лађак, они у позоришту нису ни могли да виде бржи властити духовни и национални напредак. Црква и школа били су им задуго до-вольни за очување језичке и верске, тј. етничке самобитности. Тако су Русини на тлу данашње Војводине, тек са почетним настојањима да друштвени живот обогате позоришним стварањем, готово без икаквог пред-стављачког сценског искуства, ушли у XX век и дочекали распад Хаб-збуршке монархије, у којој су последњих деценија морали да упорно бране своје национално биће од пошасти мађаризације. Угарским зако-ном из 1840. установљена је обавеза народности — Срби, Буњевци, Словаци, Русини, Румуни — да црквене матичне књиге воде на мађар-ском језику. Од 1900. до 1918. у школи у Крстуру настава је извођена на мађарском језику. После 1918. године, у новој држави, у друкчијим друштвено-политичким условима, Русини ће сасвим променити однос пре-ма позоришту: на вредносној равни националног значаја ставиће га од-мах иза институција цркве и школе.

ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА — РАЂАЊЕ ДОМАЋЕ И ДОМИНАЦИЈА УКРАЈИНСКЕ ДРАМЕ

Русини су подржали тежње Срба у бившој монархији да се уједине са матичним народом. Наиме, на Великој народној скупштини, одржа-ној 25. новембра 1918. у Новом Саду, русинска делегација (21 делегат) из-јаснила се за присаједињење Војводине Краљевини Србији. Тим чином Русини су изразили не само негативан однос према дотадашњој Аустро-угарској империји него и очекивања да у новој државној заједници неће бити подвргавани асимилаторским притисцима и да ће им бити омогу-ћен сигурнији културни развој.

Премда у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, односно у Краљевини Југославији нису били политички субјекат — нису имали властиту политичку странку нити су из своје средине имали посланика у парламенту — они су одмереном, лојалном политиком према властима успели да у новонасталој држави знатно побољшају свој економски положај и да унапреде духовни живот. Наиме, у краљевини је током целог периода између два светска рата невелика русинска популација (1921. године бројала је око 22.000 душа), са пуном свешћу и залагањем остваривала свој друштвени програм чија би се суштина могла овако исказати: пр-венствено ширењем образовања на своме језику и снажнијим развојем властите културе сачувати и афирмисати национални идентитет. Тај про-

грам је утврдило и предузимало конкретне мере ради његовог превођења у живот Русинско народно просветно друштво (Руске народне просветне дружтво), основано 1919. у Новом Саду. Оно није било само прва национална организација Русина од њихова досељења у данашњу Војводину, већ најделотворнија и по идејном усмерењу најближа бићу русинске заједнице. По ширини деловања и утицају на друштвени живот русинског живља са Друштвом, у којем је клер имао доминантну улогу, није се могао мерити ни Културно-просветни савез југословенских Русина (Културно-просветни сојуз југославянских Русинох), основан 1933. у Старом Врбасу, а који је — прорежимски оријентисан у првим годинама рада — настојао да освоји позицију водеће друштвене снаге у русинској заједници. Опремање штампарије у Руском Крстуру, издавање периодичних гласила (од 1921. *Руски календар*, од 1924. *Руски новини*) и других публикација, првенствено из области школства, те оснивање фолклорних друштава — плодови су рада Друштва. (Културно-просветни савез је 1924. почeo да издајe лист *Руски батог* — што ћe рећи *Русински бич*, који је претходио новинама *Заря*, чији се назив мењао у *Русска правда* односно *Русска заря*.) У програмској оријентацији Русинског народног просветног друштва, које је „заступало изразито промонархијско и продржавно становиште“ (Ђ. Харди), у културној клими коју је стварало у местима насељеним Русинима, простор и услове за успешан развој нашло је и позориште. Управо у раздобљу између два светска рата Русини ћe снажно потврдити самосвест о сопственој националној особености: нормираћe књижевни језик и постићи прве успехе у драмској књижевности; њихов позоришни аматеризам развићe се у широки покрет — десетине сценских представљача израшћe у поуздане дилетанте; русински позоришници отворићe окно у европску драму, посебно украјинску.

Средином треће деценије XX века драмска књижевност и дилетантско позориште Русина доживљују, готово истовремено, свој истински почетак. Наиме, Гаврило Костељник, аутор прве песничке књиге у Русини, кодификатор њиховог језика, прозни стваралац, писац религиозно-филозофских и политичких дела, — објавио је 1923. први драмски текст на русинском језику *Ка Христу (Гу Христови)*, а после тога комада за децу, већ наредне године, на светлост дана излази његова „трагедија у пет чинова“ *Јефтајева кћи (Ефтайова дзвик)*, која је 1925. премијерно изведена у Куцури. Управо тим делом започела је живот русинска драма. У *Јефтајевој кћери*, писаној у стиху, са мотивом из *Библије*, аутор разматра међусобне односе вође и народа, стављајући тешките напитања родољубља и личног морала, тј. жртвовања. Идејно-етички план Костељникove трагедије имао је подлогу, очигледно је, у судбини русинске заједнице. Та чињеница, пре свега, објашњава несумњиву популарност *Јефтајеве кћери* и њен дуги живот на сцени — до последње инсценације између два светска рата постављена је неколико пута, те је била „изгледа и рекордер у погледу броја извођења“ (Р. Миз).

Пионирски рад Гаврила Костељника на драми наставила је неколицина стваралаца. Већина их је хлеб зарађивала као професионални учитељи, а позоришту су служили као писци, редитељи или глумци по дик-

тату сопствених нагонских потреба и дубоке свести о националној припадности. По значају списатељског дела међу њима се издвајају Петар Ризнић и Михајло Ковач.

Мада је највећи допринос развоју позоришне културе и уметности дао као редитељ — извесно позоришно образовање и сценско искуство стекао је у родној Украјини, из које је емигрирао 1919. године — Петар Ризнић је објавио једночину комедију *Шала (Франтовица)*, 1931, и две прераде дела украјинских аутора: *На сенокосу (На синокосу)*, комад из народног живота Александра Суходольског *Облак (Хмара)*, 1923, односно *Зачарано блађо (Заврачане благо)*, В. Ванченка *Зайорошко блађо (Запорізький скарб)*, 1935. Сва три текста била су, могло би се рећи, репертоарска окосница сценске активности русинских аматера све до избијања Другог светског рата на југословенском простору. Премијерно су изведени, а потом постављани и по неколика пута, у готово свим местима у којима је било русинског живља. Та чињеница, као и истина да их је сам аутор успешно режијски обликовао, наводе на мисао да су управо на Ризнићевим делима „ишколовани” многи ствараоци русинског глумишта.

Са комедијом *Јанкова женидба (Янкова женідба)* у русинску драмску књижевност је 1930. ушао Михајло Ковач. Учитељ, писац уџбеника, књижевник, преводилац и публициста. Многоструки позоришник и друштвени предњак, Ковач је био стожерна творачка личност у међуратном животу Русина. Са десетак драмских дела, од којих је већина написана за дечју сцену, он је најплоднији драмски писац у периоду између две светске ратне катализме; тај примат је, додавши поменутом опусу десетину драма, задржао и после Другог рата. Нема сумње да су неки од његових комада, највише због социјалне тематике (*Суд юравде — Суд правди*) или комичко-сатиричког духа (*Ко је лойов — Хто толвай*), (*Одборници — Одборнїci*) одиграла важну улогу у подизању друштвене свести гледалаца.

Изведени комади Еугена М. Коциша *Шеѓрї-ђаво (Шегерт-чорт)*, *Под юрозором (Под облаком)*, и *Два юријашела (Двоме приятеле)*; Осифа Торме *Ко је у юраву (Хто ма право)*; Еугена Тимка *Хїтела је добро (Добре сїела)*, — нису оставили скоро никаквог трага у позоришном стварању Русина. Забележени су тек као репертоарски потези тренутног интересовања позоришних делатника и краткотрајног друштвеног значаја. Сличну судбину доживео је Коцишев драмски опус готово у целини; после Другог светског рата написао је девет драма, од којих је извођење доживела само *Она није крива (Вона не виновата)*. Међутим, Тормин једини текст *Ко је у юраву* игран је шездесетих година још неколика пута.

Недостатак домаћих текстова русински сценски ствараоци надокнађивали су првенствено превођењем из украјинске књижевности, која им је по духу и по језику била најближа. Са изузетком једног Молијера (*Силом лекар*) и једног Гогола (*Женидба*), најбољи и највећи део њиховог репертоара заснива се управо на делима класичних украјинских писаца. До 1941. њихова аматерска сцена приказала је, између осталих, ова остварења: *Нашалка Полтавка* (Иван Котљаревски), *Назар Сїодоља* (Тарас Шевченко), *Учишель* (Иван Франко), *На юоселу (Ой, не ходи Грицу,*

та ј на вечорници — Михајло Старицки), *Кад се кобасица и чаша сроде, свађа оде* (Јак ковбаса та чарка, то минется сварка — Марко Кропивницки), *Девојка без среће* (Безталанна — Иван Тобилевич, псеудоним Карпенко Кари), *Просидба у Гончаровки* (*Сватання на Гончарівці* — Григориј-Квитка Основјаненко). Осим комада из народног живота *На йоселу*, наведена дела нису преведена на српски језик. Украјинска драма XIX века, може се констатовати, била је доминантна књижевна компонента русинских позоришних аматера између две светске војне. Захваљујући у првом реду тој компоненти, успостављена је каква-таква равнотежа у томе репертоару између великог корпуса уметнички невалидних текстова, најчешће срочених као анегдотско-хуморне комедије, и дела неоспорне вредности са сериозним темама и актуелним идејама. У томе раздобљу Русини су из српске драматике превели само три Нушићеве једночинке (*Аналфабета*, *Мува*, *Протекција*).

О уметничкој вредности представа на русинској сцени (изведено је око 150 премијера), посебно режијских и глумачких интерпретација, може се судити само на основу два-три забележена сећања. Да она није била велика, сведочи и Михајло Ковач, који је као учитељ инсценирао преко 30 комада: „Квалитет одиграних улога можда и није био на таквој висини на којој данас зна да буде, али зашто би то сметало ако комад дâ оно основно што је потребно: своју реч и поруку коју је писац хтео да саопшти”. Иако уметничка ваљаност изведби није била у првом плану извођача, основано је веровати да су поједини редитељи настојали да им представе досегну и заметну уметничку раван. Позоришно најобразованји међу њима Петар Ризнић и Јуриј Августин Шереги, који су у првом реду промовисали украјинску драму, своје сценске поставке често су крунисали представама на респектабилном уметничком нивоу. (Редитељ, глумац и драмски писац Шереги је са групом позоришних стваралаца 1939. из Закарпатја, када је доспело под мађарску окупацију, емигрирао у Војводину и у Крстуру давао представе, неке и на украјинском језику.)

У времену између два светска рата Русини су знатно подигли своју позоришну културу. Стварали су и изводили позоришне представе у свим местима у којима су живели; започели су рад на драмској књижевности — однеговали прве драматичаре; приказали су знатан број дела из страних књижевности, посебно из украјинске, а и нека од најпознатијих европских писаца; створили су глумачке и редитељске снаге које су на сцени могле успешно да творе илузију људског живота. Ипак, изграђена свест о великој друштвеној и националној улози позоришта њихов је највећи успех.

ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА — ПРИСУСТВО СРПСКЕ ДРАМЕ

У Југославији створеној након завршетка Другог рата Русинима су уставом признати национални субјективитет и права која из њега произилазе. Равноправан економски и друштвено-политички положај свих

народних чинилаца у држави омогућио је брз развој и њихове културе. Већ 1945. у Руском Крстуру почињу да излазе новине *Руске слово* (*Русинска реч*) којима ће се 1952. придружити и часопис *Шветлосиц* (*Светлосиц*). Оснивањем прве гимназије (ниже) такође 1945. у Крстуру, стоеће после досељења, Русини добијају могућност да се на свом језику образују од првог до осмог разреда у континуитету. Гимназија је касније прерасла у средњу школу и одиста постала „расадник изворне украјинске (русинске) интелигенције” (Ј. Тамаш). Катедром за русински језик и књижевност, отвореном 1983, они заокружују изградњу образовног система од основне школе до универзитета. Низ русинских културно-уметничких друштава, основаних поратних година, креативну енергију аматера преводи и у позоришне представе. Размах дилетантске позоришне уметности наметнуће потребу оснивања позоришних институција. Године 1969. први пут је организован фестивал Драмски меморијал „Петар Ризнић Ђађа”, а 1971. основан је Аматерски руски театар „Ђађа” са крстурском и новосадском сценом. Већ 1991. то позориште стиче статус полупрофесионалног, што ће бити назначено и у његовом називу — Руски народни театар „Ђађа”. Од 2003. та установа делује под називом Руски народни театар „Петар Ризнић Ђађа”. Сценско драмско стварање постаје, у извесном смислу, мера развијености културног живота у русинским насеобинама. Организована позоришна такмичења осетно утичу на подизање нивоа естетских вредности тога стваралаштва.

Успон извођачке драмске уметности није, казују чињенице, у дољној мери подстицао развој драматургије, тј. драма није пратила захтеве сцене. До наших дана поратна русинска драма није дала дело које би, бар у контексту књижевног стваралаштва некадашњих југословенских народа, могло бити прихваћено као велика уметничка вредност. Она је чак остала изван истинске сценске рецепције. И најзначајнији, не само најпопуларнији, драматичар тога периода Ђура Папхархаји није доживео ширу и дужу сценску проверу. По једно премијерно извођење неких од његових драма, међу којима су: *Остайши у себи* (*Остац у себе*), *Уморна коњица* (*Вистата коница*), *Агафија, ствароѓа йоћа кћи* (*Агафия, старого попа дзивка*), доказ су само узгредног интересовања за драмски говор овога ствараоца широког жанровског опсега. Ни драме Штефана Худака — међу њима су *Трајни мирис конойље* (*Пах конопи тирваци*), *У слејој улици* (*У шлєпей улičки*) — нити, касније, излети у писање за сцену Владимира Костелника, Мирона Кањуха (*Велика йшица — Велька птица*) и Ирине Харди Ковачевић (*Три стране света — Три страни света*) нису имали бољу судбину. Неоспорна је чињеница да су Петар Ризнић и Михајло Ковач, који су одиграли улогу класичних драматичара, и у овоме раздобљу били најизвођенији русински списатељи на домаћој сцени. Индикативан је податак да је Ризнићевом *Шалом*, изведеном у Крстуру 1945, започета социјалистичка епоха у историји позоришта наших Русина, док је Ковач комедијом *У освий* (*На швитаню*), објављеном 1952, најавио ангажовање и у другој половини XX века које ће његовом драмском опусу приододати низ остварења од којих су највише успеха имали: *Човек из народа* (*Чловек з народу*), *Родбина* (*Родзина*), *Орачи* (*Ора-*

че), а „драма из сеоског живота у два чина *Свейла иза ћамноћ видокруга* (*Шветла за цимим видокругом*) у књижевном и драматуршком смислу је најбоља Ковачева драма” (Ј. Тамаш). Очигледно је да ни бројем дела ни њиховом уметничком ваљаношћу драма није задовољавала потребе сцене. Такво стање драме, и неки културолошки односно политички разлози, усмерили су позориште ка преведеном драмском штиву.

Ако је у време југословенске краљевине претежно био везан за украјинску драматургију, у доба социјалистичке Југославије позоришни живот Русина се широко ослањао на српску књижевност. Додуше, ни у новим друштвено-политичким условима позориште није прекинуло традиционалне везе са украјинском драмом. Штавише, избору дела се посвећује већа пажња: бирају се са свесном одговорношћу и боље заснованим критеријима. Захваљујући таквом односу према инојезичном тексту, на сцену су доспела остварења која су Украјинци свrstали у своју класику. Имамо, у првом реду, на уму драму *Украдена срећа* (*Украдене щастя*) Ивана Франка; комедије *Марћин Боруља* и *Сујета* (*Суета*), *Слушкиња* (*Наймичка*) Ивана Тобилевића; *Найравили се будалама* (*Пошлись в дурні*) Марка Кропивницког. Али преузимање украјинске драмске баштине било је мотивисано и општим интенцијама: да би колико је могуће ублажила последице свога великог закашњења, русинска позоришна култура је, стиче се утисак, широм отворила врата старијој и савременој европској драматици. Ни у једном периоду раније на русински језик није преведен толики број драмских дела колико је преведено седамдесетих и осамдесетих година XX века. Трудом само Николе Скубана тридесетак драмских остварења из неколико литература доспело је у извођачки фундус русинских сценских уметника. Гоголь, Островски, Горки, Вампилов; Фејдо, Лабиш, Брехт, Ремарк; Мрожек, Солович, Џанкар, Крлежа — нека су од најзначајнијих имена чија су најпознатија драмска дела у поменутом периоду почела живот и у русинском позоришту.

Прави подвиг начињен је у превођењу српске драматургије. Примат је добила класична српска комедиографија: дела Јована Стерије Поповића (8), Косте Трифковића (5) и Бранислава Нушића (14). Наводимо најзначајније: *Тврдица*, *Покондирена ћиква*, *Родољубци*, *Женидба* и *удадба*, *Лажа* и *паралажа*, *Зла жена*; *Избирачица*, *Љубавно ѹисмо*, *Тера оїпозицију*; *Ожaloшћена ћородица*, *Госпођа министарка*, *Сумњиво лице*, *Народни ћосланик*, *Власи*, те *Обичан човек* и *Тако је морало бити*. Први сусрет са Нушићем (*Аналфабећа*, *Мува*) русински гледалац је доживео 1935, а са Стеријом (*Тврдица*) и Трифковићем (*Тера оїпозицију*) — 1947. године. Без бојазни да претерујемо, можемо констатовати да су по присуству на русинској позоришној сцени у другој половини XX века поменути српски комедиографи били — русински писци. Разлоге што је то тако не видимо само у прескромному корпузу властите комедије него и у истини да русински гледалац без тешкоћа разуме и прихвати српско комедиографско штиво. Заправо, Русинима је близак дух српске комедије као израз социјалног и политичког живота, и психичког устроја народа са којим су у прошлости имали много позитивних дотицаја, а у неким историјским тренуцима и — судбоносних. Управо захваљујући тим животним доди-

рима њена тематика им је *a priori* позната, а хумористичко-сатирични идиом лако разумљив. Ваља рећи да су на русинску позоришну сцену стигли и *Пријатељи* Лазара Лазаревића, Змајев *Шаран*, Сремчев *Пој Бира и йој Сирија*, као и Домановићева *Сирадија*. Дакле, највреднија дела српске хумористичко-сатиричне књижевности, настала до четврте деценије прошлог века, постала су и добро русинског позоришта. Тада комедиографски корпус допуњују: *Заједнички стан* и *Човек с Марса* Драгутина Добричанина, *Вук Бубало* Бранка Ђопића и *Радован Трећи* Душана Ковачевића, што сведочи да су русински позоришни ствараоци са посебном пажњом ослушкivalи текући комедиографски ток српске савремене књижевности и да су пратили дogaђаје у српском позоришту. Резултат таквог односа су и преводи дела која су обележила српску драматургију у другој половини XX века: *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, *Генерали или сродство љој оружју* Борислава Пекића, *Чудо у Шардану и Путујуће позориште Шојаловић* Љубомира Симовића, *Камен за љод ћлаву* Милице Новковић. Занимљиво је да лирска фарса Александра Поповића, који је „без сумње најautентичнији драматичарски таленат послератне српске књижевности“ (П. Палавестра), није добила визу заступање на сцену наших Русина. Вероватно је разлог Поповићева драматургија: одбацила је реалистичке клише а инкорпорирала у ослобођену структуру нека искуства тзв. антидраме. За руралну публику, каква је већином русинска, такви комади сматрани су непримереним.

По ангажовању и уметничким достигнућима Петар Ризнић Ђађа је први редитељ русинске позоришне сцене у овоме периоду. Ослањајући се на наук Станиславског, он је настојао да превазиђе условности дилетантског позоришта, да аранжерске стереотипе аматерске инсценације замени продубљеном театralизацијом, и то употребом сценских средстава која сугеришу идејне и драматуршке особености инсценисаног дела. Даровит и страствен позоришник, са десетак глумачких и четрдесетак режијских интерпретација, Ризнић је био права позоришна институција. Такав, он је, нема сумње, до шездесетих година био мера позоришног стварања у Русина.

Међу последицима који су после Ризнића оставили препознатљив траг у редитељском умећу издвајају се Драгутин Колесар и Ђура Папхархaji. Још као ученик Државне позоришне школе у Новом Саду, у коју се уписао 1949, Колесар се огледао у режијском осмишљавању инсценација (Нушићев *Аналфабета*, Чеховљев *Медвед*, Трифковићево *Чеситијам*). Касније, као глумац Српског народног позоришта, односно редитељ информативно-уметничког програма у русинској редакцији новосадске телевизије, он ће режијски пртумачити око 20 дела, међу којима су: *Пој Бира и љој Сирија*, *Ујка Вања*, *Ојера за љри гроша* и *Покондирена љиква*. Његове интерпретације одавале су познаваоца не само глумачке уметности него и редитеља који умешно користи сценски језик.

Ступивши на редитељско поприште поставком Гогольеве *Женидбе* 1960, Ђура Папхархaji је под крај века на сцени пртумачио више од 25 дела. Почеко је као Ризнићев ученик, са извесним глумачким истукством.

Емпиријски приступ инсценацији и у основи реалистички сценски израз он је временом заменио теоретском надградњом сценског чина и поетиком режије која је акцептирала модерна струјања западноевропског позоришта. Његово режијско промишљање текста — посведочио је то и тумачењем Стеријине *Зле жене* — одисало је све већим степеном слободе и инвенцијом који су често налазили израза у стилизованој креацији. У редитељски опус Папхархајса ушла су драмска остварења светског значаја: *Ревизор* (Гоголь), *Шума* (Островски), као и штиво српских аутора које је имало одјека на матичној сцени: *Чудо у Шаргани* (Симовић), *Камен за ћод ћлаву* (Новковићева), *Генерали или сродснво ћо оружју* односно *У Едену, на исѣоку* (Пекић).

Треба напоменути да су седамдесетих година два инострана редитеља пружила подршку амбицијама русинских позоришника да у сценској уметности начине што већи искорак ка вредностима професионалног сценског стварања. Наиме, Јуриј Шереги, који је знатно допринео да позоришни делатници схвате да је позориште, уз све остало, и врло захтевна уметност, поново се обрео међу Русинима као гост-сарадник. Он је 1970. успешно поставио неколика класична украјинска комада, чиме је показао да ваљана режија мора бити истраживачка, инвентивна. Слично је учинио и Јосиф Фељбаба, професионални редитељ из Прешова (Словачка). Он је, после гостовања Крстураца у Словачкој са *Злом женом*, у Крстуру 1969, уз асистенцију Папхархајса, поставио Гогольеву *Женидбу*. Вредност његове режије потврдила су признања представи на такмичењима у земљи. Прво гостовање русинских стваралаца у иностранству (и *Женидба* је изведена у неким местима Словачке), односно гостовања познатих редитеља значило је одистински напредак и својеврсну верификацију русинског позоришта.

Општи поглед на сценско драмско творење наших Русина у другој половини прошлог века намеће закључак да је управо у томе периоду оно достигло највиши уметнички ниво. Премда није успела да прати вишеструке захтеве сцене, домаћа драма је дала неколицину писаца (Ковач, Худак, Папхархaji, Кањух) који су русински језик учинили и модерним језиком сцене. Тражећи ослонац у литератури ширег и моћнијег тематско-идејног спектра, позориште се оријентисало на инојезична драматуршка дела, пре свега на она која јој је нудила српска књижевност. Српски писци, посебно комедиографи, имали су улогу русинских аутора. Глума и режијско умеће, утемељени углавном на Ризнићевом схватању позоришне уметности, временом су прерасли поетику *реалистичког представљања* и прихватили концепт *стваралачке интерпретације*; настојали су да иду укорак са временом. Захваљујући поменутим достигнућима, русинско позориште је, упркос чињеници што „не може ни данас да рачуна на постојање интелектуалне позоришне публике“ (Ш. Худак), досегло пуну зрелост. На почетку XXI века, скоро сто година после прве представе о којој је сачувано писано сведочанство, позоришна уметност Русина се може мерити аршином примереним професионалном сценском стварању.

ОСВРТ НА ЛАЋАКОВУ СТУДИЈУ

Студија *Позоришни живот Руслана на јужнословенским просторима* Ђуре Лаћака, која са монографијом о „Ђађи” заправо чини целину, попуњава велику празнину у русинској позоришној историографији. Њени значај и валидност испољавају се у неколике равни. Прво, она је до сада јединствена радња у којој се позоришна култура Руслана у Војводини и Славонији посматра у континуалном тоталитету, тј. од досељења русинског живља па готово до наших дана, што значи у периоду дугом око 260 година. Тај пуни обухват историје русинског позоришног стварања омогућује успостављање свих битних релација у којима се оно манифестије као веома важан чинилац националног бића Руслана. Наиме, у њему се, као у било којој позоришној делатности, прелама и одсликава вишедеценијска друштвено-политичка и културна реалност овдашњег русинског ентитета. Једна од посебних вредности те позоришне слике у тоталу јесте и јасно назначена линија развоја драмске књижевности и присуства преведене драме код Руслана.

Друго, основни језик Лаћакове студије су чињенице и факти. Гроњене садржине чине подаци. Све што је у њој саопштено утемељено је на аутентичним изворима, има фактографску подлогу. А у случајевима у којима је, због помањкања доказа, био принуђен да изриче претпоставке, истраживач је показао изузетну меру опреза. Истинска вера у подatak — могли бисмо казати: страствена преданост документу — омогућили су аутору да дође до нових спознаја, да исправи устаљене погрешке, да допуни извесна сазнања, да дочекне неке делимичне истине. Имена писаца, називи инсценираних драматуршких предложака, места и датуми, односно године, изведених представа, наведени су са високим степеном поузданости, те се са таквом поузданошћу и прихватају. Стога ово дело има све одлике документаристичког енциклопедијског штива. Дубља историографска истраживања позоришних феномена, а поготову синтетичко осветљавање појединих театролошких тема, без њега неће бити могући.

Треће, *Позоришни живот Руслана на јужнословенским просторима* садржи читав низ кратких биографија значајних позоришних стваралаца, као и имена свих редитеља и глумаца са бројем режија односно улога које су остварила. У тим биографијама и подацима о извођачима представа видимо основу лексикона русинских позоришних делатника.

Ђура Лаћак је сматрао да је садржину предмета који обрађује потребно изложити у што је могуће једноставнијој композицији. Пошто се латио приказивања *развоја* позоришног живота Руслана од његових почетака, он је у хронолошком разматрању предмета нашао природни след у излагању материје. Зато централни део његове студије чини хронолошки опис догађаја, тј. регистровање позоришних представа по местима у којима су изведене. Тако су се хронологија и топонимија наметнули аутору као исходиште истраживачког поступка. То је разлог што његова театрографска студија има особености историјског прегледа, како је и сам истраживач одређује истичући њено најважније својство: „Овај преглед

развоја позоришне делатности представља не само темељ на коме израста позоришни живот Русина на овим просторима у периоду после 1970. године, већ је и историјски документ о присуству тога значајног сегмента културе Русина на јужнословенским просторима". Иако се аутор не упушта у деликатни посао уметничког вредновања сценске драмске продукције — на основу малобројних и штурих критичких написа то није ни било могуће — *Позоришни живот Русина на јужнословенским просторима* Ђуре Laćaka у потпуности испуњава сврху: русинско позориште у целини учинила је веродостојном научном чињеницом.

Luka Hajduković

THEATRICAL PRODUCTS OF VOJVODINIAN RUTHENIANS

Summary

This paper is a review of the development of theatrical art of Ruthenians in Vojvodina since their arrival in mid 18th century until present time. The author discusses theatrical products of Ruthenians in a wider social, political and cultural context during three periods: until the First World War, between the two world wars and after socialist Yugoslavia was founded. In each of these periods the author sheds light on relevant literary and theatrical facts which help him paint a documented and complete picture of Ruthenian theater. In the end the author analyzes a study by Laćak.

Katharina Sponsel, *Altes Erbe in neuen Formen — Das kirchenmusikalische Werk Aleksandr Kastal'skijs* (Старо наслеђе у новим формама — црквено музичко стваралаштво Александра Кастаљског), Verlag Ernst Kuhn — Berlin, 2002.

Књига која је пред нама представља докторску дисертацију Катарине Шпонзел (1961), одбрањену у Вирцбургу.¹ Ауторка је своју пажњу посветила црквеном музичком стваралаштву руског композитора Александра Кастаљског. Поред тога што се бави педагошким радом у Музичкој школи у Вирцбургу, К. Шпонзел годинама делује и као диригент у православној цркви у истом граду. Приредила је две хорске збирке *Der orthodoxe Vespergottesdienst* (1988) и *Chorbuch zur göttlichen Liturgie* (1992), које омогућавају православно богослужење на немачком језику. Патријарх московски Алексеј II ју је за овај рад одликовао Орденом св. Велике кнегиње Олге.

Композитор Александар Димитријевич Кастаљски (1856—1926), вршњак Стевана Ст. Мокрањца, био је почетком XX века личност од централног значаја када је у питању музика у Руској цркви. У овој књизи је његово богато црквено музичко стваралаштво систематски и темељно истражено. У уводном поглављу (I. Увод, 1—18) Катарина Шпонзел најпре говори о руском црквеном појању у другој половини XIX века, а потом и о рецепцији дела Александра Кастаљског, као и о ранијим истраживањима његовог стваралаштва. Упоређујући прилике у световном и црквеном музичком стваралаштву, ауторка даје слику времена и музичких прилика у време када је Кастаљски започео своју каријеру црквеног композитора. Премијерно извођење опере *Живот за цара* Михаила И. Глинке у Петрограду 1836. године, означило је почетак развоја руске националне музике. Међутим, црквено хорско певање нису захватила нова струјања у руској музики, која су пре свега била оријентисана према сопственој култури и традицији. Узрок томе лежи у чињеници да је постојала музичка цензура за сва нова литургијска хорска дела, коју је од 1816. године спроводио директор Петроградске певачке дворске капеле. Управо стога је руско црквено појање доспело у снажну зависност од начина певања Дворске капеле, као и од личног укуса њених директора. То је имало за последицу да познати композитори, попут на пример А. С. Даргомижског, А. Н. Сјерова или А. Бородина, нису компоновали ниједно дело за православно богослужење. Цензурисање црквених композиција окончано је тек седамдесетих година XIX века, захваљујући једном судском процесу. Са овом правном одлуком коначно је Дворска капела изгубила монопол и тиме је руској црквеној музici отворена могућност за слободан композиторски развој. Насупрот световној музici, нови импулси дошли су из старе престонице Москве,

¹ Докторат је у зимском семестру 2000/01. године прихваћен на Филозофском факултету Универзитета у Вирцбургу, а ментор приликом израде дисертације био је проф. др Волфганг Остхоф (Wolfgang Osthoff).

која је готово двеста година на културном плану била у сенци Петрограда. Осамдесетих година XIX века Москва постаје духовни центар покрета, који ће бити носилац романтичарског одушевљења за стару Русију и који ће се дистанцирати од културних традиција Западне Европе тражећи сопствене, руске, корене у књижевности, сликарству и музici. На пољу музике ове појаве су се манифестовале одушевљавањем руском народном песмом, али исто тако и једногласним црквеним појањем Руске цркве, записаним неумском нотацијом, које је у другој половини XVII века углавном замењено вишегласним хорским певањем.²

Катарина Шпонзел указује и на допринос принца Владимира Одојевског (1804—1869), који се као човек широког образовања, међу првима заинтересовао за руску народну песму и традиционално црквено појање. Принц Одојевски је био свестан неопходности научног истраживања старих неумских записа. Стога се и заузео за оснивање Катедре за историју руског црквеног појања, када је у Москви 1866. године отворен Конзерваторијум. Први професор на овој катедри био је Димитриј Разумовски (1818—1889), а његов рад означава уједно и почетак систематског истраживања староруског црквеног појања. Након његове смрти, наследио га је Степан Васиљевич Смоленски (1848—1909), који је ускоро постао и директор московске Синодске школе, а самим тим преузео је и одговорност за Синодски хор. Научно бављење стариим црквеним напевима за Смоленског је било неодвојиво од бриге за црквено хорско певање његовог времена које је сматрао одвећ световним и отуђеним. Његов циљ је био да се то богатство старих црквених напева уведе у богослужбену праксу. У оваквој духовној атмосфери започео је своје црквено-музичко стваралаштво Александар Кастальски, чији је зачуђујуће брз успех био повезан са чињеницом да су његова хорска дела одговарала националном стилу у црквеној музici.

Након уводног излагања, ауторка најпре у једној биографској скици (П. *Биографија*, 19—36) даје слику композиторовог живота и указује на место црквене музике у његовом целокупном опусу. Александар Димитријевић Кастальски имао је већ четрдесет година када је у Москви започео своју богату црквено-музичку делатност. Његови хорски ставови за Божију службу Руске православне цркве прихваћени су спонтано и са великим одушевљењем, тако да је већ око 1900. године био један од најпознатијих композитора црквене музике у Русији. Три догађаја брзо су привукла пажњу јавности на прве композиције Кастальског и допринаела изненађујуће брзом успеху. Извођење његових хорских дела на духовном концерту Синодског хора 1897. године, учинило је име Кастальског „преко ноћи“ познатим у Москви. Само годину дана касније Николај Финдејзен, одличан познавалац руске црквене музике, писао је у *Руском музичком листу* (Русская музыкальная газета) о новом путу у руском црквеном појању, којим Кастальски корача. Захваљујући концертима московског Синодског хора у Бечу 1899. године, на којима су изведена и дела Кастальског, он постаје познат и изван граница Русије. Црквене композиције Кастальског представљају прекретницу у руском црквеном хорском певању, а он се сматра оснивачем „новог правца“ (*Neue Richtung*), који је музиколог Јохан фон Гарднер (*Johann von Gardner*) касније означио као „Московску школу“. Као представници ове школе истакли су се и познати руски композитори Сергеј В. Рахмањинов, Павела Г. Чесноков (1877—1944) и Александар Николски (1874—1943).

Упознавање композиторовог црквеног музичког стваралаштва следи у централном делу књиге, који је подељен на два дела. У првом делу (III.1. *Коментарисани йојис црквених музичких радова*, 37—107) ауторка коментарише попис композиторовог богатог црквеног музичког стваралаштва у целини, обухватајући

² Стару традицију чували су од тада староверци (старообрјатци).

при том и његове музичке, као и литерарне радове из ове области. Она открива Кастаљског, пре свега, као композитора бројних хорских ставова за богослужење (III.2. *Хорски ставови за богослужење*, 48—99), као и за духовне концерте (III.3. *Хорска музика за духовне концерте*, 100—105), али исто тако и као прерађивача, уредника и публицисту (III.4. *Литерарни радови са црквено-музичком тематиком*, 105—107). К. Шпонзел упућује на аутобиографски текст Кастаљског из 1913. године, као важан извор информација за сагледавање његових црквених дела. Значајне информације, које се односе на поједине композиције, налазе се и у композиторовим писмима пријатељима, колегама и критичарима. То се пре свега односи на писма упућена Степану Смоленском, у периоду од 1901. до 1908. године, затим његовом пријатељу Кристофору Гроздовом из Петрограда и Борису Асафјеву. Поменути су и краћи текстови објављени у различитим листовима, композиторове прераде наставних планова за Синодску школу, као и његови радови у којима је после Фебруарске револуције настојао да укаже на улогу и значај црквеног појања за образовање у тадашњој Русији. Приложени попис допуњен је краћим уводима за сваку од наведених група разматраних дела, као и кратким коментарима који се односе на сама пописана дела.

У другом делу књиге налазе се анализе одабраних хорских ставова, у којима се уочавају препознатљиви композициони поступци Кастаљског: (IV. *Хорски ставови за св. Литургију*, 109—194; V. *Хорски ставови за Свеноћно бденије*, 195—246; VI. *Химне за црквену годину*, 247—340; VII. *Вечнаја йамјаћи херојам*, 341—400). Кастаљски је током целог стваралачког периода компоновао песме из Свете литургије. Његова прва хорска композиција била је *Достојно јест* (№ 2), а до краја живота настале су обраде готово свих текстова песама из Литургије св. Јована Златоустог. Временом је интересовање композитора усмерено и на друге богослужбене форме, и литургијске подврсте, па је већ 1900. године почeo са обрадом напева за *Свеноћно бденије*, које је завршио око 1905. године.

Посебно место у опусу Кастаљског припада *Литургији св. Јована Златоустог* (№ 59), која је највероватније компонована за ученички хор Синодске школе, у којем су певали само деца. Овај хор је певао у једној малој цркви, недалеко од Синодске школе, и омогућавао је старијим ученицима да се опробају и као диригенти. И док су хорски ставови Кастаљског за Св. литургију у већини слушајева објављени као појединачна издања, *Литургија св. Јована Златоустог* објављена је интегрално. Једанаест централних песама следе једна за другом у једној свесци. Оваква циклична композиција одабраних ставова из Литургије дуго времена је у Русији била веома ретка.³ Међутим, почетком XX века Литургија као целина добија велико значење захваљујући низу композитора, припадника тзв. „новог правца“ у црквеном појању.⁴ Чинјеницу да је Кастаљски компоновао само једну целовиту литургију, Катарина Шпонзел објашњава тиме што се код литургијских циклуса највећим делом ради о „слободном компоновању“ песама из Св. литургије. Насупрот томе, Кастаљски се првенствено интересовао за обраду различитих сачуваних једногласних напева, што је на пример била пракса и Стевана Ст. Мокрањца. Овај репертоар је у синодској песмарци, као и у већем броју регионалних збирки, разврстан према појединачним деловима одређених служби, где је често понуђено и више мелодијских варијанти. Појединачни ста-

³ Као претече цикличних композиција могле би се посматрати прве вишегласне литургијске композиције, познате као „службе“, које су настале у другој половини XVII века под пољско-украјинским утицајима, као пандан латинској миси.

⁴ Најпознатије литургије су: А. Т. Гречанинов, *Литургија бр. 2* оп. 29 (1902); С. В. Панченко, *Литургија* оп. 18 (1902), као и *Литургија* оп. 37; М. М. Иполитов-Иванов, *Литургија* оп. 31 (1903); А. В. Николскиј, *Литургија бр. 1*, оп. 31 (1909); П. Г. Чесноков, *Литургија* оп. 15; С. Рахмањинов, *Литургија св. Јована Златоустог* оп. 31 (1910).

вови за Св. литургију у опусу Кастаљског обухватају обраде најстаријих неумских напева до хармонизација локалних мелодија млађег доба. Кастаљски је такође обрађивао и мелодије из црквеног појања других православних народа, па тако и српске. Његова прва два хорска става *Достојно* (№ 2) и *Милост мира* (№ 1) из 1897. године, у основи имају српске црквене напеве. Наклоност ка српској црквеној музici почела је 1896. године, када је у жељи да обогати репертоар синодског хора, заједно са Василијем Сергејевичем Орловим (1856—1907), открио ноте српске црквене хорске музике. И у каснијем стваралаштву радо се враћао српским црквеним напевима: *Херувимска песма* (№ 30) из 1902, *Хвалиште име Господње* (№ 55) из 1904, и најзад *Лекћеније и Јединородни сине* (№ 66). Један бугарски напев употребио је у *Јединородни сине* (№ 67), а грузијски у *Тебе йојем* (№ 78).

Коришћење српских црквених напева понавља и у кантати *Стих о церковном русском пении* из 1911, коју је ауторка сврстала у групу дела за духовне концерте, као и у концертантном ораторијуму компонованом у знак сећања на пале војнике у Првом светском рату *Братское поминование*, објављеном и као a-capella верзија под насловом *Вечная память героям*.

У последњем поглављу (VIII. *Кастаљски и „Нови йравац“ у црквеном йојању*, 401—410) К. Шпонзел је покушала да дâ одговор на питање колико је заправо Кастаљски у својим хорским делима остварио представу Степана Смоленског о „новаја старина“ и у чему је његов допринос обнављању руског црквеног појања. Као одговор на ово питање истакла је настојање Кастаљског да се стари једногласни црквени напеви поново уведу у богослужење у вишегласном хорском слогу. Ј. в. Гарднер је сматрао Кастаљског и Смоленског оснивачима нове школе, коју је означио „Московска школа“. Овај термин преузели су и каснији аутори, који су пре свега под овим термином подразумевали млађе савременике Кастаљског, који су се школовали у Синодској школи или су били у близком контакту са Кастаљским. Тиме су хтели да одвоје ове композиторе од тзв. Петроградске школе.

Посебну драгоценост ове књиге представљају приложене ноте, које прате IV, V, VI и VII поглавље књиге (411—497), након чега следе и упоредни преводи руских литургијских текстова на немачки језик (*Преводи*, 499—512). Богати попис коришћене литературе подељен је на: црквене музичке изворе, богослужбене књиге православне цркве, те секундарну литературу у избору. Црквени музички извори деле се на: руска издања — једногласне појачке књиге и вишегласне збирке, српска издања⁵ и световне изворе. Књига такође садржи попис скраћеница, регистар и попис фотографија.

За чешће коришћене стручне термине из православне литургике, као и руске химнологије, ауторки су као узор служили радови о староруском једногласном црквеном појању из педесетих и шездесетих година XX века Ервина Кошмидера (E. Koschmiedera) и Јохана Гарднера.⁶ Руска имена, појмови и текстови су транслитеровани по уобичајеним научним правилима немачких библиотека,

⁵ У српским издањима наведена су следећа дела: К. Станковић, *Православно црквено йојање у српскога народа*, прва свеска, Беч 1862, друга свеска, Беч 1863, трећа свеска, Беч 1864; Н. М. Барачки, *Ноћни зборник српског црквеног народног йојања по карловачком најеву*, Нови Сад 1923; Ст. Ст. Мокрањац, *Српско народно црквено йојање*, Осмогласник, Београд 1922; *Српско црквено карловачко йојање*, Београд 1922; *Православно српско црквено народно йојање. Ойшиће йојање*, Београд 1935.

⁶ E. Koschmieder (Hrsg.), *Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente*, 3 Bde. (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Neue Folge, Heft 35, 37, 45), München 1952, 1955, 1958; J. v. Gardner/E. Koschmieder (Hrsg.), *Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen neumenschrift*, München 1963, 1966, 1972.

као што се може видети и у новом издању немачког лексикона *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Литургијске текстове превео је свештеник др Петер Планк (Peter Plank)⁷ из Вирцбурга, а све друге ауторка. Сви датуми до почетка 1918. године следе јулијански календар, који је у Русији тек 1. фебруара исте године замењен грегоријанским календаром. Музички примери из једногласних руских извора донесени су у њиховој аутентичној квадратној нотацији.

Књига *Старо наслеђе у новим формама — црквено музичко стваралашићво Александра Кастаљског* указује не само на музиколошку компетентност њеног аутора, већ је, како је то и у уводном тексту истакао берлински владика Феофан, резултат истинског познавања богослужења, будући да ауторка овој студији није приступила „само споља”, као научник-истраживач, већ и кроз свакодневну праксу црквеног музичара.

Маријана Кокановић

UDC

Сава Илић, *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Каращеваца у Румунији*,
Приредила Јелена Јовановић, Матица српска, Одељење за сценске уметности
и музику и Музиколошки институт САНУ, Нови Сад, 2006.

Са великим задовољством у културним и научним круговима дочекано је објављивање још једног од драгоценних рукописа из Архива Музиколошког института САНУ, *Рукописне збирке српских, шокачких и карашевских народних мелодија из Румуније* Саве Илића. Посао приређивања рукописа за штампу и уводне текстове о географском простору и становништву од кога је грађа забележена, о Сави Илићу — са посебним освртом на његов мелографски рад, рукописној збирци и начелима приређивања, урадила је мр Јелена Јовановић, етномузиколог, сарадник Института, а текстови су и преведени на румунски и на енглески језик. Праћење помињаних географских података олакшава приложена карта. Рукописна збирка садржи записи објављене пре пола века у Илићевој *Антологији српских народних песама* (Критерион, Букурешт 1958), али и 17 записа насталих касније, па се у издању *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Каращеваца у Румунији* нашло укупно 555 песама и инструменталних мелодија. Ова обимна збирка је сведочанство о музичко-фолклорној традицији словенског живља са просторја који данас припадају Румунији где је њихов број у сталном опадању, па представља драгоцен извор за науку и значајну потпору очувању културних и етничких идентитета ових заједница.

Највећи део збирке чине записи српских мелодија (512). Забележене су у родном месту Саве Илића Варјашу и у другим местима на подручју Горњег Баната, у селима Дунавске клисуре и области Польадија. Српска грађа је и најразноврснија по функцији, па се међу нотираним песмама налазе оне везане за годишњи циклус, животни циклус, али и песме које немају посебну намену, одн. изводе се „у свакодневном животу”, на забавама. Шокачка традиција бележена је од становништва градића Рекаш (источно од Темишвара) и у збирци је заступљена групом „коледа” (13). Текстове ових песама је још 1933. године записао и објавио учитељ Јоца Ђосић из Рекаша, а њихове мелопоетске верзије, неколико десеција касније, Сава Илић. Овим примерима приклучена је и једна мелодија

⁷ *Der orthodoxe Vespergottesdienst. Sämtliche Chor- und Lektorenteile nebst den Eigentexten des Sonntagsoktoich*, Übersetzung: P. Plank.

за игру забележена по певању, али у инструменталном маниру — без текста. Од напева које је чуо од Караваца у селима у области реке Каравај (Јужни Банат), Илић је у збирку уврстио свега 5. Придружени су им и записи мелодија њихових игара (6) за које је карактеристично да се изводе у утврђеном поретку.

Сава Илић је био академски музичар широког интересовања, па је тако у његов делокруг доспео и мелографски рад. Ипак, ни његово образовање, па ни интересовања, нису била примарно етномузиколошка и зато је збирка коју је сачинио хетерогена, а квантитетски однос примера насловољених традиција и жанровска структура збирке одражавају несистематичан сакупљачки рад. У том контексту је, за приређивача Јелену Јовановић, класификација материјала, пре свега српског као најобимнијег, представљала деликатан задатак. Из увода сазнајемо да је при груписању записа Илић комбиновао неколико критеријума: етнички, географски, функционални, тематски, одн. садржајни и социјални, па су чак и у разврставању према тако постављеним категоријама постојала одступања. У штампаној верзији српска грађа је подељена пре свега по дијалекатском принципу — географским областима у којима су напеви забележени, а унутар тих група — према функцији и музичким одликама: облику, тонском низу, ритмичким системима и мелодијској сродности. Није сасвим јасно да ли су функције песама дефинисали сами певачи-казивачи (не постоје напомене које би на то упућивале) или их је дефинисао приређивач — по поетском садржају или неком другом критеријуму. Чини се да постављена разуђена жанровска подела скрива и проблем алтернативних могућности класификовања неких од песама, па се нпр. многе распоређене у „специфичне“ групе могу у ширем смислу сматрати и љубавним, дискутибилно је квалифицирање неких „бећарских“ и „бећараца“, као и класификација неких од песама преосталих за категорију „песме различитог садржаја“. Запажа се да је забележен сразмерно мали број обредних песама, како оних из годишњег тако и оних из животног циклуса — жетелачких, додолских, свадбених песама... Закључак који се намеће јесте да старијег, архаичног слоја музичког фолклора Срба у Румунији већ тада (средином и током друге половине XX века) готово да није било. Међутим, иницијативан је и за стручну јавност веома важан коментар приређивача да је таква слика последица методологије сакупљачког и селекторског рада, одн. да сам Илић није инсистирао код певача на оваквим примерима, усмераван сопственим, урбаним музичким укусом, при чemu коментар добија посебну „тежину“ када се има у виду да је Јелена Јовановић у последњој деценији XX века извршила обимна теренска истраживања овог подручја.

Иако се сакупљачки рад Саве Илића одвијао у време када су магнетофони били већ стандардно средство за теренски рад, обезбеђујући трајне снимке, а на основу њих и поузданije нотне записи, према његовим коментарима, па и на основу самих записа закључује се да је већина настала бележењем директно „у перо“, „на слух“. Ово је вероватно један од разлога што су и записи инструменталних мелодија једногласни, као и што је интонациона и метричка структура „шаблонизована“ — нема одступања од дијатонског система, напеви су подељени у тактове, а велики број их је у устаљеном метру. Понављања формалних целина нису исписивана, већ се на њих указује знаковима за репетицију, што подразумева апстраховање мањих промена, варирања која су подразумевајућа у музичко-фолклорној пракси. Начело својења записа на исти финалис Илић спроводи делимично (према пракси у румунској етномузикологији — на финалисе *a* и *e*, али има и примера са другим завршним тоновима), и то у песмама, док је инструментална извођења бележио у оригиналној интонацији. Збирци генерално недостају и додатни подаци о примерима, њиховом традицијском контексту и конкретној ситуацији извођења одн. бележења, а који би свакако били од велике

важности за њихово комплексно проучавање, за сагледавање њихових особености из дијалекатске и дијахронијске перспективе. Ипак, не сме се заборавити да Сава Илић, као што је поменуто, није имао етномузиколошко образовање, па се у том смислу могу схватити и толерисати и поменути недостаци и замерке.

Уводни текстови приређивача Јелене Јовановић значајан су допринос сагледавању праве вредности ове збирке. Наиме, историјско-етнолошки „подсетник“ о Словенима на подручју данашње Румуније скреће пажњу на чињеницу да су до краја XVIII века Срби у Банату чинили већинско становништво, а да данас „уживају“ статус националне мањине. Захваљујући ентузијазму Саве Илића сачуван је део њихове културне баштине који управо хетерогеношћу сведочи о дугој културној еволуцији Јужних Словена, посебно Срба на овим просторима. Једна од вредности Илићеве збирке за науку је њен допринос континуитету бележења ове традиције: она даје важан пресек стања између слике коју је својим записима с почетка XX века оставио Бела Барток и оне најновије настале крајем XX века захваљујући истраживањима Јелене Јовановић.

Објављивањем *Музичко^г наслеђа Срба, Шокаца и Караџеваца у Румунији* свим заинтересованим је постала доступна вредна збирка музичко-фолклорних записа, а духовна култура словенског живља са подручја Румуније добила је својеврсан материјални траг. У том смислу, овај здружени издавачки пројекат двеју великих научних и културних институција, Матице српске и Музиколошког института САНУ, а у оквиру њега посебно ангажовање приређивача мр Јелене Јовановић, завређују изузетну пажњу и поштовање.

Данка Лajiћ-Михајловић

UDC

ПОЗОРИШТЕ РОБЕРТА БАМБАХА

(Bambach Róbert Színháza — *Позориште Роберта Бамбаха*, приредила
Каталин Каич, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2007)

Целокупност и систематичност проучавања културе Војводине као вишенационалне заједнице нужно претпоставља сагледавање међусобних веза и прожимање народа који настањују ову средину. На том плану, немало је залагање проф. др Каталин Каич, наше уважене историчарке културе, посебно мађарске, професорке универзитета, декана и једног од оснивача Учитељског факултета у Суботици, театролога. И својом новом књигом, монографијом о животу и делу редитеља Роберта Бамбаха, *Позориште Роберта Бамбаха*, Каталин Каич доприноси продубљивању и јачању позоришних веза Срба и Мађара.

Није чест случај, као што је овде, да текст монографије буде штампан упоредо на мађарском и српском језику. То је велика предност ове књиге (превод на српски Марта Палић).

Структуру књиге, поред Увода (*O Роберту Бамбаху др Жужане Фрањо*) на почетку, илustrација у средини и Именског регистра, Summary-ја и Садржаја, на крају, чине четири поглавља: *Иншервју, Редитељски примерци, Теорија и практика и Биографија*.

Прво поглавље садржи два интервјуа: „Несвакидашња репортажа о ствараоцима једне необичне представе“ (Чаба Копецки, 7 Nap, 17. августа 1973) — разговор са Робертом Бамбахом и његовим глумцима, и „О позоришту“ (Ђенђи Ре-

фле, *Képes Ifjúság*, 22. фебруара 1978), којима нам приређивач на најбољи начин представља Бамбахов доживљај суштине позоришне уметности и њених основних чинилаца (редитељ, публика, критика...), позоришне етике, редитељског приступа и др.

У поглављу *Редитељски примерци*, Каталин Каич је објединила Бамбахове записи настале током припремања његових представа (дневник проба, мизансценирање, записи о карактерима, о поруци комада, реквизитима). То је документациони сегмент књиге, који је приређивач саставио на основу редитељских бележака, заправо то је историјат настанка и театролошка реконструкција представе *Лудаш Маћи* Иштвана Балога (Balog István *Ludas Matyi*; Народно позориште — Népszínház, Суботица, премијера: 5. јуна 1979), у адаптацији и режији Роберта Бамбаха.

Тежиште монографије, њен централни и најобимнији део, саздан је од Бамбахових написа о савременом позоришном тренутку и његовој визији модерног позоришног израза (критички текстови о Битефу, Стеријином позорју, о појединим представама, о радио-емисијама и радио-фестивалима и семиотичкој анализи представе у његовој режији, *Глумац и смрт* Ласла Копецког/ A színész a halál Koperczky László, Новосадско позориште — Újvidéki Színház, премијера: 14. фебруара 1980...). У том трећем делу монографије највише долазе до изражaja Бамбахова редитељска поетика и његово уметничко стремљење.

У четвртом сегменту књиге приређивач је сачинио Бамбахову биографију и попис његових позоришних режија и јавних емисија у Новом Саду, Зрењанину и Суботици.

Средишњи део монографије испуњен је разноврсним илустративним материјалом — фотодокументацијом (осамнаест фотографија са манифестација, проба и позоришних представа).

Из *Позоришта Роберта Бамбаха* сазнајемо да је овај позоришник био високообразован, веома талентован, модеран редитељ и прави професионалац, који је целим својим бићем тежио да се уметничком позоришном стваралаштву посвети без остатка, без ограде и правила — оличење неспутаног и слободног уметника.

Бамбах је добро познавао прилике у нашим позориштима, посебно онима на мађарском језику, добро је разумео глумце, а сценски простор је за њега био место за осмишљавање и визуелно остваривање идеја које је желео да пренесе гледаоцима, били они мали или велики.

Без обзира на поштовање дуге позоришне традиције и културе на овим просторима, ипак је до сада било мало оних правих посвећеника и носилаца нових тенденција у позоришту, као што је био Бамбах, оних који су у својој скромности, најмање радили за себе, свој статус и углед, а највише за друге, за све нас.

У овој књизи коју је приредила проф. др Каталин Каич, може се сагледати студиозност и озбиљност са којом је Бамбах приступао свакој својој представи, радио-драми или неком другом пројекту. Он је, чини се, разрадио читав систем, механизам уз помоћ којег је вишеструковну позоришну представу компоновао на више нивоа: од чисто техничких, светлосних, костимских елемената, преко глумачких фигура које су морале бити не само ликови и карактери него и симболи, до оних високоуметничких, тананих прелива људске душе, којима је желео да овај свет учини болјим, лепшим и праведнијим, а и доступним свима.

Роберт Бамбах је своје идеје, своја филозофска и уметничка понирања и схватања преточио у готово научни систем који је садржавао све сегменте припремања представе да би она била не само забавна и едукативна, већ и нова, високоуметнички и сазнајно досегнута.

Бамбах је при реализацији позоришне представе увек био спреман за нова сазнања, учио је од других, али и био учитељ, то се са ове дистанце сада јасно види. Био је стваралац великог формата, а прескроман, истовремено рационалан и саткан од тананих стваралачких порива. Он је и данас спона која повезује реалност и сан — као што је и живот сâm. Штета је за нас што је његов овоземаљски пут био веома кратак, не дозволивши му да се у потпуности оствари, не дозволивши му да нам до краја изнесе све рефлексије своје душе.

Каталин Каич је на сажет и експлицитан начин, ослањајући се на изабрану извornу грађу и периодику, значачки и вешто представила корпус рада и уметничког стваралаштва редитеља Роберта Бамбаха. Стога је монографија успели покушај вредновања дела овог редитеља, а уједно је и трајни забележени траг и сведочанство једне значајне каријере и једног времена.

На радост наше театрологије, књига *Позориште Роберта Бамбаха* проф. др Каталин Каич, изашла упоредо на мађарском и српском језику, осим доприноса историји позоришта и савременој теорији и пракси редитељске уметности, до-приноси и продубљивању позоришних веза Срба и Мађара и њиховом даљем повезивању, међусобном упознавању...

Зоран Максимовић

UDC

КЊИГЕ О ЛУТКАРСКОМ ПОЗОРИШТУ

Henrik Jurkowskij, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Меđunarodni festival pozorišta za decu „Pionir”, Subotica, 2006; Henrik Jurkowskij, *Teorija lutkarstva*, Меđunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007

Польски академик Хенрик Јурковски,¹ несумњиво један од најистакнутијих теоретичара и историчара луткарског позоришта у свету, коначно је преведен и на српски језик. Захваљујући, пре свега, предузимљивом директору Међународног фестивала позоришта за децу у Суботици Слободану Марковићу, потом уреднику издања проф. др Радославу Лазићу, као и преводиоцима са польског Перу Миочу (који је превео *Метаморфозе позоришта лутака у XX веку*) и Бисерки Рајчић (преводиоцу *Теорије луткарства*). Ове две књиге изузетан су допринос разумевању специфичности луткарства у односу на друге драмске уметности. Њиховом значају иду у прилог бројни преводи у Европи.

*Метаморфозе позоришта лутака у XX веку*² на польском језику су објављене 2002. године. Значи, српски читалац их добија после четири године. Разлика у

¹ Henryk Jurkowskij (рођен у Варшави, 1927. године). Студирао је польску филологију и магистрирао на Варшавском универзитету 1951. године. Докторирао је на Уметничком институту Польске академије наука 1969. године. Од 1976. до 1979. године водио је Одсек за луткарство на Високој позоришној школи у Кракову. Основао је 1980. године Одсек за луткарску режију и водио га до 1983. године. Од 1990. до 1993. године био је продекан на Варшавској позоришној академији. Осмислио је и водио течајеве *Драматурџија у луткарском позоришту* (Кварнавака, Мексико, 1994) и *Луткарство и наука* (Санта Фе, Аргентина, 2000). Стручни је редактор *Светске енциклопедије савременој позориштву*. До 2000. године био је главни уредник *Светске енциклопедије луткарства*. Ради и делује у Међународној луткарској организацији (UNIMA). Од 1972. до 1980. године био је њен главни секретар, а од 1984. до 1992. године председник. После тога је проглашен за почасног председника UNIMA-е.

² *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, Warszawa 2002.

односу на пољско издање је у броју страна: пољско има 302, а српско 284, будући да је нешто ситнији фонт. Суботичко издање је пропраћено и новим Предговором, кратким, пригодним, који је написан управо за српске читаоце. Различита је и опрема: на корицама књиге суботичког издања (графички уредник Мирољуб С. Вучинић), налази се и насловна страница пољског издања (марионета, чије конче води неко невидљив, стоји на великој дрвеној глави, на белој позадини), као и бројне сличице у боји које представљају неку од познатих лутака, односно призора из луткарских представа, на позадини која представља облачно небо. Ако знамо да је луткарство дugo било „ни на небу ни земљи”, када је у питању третман ове области позоришног деловања — између вашарске вештине и драмске уметности, онда је симболика насловне странице више него успела.

Иако лутка, као средство уметничког израза, није никада била везивана за један стил или правец, модернисти, с краја XIX и почетка XX века, међу којима се истичу Морис Метерлинк (Maeterlink), Алфред Жари (Jarry) и Гордон Крег (Craig), препознали су лутку као идеалног „антинатуралистичког глумца”, за своје поетско, симболистичко или гротеско позориште. Касније су се лутком послужили и футуристи, попут Прамполинија (Prampolini), па експресионисти, као Кокошка (Kokoschka), дадаисти, као Таубер-Арп (Taubert-Arp), као и други авангардни уметници с почетка XX века, у својој побуни против буржоаске културе. „Интересовање за лутке, а у још већој мери за манекенску лутку и надмарионете”, упозорава Јурковски, „имало је у дадесетом веку дубље узroke, који су превазилазили уметничке подстицаје”. Почетком XX века долази до општих промена европске културе, па и позоришта. Захваљујући реформаторима позоришта, попут Крга, луткарство добија важност и уметничко признање.

Ипак, модернистичко интересовање за луткарство, није битније утицало на његову праксу првих деценија XX века која је, у основи, остала „драмско” луткарско позориште. Футуристички, дадаистички и кубистички експерименти са луткама имали су малобројну публику. Да би се преживело од луткарства, било је неопходно вратити се „старом естетском принципу” — имитацији глумца и драмског позоришта.

Тај принцип, који је познат и као „принцип хомогености”, довео је до савршенства руски уметник Сергеј Обрасцов. Доминирао је на луткарској сцени до 60-их година XX века. Тада, захваљујући Иву Жолију (Yves Joly), Јану Вилковском (Jan Wilkowski) и Јозефу Крофти (Jozef Krofta), примат преузима „аналитички приступ”, који је карактеристичан за модернизам, тј. за „идеје новог позоришта”. Тек тада, сведочи Јурковски, долази до праве метаморфозе луткарства, а позориште лутака излази „на пут уметности високог узлета”. То је и „пут оригиналности”, потраге за новим изражajним средствима, уз коришћење принципа савремене уметности, наглашавајући специфичне, луткарству примерене форме и поступке.

Студија *Метаморфозе позоришта лутака у XX веку*, није „скраћено представљање историје луткарства у XX веку”, иако пратимо хронологију преобрађаја луткарства, од приказивачке врсте и популарне уметности, преко модернистичког артизма и „скоро потпуне самодеструкције”, до коегзистенције старог и новог, током друге половине XX века, с акцентом на оригиналним идејама и појавама аутентичних луткарских артиста. Јурковски истиче „чудесни културолошки феномен”, који завређује озбиљно проучавање. Управо ова студија је пример та квог третмана. Неће много значити лаику, али ће обасјати многа нејасна и мање згнана места чак и онима који су добро упућени у театрологију, па и луткарско позориште. Јединствена је, тим драгоцености ова студија о луткарској анимацији, персонификацији и синергији, која води читаоца од луткарског модернизма до луткарског постмодернизма.

Луткарско позориште XX века је користило различита изражајна средства, да би стигло до оног што се назива „аутотематско позориште лутака” или „позориште предмета”. Говори се о „исцрпљености” класичног луткарског позоришта, о рађању алтернативног луткарског позоришта, „које слободно повезује сва постојећа и временом измишљена средства изражавања, комбинујући их у колаже постојећих или нових врста. И то је била највећа, модернистичка или, ако хоћемо, постмодернистичка авантура позоришта лутака у његовој историји”, закључује Хенрик Јурковски.

Теорија луткарства Хенрика Јурковског садржи „огледе из историје, теорије и естетике луткарског театра”. Иако у наслову оригинала стоји само *Szkice z teorii teatru lalek*, српско издање објединило је, у ствари, две оригиналне књиге и неколико огледа.³ Польско издање *Огледа из теорије луткарској позоришта* има 183 стране, а књига коју је објавио Међународни фестивал позоришта за децу у Суботици има 424. Оригинално издање књиге *Dzieje literatury dramatycznej dla teatru lalek* садржи 296 страна, у њеном поднаслову стоји да је она додatak, чак саставни део тротомне Јурковичеве *Историје луткарској позоришта*.⁴

Избор огледа за српско издање, које сам аутор доживљава као зборник, учинио је, значи, сам Јурковски, и то, експлицитно, у предговору за ово издање износи. Они су, како се овде наводи, настајали током четврт века. „Они представљају погледе из различитих области моје рефлексије о позоришту лутака, које сам увек схватао као део позоришне културе”, истиче Јурковски.

Прво поглавље овог зборника припада „Антропологији луткарског театра”, у огледу који истражује изворе и перспективе луткарске антропологије, Јурковски пише о значају лутака у ритуалима од самих почетака људског друштва до њиховог присуства у савременом позоришту, где су се сачували остаци ритуала, односно где постоје покушаји „повратка извесних елемената ритуала”.

Друго поглавље носи назив „Глумац и његов двојник”.⁵ На четрдесетак страна сажето је дугогодишње истраживање проф. Јурковског, како појава и односа који се тичу луткарства, тако и широко поимане глумачке игре, могућности интерпретације, симболику и метафорику лутке, на основу његовог богатог искуства предавања на више универзитета, позоришних института и школа на свим континентима.

Треће поглавље припада „Историји луткарског театра”. На 118 страна предочена је специфична луткарска историја, виђена, очима филозофа и песника, потом историчара, на крају и естетичара. Прегледно и сажето, Јурковски нас води кроз луткарство, кроз најразличитије његове видове. У Енглеској је, у XVIII

³ Henryk Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, Warszawa, Łódź 1993; *Dzieje literatury dramatycznej dla teatru lalek*, Wrocław 1991.

⁴ Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalek: Od antyku do romantizmu*, Tom 1, Warszawa 1970; *Dzieje teatru lalek: Od romantizmu do wielkiej reformy teatru*, Tom 2, Warszawa 1976; *Dzieje teatru lalek: Od wielkiej reformy do współczesności*, Tom 3, Warszawa 1984. У Енглеској је објављен двотомни превод, дакле нешто скраћен и прилагођен, *A History of European Puppetry*, 1996. године. Према енглеском издању, у Хрватској је сачињен превод, такође двотомни, *Povijest europskoga lutkarstva*, 2005. године. У Француској је, још 1991. године, објављен превод Јурковског, *Ecrivains et marionettes. Quatre siècle de littérature dramatique en Europe*, који има 405 страница, а у вези је са наведеном тематиком.

⁵ Јурковски је недавно објавио књигу *Глумац у улоги Демијурда (Aktor w roli Demiurga)*, Warszawa 2006). Издавач је Варшавска позоришна академија, у библиотеци студија о позоришту. Ова књига има 317 страна, и посвећена је такође луткарском позоришту. Реч је о предавањима које је професор Јурковски држао студентима Одсека за луткарство на Позоришној академији у Варшави. Акценат је на теорији глумачке игре, почев од Дидроа (Diderot) до Јежија Гrotовског (Jerzy Grotowski) и Тадеуша Кантора (Tadeusz Kantor).

веку, луткарско позориште сматрано за позориште пародије и карикатуре. Истовремено, овде настају и први покушаји теоријског промишљања луткарства (Семјул Фут).⁶ Немачки романтичари су луткарство доживљавали као „чисто позориште”. Посебна је улога Гетеа (J. W. Goethe), читљива у његовим раним, малим драмама, *Вашар у Плундесвајлерну* (*Jahrmarkfest von Plunderweilern*), као и у *Фаусшу*, односно неким списима који су објављени посмртно. Најпрецизније је тај однос изнео Хајнрих фон Клајст (Heinrich von Kleist), у есеју *О позоришту марионета* (*Aufsatz über das Marionettentheater*), истичући врлине марионете, њену предност у односу на глумца, њену љупкост и несвесност, тј. бескрајну свесност тог „вештачког човечуљка” који сведочи о уметниковом генију, али и о самом Творцу.

Прва историја лутака настала је у другој половини XX века, у Француској. Реч је *Историји марионета у Европи*, коју је написао Шарл Мањен.⁷ Обимна грађа, на којој је заснована, сведочи нам о великом интересовању пре свега француских уметника за луткарство. Позива се, исто тако, на античке узоре (Платон, Аристотел, Хорације, Марко Аурелије, Петроније, Гален, Апулеј, Тертулијан), као и на писце новог века: од Шекспира (Shakespeare) и Бена Џонсона (Ben Johnson), преко Сервантеса (Cervantes Saavedra, Miguel de) и Молијера (Moliere), до Филдинга (Fielding), Волтера (Voltaire), Гетеа и Бајрона (Byron), који су били инспирисани марионетом.

Нарочито су занимљива два огледа, смештена на самом крају овог поглавља. Први је посвећен естетици луткарског позоришта крајем XX века и насловољен је питањем „Да ли је наступио крај специфики?”. Мисли се, наравно, на специфичност луткарства у односу на друге драмске уметности. Да би обележили ту специфику, феноменолошки естетичари су увели термин „лутковност”. По њој се луткарство разликовало од других врста позоришта. Тај термин је касније замењен семиотичким термином „језик”. Језиком савременог луткарског позоришта бавили су се семиотичари на више научних конференција, објављено је неколико књига. О свему томе нам извештава Јурковски као сведок и сарадник најугледнијих семиотичара друге половине XX века, дефинишући луткарство као позоришну уметност, која је својствена по томе што „субјект који говори и делује (лутка) користи само позајмљене физичке изворе артикулације и моторичке енергије који се налазе ван њега. Односи између тог субјекта (лутке) и извора енергије се непрестано мењају, а њихове варијације имају битно семиотичко и естетичко значење”.

На овај оглед се, логично, надовезује следећи посвећен естетици лутке почетком XXI века, „Специфика у новом облику”. Истичући поетски потенцијал лутке, као и њене ликовне вредности, Јурковски види будућност луткарских форми управо у њиховој способности прилагођавања. Луткарство се напаја на различитим уметничким извориштима, истовремено их обогаћујући новим кодовима. Све присутније је тзв. хетерогено позориште, у коме лутка има своје место. Ипак, највећи потенцијал луткарство има када се „на природан начин служи поетским језиком који се темељи на метафорама и симболима” (Јурковски).

Претходном у прилог иде и најобимније поглавље у Зборнику, „Семиологија луткарског театра”. На 124 стране које следе, расправља се о суштини луткарства, односно његове специфичности — језику савременог луткарског позо-

⁶ Samuel Foote, најпре у свом луткарском комаду *Помодна трагедија* (*Tragedy a la Mode*, 1763) а потом у уметничком манифесту који је објавио 1773. године, пре *Примиштивне представе луткарској позоришта* (*The Primitive Puppet Show*, 1773). Вид.: *Piety in Patter*, у: *Biografia dramatica or Companion or History of The Yorkshire Theatres...* by Tate Wilkinson, vol. I, York 1795.

⁷ Ch. Magnin, *Histoire des Marionnettes en Europe*, Paris 1852.

ришта. Научно врло утемељена, ова студија заслужује посебну анализу, која није примерена приказу. Зато ћу се задржати само на неколико општих места. „Семиотика луткарског театра” заснована је, пре свега, на истраживањима руског семиотичара Пјотра Богатирјова (Богатырев), који је био „први и једини семиолог који се заинтересовао за луткарско позориште као систем знакова”. До њега се систем знакова луткарског позоришта уклапао у општи систем знакова позоришне уметности, што је доводило до забуне, изједначавања, уопштавања, па и поједностављеног својења луткарства на један од жанрова позоришне уметности, итд.

Посебан систем знакова у луткарском позоришту запазио је још 1923. године Отакар Зих (Zich), пишући о рецепцији луткарских представа. Анализирајући га, Богатирјов указује на промене луткарског система знакова које су се дешавале кроз његову историју. Различита изражajна средства (поред лутке, ту су бројне реквизите и предмети, маске, па и живи, тј. видљиви глумци), као резултат дала су „атомизацију елемената луткарског позоришта”, а потом и различите конотације. То је имало „семиотичке последице”: савремено луткарско позориште је „нехомогена врста уметности с необично богатим системом знакова” (Јурковски). Цорц Спејт (G. Speaight) предлаже да се луткарско позориште назове „безличним позориштем”.⁸ Јурковски се с тим не слаже: „Данас тај назив није тачан, јер у том позоришту међу луткама, реквизитима, предметима, као њихов видљив аниматор или сценски лик, или једно и друго истовремено, редовно делује и глумац”. Аналитичке тенденције довеле су до већ поменутог рашичлањивања луткарства на ситне делове, на првобитне чинионце. Као резултат тог процеса долази до „атомизације”, коју Јурковски предлаже као прецизнији термин за ову појаву у савременом луткарском позоришту.

Потом указује: на проблеме постојања сценског лица у луткарском позоришту, на позоришну лутку као троп, на разнородност изражajних средстава као извор метафоре у луткарском позоришту, на интеракцију субјекта и објекта у савременом луткарском позоришту.

„Суштина позоришта је у трансформацији”, тврди Јурковски, на самом почетку огледа „На путу ка позоришту предмета”. Предмети који се користе у луткарским представама препрезентују истовремено своју свакодневну примену и иконички знак. На први поглед нема ништа сценског. Ипак, његовим извођењем на сцену, долази до трансформације предмета у лик, појаве за коју Јурковски предлаже назив „опализација”. „Опализација је у позоришту предмета природна нужност”. Она, истовремено, указује на „пожељну дистанцу према фикцији”, сигнализује на то да је оно што је на сцени креирано и вештачко. Управо зато се последњих година „позориште предмета” све више дистанцира од луткарског позоришта.

У закључку последњег огледа посвећеног семиотици луткарског позоришта, Јурковски примећује да се појава позоришта предмета осамдесетих година XX века одвијала динамично, али није претња „постојању нових форми луткарског позоришта”. Напротив, „остаје важна, чак конкурентска врста у оквиру безличног позоришта”.

Претпоследње поглавље *Теорије луткарства* посвећено је „Луткарском театру за децу”. Већина луткарских позоришта и представа данас намењена су дечјој публици, отуда и обележја луткарства као дидактичког, односно спознајног и виспитног. Јурковски указује и на бројне дилеме које су с тим у вези, као и на специфичности које настају из једног таквог приступа. Да ли позориште за децу треба да буде позориште илузија или дефистификација? Да ли је оно, по прави-

⁸ G. Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, New York 1955, 11.

лу, „позориште емпатије или суделујуће позориште”? Пише, на крају, о утицајима поп-културе и постмодернизма на комаде за децу и о традиционализму родитеља и учитеља на другој страни. Залажући се за јасне критеријуме у руковођењу позориштима за децу, Јурковски закључује: „Мислим да се овог пута они не могу наћи у психологији детета већ у психи позоришних стваралаца”.

„Књижевност и луткарски театар”, последње поглавље овог зборника, садржи три огледа: први је посвећен луткама у делу Станислава Виспијањског (Wispijański), други је посвећен Ибзену „међу луткама и роботима”, а трећи — Едварду Гордону Крегу, који је, несумњиво, од самог почетка био велика инспирација, не само Јурковском него и свим теоретичарима савременог позоришта, па и луткарства. Нису без разлога корице Крегове књиге *Puppets and Poets* (Лутике и ћесници, са цртежом марионете из 1912. док је сама студија објављена 1921. године), послужиле и као насловна страна српског издања *Теорије луткарства* Хенрика Јурковског. Оглед о Крегу настао је поводом 100-годишњице од објављивања његове књиге *Позоришна уметност* (1905). Истовремено је он и један од најновијих огледа који су преведени у овом зборнику. У њему се Јурковски, јасно је већ од наслова, бори „Против стереотипа” који су пратили највећег позоришног превратника на почетку XX века. „Крег је био један од оних који су показали пут развоја савременог позоришта”. Парафразирајући аутора овог огледа, као и свих других који су зналачки и тачно преведени на српски језик (признање преводиоцу Бисерки Рајчић), па објављени под заједничким корицама као *Теорија луткарства*, изрецимо и крајњи суд о Хенрику Јурковском, као о оном који је показао пут развоја луткарског позоришта, његову историју, теорију и естетику. Не само прошлост и савременост луткарства, већ и његову будућност, много извеснију захваљујући управо оваквим издавачким потезима.

Зоран Ђерић