

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

39



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА
DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

39

Уредништво

Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ
(главни и одговорни уредник)

Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН,
др КАТАЛИН КАИЧ, мр ДУШАН МИХАЛЕК (Израел),
др ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ (заменик главног и одговорног уредника),
др ДУШАН РЊАК, др ЈАДВИГА СОПЧАК (JADWIGA SOB CZAK, Пољска),
академик ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ

НОВИ САД
2008

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

ДР ЛЈИЉАНА ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ Историја на вилином игралишту LJILJANA PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ, PhD History on a Fairy's Playground	7
ДР НАДА САВКОВИЋ Стефан Стефановић (1807—1828) NADA SAVKOVIĆ, PhD Stefan Stefanović (1807—1828)	15
ДР ЕНИСА УСПЕНСКИ Плес — наго тело — светост (први део) ENISA USPENSKI, PhD Dance — Naked Body — Holiness (Part One) ЭНИСА УСПЕНСКАЯ Пляска — нагота — святость (часть первая)	31
ДР ŠIMUN JURISIĆ Tomislav Tanhofer u Splitu ŠIMUN JURISIĆ, PhD Tomislav Tanhofer in Split	49
ДР ДРАГАНА ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ Сарадња у области позоришне уметности почетком XX века DRAGANA ČOLIĆ BILJANOVSKI, PhD Cooperation in the Domain of Theater Art at the Beginning of the 20 th Century	61
ОЛГА ЈОКИЋ <i>Опера Дмитрија Шостаковича: „Леди Макбет Мценског округа“</i> . Покушај формирања женског идентитета у репресивном друштву OLGA JOKIĆ <i>Opera Dmitri Shostakovic: “Lady Macbeth of Mtsensk”</i> . Attempt of Forming Female Identity in a Repressive Society	71
ВЛАДИМИР КОЛАРИЋ Религија и филм — од Анрија Ажела ка могућности заснивања једне хри- шћанске естетике филма VLADIMIR KOLARIĆ Religion and Film — from Henri Agel to the Possibility of Starting a Christian Aesthetics of Film	93

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

ВЛАДИМИР АРСИЋ Одисеја телевизијске серије <i>Театар у Срба</i>	
--	--

VLADIMIR ARSIĆ	
The Odyssey of the TV Show <i>Theater of Serbs</i>	103

ПРИКАЗИ
REVIEWS

ДРАГАНА МАРТИНОВИЋ	
Филозофија позоришта	
Поводом књиге Радослава Лазића — <i>Филозофија позоришта, од Платона до Камуја</i> , Фото футура, Ауторска издања, Београд, 2004.	117
ДР МЕЛИТА МИЛИН	
<i>Мокрањцу на дар. Прошећа — чудних чуда кажу — 150 година, 1856—2006.</i> Уреднице Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић, Катедра за музикологију Факултета музичке уметности у Београду и Дом културе Стеван Мокрањац у Неготину, Београд—Неготин 2006.	124
ДР ВЕСНА КРЧМАР	
Страница по страница — о позоришту само... Лука Хајдуковић, <i>Странице о позоришту</i> (Расправе, огледи, критике, записи), Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2006.	127
ДР ВЕСНА КРЧМАР	
Антологија најбољих текстова о новим драмама <i>Драматуршка аналекта</i> Радомира Путника, Удружење драмских писаца Србије /Београд и Графореklam/ Параћин, 2007)	130
ДР ЉИЉАНА ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ	
Позоришна биографија Димитрија Ђурковића (<i>Димитрије Ђурковић. Аутобиографија, позоришна биографија и коментари</i> , приредио Петар Марјановић, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2007, 576 стр.)	133
Др НАДА САВКОВИЋ	
Живот и твораштво оца српске драме (Боривоје Маринковић, <i>Емануил Јанковић (око 1758—1791)</i> , ДОО Дневник — Новине и часописи, Нови Сад 2007)	135

IN MEMORIAM

БОРИСЛАВ ХЛОЖАН	
Ерне Кираљ, композитор	
Звучни немири света	139
Регистар имена	141

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Илази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
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. 39/2008 закључило 17. X 2008.
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић-Бојанић
Преводилац за руски језик: Алексеј Арсењев
Лектор и коректор: Татјана Пивнички-Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад
Штампа: Прометеј, Нови Сад

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Зоран Т. Јовановић. — 1987, 1— . — Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987—. — 24 cm

Годишње по двоброј.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство науке Републике Србије

Љиљана Пешикан-Љушићановић

ИСТОРИЈА НА ВИЛИНОМ ИГРАЛИШТУ

САЖЕТАК: Драма Игора Бојовића *Женидба краља Вукашина* обрађује познату тему српске усмене традиције: несрећну брачну везу људског и надљудског супружника. При том Бојовић умногоме изокреће епски предложак, уноси елементе пародије и помера вредносно тежиште, укрштајући у комичком контрапункту епске просторе и јунаке усмене традиције са савременим „политички коректним” језиком и његовим носиоцима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја, епска песма, културно-историјско предање, драма, традиција, савременост.

Песма *Женидба краља Вукашина*,¹ коју је Вук Стефановић Караџић записао од хајдука Стојана Ломовића,² забележена је, у дугом временском периоду — од прве половине XVIII века до 60-их година XX века, у преко седамдесет варијанти, на широком јужнословенском простору, од источне Бугарске до Јадранског приморја и од Македоније до јужне Мађарске.³ Историјски основ песме представља погибија севастократора и деспота Момчила, 1345. године, под градом Перитерионом, у Грчкој, на обали Егејског мора. Удружена војска Јована Кантакузена и турског војсковође Умура, савладала је и погубила овог ратника, „високог као минаре”, пред затвореним капијама града Перитериона,⁴ пружајући тиме историјски основ плодног и сугестивног епског сижеа о јунаку и његовој

¹ Вук Стеф. Караџић, *Српске народне ђесме, скупио их и на свијет издао* — — —, Књига друга у којој су ђесме јуначке најстарије, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845; наведено према: *Сабрана дела Вука Караџића*, књига пета, приредила Радмила Пешић, Просвета, Београд 1988, бр. 24.

² Владан Недић, *Стојан хајдук, Вукови певачи*, Матица српска, Нови Сад 1981, 52—58.

³ Вид.: Лидија Бошковић, *Живот ејске ђесме. „Женидба Краља Вукашина” у кружу варијаната*, магистарски рад одбрањен у новембру 2005. на Филозофском факултету у Новом Саду. Такође: Лидија Делић, *Живот ејске ђесме. „Женидба Краља Вукашина” у кружу варијаната*, Завод за издавање уџбеника, Београд 2006.

⁴ Вид.: *Византијски извори за историју народа Југославије VI*, уредили Франђо Барншић и Божидар Ферјанчић, Византолошки институт САНУ, посебна издања, књ. 18, Београд 1986, 145—475; Алојз Шмаус, *Погибија војводе Момчила*, Народно стваралаштво — Folklor, год. VIII, 1969, св. 29—30; Лидија Делић, *Нав. дело*.

неверној жени, у који су се затим, по природи епског стваралаштва, укључиле и митске представе о змају и змајевитом јунаку, као и једнако древно предање о циновском јунаку.⁵

У песми Стојана Ломовића, најлепшој и најдорађенијој у овом кругу варијаната, која је послужила као основни предложак Бојовићеве драме, јављају се многи анахронизми и анатописми типични за усмену епiku⁶ — војвода Момчило се премешта из певачу далеког и непознатог Пертериона у Пирлитор на Дурмитору, а његов противник постаје краљ Вукашин. Песма је композиционо и значењски заснована на низу контраста. Питоми, плодни Скадар, којим влада жгољави (жура) Вукашин, супротставља се дивљем, неплодном, леденом Дурмитору, на којем, у граду Пирлитору, столује циновски јунак са змајевским белезима и моћима — војвода Момчило. Момчилова неверна жена „кучка Видосава” супротстављена је верној и самозатајној сестри Јевросими, спремној да жртвује и живот и будућност за свог брата,⁷ а преко њих се контрастирају издаја и верност... Песма има и своју особену метапоетску функцију, на плану српске и јужнословенске усмене традиције она посредно и непосредно „тумачи” како је могуће да Марко Краљевић, највећи јунак балканске усмене традиције, буде син изразито негативно окарактерисаног краља Вукашина.⁸

Насупрот песми, у драми Игора Бојовића Момчило, змајевити јунак који јаше крилатог коња Јабучила,⁹ постаје обични смртник, опседнут

⁵ Вид.: Лидија Делић, *Нав. дело*.

⁶ Светозар Кољевић, *Анахронизам и аналтопизам: начела усменог епског стварана*. — Летопис Матице српске, год. 154, књ. 421, св. 4, Нови Сад 1978, 464—483.

⁷ Јевросима проба Момчилову храну и пиће. Када му затреба помоћ, она отргне властиту косу везану за дирек, не само трпећи физички бол него и прихватајући обележеност — девојка без косе, према традиционалним нормама, или је у короти, или осрамоћена, а тиме, и у једном и у другом случају, неподобна за удају. Најзад, она пристаје да се уда за братовљевог крвника (тачније, Момчило и не тражи њен пристанак), како би родила јунака какав је био Момчило.

⁸ „А Марко се вргну на ујака, / На ујака војводу Момчила.”

⁹ У низу песама о змајевитим и потенцијално змајевитим јунацима, мање-више антропоморфизовани јунак јаше или поседује чудесног коња, обележеног крилатошћу, огњевитошћу, животињским белезима или натприродним својствима. И ови на коња пренети белези могу се сматрати знаком јунакове змајевитости, пошто се на њих може применити специфична, широко засведочена правилност начина на који, према веровањима, човеку надмоћна бића, богови и демони, прелазе од архаичног териоморфизма ка каснијем антропоморфизму: „Најпре се демон или бог замишља у облику животиње, а када добије људски облик, тај демон или бог задржава и даље везу са животињом на тај начин што он јаше на њој (на вуку, на коњу)” (Миленко С. Филиповић, *Трачки коњаник у обичајима и веровањима савремених балканских народа*, Научна издања Матице српске, књ. IV, Нови Сад 1950, 41; вид. такође: Веселин Чајкановић, *XIII. Хроми вук и хроми Дабог*, у књизи: *Мит и религија у Срба. Изабране студије*, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд 1973, 395—396). Овако посматрано „јунак преображен у животињу старији [је] од јунака који је добио животињу” и тај првотни јунак-животиња претвара се, по правилу, „у јунака плус животињу” (Владимир Јаковљевич Проп, *Хисторијски коријени бајке*, превела Вида Флакер, Свјетлост, Сарајево 1990, 256). Примењено на змајевитог јунака ово би могло значити да су териоморфни белези на јунаковом телу старији од белега на коњу, али и то да чудесни коњ указује на првотне (не)људске и надљудске компоненте јунакове природе.

осветом и гневом,¹⁰ смртник који је посегао за добрима демонског света и којим се тај демонски свет поиграва. Оличење демонског света у Бојовићевој драми јесу вештице, које, на самом почетку, дају војводи Момчилу противречни дар: бесмртност и моћ, ако се трајно одрекне женске лепоте. На крају драме, оне слуте рођење Момчиловог сестрића Марка Краљевића, Јевросиминог и Вукашиновог сина. За разлику од песме, у којој јунак наставља да живи у наследнику властите крви и јунаштва, Марково рођење у драми добија унеколико другачији смисао. Вештице проричу Марку противречну, гротескну судбину, сличну ујаковој, која у иронијско-комичном кључу транспонује историјску судбину у епски животопис овога јунака:

ВЈЕШТИЦА МАРИЦА: Нек се тури на ујака, на војводу, ох, Момчила!

ВЈЕШТИЦА ГАРИЦА: Нек је чудо до чуда, ето вам мог усуда: нек га мори јед и туга, нека буде горди слуга! (...)

ВЈЕШТИЦА РАДИЦА: Нека турски вазал буде!

ВЈЕШТИЦА МАРИЦА: И нека је мимо људе!

ВЈЕШТИЦА ГАРИЦА: Он топузу нек се моли! (...)

ВЈЕШТИЦА РАДИЦА: Нек поваздан клапусина само пије рујна вина.

ВЈЕШТИЦА МАРИЦА: Нек од коња нема бољег пријатеља... нек...¹¹

Увођењем ликова вештица, које отпочињу збивања и чијим се пророчанствима драма окончава, Бојовић васпоставља несумњиву дистанцу према вредносном систему епске песме и усменог предања. Обликоване по моделу Шекспирових вештица у *Магбети*,¹² Радица, Марица и Гарица мање подсећају на вештице из усменог предања и углавном губе онај елемент амбивалентности која у нашој усменој традицији карактерише ова демонска бића.¹³ Сем тога, за разлику од вештица у *Магбети* и оних у Бојовићевој драми, вештице у српским и балканским веровањима више су, попут архајских женских божанстава и других женских демона, закупљене цикличним и поновљивим временом људског рођења, плођења и смрти и тајном годишњег обнављања природе, а знатно мање историјом и њеним менама. Истовремено, наглашена цитатност „вештичјих” сцена, непосредно асоцира читаоца/гледаоца на судбину Магбета, па тиме унапред „задаје” и несрећни исход Момчиловог стремљења ка апсолутној моћи и основне црте Видосавиног лика.

Асоцијацијом на јунаке Шекспировог *Магбета* и на народну песму и предање, Момчилова жена наглашено је негативно кодирана — као Леди Магбет крвавих руку и као „куја Видосава”, неверница која издаје

¹⁰ У једном часу открива се да су Турци убили Момчилове родитеље, а да му нико од сународника није притекао у помоћ.

¹¹ Игор Бојовић, *Женидба краља Вукашина. Љубавна драма*. — Сцена, часопис за позоришну уметност, Нови Сад, бр. 1—2/1999, 142.

¹² Вилијам Шекспир, *Магбет*, превео Светислав Стефановић, редактура и пратећи текст Владислава Гордић-Петковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2003.

¹³ Вид.: Тихомир Р. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, приредила и написала поговор (Две пољитике тела: вештица и вила) Нада Поповић Перишић, Народна библиотека Србије — Дечје новине, Београд — Горњи Милановац 1989.

чудесног, надљудског јунака како би постала „госпођа краљица”. Међутим, у Бојовићевој драми овај лик постаје чудесно, виловито биће, обременено дубоком личном трагичношћу. Слуга краља Вукашина спасава унакажену девојчицу из запаљене куће и даје је бездетном Газда Радомиру, некадашњем хајдуку, којем су Турци одсекли ноге.¹⁴ Момчило узима Видосаву за жену због њене ружноће, како би се трајно заштитио од за њега кобне женске лепоте. Међутим, смртничко поигравање са судбином и охоло вера у властиту моћ, бивају кажњени — најружнија од свих жена, Манита Видосава, управо тада од демона из Вражјег језера добија чудесну лепоту „какву свијет није гледао”.¹⁵ Та лепота не доноси срећу ни њој ни Војводи Момчилу. Момчило не сме прићи својој жени без обзира на чежњу и страст коју осећа, а она ни као Зорли Видосава, најлепша од свих жена, не успева да досегне љубав и заједништво за којима дубоко чезне. За разлику од народне песме и предања, Видосавини поступци у драми нису мотивисани себичношћу, похлепом и демонском поквареношћу.¹⁶ У Бојовићевој драми, када одбачена и повређена Видосава изда Момчила Вукашину, та издаја је трагична, болна и вишеструко мотивисана — судбином, изневереном љубављу, очајањем, осветом.

На најопштијем нивоу, Видосава је само оруђе којим се остварује Момчилова судбинска предодређеност да страда од женске лепоте, и тиме плати посезање за добрима нељудског и надљудског света. На индивидуално-психолошком плану, она је у драми двоструко мотивисана: повређеном и презреном љубављу (Момчило јој не прилази због пророчанства вештица), али и сазнањем да је њене родитеље побио Момчило, а не Турци. Најзад, типично за биће повишене моћи, Видосава, у двосмисленом финалу драме, одлази у језеро у којем је чека младић, оличене крилатог пастува Јабучила, господара језера:

Из језера изрони крилат коњ, црвен као крв. (...) Крилат коњ се претвара у младића. Ухвати Видосаву за руку. Поведи је пут језера, води је у дубине. Око њих изроне виле. Све пјевају други дио Видосавине пјесме *Бисер Мара њо језеру брала*.

ВИЛЕ: Те изведе,
Те изведе
Из језера Мару,
Из језера Мару.

¹⁴ И овде је препознатљива непосредна асоцијација на усмену епику, односно на судбину старог Вујадина и муке које он трпи (вид.: Вук Стеф. Карацић, *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао — — —, Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена, у Бечу, у штампарији јерменског манастира, 1846; наведено према: *Сабрана дела Вука Карацића*, књига шеста, приредио Радован Самарџић, Просвета, Београд 1988, бр. 50.

¹⁵ Игор Бојовић, *Нав. дело*, 118.

¹⁶ Типска погрда „кучка”, коју певач у песми упућује Видосави, може асоцирати и на вештицу, демонку која, према општераширеним јужнословенским веровањима, пре свега наноси зло властитом дому, а, уз остало, има моћ да се преобрази управо у кучку. Вид.: Тихомир Р. Ђорђевић, *Нав. дело*, 6, 21—22, 27.

Видосава и Јабучило се држе за руке. Ходају по води. Одлазе према танкој линији хоризонта што спаја Вражје језеро с Дурмитором, Пирлитором и небом.¹⁷

Индивидуално-психолошка мотивација лика оваквим расплетом драме враћа се, у извесном смислу, општијем нивоу мотивације. Виловита лепотица, чија чудесна лепота не припада *овом* свету, одлази тамо где припада, успостављајући поново границу коју је Момчило нарушио у свом честохлепљу. Контраст Видосаве, која одлази у језеро, и песме у којој драги изводи Мару „из језера” — додатно акцентује ово раздвајање људског и демонског.

Иако је наговештена и друга могућност, да је Видосаву убио девер, најмлађи Момчилов брат Мали Петрашин¹⁸ — однос према лику жене суштински је преобликован, попут крилатог коња Јабучила, и Видосава постаје оличење надљудског и нељудског света који не може припадати смртнику, док Момчило, страшни ратник који „не признаје другог бога до себе самога”, „звијер у људском обличју”, на крају Бојовићеве драме бива само обични смртник којим се поигравају демонски свет и властита сујета.

Поред мотива из песме *Женидба Вукашинова* Бојовићева драма садржи и друге теме и мотиве усмене традиције, или бар еклектични преплет тема и мотива који асоцирају на усмену традицију. Лик осакаћеног хајдука Газда Радомира, непосредно асоцира на муке које (не)преживљава стари Вујадин. Мотив градбене жртве и чуда којим се та жртва трајно манифестује везује се у драми за зидине Пирлитора (низ кулу Момчиловог замка на Богојављење тече млеко којим је мајка својевремено хранила узидане близанце); а препознатљив је и мотив о крилатом ату и демонском свету који насељава планинско језеро; као и лајтмотивски провучена лирска свадбена песма *Бисер Мара њо језеру брала*, којом Видосава изриче своју безнадежну чежњу за лепотом и љубављу.

С народном песмом Бојовићеву драму повезује и њен специфични језик, лексички и синтаксички близак епском десетерцу, али истовремено у доброј мери стилизован и као његова пародија. Овај језички склоп драме који чини да се поједине реплике могу готово без остатка преточити у десетерачке стихове, није увек подједнако функционалан. Најбоље функционише као средство карактеризације Вукашиновог лика, као језик лукавог, амбициозног, властољубивог манипулатора, у којем се често мешају висока патетика усменопоетске фразе и идиоми савременог говора („Све го ирвас до ирваса”¹⁹). По правилу, Вукашин десетерачку (и осмерачку) интонацију користи тамо где иза звучне фразе треба сакрити сумњиве политичке махинације: „Ако Скадру жив допаднем, прихватићу селимат. Макар и под Турцима, ја ћу њему краљем бити!”²⁰

¹⁷ Исто, 142.

¹⁸ Спој надимка Мали и аугументативног имена Петрашин, уноси елемент комике у именоване као основни ниво карактеризације лика и наговештава виђење јуначког — у свим његовим манифестацијама — као гротескног.

¹⁹ Исто, 119.

²⁰ Исто, 120.

Сличан укрштај остварен је и у Момчиловом праштању са животом: „Чему вакат томе и вријеме! Оде живот ко балван низ Тару! О јуначе, Вукашине краљу! Аманет ћу оставити теби!”²¹

У односу на говор осталих јунака унеколико се издваја Видосавин језик, обележен патосом клетве и, нарочито, лирском сватовском песмом коју она пева. Овим поетским, непародичним језиком Видосава је окарактерисана као лик суштински различит у односу на остале јунаке драме, чија језичка карактеризација, превасходно, почива на елементима гротеске. За њу језик није средство прикривања и маскирања властитих мисли, осећања и намера, већ суштински израз трагичне судбинске предодређености.

Специфични ритмизовани говор Бојовићевих јунака, често наглашен и римом, сугерише, укупно узев, извесну дистанцу у односу на свет драме, наглашавајући условност збивања и ликова и њихово поетско исходиште. Та поетска условност наглашена је и изразитом анахроничношћу драме. Попут усмене епике, која кондензује збивања, све односе преноси на план личних/породичних релација и, по правилу, историјске јунаке уводи у неисторијска догађања, често прожета древним веровањима и представама,²² и Бојовићева драма сажима различита историјска доба и збивања. Тако се у њој, као и у народној песми, краљ Вукашин смешта у Скадар, а Момчило се из Перитериона, са обале Егејског мора, премешта у Пирлитор. У простору Дурмитора и Језера, средином XIV века (када су живели историјски Вукашин и Момчило), сукобљавају се, сасвим анахроно, Турци, који су тек били отпочели да продиру у Европу, хајдуци, краљ Вукашин и војвода Момчило.

Тако се могући историјски контекст драме потискује, а у први план избија прича о кобности лепоте и супротстављености мушког и женског принципа. Лепота се плаћа животом и остаје трајно недостижна, попут Кара Добривојевог²³ сна о „питомој некој земљи” преко мора где би „верну љубу стеко”,²⁴ или, једнако неоствариве, Видосавине жеље да макар у Леденој пећини нађе место за своју и Момчилову љубав. При том, за Бојовићеве ратнике није кобна само женска већ свака лепота. Момчила, тако, попут женске лепоте, угрожава и лепота и питомина равног приморја, где „топли вјетар милује ... лице” и где расту смокве и наранџе, као оличење сласти и уживања. Ове воћке постају симбол света о којем прикривено сања чак и сурови Кара Добривоје. Бронзином смокава и сиром поткупљују Вукашинов слуга Марко и Газда Радомир „младог и зеленог” Малог Петрашина. Јужњачка воћка постаје тако и симбол другог, бољег, богатијег и питомијег света, али и својеврсни симбол издаје.

²¹ Исто, 140.

²² Вид.: Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Закључак”, *Змај Десџој Вук — мий, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад 2002, 206—210.

²³ И ово име повезује супротности: придев кара — црни, који носи демонски, негативни, хтонски призвук, и име изведено из именице добро.

²⁴ Игор Бојовић, *Нав. дело*, 139.

Неостваривост љубави и крвава сукобљеност с туђинима, али и с људима властите крви — везана је за специфичну природу простора у којем се збива Бојовићева драма. Смештен између равног приморја и Будима, Скадра и Вијене, одмакнут од сваке питомине и берићета, овај свет није људски већ демонски, насељен крилатим коњима, вилама и вештицама. Људи се у овом простору сукобљавају једни с другима, али нико не побеђује. Вукашин убија Момчила, да би, одводећи Јевросиму у Скадар, продужио његову парадоксалну судбину у свом сину Марку, чије се рођење прориче на крају драме.

Па и онај бољи и питомији свет који привидно нуде и краљ Вукашин и Селманага, сасвим у духу политичког новоговора нашег доба („бојовасмо боја да боја не буде”²⁵), не може опстати у вилинској земљи, као ни смоква коју краљ жели да засади „на вр’ Пирлитора”. На политичке утопије нашег доба асоцира и Вукашинов сан да од „леденог брда Дурмитора” начини житницу, којом ће, наравно, он владати. Неостваривост Вукашиновог владалачког сна открива се управо у часу тријумфа у метафори новог краљевог руха које се вуче по поду чинећи смешним и краља и његове владалачке снове: „У том руву ја ширићу краљевство.”²⁶

Тако се у Бојовићевој драми укрштају однос с усменом традицијом и њеним могућим митским и универзалним значењима и актуелна прича о политичкој манипулацији, рату и крви, као балканском улесу. По томе се *Женидба краља Вукашина* укључује у онај ток савремене српске драме који бавећи се познатим темама усмене традиције истовремено пропитује властиту садашњост.

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović

HISTORY ON A FAIRY’S PLAYGROUND

Summary

A drama by Igor Bojović *The Marriage of King Vukašin* deals with the famous topic of Serbian oral tradition: the unhappy marriage of a human and a superhuman spouse. In addition to that, the drama greatly twists the epic basis, the poem of haiduk Stojan Lomović, which had been written down by Vuk Stefanović Karadžić. Bojović uses the motives of many different poems and elements of various oral narratives, as well as elements of parody, which dislocate the value focus and, in a comical counterpoint, merge epic spaces and heroes of oral tradition with the modern “politically correct” language and its bearers. Because of that *The Marriage of King Vukašin* is part of the trend in modern Serbian drama which, by dealing with familiar topics of oral tradition, simultaneously questions its own present moment.

²⁵ Исто, 141.

²⁶ Исто, 140.

Нада Савковић

СТЕФАН СТЕФАНОВИЋ (1807—1828)

САЖЕТАК: У литератури се као могуће наводе чак три године рођења Стефана Стефановића: 1805, 1806. и 1807, и четири године смрти: 1826, 1827, 1828. и 1829, иако је његова сестра на његовом споменику дала да се напише: 1807—1828. Први историчари српске књижевности готово и не спомињу Стефановића, док они потоњи напомињу да је његова историјска драма једно од најбољих таквих драмских дела у српској књижевности XIX века. Рад има циљ да укаже на историјскокњижевни значај Стефана Стефановића и на перцепцију и вредновање његове историјске драме *Смрти Уроша Пењаго последњеџ цара српскога*, првог оригиналног драмског текста на српском језику.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: година рођења и смрти Стефана Стефановића, први оригинални драмски текст на српском језику, историјска драма, прво извођење представе, одушевљење Новосађана, претеча српске романтичарске драме.

Изворна српска драма настаје у трећој деценији XIX stoleћа након посрба Јоакима Вујића и прерада писаних на основу страних текстова. Готово истовремено јављају се три млада писца, вршњаци, Лазар Лазаревић (1803—1846), Јован Стерија Поповић (1806—1856) и Стефан Стефановић (1807—1828), и то са историјским драмама. Први ће се (1825. године) огласити Стефан Стефановић делом *Смрти Уроша Пењаго последњеџ цара српскога*, са поднасловом: *ужасно жалосна игра у њеи дејствија*,¹ коју је те исте године одиграла група Атанасија Николића у Крајнеровом театру у Новом Саду. Улогу Краљевића Марка играо је млади Стефановић, мада није имао физичких предиспозиција; наиме, он је, како га описује сестра, био „висок, витак, плав, са малим брчићима, питоме, нежне и благе нарави тако да су га свуд радо видели и примали”.² Милан Савић, који је први настојао да афирмише личност и дело Стефана Стефановића и да му одреди место у историји српске књи-

¹ Стефан Стефановић, *Смрти Уроша Пењаго последњеџ цара српскога, ужасно-жалосна игра у њеи дејствија*, штампарија Краљевског пештанског универзитета, Будим 1840.

² Милан Савић, *Наше драмско првенче*. — Летопис Матице српске, књ. 161, Матица српска, Нови Сад 1890, 125.

живности, сматра да Стефановићев комад, који је први пут штампан тек 1840. године, „отвара ново доба које је тако рећи поникло из самог себе. То дело је производ чистог одушевљења, песничког полета и прекаљеног родољубља. Што је у њему неспретности, иде на рачун тадашње струје, коју ни тај млади соко није могао стрести са својих крила”.³ За Савића Стефановић је човек „који је у тако раним годинама дошао до сазнања шта немамо и шта нам треба”.⁴ Савић указује и на мишљење Јована Ђорђевића из 1874. године, који за Стефановићеву историјску драму каже да је дело монструозне величине, да се не би могла представљати на сцени док се не скрати за половину. Ђорђевић хвали Стефановићев језик као „особито леп, слadak и чист, како у оно доба осим Вука можда нико други није писао”.⁵ Овакво гледиште оснивача српских позоришта у Новом Саду и Београду у великој мери је утицало и на нека каснија вредновања и сагледавања Стефановићевог дела од стране позоришних људи.

Постоје недоумице у вези са годином рођења и смрти Стефана Стефановића, писца првог оригиналног драмског дела у српској књижевности. У литератури се као могуће наводе чак три године његовог рођења: 1805, 1806. и 1807, и четири године смрти: 1826, 1827, 1828. и 1829. Међутим, на спомен-обележју у порти Успенске цркве у Новом Саду, на северној страни, јасно пише: Стеван Стевановић (1807—1828), уз напомену да му је споменик 1894. године поставила његова сестра Софија удова Бокшан, рођена Стевановић. Госпођа Бокшан је то учинила након разговора који је 1890. године водила са Миланом Савићем, уредником *Летописа Матице српске*. Може се претпоставити да су је на то подстакла нагађања у вези са годином рођења и недовољно познавање живота њеног рано преминулог брата. Она је својим сећањима допринела да Савић објави допуну свом тексту *Наше драмско џрвенче*,⁶ указујући на новине у вези са животом и са личношћу Стефана Стефановића. Стефановић је био сахрањен у порти Јованске цркве, која је некада била на Житном тргу у Новом Саду; након уништења цркве и порте страдале су и матичне књиге, па је немогуће на основу докумената утврдити да ли је Стефановић рођен баш те, 1807. године. Ипак, највероватније је да се рођена сестра сећа године рођења свог брата, те би се као непобитна чињеница могло прихватити оно што је и написано на споменику. У прилог таквом нашем мишљењу, као и превазилажењу мистерије у вези са годинама његовог рођења и смрти, иде и изјава Јована Рајића млађег (1806—1856), његовог доброг друга, који је 1850. године Милану Савићу рекао да је Стефановић умро врло млад, тек што је навршио двадесету.

³ Милан Савић, *Наше драмско џрвенче*. — Летопис Матице српске, књ. 160, Матица српска, Нови Сад 1889, 30.

⁴ Милан Савић, *Из српске књижевности*, штампарија Српске књижаре Браће М. Поповића, Нови Сад 1898, 62.

⁵ Јован Ђорђевић, *Дојуне и исправке за ђрађу за историју српског позоришта*. — Позориште, Нови Сад 1874, бр. 31, 121.

⁶ Милан Савић, *Наше драмско џрвенче*. — Летопис Матице српске, књ. 161, Нови Сад 1890.

Први историчари српске књижевности готово и не спомињу Стефановића; нажалост, ни његов професор Павле Јозеф Шафарик не указује на годину рођења; наводи само да је из Новог Сада и да је „учио у тамошњој гимназији, студирао философију и геометрију у Пешти, умро прерано, 1826. године.”⁷ У *Историји српске књижевности* Стојана Новаковића нема нити ретка о Стефановићу ни у првом издању из 1867. године, ни у другом, опширнијем издању из 1871. године, мада у овом издању он пише о почетку и развоју драмске књижевности и театра код Срба. Занимљиво је да Новаковић указује на Јоакима Вујића, Лазара Лазаревића, Стефановићевог пријатеља и блиског сарадника, као и на Јована Стерију Поповића, Ђорђа Малетића, Јована Суботића, Матију Бана. Јован Грчић Миленко у *Историји српске књижевности* (1906?) наводи само Стефановићево име међу драматичарима који су се истакли,⁸ назив његове драме о Урошу V, да га спомиње Јован Ђорђевић у *Позоришту* и да је Милан Савић писао о њему. У садржају, или како то Грчић пише „Где се ко спомиње у овој књизи”, наведено је: Стеван Стевановић (1807—1828).⁹ Андра Гавриловић у својој *Историји српске и хрватске књижевности народнога језика* (1910) није сигуран ни у годину Стефановићевог рођења (мисли да је рођен или 1806. или 1807. године), ни у годину смрти (претпоставља да је умро или 1826. или 1827. године). Вреднујући Стефановићев допринос српској литератури, сматра да је његова трагедија „задовољила већину захтева књижевне критике”, као и да је због преране смрти у Стефановићу „изгубљен знатан дар са драмско песništvo наше”.¹⁰

За разлику од Гавриловића, Јован Скерлић уопште не спомиње Стефановића; мада пише о позоришту, он писца првог оригиналног драмског текста код Срба потпуно игнорише. Одговор на могуће питање зашто је то тако налазимо у Скерлићевој тврдњи да је и пре Стерије било „људи који су писали драмске покушаје у српској књижевности, али је све остало само на невештим и несрећним покушајима”.¹¹ Тихомир Остојић у својој *Историји српске књижевности* саопштава само да су двадесетих година „давали представе у Новом Саду универзитетски ђаци. Год. 1826 су приказивали оригиналну драму Стевана Стевановића Ц а р У р о ш, уз велико учешће публике. Даровити писац је умро врло млад, још као ђак”.¹² Стефановићев савременик Атанасије Николић, који је глумио краља Вукашина у дружини коју је окупио и која је одиграла комад 1825, предочава да су позоришне представе у Новом Саду биле

⁷ Павле Јозеф Шафарик, *Историја српске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Вукова задужбина, Матица српска, Београд — Нови Сад 2004, 243.

⁸ Јован Грчић Миленко, *Историја српске књижевности*, Издање српске књижаре и штампарије Браће М. Поповић, [1906?], 148.

⁹ Ibid, 356.

¹⁰ Андра Гавриловић, *Историја српске и хрватске књижевности народнога језика*, Србија, Београд 1910, 412.

¹¹ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Рад, Београд 1953, 159.

¹² Тихомир Остојић, *Историја српске књижевности*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1923, 255.

веома ретке: „Једино, што донде беше, спомињаше се да је давао Г. Јоаким Вујић”.¹³ Он нажалост не пише опширније о свом бављењу позориштем, сем да је својим слободнијим ученицима поделио текст комада *Зао отац и неваљао син* (ово дело Франца Ксавера Штарка превео је Емануил Јанковић) и да су га они с великим успехом играли три пута у току фебрија 1825, да су те јесени представили и комад *Смрт цару Уроша* Стефана Стефановића, а у зиму комаде *Марија Менциков* (аутор Јован Михајловић га је написао на немачком језику, превео га је Мојсеј Игњатовић) и *Стрелце* (Јозефа Бабоа у преводу Атанасија Јосифовића), а идуће јесени Давидовићеве *Робове* и Доситејеву *Алијску џасијрку*.¹⁴

Славко Леовац сматра да се Стефановићева трагедија о цару Урошу може мерити „са најбољим таквим драмским делима у српској књижевности XIX века”,¹⁵ са трагедијама које су потписивали Стерија, Ђура Јакшић и Лаза Костић. Он не помиње годину рођења, него да је као деветнаестогодишњак написао комад, што би значило да је рођен 1806. или можда почетком 1807. године; претпоставља да је млади писац умро 1827. или 1828. године. Миодраг Поповић наводи само да је Стефановић талентован писац изразито вуковске оријентације у чијем је делу очигледан утицај шекспировске традиције.¹⁶ Поредиши Стефановића и Емануила Јанковића Станислав Бајић уочава да он није био просветитељ него „романтичарски надахнут уметник”.¹⁷ Није сигуран у године рођена и смрти, па указује на 1805. или 1807. и 1826. или 1827. годину.

Милорад Павић пише да је Стефановић рођен 1807, а да је умро 1828. године; више пажње посвећује његовој поезији него драми. Он указује да се упркос томе што су писци историјских драма добро познавали законе античке поетике Аристотела или Хорација и што су своја дела усклађивали са класицистичком теоријом трагедије, та дела се не могу сагледавати као класицистичка. Она по тону и сентименталном укусу личе и на Видаковићеве романе. У историјској драми о судбини последњег српског цара он уочава, као и у другим делима сличне тематике, сентименталистички дух, оријентални колорит, помало русовштинне, много националне историје и народне песме, утицаје немачке романтике и Шекспира.¹⁸ По Павићу постоје три фазе¹⁹ у развоју ове драмске врсте у српској књижевности: прва фаза обухвата једночинку *Окајани или Новоизабрани краљ*, за које Властимир Ерчић сматра да би могло

¹³ Атанасије Николић, *Биографија верно својом руком написана*, Српско друштво за историју науке, Савезни завод за интелектулану својину, Београд 2002, 32.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Славко Леовац, *Портирети српских љисаца XIX века*, Српска књижевна задруга, Београд 1978, 60.

¹⁶ Миодраг Поповић, *Романтизам*, књ. 2, Нолит, Београд 1972, 28.

¹⁷ Станислав Бајић, Предговор, у: *Старији драмски љисци*, Матица српска — Српска књижевна задруга, Нови Сад — Београд 1972, 14.

¹⁸ Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*, *Класицизам*, Нолит, Београд 1979, 419.

¹⁹ Милорад Павић, *Историја српске књижевности*, *Предромантизам*, Досије Научна књига, Београд 1991, 105, 106.

„бити домаће дело из националне српске повести, Јелисејићево или неког другог, литератора”;²⁰ играли су га у Бечкерек ученици Марка Јелисејића, између 1799. и 1802. године. У прву фазу Павић сврстава и посрбе Јоакима Вујића *Сербскиј вожд Георгџиј Петровић* (1815) и *Сибинска шума* (1820) које се баве српском историјом. Чини се да је примереније овај део, у којем нема оригиналних дела, сагледавати као неки увод, а не фазу у развоју историјске драме код Срба — он је потпуно у функцији позоришта, а не књижевности. Друго раздобље, од 1825. до 1830. године, по Павићу, чине седам комада четворице писаца: Стефана Стефановића, Лазара Лазаревића, Јована Стерије Поповића и Симе Милутиновића Сарајлије. Треће раздобље обележено је Стеријиним успоном и зрелошћу и његовим трагедијама и историјским драмама: *Смрт Стефана Дечанског*, *Ајдуци*, *Владислав*, *Светислав и Милева*, *Торжество Србије*, *Сан Краљевића Марка*, *Скендербеџ* и *Лахан*, писаним за два београдска позоришта.

И Јован Деретић у својој *Историји српске књижевности* пише о Стефановићу и као песнику и као драмском писцу, додуше укратко, одвојено, али уз опаску да је „највише обећавао”.²¹ Он истиче да су му и песме и трагедија написане добрим народним језиком и да је *Смрт Уроша ђећога* „једна од најбољих српских трагедија XIX века”. У обзир узима 1805. или 1806. годину као могуће године Стефановићевог рођења, а 1826. као годину смрти. Од Стефановића нам је остало шест песама написаних у античким формама — објављене су у *Лейхойису Матице српске* 1826, и ода *Дру Јосифу Шафарику* — објављена постхумно 1841. у *Бачкој вили*. Но, и овако скроман опус обезбедио му је место у нашим најзначајнијим песничким антологијама.²²

Стефан Стефановић је још као ученик и студент прихватио реформе српског језика и правописа Вука Стефановића Караџића. У *Лейхойису* 1826. године објављена је ода коју је посветио Вуку и у којој је изразио приврженост младих његовим реформама. Занимљиво је да је уредник *Лейхойиса* Ђорђе Магарашевић начинио преседан, па је ову оду штампао новим, Вуковим правописом, који још није био званично прихваћен у Матици српској. Магарашевић је овим гестом исказао поштовање младом талентованом песнику који је био и његов ученик. Стефановић је писао у класицистичком маниру негујући антички размер; саставио је и оде које је посветио *Лейхойису*, рату, Србљима, Шафарику и Доситеју Обрадовићу. Ода *Сйомен Обрадовића Досићеја* испевана је међу првима, 1825. године.

Из писма пријатељу Адаму Драгосављевићу из 1826. године уочљиво је да је Стефановић био незадовољан стањем у тадашњој српској књижевности; сматрао је да се славеносрпски језик залегао попут куге у

²⁰ Властимир Ерчић, *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1974, 198.

²¹ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд 2004, 599.

²² *Ода на рай* је уврштена у *Антологију старије српске поезије* коју је саставио Младен Лесковац, *Ода на Србље* је објављена у *Антологији српског родољубивог песништва* Зорана Гавриловића.

српском роду, да се сагледавањем онога што објављује *Лейхойис Майице српске* уочава да има много кукоља, па се има утисак да је оно што је заостало још од времена Милована Видаковића (био је његов противник као и Драгосављевић) „још босиљак спровођу ове Цинцарско-грчке-њемачке-турско-арнаутске-славеносербинске и вавилонске смесе времена”.²³ Сматрао је да је добро што *Лейхойис* постоји, али и да ће тешко ускоро дочекати увођење народног језика за који се залагао Вук. Обојица су још као гимназијалци били прихватили Вукове идеје у вези са увођењем народног језика у књижевност.

Два наша национална театра — Српско народно позориште и Народно позориште у Београду, стогодишњицу од смрти Стефана Стефановића обележила су у различито време, са две године размака. Друштво за Српско народно позориште у Новом Саду је 1928. године поводом стогодишњице од смрти, у редакцији Ристе Ј. Одавића, објавило Стефановићев комад. Одавић каже да се старао да очува саму патину Стефановићевог стила и језика, који је остао готово непромењен, да његова редакција има „практичну намену: да у облику прилагођеном данашњим захтевима, прође преко већег броја позорница у нашој држави и да покаже колико је драмског дара и националне снаге било још пре сто година у једног младића”.²⁴ Он подсећа да се *Смрт Уроша Пећоџ* није скидала са репертоара градских, путничких и дилетантских позоришта до педесетих година XIX века. Залаже се и за академско издање трагедије које би садржавало све потребне коментаре. Пригодно издање, наравно, садржавало је и биографске податке о Стефановићу које је приредио Одавић; предочава да је по свој прилици рођен 1807. године, пише о његовом школовању, првом извођењу комада, и да је преминуо пред крај 1827. или почетком 1828. године. Поводом стогодишњице од Стефановићеве смрти у Народном позоришту у Београду 14. јануара 1926. године била је премијера комада *Смрт Уроша Пећоџ*, у редакцији Ристе Одавића, режисер је био Михаило Исаиловић. О овој премијери писао је Велимир Живојиновић,²⁵ који сматра да је Стефановићево дело остало један велики нацрт, скица у којој поједине сцене изненађују, да оно тражи велику потпору извођача, особито редитеља дораслог да прикаже захтеван текст, што се нажалост није десило са београдском представом.

Након поменутог рада Милана Савића, најзначајнији допринос афирмацији и исказивању књижевно-вредносног суда о делу Стефана Стефановића дао је Божидар Ковачевић, који верује да би, да није умро веома млад, он за нашу трагедију значио оно што је Стерија био за комедију. Ни Ковачевић није био сигуран када је Стефановић рођен; претпоставља да је то било 1805, а о години смрти пише да су неки сматрали да је то било крајем 1826. или почетком 1827. а други да је то могло бити

²³ Борђе Магарашевић, *Адам Драгосављевић српски књижевник*. — Летопис Матице српске, књ. 188, св. 4, Нови Сад 1896, 14.

²⁴ Стефан Стефановић, *Смрт Уроша Пећоџ*, Друштво за Српско народно позориште у Новом Саду, Нови Сад 1928, VIII.

²⁵ Велимир Живојиновић, „*Смрт Уроша Пећоџ*” од Стефана Стефановића, у: *Из књижевности и позоришта*, Књижарница Рајковића и Ђуковића, Београд 1928, 87—92.

пред крај 1827. или у почетку 1828 године. Увиђајући да историчари српске књижевности углавном прећуткују Стефановића, Ковачевић ће, после текста *Драма пре Сперије и Деметра* из 1946. године, две године касније написати и додатак поменутом тексту — *Додајак о Стефану Стефановићу*. Рад је написан с намером да се укаже да Стефановић као писац заслужује место у историји српске књижевности „и по времену када је писао и по самој књижевној вредности свога дела”.²⁶ Као приређивач књиге *Смрт Уроша Пејоџ*, коју је објавила београдска „Просвета” 1951, Ковачевић је аутор и предговора *Стефан Стефановић и његово дело*; овај текст је незнатно краћа варијанта текстова у којима је писао о Стефановићу.

Ковачевић је уочио да: „ваљда ниједна наша ’историјска’ драма није тако сигурно конструисана као ова трагедија, у којој радња исходи логично једна из друге”.²⁷ Он пише и о врлинама али и о манама дела, указује на опширност, тираде, да је слабије дао личности мада покаткад има у епизодама занимљивих споредних личности, као и да је Стефановић „вешт у конструкцији, окретан да начини заплет, да сигурно води радњу”. Наглашава да је млади писац исказао драмски дар који би се тешко уочио код других наших писаца трагедија, да су многи књижевници обрађивали мотив о последњем Немањићу али да га је „Стефановић највише савладао и најбоље обрадио”. Ковачевић сматра да је Стефановић „врло утанчан психолог”, да његове личности изгледају реално, да је трагичар *par excellence*, мајстор трагичке атмосфере, да се „кроз сентименталан тон дијалога и монолога често пробија израз лапидаран, зрео, узвишен — прави израз трагедије”.

У новије време радове су о Стефановићу објавили: Милана Мразовић, која је, уз обавезне биографске напомене о Стефану Стефановићу (1807—1828), сагледавала рецепцију и значај његове драме.²⁸ Душан Н. Петровић, некадашњи настојатељ Светоуспенског храма у Новом Саду који се бави изучавањем историје Карловачке митрополије, сачинио је портрет са намером да скине прашину заборава са „једне дивне фигуре српске књижевности с почетка XIX века, рођеног Новосађанина (1805—1828), Стефана Стефановића”.²⁹ Помак у тумачењу Стефановићевог комада начинила је Зорица Несторовић³⁰ која, анализирајући феномен трагичког, објашњава да би се *Смрт Уроша Пејоџ* могла одредити као историјска трагедија, а не историјска драма у ужем смислу, пошто је носилац драмске структуре појединац, а не заједница којој припада; заједница је у другом плану, то је фон на којем се сагледава судбина јунака,

²⁶ Божидар Ковачевић, *Из прошлости*, Српска књижевна задруга, Београд 1949, 141.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Милана Мразовић, „Смрт Уроша Пејоџ” *Стефана Стефановића*. — Зборник МСЦ, Међународни славистички центар, Београд 1996, 47—53.

²⁹ Душан Н. Петровић, *Писац српског драмског ирвенчећа Стефан Стефановић*. — Свеске за историју Новог Сада, Новосадски клуб, Нови Сад 2001, бр. 10, 9—15.

³⁰ Зорица Несторовић, *Феномен трагичког у „Смрти Уроша Пејоџ” Стефана Стефановића*. — Годишњак, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2005, год. I, бр. 1, 115—136.

односно усуд појединца. У оваквом сагледавању Стефановићевог текста Зорица Несторовић полази од мишљења Марте Фрајнд да историјска трагедија покушава да изрази приватно биће појединца у контексту заједнице, а историјска драма јавно биће појединца као део те животне заједнице. Зорица Несторовић указује на посебности Стефановићеве драмске приче, сматра га вештим драматичарем, одређује му место у историји српске књижевности као „утемељивача једне од основних линија развоја српске драме која је преко Стеријиних ’жалосних позорја’ водила према романтичарској трагедији Ђуре Јакшића и Лазе Костића”, он је претеча романтичарског модела драме код нас. Анализом феномена трагичког она истиче да *Смрти Уроша Пећког* представља „недвосмислен и убедљив показатељ постојања романтизма пре романтизма”.³¹ Стефановићева обрада легенде о смрти последњег Немањића је по многим елементима јединствена, конципирана је као драма о буђењу главног јунака чији је врхунац у трагичној спознаји сопствене судбине која неминовно води ка смрти. Кроз три Урошева буђења, која су драматуршки повезана принципом градације, што доприноси напетости драмског тока, разоткривају се сва укупност и сложеност лика младог владара, који у „великом финалу своје злосрећне судбине” у име општег добра бира небеско царство. Насупрот Урошу снажно је драмски уобличен лик Вукашина, лик негативног јунака, који је и носилац драмске структуре дела, чије је целокупно драмско деловање усмерено ка освајању круне. Уочавајући вишезначност слојевитог Стефановићевог текста, Несторовићева уочава да је у овој историјској трагедији проблематизован однос владара и владавине.

Историјска драма има дугу традицију која сеже у антички период, но када се пише о њој, она се, готово увек, везује за Шекспирово име, с правом, јер је он најзначајнији аутор ове драмске врсте. Славни драматичар је у седам драмских хроника³² приказао династичке борбе у својој земљи током XIV и XV века. Све дефиниције жанра проистичу из сагледавања поменутог Шекспировог опуса, који се наметнуо као репер свим потоњим ствараоцима. Марта Фрајнд историјску драму дефинише као ону драму „која узима причу о догађајима и личностима из прошлости, непосредно из историографије или већ интерпретирану и измењену у националним легендама или општијим митовима, па онда путем обраде, засноване на извесној националној, политичкој или друштвеној идеји, тој причи даје облик осмишљеног драмског заплета и тиме појединачно претаче у опште, историографско у историјско и поетско”.³³ Она предочава да је историјској драми својствено и „присуство одређене друштвене идеологије ужег или ширег значаја која личностима и току догађаја даје универзалну тежину”. Ауторима је писање историјских драма често

³¹ Ibid.

³² Шекспирове историјске драме настајале су овим редом: *Краљ Хенри VI* (1591), *Краљ Ричард III* (1593), *Краљ Ричард II* (1594), *Краљ Џон* (1594), *Краљ Хенри IV* (1596–1597), *Краљ Хенри V* (1599) и *Краљ Хенри VIII* (1612).

³³ Марта Фрајнд, *Историја у драми — драма у историји*, Прометеј — Нови Сад, Институт за књижевност и уметност — Београд, Стеријино позорје — Нови Сад 1996, 65.

алиби за демистификацију феномена власти, властодржаца и владања, па је сасвим разумљиво што су главни јунаци по правилу или владари, или претенденти на власт, и што је суштина заплета у вези са указивањем да су извесне историјске појаве препознатљиве, да се понављају. Човекова природа је, без обзира на културолошке, религиозне и цивилизацијске разлике, у суштини предвидива; она утиче на ту законитост понављања, зато се историја сматра за учитељицу живота; ипак, чини се да то важи само за мудре. Проблем је што се њене лекције заборављају па се тако понављају трагичне грешке из прошлости. Зато је потребно да се подсећамо на грешке из давнина, што јесте и једна од димензија значења и улоге историјских драма.

Процес настанка наше драмске књижевности проучаван је, углавном, у оквиру историје српског позоришта; ретка су издања која се баве историјом драмске књижевности; у нашој науци о књижевности ова појава није опширније и адекватније описана и проучена. Једно од дела која доприносе бољем познавању наше драмске књижевности је и књига Властимира Ерчића *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860.*³⁴ Ерчић потписује и најопширније виђење Стефановићевог значаја за нашу драмску књижевност и позориште, како у дијахронији тако и у синхронији. Он наглашава да је само такав један дух: начитан, препун, сложен опречним сазнањима, који је прихватио Шлегелову идеју да уметност „мора бити национална” и могао да одабере тему која подстиче песничку расправу. Окосницу *Смрти Уроша Пећког*, по Ерчићу, чине историографија и српска традиција у коју је спретно и сугестивно уплетен свет „песникових снатрења”. Његова историјска драма, „елегична евокација пада немањихке државе”, конципирана је по узору на најбоља достигнућа у тој области, што значи да не изневерава прошлост и да игра одређену улогу у садашњости.³⁵ Ерчић сматра да је српска књижевност 1825. године добила историјску драму која је и национална и уметничка; пошто песник прошлост сагледава на основу сазнања свога доба, он ствара стилизовану физиономију епохе, коју интерпретира уз нужне анахронизме да би остварио „стварно уживљавање у унутарње потенцијале и биће епохе”. Имајући у виду да је тешко замислити националну драму без националне пропаганде, историју без сутрашњице, Ерчић је уверен да је Стефановић дух своје публике, на посебном часу историје, окретао и према новоствореној српској држави.

Васо Милинчевић је један од ретких историчара књижевности који је писао и о драмској књижевности. Једно поглавље своје књиге *Српска драма до Нушића*³⁶ посветио је Стеријиним претходницима: Стефану Стефановићу и Лазару Лазаревићу. У биографској скици он наводи да је Стефановић рођен 1805. или 1806. године, а да је умро 1826. године. Милинчевић претпоставља да је Стефановић, незадовољан стањем у српској књижевности, нашао у драми нов облик и нов израз за своје

³⁴ Властимир Ерчић, *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860.* Институт за књижевност и уметност, Београд 1974, 241—291.

³⁵ Ibid, 250.

³⁶ Васо Милинчевић, *Српска драма до Нушића*, Рад, Београд 1985, 68—100.

стваралаштво. Слабости трагедије уочава у њеној преопширности, лабавој композицији и сентименталности, али истиче да театарске вредности нису избледеле ни у нашим данима, да је аутор испољио „изразит смисао за драматично и трагично, зрелост и реалност у конципирању карактера и ситуација, смелост уношења комичних сцена у трагичну материју, осећање за атмосферу, детаљ и сценски ефекат, као и осећање за реч и језик”.³⁷ Милинчевић анализирајући текст трагедије уочава домаће али и стране утицаје на младог писца, предочава да му је историја књижевности остала дужник, а основни разлог зашто је Стефановић „остао на споредном колосеку науке о књижевности” види у чињеници да га је Стерија заклонио својим огромним опусом, као и да је његов комад штампан тек 1840. године.³⁸

Своја дугогодишња истраживања у вези са историјом српског позоришта и драме Божидар Ковачек је објавио у трима књигама *Талија и Клио*;³⁹ у прве две он указује и на Стефановића, али му не посвећује неки посебан текст. У првој књизи пише да је Стефановић рођен 1805, а да је умро 1826. године, а у другој књизи година смрти је иста, али је као година рођења наведена 1806. Ковачек Стефановића убраја у пионире националне драме, препознаје његов истински таленат, а за његов комад каже да је то трагедија са националним и романтичарским карактеристикама и са „множином мелодраматских тонова и поступака”.

У студијама и књигама о историји српског позоришта је, наравно, сагледаван Стефановићев допринос развоју позоришне уметности код нас и валоризована је његова историјска драма. Светислав Шумаревић у својој књизи *Позориште код Срба* укратко износи гледиште да су први наши драмски писци, Стефановић и Лазар Лазаревић, оставили дела трајне вредности и да су по вредности својих дела превазишли све Вујићеве прераде; да је као по неком хронолошком праву наше позориште почело баш трагедијом са преткосовском тематиком.⁴⁰ Као године Стефановићевог рођења и смрти Шумаревић наводи 1807. и 1828. годину. Миховил Томандл се више бавио извођењима Стефановићеве историјске драме на првим позоришним сценама код нас. Он пише да је Стефановић рођен 1805, а да је умро 1827. године, да је својим првенцем „створио епоху српске књижевности” и да га „нису надмашили ни Матија Бан ни Драгутин Илић”.⁴¹ Боривоје Стојковић у својој обимној *Историји* наводи да је Стефановић „зачео национално-историјску драму” код Срба, да „изненађује ова даровита младост која се није збунула када је сачувала легенду и историју у обради једне изузетне драмске историјске материје”.⁴² Спомиње да је Стефановић рођен 1805. године и

³⁷ Ibid, 70.

³⁸ Ibid, 88.

³⁹ Божидар Ковачек, *Талија и Клио*, Матица српска, Нови Сад 1991; *Талија и Клио II*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2006; *Талија и Клио III*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2006.

⁴⁰ Светислав Шумаревић, *Позориште код Срба*, Луча, Београд 1939, 107.

⁴¹ Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини 1736—1919*, Матица српска, Нови Сад 1953, 86.

⁴² Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд 1979, 102.

да је умро 1826. или 1827. године, да је Божидар Ковачевић био први који га је афирмисао и наводи када је и на којим сценама играна његова историјска драма. Петар Марјановић у свом обимном делу Стефановићу посвећује изузетно и неоправдано мало пажње: бележи да је „несумњиво даровит писац”, да је рођен 1806, а да је умро 1826. године, да је писао „чистим народним језиком и са снажним осећањем за трагичко”.⁴³

Стефан је био син Николе Стефановића, кабаничара, који је почетком XIX столећа из Ирига дошао у Нови Сад. Касније се ту оженио Јелисаветом, кћерком новосадског свештеника Матије Димитријевића. Имали су четворо деце, поред Стефана и Лазара, Софију и Марију. Стефан се школовао у Новом Саду и похађао чувену новосадску гимназију чији је директор у време његовог школовања био Павле Шафарик. Седми и осми разред гимназије, тзв. философију, завршио је у Пешти, годину дана је студирао права у Јегри, а потом две године у Пешти. У Пешти је, чини се, учио и технику, пошто у писму Адаму Драгосављевићу каже „ја сам ти Инцинир...”⁴⁴ Димитрије Кириловић предочава да је био добар ђак, и да је рођен 1805. године.⁴⁵ О Стефановићевој породици писао је у *Новосадским биографијама* књижевник Васа Стајић, који се бавио и историјом Новог Сада; међутим, он не наводи ни годину рођења ни годину смрти младог писца. Стајић каже: „нисмо имали среће да у нашем архиву ишта нађемо управо о Стефану Стефановићу”.⁴⁶ Стефановић је био страстан пушач и умро је млад од туберкулозе. Његова сестра Софија Бокшан се сећа да је писао и трагедију о Стефану Дечанском, али је није довршио; говорио је мајци и Софији: „Само да ово довршим, па не марим да умрем, јер сам доста учинио.”⁴⁷ После објављивања првог издања комада *Смрти Уроша Пеџаџо* из Београда су тражили и текст о Дечанском, но несрећни отац Никола Стефановић није хтео да га да. Софија Бокшан претпоставља да је њен отац рукопис спалио после 1849. године, када се из Новог Сада вратио у родни Ириг.

Младости својствен генерацијски бунт млади Стефановић је каналисао у писање драмског дела о судбини последњег српског цара Стефана Уроша V, названог Нејаки, који је владао од 1355. до 1371. године. Са њим се угасила лоза владарске династије Немањић, која је Србијом владала више од два века. Судбина Уроша V дотиче се и две највеће легенде код Срба — Косовске легенде и легенде о Краљевићу Марку. Стефановић је надахнуће, с једне стране, непосредно потражио у Рајићевој *Историји*, као и у српској народној традицији и епској поезији; с друге стране, уочавају се и посредни утицаји његове лектире, познавање дела Шекспира, који је био преведен на немачки језик, и, наравно, немачких

⁴³ Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта XIII—XVIII век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005, 197, 198.

⁴⁴ Ђорђе Магарашевић, *Адам Драгосављевић српски књижевник*, 15.

⁴⁵ Димитрије Кириловић, *Неколико података из живота Стефана Стефановића*. — Гласник Историјског друштва у Новом Саду, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1929, књ. II, 93.

⁴⁶ Васа Стајић, *Новосадске биографије: из архива новосадског магистрата*, Град Нови Сад, Нови Сад 1940, св. 5, 86.

⁴⁷ Милан Савић, *Наше драмско јрвенче*, 1890, 125.

писаца Шилера, Лесинга, Гетеа. Савић истиче да се завршетак Стефановићеве трагедије жељно очекивао — Атанасије Николић је одмах прионуо да дело прикаже, младеж се надметала за улоге у представи, Новосађани су били нестрпљиви да га виде на сцени. Међутим, замало да ово дело задеси трагична судбина: митрополит Стеван Стратимировић је затражио, док су трајале пробе, да прочита дело с намером да га спали, пошто је био озлојеђен призорима у којима се говори о калуђерима. Стефановић је био спреман да рукопис да на читање, но на Стратимировићеву намеру упозорио га је неки млад ђакон из карловачког митрополитског двора. Незадовољан што није добио рукопис, Стратимировић се обратио Угарском намесништву у Будиму, које је дан пред премијеру забранило представу. Млади писац, већ нарушеног здравља, одмах се разболео, али грађани Новог Сада, који су са нестрпљењем чекали позоришну представу, интервенисали су да се забрана опозове, што се на радост готово целе вароши и десило. Представа је играна три пута заредом. Одушевљење и у вези са трагедијом и у вези са представом утицало је да је текст Теодор Јовановић превео на немачки језик. Историјска трагедија је играна у Пешти и 1843. у немачком позоришту у Великом Бечкерек (Зрењанин).

У трагедији се може уочити трагичка грешка главног јунака, младог, неискусног, невиног, „нејаког” цара који краљевску титулу даје нелојалном Вукашину, као и антички, есхиловски концепт кривице која подразумева њено преношење са колена на колена, у овом случају Урошево неминовно страдање и због очевог злочина. Марко, Вукашинов син, зато и не прихвата начин до којег је његов отац дошао на власт, сматра да је то неправда, он остаје доследно позитиван лик, Урошев побратим и заштитник, као у народној епизици. Трагедија кулминира у драматичним сценама трећег чина када се, острашћен влашћу, Вукашин обрушава на Уроша и пружа му крвави нож да му буде највернији друг, што Урош згрожен одбија. Вукашин му „с цинизмом Шекспировог Ричарда III” говори: „А нашто да живиш, скини, море, јуначки ту тугу са срца; вечни сан наведи на очи твоје, да не гледаш Вукашина!”, да би сцену завршио громогласним позивом: „Умри! — Да у теби нестане Наманића, и да мирно царовати могу!” Од епизодних личности посебно је занимљив лик Николе Арсојевића, Вукашиновог напрсника, који попут Јага плете интригу захваљујући којој држи Вукашина у шапи а своје науме коментарише речима: „Јеси л’ у мојим рукама, нећеш тог црва отрести више ког сам ти у срце бацио. Што се више отимаш и буниш, то ће те већма укопавајући се грести и мучити! — Урош мора пузити, и слуга може докочити.” Готово је несхватљиво како осамнаестогодишњи Стефановић ствара уметнички вредну трагичну слику средњовековне Србије, додуше опширну, на преко сто шездесет страна. Назире се и његов критички став према тадашњој Србији, поготову у сценама великашке борбе за власт и удворничког односа свештенства према „нечасној” власти. Намесник манастира Теодосије је прагматичан, он каже: „... да дамо Богу Божије, Цару Царево [мисли на Вукашина], а друго — да уживамо.” Он повлађује Вукашину, новом владару; назива га „крвник”, али га осло-

вљава са „честити краљу”, додворава се власти с намером да се допадне, „јер је царевина Урошева умрла”. Једине сцене у којима има примеса хумора су оне у манастиру између Теодосија и духовника Јеврема, који је из другог манастира, из Дечана, и који Вукашина назива Јуда Искариотски — његово братство, за разлику од Теодосијевог, живи у оскудици. Јеврем предсказује „крваво ропство” Србије. Чини се да је и Стефановић попут Стерије сматрао да кроз шалу исказана истина делује снажније, па је његова, нама готово безазлена, критика монаштва обојена хуморним тоном. Од уводних страница Стефановић дефинише и консеквентно развија карактер Вукашина и Уроша; први је безобзиран према свакоме ко му се нађе на путу преузимања власти, прави је пример негативног, активног јунака, док је Урош пасиван, благ, добродушан, помирљив, у почетку одвећ лаковеран, но отржењен или, како то учава Несторовићева, пробуђен суровим околностима у којима се нашао сагледава у потпуности трагичну судбину и личну и Србије. Спознавши јаву његове речи су мудре, попут античког јунака схвата да не може избећи трагични усуд, имао је, како је то Милан Савић приметио, „само јунаштва за мученика, те је као такав и свршио”.⁴⁸

Захтевна, историјска тема, којом се призива обнављање Душанове Србије, наметнула је патриотску реторику и за данашњи укус можда одвећ патетичан тон. Истовремено исказивање критичког ства (Марко каже: „Није то у моме детињству било; није убица имао тврда пристана у Србији. Данас од свију страна врве; нема свете правде, нити ’оће Србин да зна за њу”⁴⁹) и родољубља можда се на први поглед чини контрадикторним, али то није тако јер је критиковање постојећег стања српског друштва имало циљ да савременике опомене на грешке из прошлости. Марта Фрајнд сматра да је првенствени циљ историјске драме код Срба у XIX веку био да буди и подржава народни дух, али и да „гледаоцима пружи дела која би умањила негативне утицаје слабе преводне драме”.⁵⁰

Стефановићева трагедија дуго је сматрана најуспелијом драмом са тематиком из српске историје, била је веома популарна и цењена. Српска публика је поред комедија волела историјске драме; дела инспирисана историјом српског народа, његовим легендама и народном књижевном баштином била су ослонац у процесу настајања националног позоришта. На појаву историјских драма у српској књижевности утицало је неколико околности, оних домаћих и оних европских: пре свега снажна патриотска осећања и полет у вези са изградњом младе српске државе, као и рађање нове европске осећајности. Крајем XVIII и почетком XIX столећа дошло је до промена у схватању уметности, до померања естетских вредности и промене укуса у Европи, што је имало уплива на стварање нове фазе у развоју европске осећајности, која је утицала и на развој драмске књижевности. Драмска књижевност је тежила да измами снажна осећања, уздахе, ганутост и сузе. Арнолд Хаузер предочава да су

⁴⁸ Милан Савић, *Наше драмско йрвенче*, 1889, 57.

⁴⁹ Стефан Стефановић, *Смерй Уроша Пејшаго*, у: *Почеци срйске драме*, Нолит, Београд 1987, 117.

⁵⁰ Марта Фрајнд, *Историја у драми — драма у историји*, 87.

баш сузе биле најречитији знак појаве те нове осећајности, да тај прекрет у развоју европске уметности „означава далеко радикалнији прекид са прошлошћу него сама просвећеност, која је у ствари била само наставак и довршетак развоја који је био у току од краја средњег века”.⁵¹ Драмски облик мелодраме, који је подразумевао велик емотивни набој, интригу богату неочекиваним заплетима и архетипске личности, био је примерен тој новој осећајности. Аутори мелодрама потенцирају моралистички и дидактички став, као и патетичан тон. Ови елементи присутни су и у делима наших младих драматичара Стефановића, Лазаревића и Стерије, но њихова дела, ипак, нису мелодраме. Њихови комади су историјске драме јер је тематска суштина заплета заснована баш на историографији, која није као у мелодрамама сведена тек на сижејни оквир, са изузетком *Светислава и Милеве* и *Находа Симеона*. Милан Савић сматра да ни Стефановић није успео да се ослободи утицаја сентиментализма, присутног у тадашњој српској књижевности, као ни обичаја да се са много речи мало каже, односно гомилања речи, претеривања у описивању осећања, несврсисходног развлачења текста, које је пријало укусу ондашње варошке публике.

С друге стране, крајем XVIII века у Немачкој је дошло до „другог великог процвата” историјске драме, поготову у делима Гетеа и Шилера, што је утицало да се она наметне и као узор нашим писцима. Међу Србима двадесетих година XIX века, након објављивања у Будиму 1823. године другог издања *Историје* Јована Рајића, долази до периода „јачања народно-историјског осећања”; оно је најбоље могло да се испоји у делима са историјском тематиком која су била примерена и националном узлету и изградњи сопствене српске државе и укусу публике. Треба имати у виду да је интензиван културни развој нашег народа у Хабзбуршкој монархији током XVIII века био и одраз недостатка простора за његово политичко деловање и развој; зато је позориште било идеалан оквир за дела са историјском тематиком која су, дакако, послужила да се пласирају и одређене политичке идеје, пре свега идеја о обнови српске државности.

У српском народу, као и код других Јужних Словена, у периоду буђења националне самосвести присутно је занемаривање научног сагледавања сопствене историје у корист легенди и народног предања, које по правилу подразумева улепшано виђење прошлости, обојено фикцијом. Ово преплитање научно-фактографске историографије са народним предањем одлика је историјских драма наших првих драматичара и оно готово увек иде у корист предања. Мирослав Тимотијевић сматра да се под утицајем историјске драме историја „схвата конкретније, материјалније и живље, али у исто време на њу се преноси поетична митска димензија”.⁵² Често се дешава(ло) да рецепција ове драмске врсте више за-

⁵¹ Арнолд Хаузер, *Социјална историја уметности и књижевности*, II том, Култура, Београд 1962, 66.

⁵² Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта*, 290; Мирослав Тимотијевић, *Народно позориште у Београду: храм историјске религије*, Завод за заштиту споменика културе, Београд 2005.

виси од елемената који нису у вези са књижевношћу или са позориштем, да зависи од датих друштвених и политичких околности.

Ненеговање наше књижевнодрамске традиције и неиграње Стефановићеве историјске трагедије зато што је преопширна или језички застарела су неоправдана. Требало би да се запитамо: каква би била Шекспирова судбина да се његови сународници руководе и да су се руководили ставовима да су му дела предугачка и трају по пет сати, а да му је језик анахрон? Ако бисмо о назначајнијим писцима прошлости и данашњице писали само због онога што су створили до њихове двадесете године, многи од њих би заувек остали анонимни. Када се ово има у виду, књижевноисторијски значај Стефана Стефановића још је већи, јер је сачувано само седам песама и драма које су написане пре његове двадесете године. Неоспорна је његова изузетна надареност, овладавање мајсторством писања, као што су неоспорне и његова необична зрелост, свест и одлучност о неопходности изграђивања српске, националне књижевности, да све што пише мора да буде допринос културном развоју његовог народа. Он припада групи стваралаца који нису били егоценетрично окренути само себи и својој интими, него супротно: имали су свест о друштвеном и културном значају онога што раде. С једне стране, био је ослоњен на европску књижевну традицију, а с друге стране био је под утицајем традиције сопственог народа, успео је да снагом свог талента обе измири и сједини у значајно дело. Дубоко је веровао, као што се види из његових стихова, да „...право Српство, Судије награда, вечно строгог потомства чека!”⁵³ Данас, нажалост, често изостаје награда потомства које је окренуто потрошачком моделу живота који подразумева површност и кратко памћење. Тако је изостало да поводом 200-годишњице Стефановићевог рођења на сцени у неком од наша два национална театра доживимо ново читање Стефановићевог комада имајући у виду његову вишезначност и актуелност.

Nada Savković

STEFAN STEFANOVIĆ (1807—1828)

Summary

Despite the lack of material evidence, the years of birth and death of Stefan Stefanović, the author of the first original drama in Serbian, are taken to be 1807 and 1828 respectively, because that was what his sister had inscribed on his tombstone. The first historians of Serbian literature practically do not mention Stefanović, whereas later it was said that his historical drama was one of the best such pieces in the Serbian literature of the 19th century. Despite his youth, Stefanović possessed a certain maturity, as well as a resolution and conviction of the necessity of building a Serbian, national literature, a belief that everything that was written must be a contribution to the cultural

⁵³ Стефан Стефановић, *Ода Г. Вуку Стефан. Караџићу*. — *Летопис Матице српске*, 1826, 80.

development of his people. Only in his later pieces, especially the latest one, was there a step towards determining the historical and literary importance of Stefanović in Serbian literature and theater art, especially as the playwright of the historical drama *The Death of Uroš the Fifth, the Last Emperor of Serbia*. It was indicated that his stratified and multifaceted piece, which tackles the relationship of the ruler and his rule, founded one of the basic directions in the development of Serbian drama, the one that led towards a romantic drama.

Ениса Усѣенски

ПЛЕС — НАГО ТЕЛО — СВЕТОСТ (први део)

САЖЕТАК: У првом делу овог рада анализира се однос руског позоришта с почетка XX века према плесу. Акцент је стављен на изворе руске теорије плеса у делу Андреја Белог, перцепцију плесне уметности Исидоре Данкан у руској религиозно-филозофској мисли, утицај западне теорије плеса, пре свега С. Малармеа, на руске ствараоце, у првом реду на драмско дело Фјодора Сологуба, као и на корене плесне уметности у руској народној религиозности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: симболизам, плес, ритуал, драма, Ф. Ниче, А. Бели, И. Данкан, С. Маларме, Ф. Сологуб.

Все святое предо мною...

Ф. Сологуб

Од симболистичког ка реалном

Један од основних ставова о митопоетском симболизму који је формулисао А. Ханзен-Леве, јесте следеће правило:

„Уметничко дело, које се вреднује из аспекта митолошко-религијске функционалности, губи своју естетску вредност, а митолошко-религијски текст моментално губи 'ауру светости' па самим тим и митолошко-мистичну очигледност, ако у њему превагњује естетско-уметничка функција.”¹

Међутим, симболистичка поетика је ради остварења својих задатака у потрази за идеалним жанром ишла управо путем приближавања религијског и естетског начела, све док се они нису отворено супротставили у форми драме. Тако је симболистичка драма, која је тежећи да изађе из оквира уметничког, симболистичког² дела и, путем метафизичког преображаја постане реалан догађај,³ добила статус *contradictio in djesto*.

¹ А. Ханзен-Леве, *Мифопоэтический символизм*, Санкт-Петербург 2003, 17.

² Тј. симболичко, у филозофском смислу, за разлику од симболистичког, као уметничког правца.

Суштина те унутрашње противречности, у коју је запала симболистичка поетика, има филозофски карактер и тиче се граница „симболичког” и „реалног”, тј. питања да ли и на који начин уметничко дело, које је по својој природи симболичко и као такво „другоразредно” у односу на реалност, може да представи реалну објективност, или, још више од тога, да замени реалност.

Један од првих драматурга руског симболизма који се суочио са проблемом „немогућег” у његовој уметничкој реализацији био је и млади А. Бели, који управо из тих разлога није могао да заврши своје две драме-мистерије.⁴ А за десет година — када су симболистичку драму, или „такозвану” симболистичку драму, већ увелико писали значајни представници овог правца трудећи се да јој прокрче пут ка позоришним даскама — А. Бели је постао један од њених најжешћих противника. „Симболистичка драма на сцени представља ретко наказан призор, — писао је он, — она износи на сцену оно што се догађа у нама, далеко изван кулиса. Она најбоље међу нама учи претварању”.⁵

У окретању драме према мистерији А. Бели је видео покушај изласка из ћорсокака двају антиномија савремене уметности. Уметности која је, с једне стране, тежила цепању на постојеће форме, њиховој бесконачној диференцијацији, а, с друге стране, њиховом стапању, тј. синкретизму. Међутим, тежња ка *синтези* уопште није подразумевала уништавање граница које раздвајају две, или више, испреплетаних форми уметности; њена суштина се састојала у распореду различите уметничке форме око једне форме која се наметнула као центар. „Тако је дошло до доминација музике над другим уметностима. Тако је настало стремљење ка *мистерији, као синтези свих могућих форми*”⁶ [курзив — Е. У.] уметности. Али мистерије прошлих векова су имале живи религиозни смисао, а, како би и мистерије будућих векова такође постигле тај смисао, требало их је изнети *изван* граница уметности. У тој тежњи ка *синтези (Gesamtkunstwerk)* и њеној немогућности састојала се суштина и слабост савремене

³ Један од главних постулата концепције симболистичке драмске уметности, по њеном идејном творцу Вјачеславу Иванову, представља преображај позоришног дејства у реални догађај, жртвено дејство, богослужење, религиозни обред: „Само у симболизму који се поима као реалност, може као клас из зрна израсти мит” — Вјч. Иванов, *По звездам*, Статје и афоризми, Санкт-Петербург 1909, 278. Речју *дејство*, која се у српском језику употребљавала као застарели назив за чин у драми, у руском језику се у древности означавао театрализован црквени обред, док је почетком настанка позоришта у Русији (у XVII веку) реч прерасла у назив за драмско дело, представу, мистерију. За Вјачеслава Иванова ова реч има значење управо као театрализовани сакрални обред.

⁴ Реч је о незавршеним младалачким мистеријама о Антихристу А. Белог — „Пришедший” (Онај који долази) и „Пасть ноћи” (Челусти ноћи). Вид. о томе: А. Лавров, *Андрей Белый в 1900-е годы*, Москва 1995, 30—36.

⁵ А. Белый, *Театр и современная драма*, Книга о новом театре, Санкт-Петербург 1908, 163.

⁶ А. Белый, *Будущее искусство*, Символизм, Москва 1910. Цит по А. Белый, *Символизм как миропонимание*, Москва 1994, 143.

⁷ „Gesamtkunstwerk” је термин који је створио Р. Вагнер око 1850. године. Буквално значи глобално уметничко дело, некад се преводи као тотално позориште. Естетски идеал Вагнерове опере је дело које представља синтезу музике, књижевности, сликарства, скулп-

уметности, која се, по мишљењу Белог, у потпуности испољила у симболистичкој драми. Позив да се у позориште иде као у храм био је фатална грешка теоретичара симболизма, јер је живот настављао да буде живот, а позориште је и даље било позориште. „Нека позориште остане позориште, а мистерија нека и даље буде мистерија, — препоручивао је Бели. — Мешати једно и друго — стварати а не рушити, рушити и не стварати. То је кокетирање са празнином”.⁸

Трагични прасак који се одиграо приликом судара стваралаштва и живота Бели је препознао код творца теорије о рађању трагедије из духа музике — Ничеу, који се приклонио музичкој драми, „том знамењу догађаја, као стварном догађају”. По речима Белог, Заратустра је драмски глумац, опијен митотворством, који се родио на сцени, почео да игра пред гледаоцима, а онда је одмахнувши руком *сишао са сцене у живој*: „Трећи и четврти део *Заратустре* представљају истинску драму живој. Стварно начело праска крије се управо овде, у супстанци скривених Заратустриних преживљавања живота, а не у лепим теоријама о оперском Зигфриду”.⁹ Ипак, према Белом, Ниче није умео до краја да доведе дело. Динамит, који је поставио под уметничку форму, експлодирао је у рукама самог проналазача не успевши да разоткрије „огањ живог стваралаштва”. Ниче се лишио разума и последњих петнаест година свог живота проседео је „на балкону тихе виле, са разрованим мозгом”.¹⁰

Али оно што се, по Белом, за сва времена може приписати у заслугу Ничеу представља откривање *музичког ритма душе* у свим облицима уметничког стваралаштва.

Божанствена Исидора

И то што је велики немачки филозоф успео да чује и види израсло је у препород исконског плеса. С Ничеовим учењем подударара се наставак уметничког плеса заснованог на *ритму*.¹¹ Повратак ритму и плесу, као произвору културе и суштине живота¹² — постао је девиза духа епохе

туре, архитектуре, сценске пластике итд. Само по себи то трагање је симптом уметничког кретања, симболизма и фундаменталне концепције театра и режије” — Пави Патрис, *Словарь тетра*, Перевод с француског, под редакцијом К. Разлогова, Москва 1991.

⁸ А. Белый, *Театр и современная драма*, 227.

⁹ Исто, 263.

¹⁰ Исто.

¹¹ Плес се појавио као реакција на овештале форме класичног балета, који је почињао на принципима пластике и пантомиме. На изворишту рађања „уметничког плеса” стоји име француског уметника Франсоа Делсарта (1811—1871). На основама његовог учења о природним законима кретања људског тела, као средства уметничког изражавања поникле су школе Женевјев Стебинс и њених наследница сестара Исидоре и Елизабет Данкан. А преко ученика школе „чистог делсартизма” Хеди Калмајер, то учење је ушло у систем ритмичког васпитања швајцарског композитора и педагога Емила Жак-Далкроза (Вид. о томе: Мага Magazinović, *Мој живот*, приредила Јелена Шантић, Београд 2000, 431—437.

¹² Вид.: А. Бели, *Чишњава култура је настала из њесама и плеса*, у: А. Белый, *Театр и современная драма*, 281.

краја XIX и почетка XX века. Девиза која се одразила на све видове уметничког стваралаштва: ликовног, музичког и поетског.

Ипак, први признати реформатор плесне уметности и прави производник „gotlichen Tanzen”¹³ Заратустре, плесача „ужарених стопала” — била је светски позната и призната Исидора Данкан. С њом је, на прагу XX века, започело извлачење из ћорсокака сопствених форми и рехабилитација плесне уметности. Данкан је извела плес на чистину и, како је писао један од њених руских рецензената С. Рафаилович, „она нас не враћа древној уметности, већ иде уназад до места на путу, с којег је некад скренуо древно плес”.¹⁴

Исидора Данкан је први пут наступала у Русији, пред члановима Племићког собрања 1904. године. И отада, па до преврата 1917. године,¹⁵ на сценама Петербурга и Москве дала је велики број концерата који се могу поделити у три циклуса: 1904—1905, 1907—1909. и 1911—1914. године. Као и у другим европским градовима, њени наступи су изазивали масу гласовитих одзива. Рецензије су биле различите, од позитивних, у којима се изражавало одушевљење, до изразито негативних. Али међу симболистима није било дилема, прихваћена је без ограда и са усхићењем. Најизразитији представници овог уметничког правца, као и филозофи и најобразованији људи тог времена, изнели су о њој веома дубока филозофска размишљања. О Исидори су писали М. Волошин, А. Бели, А. Блок,¹⁶ С. Соловјов, А. Бенуа, В. Розанов, Ф. Сологуб и многи други.

У чему је заправо била суштина тако великог интересовања представника елитистичке уметности, као што је била уметност симболизма, према играчици, која је имала огроман публицитет и пријем код најшире народне масе? Изгледа да се одговор на ово питање тиче поменутих антиномија симболизма, чија је нерешивост водила и најзад довела до краха система који су сами симболисти створили.

Ствар је у томе што је, по мишљењу симболиста, Исидора Данкан својим плесом прекорачила црту непомирљивости естетских задатака с религиозним трагањима уметности и живота,¹⁷ црту која је сметала тра-

¹³ F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe*, Bd. IV, Berlin, New York 1967 ff, Munchen 1988.

¹⁴ С. Рафаилович, *Айседора Данкан*, Айседора. Гастроли в России, Составление, подготовка текста и комментарий Т. С. Касаткиной, Вступительная статья Е. Я. Суриц, Москва 1992, 57.

¹⁵ Нас овде интересују само гостовања Исидоре Данкан у Русији остварена пре Октобарске револуције, док њен боравак у Совјетском Савезу, оснивање школе и читавог правца у плесној уметности, познатог по иманом „данканизам”, остаје изван оквира датог рада.

¹⁶ Александар Блок заправо није писао рецензије на Исидорина гостовања, али поред тога што их помиње у приватним писмама и личним белешкама, њен лик је као прототип ушао у његове драме. Вид. о томе: М. Безродный, *Серпантини — кто она?*. — Блоковский сборник, Тарту 1985, 46—58.

¹⁷ Симболистички програм „градње живота” (жизнестроительная программа) дубоко је био близак уметности Исидоре Данкан, која је тежила да „оствари своју моралну, тј. социјалну дубину”; ипак „црна сенка коју је бацао живот Исидоре Данкан, неизбежно је оставила трага и на њено схватање сопственог стваралаштва и на њену вољу за оваплоће-

гедији да се преобрази у мистерију и пред којом се у свом развоју зауставила симболистичка драма. Исидорин „искорак” је врло прецизно окарактерисао управо А. Бели, рекавши лаконски „Ја сам схватио, да она изражава неизрециво”.¹⁸ Видевши Исидору, постало му је јасно да је она успела да оставари управо оно што њему није пошло за руком у незавршеним мистеријама и што је за друге симболистичке драме било сметња изласку на позоришне даске.

Исидора Данкан, која је „ритмична и када мирује”,¹⁹ очигледно је за симболисте била отелотворење жељене *синџезе*. Њена уметност је за њих била чиста осећајност, њена личност форма стапања „лика с ритмом доживљаја”, а њено стваралаштво живи живот. Јер је Исидора ишла управо путем *уметности будућности*,²⁰ путем „стварања нас самих”, на чијем врху „нас чека наше ја”; она је настојала да „постане своја сопствена уметничка форма”.²¹ Да би је окарактерисао једном речју, Сергеј Волконски је рекао: „Исидора — то је *ја*, које плеше, да би се поновила њена уметност, потребно је *друџо, њакво исто ја*”. По Левинсону, „плес Данкан је слободна пројекција личности, јединствене по свом изразу”.²² Василиј Розанов је писао да је она „изнела на Божји свет у извесном смислу фокус античког живота, а то је њен плес, у којем се у ствари одражава цео човек, и живи читава цивилизација, њена пластика, њена музика, њене линије. Њена душа, њено све”.²³

Сама о себи Исидора Данкан је писала: „Плес Будућности је плес прошлости, плес који је од искона био и биће једно те исто”, такав плес „мора бити истински и моћан, како би гледалац могао да каже: видим пред собом кретање душе, душе која је досегла светлост²⁴ ... плес није само уметност, он је основа поимања света. Ја у плесу трагам за постојаношћу, општим јединством форме и кретања... Трагам за ритмичким јединством, које живи у свим појавама природе”.²⁵

Али оно што су управо руски симболисти успели да „виде” у плесу Исидоре Данкан, и што је за друге можда остало недокучиво, било је религијско начело божанског Лика. „Религиозност првих плесова човечанства поново исијава у њеном плесу”,²⁶ писао је Рафаилович, док је

њем тог стваралаштва у живот. Поглед на свет Исидоре Данкан прецизно је одразио губитак животног циља, који је толико карактеристичан за све усамљене мислиоце..., мислиоце који ступају у неравноправну борбу с друштвом”, што ју је најзад довело до „цепања живота на стваралаштво, с једне стране, и празно, усамљеничко провођење дугих дана, година и лета, с друге стране” (Вид.: А. Горбов, Предисловие к книге: Айседора Дункан, *Моя жизнь*, Москва 1930, 11.

¹⁸ А. Белый, *Луг зелёный*. — Вesy, 1905, № 8.

¹⁹ А. Г. Горнфельд, *Айседора Дункан*, Книга и люди: Литературные беседы. 1, Санкт-Петербург Жизнь, 1908. Цит. по: Айседора. Гастроли в России, 101.

²⁰ Уп. назив чланка А. Белог *Будућа уметности* с насловом трактата Исидоре Данкан *Плес будућности* или с *Будућом књигом* С. Малармеа.

²¹ А. Белый, *Будущее искусство*, 144.

²² С. Волконский, *Новый балет*, Айседора. Гастроли в России, 171.

²³ В. Розанов, *Танцы невинности*, Айседора. Гастроли в России, 144.

²⁴ А. Дункан, *Танец Будущего*. Цит по: Айседора. Гастроли в России, 150.

²⁵ Исто, 168.

²⁶ С. Рафаилович, *Айседора Дункан*, Айседора. Гастроли в России, 59.

Молоствов утисак који је на њега оставила Исидора изражавао речима Григорија Богослова: „И дела као степенице, нас воде ка созерцању — да видимо живот у његовој пуноћи. Да видимо Бога у његовом идеалном лебдењу над животом, да видимо расположење уметника кроз нејасни дим његове фразеологије — ето шта је важно, ето шта је потребно”.²⁷

Андреј Бели је, 1905. године, у Исидорином плесу *видео* крсна страдања Христа: „сећам се младог и срећног лица, мада су се у музици чули вапаји очајања. Али она је у мукама поцепала своју душу, и пред очима хиљада људи разапела је своје чисто тело. И ето лебдела је у бесмртним висинама. Пролетела је кроз огањ у хладовину, и њено лице озарено Духом, светлцуло је хладним огњем — ново, тихо, њено бесмртно лице”.²⁸

Плес Дулцинеје

Што се тиче Фјодора Сологуба, који представља предмет истраживања датог рада, можемо рећи да су његови утисци о плесу Исидоре Данкан имали снажну и непосредну двоструку рецепцију. С једне стране, Исидора се без препрека уклопила у „донкихотовску” неомитологију Фјодора Сологуба заузевши упражњено место нематеријализоване маште, или лепоте, о чему је песник писао у два наврата у рецензијама на њене концерте, поводом другог и трећег циклуса гостовања. А с друге стране, Исидорини плесови за Сологуба нису имали само важност одговора на већ формулисана питања, него су извршили и значајан утицај на продубљивање његових естетско-филозофских поимања театра, а истовремено и на непосредно стваралаштво драмских дела.

То што је Сологуб назвао плес Исидоре Данкан „маштом Дон Кихота” има значај који се на прави начин може протумачити само у контексту његовог укупног стваралаштва. Ликови-реминисценције: Дон Кихот и Алдонса/Дулцинеја ушли су у лирику, прозу, драму и публицистику Сологуба изградивши стабилни неомитолошки дискурс који се варира у различитим сижејним ситуацијама, све до уздицања ових реминисценција до културолошких симбола.²⁹

Још у раним стиховима, у првој етапи „демонског симболизма”,³⁰ Сологуб је створио представу *немогуће*, дефинишући је као машту лир-

²⁷ Н. Молоствов, *Ајседора Дункан. Беседа с А. Л. Волынским*, Ајседора. Гастроли в России, 109.

²⁸ А. Бельй, *Луг зеленый*, 32.

²⁹ На разлику између реминисценције и симбола указује Ј. Лотман. По њему „симбол постоји до датог текста и не зависи од њега. Он доспева у памћење писца из дубина памћења културе и оживљава у новом тексту, као зрно, које је пало на ново тло. Реминисценција, одзив, цитат, органски су делови новог текста који су функционални само у синхронији. Они иду из текста у дубину памћења, а симболи из дубине памћења у текст” — Ј. М. Лотман, *Символ в системе культуры*. Избранные статьи II, Таллин 1992, 194.

³⁰ Вид. класификацију руског симболизма А. Ханзена-Лева на: Предсимболизам. С I (демонски симболизам), С I/1 (негативни демонизам естетизма), С I/2 (позитивни демонизам панестетизма, „магични симболизам”); С II (митопоетски симболизам), С II/1 (по-

ског *ја*, машту која израња из неког магловитог, подсвесног заборав и која је иманентна метафизичкој, „иној” обали:

Та мечта, что в безрадостной мгле
Даровала вчера мне забвенье,
На иной и далекой земле
Снова ищет себе воплощенья³¹

(„Та машта што ми је у магли / без радости даровала јуче заборав, / на иној и далекој земљи / поново иште за себе оваплоћење”)

И упркос неостваривости машта је неуништива:

Никто не встретиться, не спросит,
Куда иду, зачем босой,
И цвет мечты моей не скосит
Никто стремительной косой³²

(„Никог нема да ме сретне, да ме пита, / куда идем и зашто сам бос, / и нико неће брзом косом / покосити цвет моје маште”)

Томят бескрылые желанья
И невозможная мечта...³³

(„Тиште ме жеље без крила / и немогућа машта”)

У каснијем периоду стваралаштва, ушавши у фазу митопоетског симболизма, Сологуб је везао представу маште с фантазијом о „светлој царици”³⁴ Сервантесовог *Дон Кихота*. Та иста *немогућност* оваплоћења је постала кључ заплета у сижеу о Алдонси-Дулцинеји, који се у конкретним делима реализовао на неколико начина. У једној варијанти сижеа јунак није могао да допре до своје маште, тј. царице Дулцинеје, јер је њу замењивала друга, обична Алдонса. У другој варијанти јунак није био у стању да препозна Дулцинеју и приклањао се Алдонси, док је у трећој варијанти долазило до трагичног неспоразума, сусрет јунака и Дулцинеје би био избегнут игром пуког случаја.

Прогласивши Исидору Данкан оваплоћеном маштом Дон Кихота Сологуб је окарактерисао њен плес као *овајлоћење немогуће*: „Исидора Данкан је *овајлоћила* машту Дон Кихота. И оправдана је мила, чудна, глупој деци смешна машта”.³⁵

зитивна митопоетика); С II/2 (негативна митопоетика); С III (гротескно-карневалски симболизам); С III/1 (позитивна демитологизација и ремитологизација); С III/2 (рушење и аутомитологизација разнородних симболизама). Метасимболизам. — А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм*, Санкт-Петербург 1999, 13—14.

³¹ Ф. Сологуб, *Стихотворения*, Библиотека поэтов, Ленинград 1979, 119.

³² Исто, 121.

³³ Исто, 123.

³⁴ Вид.: „И пойдет за гробом бывший рыцарь. / Что ему глумленья и хула! / Дульцинея, светлая царица / Радостного рая, умерла!” (И поћи ће за ковчегом бивши витез. / Шта су за њега поруга и хула! / Дулцинеја, светла царица / радосног раја је умрла!) — Ф. Сологуб, *Стихотворения*, 465.

³⁵ Ф. Сологуб, *Мечта Дон Кихота*. — Золотое руно, 1908, № 1, 47.

Принцип оваплоћења *немогуће* кроз форму *илеса*, који је формулисао Сологуб, има додирне тачке с теоријом плеса заснованом на учењу француског песника Стефана Малармеа.³⁶ Овде се у такозваном „чистом плесу” такође говори о досезању до неке „тачке немогуће”.³⁷

С концепцијом Малармеа се подудара и мисао о вечном: „Прекрасна дама, најлепша од свих је — Дулцинеја Тобоска. Заиста је најлепша, зато што у њој није лепота створена и завршена, која тежи паду, него је у њој лепота која траје и која је вечна, и зато је то жива лепота из које напослетку израста одважна Исидора Данкан, да би објавила свету узвишени и заслепљујући приказ стварања лепоте (творимой красоты)”.³⁸

Већ у првом чланку о Исидори Сологуб је истакао и треће начело које се подудара са теоријом плеса Стефана Малармеа, а то је принцип нагог тела које за плес има „суштинско значење”. Али и пре Исидоре мотиви наготе, као и „босих ногу”, и у прози и у поезији Сологуба имали су широку и разноврсну примену. Угледавши босоногу Исидору, Сологуб се суочио са нечим што је већ дубоко проживео и што је у његовом стваралаштву имало различите дискурсе: од еротског и психолошког, до социјалног и филозофског.

За Малармеа нагота је можда најзначајније од шест начела на којима почива плес; по њему: „наго тело преноси нагу мисао и тихо описује живот”. Али таква лепота подразумева да поглед гледаоца буде без похоте, „безличан, светао и апсолутан”.³⁹ И у складу са овим, Сологуб пише о нагом телу плесачице Исидоре, истичући њен физиолошки аспект, који, при том, не угрожава њену невиност, већ умирује полну енергију гледаоца. И као већина руских рецензентата, Сологуб не заборавља да истакне да је главна црта Исидориног плеса религиозност, тј. — *чудо преображаја*:

„Плеше, дајући крила обнаженим ногама, изванредим покретима подиже обнажене руке — и у гипко кретање свог плеса увлачи очарану душу гледаоца. И он види истинско чудо преображаја обичне телесности у необичну лепоту, која се ствара пред његовим очима, види како се видљива Алдонса преображава у невидљиву Дулцинеју, у истинску лепоту овога света, — и чудо преображаја осећа у самом себи... Он је усхићен и ликује. Види полуобнажено тело и не осећа похоту. И кад би је видео сасвим нагу, исти пламен би горео у њему... И слађи од сваке ароме је мирис тог зноја, који се пролива у тешком и веселом раду, —

³⁶ Вид. о томе: Stéphane Mallarmé, *Autre étude de danse*. Oeuvres de complete, Librairie Gallimard, 1945, 303—337.

Поред тога што се у опису библиотеке Ф. Сологуба (*Неизданный Федор Сологуб*, Под редакцијом М. М. Павловой и А. В. Лаврова, Москва 1997) налазимо књигу Малармеа (Stéphane Mallarmé, *Divagations Deuxième Mille*, Paris 1897), он је могао да се упозна с учењем о плесу француског песника преко интерпретација руских симболиста (на пример М. Волошина).

³⁷ Alan Bodju, *Ples kao metafora misli*, Preveo Ljubiša Matić. — *Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 4, Beograd 2002, 144.

³⁸ Ф. Сологуб, *Книга о Аиседоре*, 122, 125 (Уп. у Алан Бодју: „У плесу има нечег што у догађај уноси идеју вечног”, 144).

³⁹ Alan Bodju, *Ples kao metafora misli*, 141.

јер је тежак и весео пут преображаја... како је прекрасна, како је мирисна преображена у одважном подвигу без стида, обнажена, мила пут, прекрасно тело Дулцинеје.”⁴⁰

У чланку, писаном 1913. године, Сологуб се зауставио на два начела плеса Исидоре Данкан: демократичности и нарушавању канона.

Под демократском уметношћу Сологуб је подразумевао уметност која не потиче од спољашњег мотива, тј. ону уметност која је адекватна потчињавању личности ауторитарном друштвеном уређењу, већ је то уметност која настаје из унутрашње потребе друштва, са „друштвеним уређењем” које иде путем „највишег степена ослобађања личности и претварања јавних организација у систем услуга, а не власти”.⁴¹ И управо је од такве демократичности зависна уметност Исидоре Данкан, са њеним принципом „наготе”. По његовим речима, „свет Исидоре Данкан говори о радости израза људског духа у плесу обнаженог тела, док се угњетени дух малограђанина боји пристојно обнажене радости и захтева покрове”.⁴²

Могуће је да се у стварању појма „демократичност уметности” Сологуб ослонио на А. Белог, који је пет година пре њега повезао нове форме социјалне равноправности са формом уметности будућности. По Белом Ниче је доживео крах, управо зато што му је било страна схватање социјалне драме.⁴³

И западна теорија плеса садржи принцип „демократичности”, о којем се говори као потенцијалу деловања на друштвене промене.⁴⁴ Таква је, по речима Сологуба, и уметност Исидоре Данкан, усмерена против канона, свесна свог новаторства, уметност која највише одговара демократском духу времена — плес који је „преврнуо каноне јучерашњег дана”.⁴⁵

Ипак, плес Исидоре Данкан није био само повод да се напишу рецензије и изрази лично мишљење — за Сологуба је он имао истински значај преображаја. Исидора је својим плесом открила Сологубу пут ка ослобађању од ироније, која је претила да пороби његово стваралаштво, да га лиши лирике и маште. Свој главни теоријско-филозофски трактат о позоришту, *Театар једне воље*, он је завршио апологијом плеса, коју је управо везао за име Исидоре Данкан употребивши аутореминисценцију из наведене рецензије: „Добро плеше Исидора Данкан, дајући *крила обнаженим ногама*”.⁴⁶ И то уопште није случајна подударност, јер дата фраза представља још једну аутореминисценцију на босоноге плесачице из дионизијског хора драме Сологуба *Дар мудрих њчела*, а истовремено она представља и метонимију птице, лета као духа лакоће, која је, према Ничеу, својствена плесу а супротна духу тежине.

⁴⁰ Ф. Сологуб, *Мечта Дон Кихота*, 125—126.

⁴¹ Ф. Сологуб, *Очарование взоров*. — Театр и искусство, 1913, № 4, 177.

⁴² Исто, 182.

⁴³ А. Белый, *Театр и современная драма*, 268.

⁴⁴ Sali Bejns, *Moć i plesno telo*, Prevela Nataša Bogavac. — Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br. 4, Београд 2002, 88.

⁴⁵ Ф. Сологуб, *Очарование взоров*, 184.

⁴⁶ Ф. Сологуб, *Театр одной воли*, 197.

У наведеном трактату Сологуб се поново сусрео са закључцима теорије плеса Малармеа, и овога пута са тезом да је „плес скривена суштина театра”.⁴⁷ И ако је у претходним чланцима и уметничким делима Сологуб само напипавао пут ка плесу, у *Театру једне воље* он је повезао плес са фундаменталним питањем симболистичке драме о формалним могућностима „корелата времена и простора”,⁴⁸ што га је и довело до јасног закључка:

„Ма какав био садржај будуће трагедије она неће моћи без плеса”.⁴⁹

Али истовремено са овим открићем Сологуб се суочио с новом антиномијом која је указивала на то да плес уопште није театар, већ нешто сасвим друго, што се од њега суштински разликује, јер је плес „*нешто ино*”, што се открива у екстатичном плесу религијских ритуала — ритуала којима није место у позоришним салама.

Прихвативши принцип рађања трагедије из духа музике, Сологуб је покушавао да се избави из „тамнице времена” (колотечине живота и вечног враћања ствари) у коју је самог себе добровољно закључао Ниче. Сологуб је као и већина симболиста „соловјеваца” тражио излаз из *реалног у реалнијем* (*realia ad realiorum*). Следећи и цитирајући Брјусова који је писао „так мило знатъ, что с нами вместе / жизнь иная есть” („тако је пријатно знати, да с нама заједно и живот ини постоји”), он је у плесу Исидоре Данкан, њеном дионизијском пијанству, „ритмичкој необузданости душе и тела, која урања у трагичну стихију музике” — видео *нешто ино*, неки „*ини живој*”.⁵⁰

Плес за Сологуба није био метафора, није био симболистички већ реални пут ка излазу из детерминизма материјалног света. Плес је, по њему, начин превладавања сопственог *ја*, излаз из затвореног круга индивидуалног битисања и отварање пролаза ка *другом*, као и сама потврда о постојању тог *другог*. И у томе се, по свему судећи, крије суштина разлике између Сологуба и Ничеа и настављача његовог учења.

Према овим последњим, у плесу се испољава неки садржај који пре њега није постојао,⁵¹ тј. плес представља нешто само по себи: „мисао која се плеше”.⁵² Ниче и ничеанци не излазе из оквира естетске функционалности плеса, док за Сологуба, као и за низ других руских религијозних мислилаца, на чије учења се он надовезао, нема граница између естетског и етичког начела, па се у складу с тим и прелазак са уметничког стваралаштва ка религијозном чини сврсисходним.

Религијозно мишљење Фјодора Сологуба није једнозначно. Оно у његовом делу ствара извесни пут који води из затвореног света гностичко-дијаболичке херменаутике ка понирању у фолклорно-сектанску стихију, која је постала актуелна у митопоетском периоду његовог стварала-

⁴⁷ S. Mallarmé, *Autre étude de danse*, 321.

⁴⁸ А. Белый, *О формах искусства*. — Мир искусства, 1902, № 12, 354.

⁴⁹ Ф. Сологуб, *Театр одной воли*, 196.

⁵⁰ Исто, 197.

⁵¹ Alan Vodju, *Ples kao metafora misli*, 142.

⁵² Коментаришући начело плеса А. Бодју пише да тело које плеше не подражава никакав лик. То начело је *нишџа*. — Alan Vodju, *Ples kao metafora misli*, 141.

штва. У том смислу треба гледати на оријентацију Сологуба и његово поимање плеса као култа екстатичког кружења и симболику *ино̄ свейша, ине обале*, како су „хлисти“⁵³ називали онострану реалност:

„Али ускоро ћемо се сви ми заразити тим *иним живојшом*, нагрнућемо на сцену попут хлистова и завртећемо се у необузданом ритуалу“.⁵⁴

Религија Сологуба, с једне стране, почива на коренима народне руске вере, међутим, с друге стране, она је у дослуху с неортодоксним боготражитељским и филозофским учењима. Овде пре свега мислимо на хармонизацију космичке и социјалне теме кроз „метафизику свејединства“, која је преко Достојевског и Соловјова сигурним корацима ушла у руско културно поље. Сологуб се приближио руској религиозној мисли нарочито од девете-десете године двадесетог века, када је постао идејно близак Вјачеславу Иванову, поборнику теургијске саборности. Од тог времена и датирају његове тежње да уједини идеју свејединства са сопственим солипсизмом.⁵⁵ У складу са новим моментима у погледу на свет, Сологуб тумачи плес као теургијско дејство,⁵⁶ које по својој суштини подразумева идеју глобализма (*всемирности*).

„Ако гледаш плесача и мислиш да се он врти и купа у зноју, зато што воли да се облива нежним мирисом парфема, ти онда наравно грешаш. То се не врти он пред тобом, већ се читав *свей врџи* око њега, све брже и брже, топећи се и нестајући у брзом, слободном и лаком кретању. И ти не видиш то светско кретање, зато што си ропко биће и благо разумно, и не смеш да се предаш *необузданом ритму њлеса*, који кида окове свакодневице... Ти не знаш да је то слатки огањ *свейско̄ ритма* који обасјава безумно тело предано *глобалном њлесу* [курзив — Е. У.]“⁵⁷

Утврдивши да је плес нешто што за театар представља суштину, а истовремено носи и чисто религиозни смисао, који позоришту као таквом није својствен — пред Сологубом се појавио проблем како и на који начин се плес може сместити у конкретно драмско дело. У трактату о позоришту, *Театр једне воље*, он је одговорио да се плес мора наизменично смењивати са драмском радњом. Међутим, у његовим драмама положај плеса је разнолик.

⁵³ Хлисти (хлысты) — христоверци, људи божји — један од праваца духовних хришћана који је поникао у Русији у XVII—XVIII веку. Оснивач Данило Филипович (Филипов — ум. 1700) прогласио се за оваплоћеног Бога и проповедао у губернијама Костроме, Владимира и Њижног Новгорода. — Словарь „Христианское разномыслие“ <http://slovari.yandex.ru...>

⁵⁴ Ф. Сологуб, *Театр одной воли*, 197.

⁵⁵ „Учећи се сливању своје личне воље са Једином Вољом која покреће свет, наш индивидуализам је био основа религиозно-филозофских стремљења руске поезије последњих година, али сам по себи наш индивидуализам није био дуготрајан, и лако је прелазило у трећи облик руског симболистичког покрета, у демократски симболизам који жуди за саборношћу и саборним делањима” — Ф. Сологуб, *Искусство наших дней*. — Русская мысль, 1915, № 12, 44.

⁵⁶ О дефиницијама теургијског дејства вид.: Вяч. Иванов, *Опыты эстетические и критические*. Борозды и межи, Москва 1916, 261—262.

⁵⁷ Ф. Сологуб, *Театр одной воли*, 197.

Већ у првој драми Сологуба *Дар мудрих ѿчела* плес у целини заузима трећи чин. Његова функција је овде потпуно у складу са основном сижејном линијом драме и ничим не противречи високом трагичком стилу. Она представља интерпретацију дионизијског жртвовања у комбинацији са хлистовским ритуалом. У другој драми, *Победи смрти*, која промовише дискурзивни однос према жанру трагедије — плеса нема, али постоји оргијастичко безумље „хора” и ритуално комадање главне јунакиње, тј. жртве и/или врача. У комедији, која је пародија трагедије, *Вањка Кључар и ѿаж Жан*, плес је присутан у његовом изврнутом, карневализованом виду.

Међутим, за разлику од поменутих драма у којима се плес потчињава драмској радњи, тј. служи њеном расплету, или катарзи, у делима — *Ноћни ѿлес* и *Машића ѿбедница* — која представљају предмет овог истраживања, литерарни принцип драме служи промоцији плеса као таквом. И у том смислу обе драме се могу сматрати претечама савременог невербалног театра.

Ноћни ѿлес, као и *Вањка Кључар*, пародија је театра који настоји да постане мистерија, или у животу недостижни teatro mistico. Обе драме су написане 1908, тј. једна до најсветлијег догађаја у животу Ф. Сологуба — сусрета са Анастасијом Чеботаревском, а друга после тога. Па у складу с тим, старији комад, који следи принципе уличног или путујућег позоришта, без обзира на своју разуздану веселост, представља песимистичко дело, док *Ноћни ѿлес* одише веселошћу и оптимизмом. Прва драма говори о вечном враћању и понављању једног те истог сижеа, зле колотечине, из које се човек може ишчупати само посредним путем — стваралаштвом, тј. путем условног позоришног језика, док је у драми излазак из нужности времена и простора непосредан и води кроз живи живот плеса.

Драма *Ноћни ѿлес*⁵⁸ својеврсна је литерарна прерада истоимене народне бајке. Може се рећи да је овде Сологуб фолклорну основу потчинио захтевима савременог симболистичког позоришта. Сви основни елементи бајке су сачувани и/или модификовани у складу са захтевима неомитолошког драмског текста.

Као и у бајци, главни јунаци су краљ, дванаест краљевих кћери и будући младожења једне од њих. За разлику од бајке, у драми уместо „сиромашног племића”⁵⁹ улогу младожење преузима Млади песник. У фолклористички амбијент он доспева из салонске модернистичке средине у пратњи неизбежних ликова савременог доба Познаваоца уметности, Критичара и Човека с књигом испод мишке.

Остали ликови драме су различитог порекла. Једни су из фолклорно-бајковитог контекста, као, на пример: проводације, краљевићи, лакр-

⁵⁸ Ф. Сологуб, *Ночные пляски*. — Русская мысль, № 12 (У даљем тексту у загради су означене бројеви страница према овом издању.)

⁵⁹ А. Н. Афанасьев, *Народные русские сказки*, Т. II, Берлин 1922.

дијаши, улични певачи, свештена лица, трговци, гуслари, поцикуше, просте девојке, слуге, „маљавинске бабе”.⁶⁰ Други припадају градском фолклору: правници, хулигани, потказивачи, док су трећи књижевног порекла, као што су, на пример, Намоловани старац, Туга младог песника и снови који говоре.⁶¹

Поштујући фолклорну парадигматику, место радње се одвија и на земљи и на оном свету: у дворцу краља Политовског и у подземном царству заклетог цара. Таква „двоспратна” конструкција простора одговара симболистичком, платоновском погледу на свет, који дели биће на област ноуменалног и формалног, тј. на област непролазних симбола vs. Идеја и овдашњи земаљски живот.

Архитектура сцене је пирамидална: „Китњаста свечана дворана. У дубини сале, преко целе ширине: пет степеника воде до високог места на којем се налази сто, иза њега још пет степеника до највишег места, на којем се такође налази сто” (145). Оваквом организацијом простора Сологуб је у први план ставио структуру монархистичког друштвеног уређења и социјалних односа који у њему владају, док се тај аспект у изворном тексту бајке више подразумева него што је стварно присутан. Код Сологуба је упечатљив акценат на непролазности хијарархије земаљске власти.⁶²

„На највишем месту за столом седи краљ... с леве и десне стране му седе високи гости, по три краља и три краљевића... на високом месту за столом седи и дванаест краљевих кћери... за доњим столом су гости и гошће... што су гости важнији седе ближе високом столу, а ко има мање части, тај је на већој удаљености од високог стола... у позадини стоји дворска чељад, такође и гуслари, фрулаши, свирачи, нарикаче, плесачи, веселе бабе и забављачи” (145).

Партер представља двориште у које се скупио народ, који је дошао на гозбу, и гледа како се господа госте. Тако је, на изванредан начин, постигнут циљ — укидање рампе, јер и гледаоци учествују у радњи драме.

У складу с изворним сижеом бајке краљ „сазива свенародни збор” („кличет всенародный клич”)⁶³ и задаје просцима „тежак задатак”. Они су дужни да сазнају где сваку ноћ нестају краљеве кћери и како цепају своју скупочену одећу. Онај ко успешно одгонетне мистерију добиће руку једне од дванаест прекрасних принцеза.

Слика шаролике масе која се скупила на краљевски пир представљена је у стилу оштре социјалне и политичке сатире. Краљеви других

⁶⁰ „Маљавинске бабе” — ликови са портрета сликара Филипа Андрејевича Маљавина (1869—1940), представника руске модерне. Његова слика *Смех* је добила златну медаљу на Светској изложби у Паризу 1900. године. Отада се Маљавин стално враћао мотиву смеха као типском изразу руске сељанке, која се представља гледаоцу као отелотворење празничне и истовремено претеће стихије. Вид. О. А. Живова, *Ф. А. Маљавин*, Москва 1967.

⁶¹ Туга младог песника и снови који говоре манир је отелотворења душевних и психичких стања, који је позајмљен од Ханса Кристијана Андерсена.

⁶² Овако чврста схема социјалних односа, заснована на уверењу да ће, без обзира на све промене у свету, једни увек владати, а други им се потчињавати — настала је код Сологуба после слома Прве руске револуције 1905. године.

⁶³ В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград 1986, 304.

земаља ће помоћи, ако у томе буду видели личну корист: „С великим задовољством. Ми вама, а ви нама” (145). Дворјани су спремни да покажу храброст која се од њих очекује: „Ми смо спремни да оголимо мачеве у славу краља. Само нам реци с ким да се боримо” (145). Црквењаци се изражавају у складу са својим чином: архијереји смирено и мудро, попови благоглагољиво, ђакони умилно, игумани с пожудом итд. Трговци у помоћи Краљу виде могућност да увећају свој капитал: „Набацићемо на купца, а теби ћемо дати... ако нас ослободиш пореза и царине” (146). И сви учесници „свенародног збора” говоре фолклорно-условним фразама: младе жене уздишу, старе жене су скрушене, гуслари певају, лакрдијаша се веселе, веселе жене разуздано плешу.

На фону једноличне вашарске слике света, у којем се зли и сурови људи ругају једни другима, живе помоћу насиља, сваки се брине само за себе и жели да буде бољи од другог — издваја се дванаест краљевих кћери. У суштини, према законитостима бајке, то је исто што и једна „душа — лепа девица” („душа — красная девица”). Број дванаест је законит.⁶⁴ Он служи да би се подвукла магична својства невесте и да би се умножиле њене лепе особине: мудрост, лепота, весеље, доброта, кроткост, непорочност.

За прекрасне девојке очев дворца представља камени затвор, дијаманти којима су посуте за њих су окови, а златно прстење и гривне — ланци. Једино што желе је да се обуку у просту одећу и да босоноге *плешу* по многољудним трговима и пијацама. Плес је слобода која је увек претња за тоталитарну друштвену организацију. И то што девојке ноћу тајно напуштају дворца (па макар то било само у њиховом сну) и негде плешу изазива највеће подозрење. Нису случајно чувари строгих монархистичких закона: краљеви, генерали, полицајци осетили у плесу девојачка нешто бунтовничко, нешто што прети да ће срушити њихов свет. И када је Краљ наложио девојкама да напусте одају, како би скуп могао да прокоментарише њихово понашање, савети гостију су се претворили у оштре осуде и савете за примену строгих мера: Басурмански краљ је рекао да би их требало „што чвршће закључати”, Етиопљански краљ је рекао да би их требало „ишибати бичем све док не признају куда иду”, Татарски хан је предложио да им се „подметну шпијуни”, а по мишљењу руског Генерала принцезе имају помагаче „којима би требало да суди војни суд” (152), док је потказивач предложио да их претресу.

Ипак, главни узрок „несреће” за Краља није био страх од моралног пада његових дванаест кћери, већ економски губитак које су оне проузроковале својим ноћним шетњама. Ствар је у томе што су девојке сваке ноћи цепале драгоцене хаљине и тиме наносиле знатну штету краљевској ризници. Краљ би можда и „пљунуо”, како му је саветовао Хулиган, на враголије прекрасних принцеза, када га свако „пљување не би коштало по сто рубаља” (153). Тако је „тежак задатак” који Краљ задаје

⁶⁴ „Принцеза је и сама маг... Када, на пример, гради храм са 12 стубова и 12 венаца, или када седи на стакленој гори, она тиме испољава своје магичне моћи” — В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, 305.

просцима мотивисан као и у фолклорном извору овог сижера.⁶⁵ У бајци принцезе цепају ципеле, а у драми скупочене тканине.

Сологуб је још више заострио фолклорни мотив истичући његов материјални аспект. Тканина представља робу и сваки члан друштвене организације, по строго утврђеним законитостима, рачуна како да преживи уз помоћ те робе, или како да стекне материјална богатства. Богатом трговцу, на пример, чини се да би уступак Краљу за два-три процента био исплатив, али га од тога одвраћа надзорник, Човек с књигом испод мишке, представник нове капиталистичке бирократије који барата терминима економије, терминима о вишку вредности и вишку рада („Могоа би да остави себи вишак вредности, или да набаци вишак рада... 153”).⁶⁶

Међутим, краљевим кћерима је нешто сасвим друго на памети. Оне мисле о онима о којима нико не мисли, оне мисле на сиромашне, јадне жене, које ткају и везу тканине, хранећи тако и себе и своју многобројну децу. Лакрдијаш, који по правилу говори истину, продубљује слику социјалног положаја јадних жена: „У поцепаној одећи, босе, а око њих мршава изгладнела деца... спавају у хладним избама, а саме ткају пурпурну свилу...” (149). Сологуб се овде највероватније присећао жене с црвеним, иглом избоденим рукама из бајке Оскара Вајдла *Срећни њринци*. Жене, која уз постељу свог болесног, грозничавог детета везе „passion-flowers on a satin” за балску хаљину неке даме.⁶⁷

И тако девојке плешу да би, с једне стране, обезбедиле посао за „миле јадне раднице са иглом у рукама” (150) које сматрају својим сестрадама, а, с друге стране, да би плесом оправдале њихов труд. Оне цепају тканину борећи се против фетишизма робе, свлачећи на тај начин маску с лица усуда. Јер, како пише Андреј Бели, „када падну маске с усуда, читаво човечанство ће поћи у последњи бој за живот и за своју срећу. И тада ће из покиданих форми уметности, као из покиданих форми личног живота, бризнути свети огањ животног стваралаштва. Тада ће се разлетети експлозив драме, зачињен динамитом духа”.⁶⁸

Сологубу су несумњиво били познати цитирани редови из текста Андреја Белог *Театар и савремена уметност*, тако да се он може сматрати

⁶⁵ У датом случају мотивисаност „тешког задатка” у фолклорној варијанти *Ноћних њлесова* представља одступање од норме, пошто је „управо немотивисани задатак део парадигме чаробне бајке” — В. Я. Пропп, *Русская сказка*, Ленинград 1984.

⁶⁶ Реминисценција на учења К. Маркса и Ф. Енгелса која је у то време Сологуб проучавао. (Вид. у списку његове библиотеке: К. Маркс, Ф. Енгелс, *Буржуазия, пролетариат и коммунизм*, 2-е изд., Киев 1905; К. Маркс, *Капитал. Критика полит. економии*, Москва 1907)

⁶⁷ Вид: „... For away in a little street there is a poor house. One of the windows is open, through it I can see a woman seated at a table. Her face is thin and worn, and she has coarse, red hands, all picked by the needle, for she is a seamstress. She is embroidering passion-flowers on a satin gown for loveliest of the Queen’s maids-of-honour to wear at the next Court-ball. In bed in the corner of the room her little boy is lying ill. He has a fever, and is asking for oranges. His mother has nothing to give him but river water, so he is crying” — Oscar Wilde, *Fairy Tales and Stories*. This edition first published in Great Britain in 1980 by Octopus Books Limited 59, Grosvenor Street, London, 16.

⁶⁸ А. Белый, *Театр и современная драма*, 275.

једним од филозофских извора његових драма, укључујући и драму *Ноћни њлесови*. Овде је, заиста, како се Бели изразио, под драму постављен експлозив у виду плеса. Као сижејна и вербална уметност драма треба да нестане и да уступи место тријумфу плеса. Али, истовремено, самог плеса као и да нема у тексту драме, мада он представља њену суштину.

За разлику од прве драме Сологуба *Дар мудрих њчела*, у којој је плесу посвећен читав трећи чин, у *Ноћним њлесовима* — плес почиње крајем другог чина⁶⁹ и време његовог трајања зависи од режисера. Кратак опис сцене одређује координате времена и простора: месечина, ноћ, простор — онострани:

„Затим се сцена претвара у месечином обасјану палату Заклетог цара у подземном царству”.⁷⁰

Плес почиње кратком песмом, која представља сублимацију свих песама дионизијског жртвовања опеваног у драми *Дар мудрих њчела*:

*Все цветы раскрыли глазки.
Рейте, вейте в легкой пляске,
Зачинайте ласки- сказки,
Забывайте сон дневной.
Там, под солнцем, только маски,
Здесь развязаны завязки,
Святы лики, сняты маски,
Все святое предо мной.
Рейте, сестры, в легкой пляске.
С нами вместе плящут сказки
Под волшебницей луной*^{71, 72}.

(Све цвеће је отворило очице. / Лебдите, летите у лаком плесу, / почињите нежности и скаске, / заборавите дневне снове. / Тамо, под сунцем, само су маске, / овде се развезују сви заплети, / светле се лико-

⁶⁹ У првој варијанти драме плеса нема, о њему се само говори. Други чин се завршава одласком принцеза у подземно царство. У ауторској дидаскалији се указује: „Ето отишле су, само су на постелима лепих краљевни остала мртва подобија уснулих девојака. Ту се завршава други чин”. (Ф. Сологуб, *Ночные пляски*. — Русская мысль, 1908, № 12, 161.) О томе како су краљевне плесале и које песме су пратиле њихов плес сазнајемо у другом чину од Младог песника. Касније, у другој варијанти драме Сологуб ће унети извесне измене тако што ће плес сместити у строго симетричној структури текста између два чина, тј. у неки међупростор, који и није и јесте простор драме, што истовремено асоцира на међупростор између овог и оног света, а на плес указује као на средство преласка из једног у други свет.

⁷⁰ Ф. Сологуб, *Собрание сочинений в 12 томах*, Изд. „Сирин”, Санкт-Петербург 1913, Т. 8, 248.

⁷¹ Без обзира на то што је у *Ноћним њлесовима* Сологуб већ прешао на позитивни програм митопоетског симболизма, он је остао привржен лунарном начелу, које доминира над соларним. Али поред опште демонске симболике, која подразумева владавину Месеца у међупростору (између земаљског и оностраног), Луна овде има и друга значења: она је носилац женског принципа и стваралачке енергије.

⁷² Ф. Сологуб, Прва варијанта: *Ночные пляски*. — Русская мысль, 1908, друга варијанта: *Ночные пляски*. Собрание сочинений в 12 томах, 247.

ви, скинуте су маске, / све свето је преда мном. / Лебдите, сестре, у лако-
мом плесу. / С нама заједно плешу скаске, / под чаробницом луном).

Овом песмом, чија семантика почива на дисконјункцији месеца и сунца, Сологуб још једном потврђује своју приврженост месечевом начелу које господари оностраним, иним светом. У митопоетском моделу света Сологуба Луна је космичка царица. Она представља атрибут прве, одбачене Адамове жене — Лилит.⁷³ Али, за разлику од општег плана Сологубове лирике на којем се тај лик везује за симболику воде (тј. за несвесно и за смрт), у овој песми срећемо знаке води супротног — ваздуха. Глаголи „кружити” (реять), „лебдети” (веять) и придев „лаки” (легкий) асоцирају на природну стихују ветра, који улази у основу поимања ритмичког плеса.⁷⁴ Тело плесача се, како то схвата Исидора, потчињава природној гравитацији индивидуалне воље, а та воља је у ствари општа гравитација пренесена на засебно људско тело. На тај начин *ја* постаје форма непосредне еманације космичког јединства, светог Лика, који је скривен под маскама свакодневице: „Све свето је преда мном”.

Enisa Uspenski

DANCE — NAKED BODY — HOLINESS (PART ONE)

Summary

The research deals with the theory of dance and dance art in the context of the Russian theater and Russian theatrical thought. The first part focuses on a modern theory of dance based on the learning of Friedrich Nietzsche, which was in Russia promoted and theoretically interpreted by Andrei Bely, Vyacheslav Ivanov, Sergei Volkonsky, Maximilian Voloshin, Sergei Solovyov and other prominent representatives of Russian symbolism. A great influence on the creative opus of Russian symbolists and the reform of theater art came from dancer Isadora Duncan, whose touring of the pre-October Russia, as well as the perception of the religious thought, left a certain mark of the "silver century" on works of poetry and drama. One of the admirers of Isadora Duncan's dancing was the poet, writer and playwright Fyodor Sologub. In his late works, both artistic and publicistic, he often reflected on Isadora's dancing, connecting it to the fundamental principles of his own opus, which was at the time turned towards the theater. Using Sologub's theater art as a paradigm of Russian symbolist theater, we tried to use the concept of dancing to point out, on the one hand, his connections with the Western sources, such as Stephane Mallarme's teaching of dancing, and, on the other hand, the roots in Russian folk religiousness, i.e. Christian sects.

⁷³ Коначни неомитолошки портрет Лилит Сологуб је дао у драми *Заложници жизни* (Заточеници живота).

⁷⁴ Прави плес за Исидору Данкан није ништа друго до природна гравитација воље засебне индивидуе, а та воља је заправо пренесена општа гравитација васељене на људско тело. Вид. о томе: М. Magazinović, *Moj život*, 426.

Эниса Успенская

ПЛЯСКА — НАГОТА — СВЯТОСТЬ

— часть первая —

Резюме

Настоящим исследованием анализируется пляска и теория пляски в контексте русского театра и мысли о театре. В первой части исследования речь идет о современной теории пляски, обоснованной на учении Ф. Ницше, за которую в России заступались Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Сергей Волкинский, Максимилиан Волошин, Сергей Соловьев и другие выдающиеся представители русского символизма. Особое влияние на творчество русских символистов оказала всемирно известная танцовщица Айседора Дункан. Ее гастроли получившие бурные отклики не только, в символистской публицистике, но и в их художественном творчестве и философской мысли, дали своеобразную характеристику эпохе „серебряного века”. Одним из поклонников пляски Айседори Дункан был и поэт, прозаик и драматург Федор Сологуб. В своем позднем творчестве он неоднократно обращался к пляске Айседоры, связывая ее творчество с фундаментальными принципами собственной теории театра. Подразумевая „театр Сологуба” парадигмой русского символистского театра, в настоящей статье мы ставали себе в задачу показать через концепцию пляски зависимость русского театра начала XX века от, с одной стороны, западной теории пляса, обоснованной на учении С. Малларме, а с другой, уходящей в корни русской народной религии и духовного, христианского сектанства.

Šimun Jurišić

TOMISLAV TANHOFER U SPLITU

SAŽETAK: Na temelju novinskih članaka i Tanhoferovih pisama, autor je prikazao kazališni rad Tomislava Tanhofera u Splitu.

KLJUČNE REČI: Split, kazališni redatelj i kazališni animator, hrvatska, srpska, antička drama, Shakespeare, Gavella.

I

Bilješke o životu. — Rođen je u Antunovcu kod Osijeka, 21. XII 1898, a umro je u Vranjicu kraj Splita za vrijeme ručka u restoranu 21. VI 1971. Gimnaziju je završio u Osijeku i studirao je filozofiju u Zagrebu i Beču. U osječko kazalište primio ga je Andrija Milčinić i u njemu je ostao 13 godina (1922—1934). U Osijeku je pokrenuo i uređivao *Kazališni list* i *Scenu*, te obavljao razne dužnosti: glumac, redatelj, prevoditelj, kazališni tajnik, a od 1933. do 1934. bio je v. d. intendanta kazališta u vrijeme odsutnosti Petra Konjovića. U Osijeku i u ostalim kazalištima u kojima je djelovao mnogo je radio na popularizaciji Miroslava Krleže i njegovih drama. U Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu bijaše dramski tajnik (1934—1935) i pomoćnik dramskog ravnatelja (1935—1936). U tom je kazalištu opet radio od 1940. do 1945. i bio je dramski ravnatelj (1943—1945). Za vrijeme Drugog svjetskog rata bio je šest mjeseci kazališni intendant u Osijeku i ravnatelj kazališta u Banjoj Luci (1942—1943). Bio je član novosadskog Narodnog pozorišta Dunavske banovine (1936—1940) i Jugoslovenskog dramskog pozorišta u Beogradu te redoviti profesor za glumu na beogradskoj Pozorišnoj akademiji (1949—1958). U Beogradu je uređivao *Pozorišni život*, pokrenut 1955. Jednu sezonu bio je kazališni ravnatelj u Dubrovniku i umjetnički ravnatelj Dubrovačkih ljetnih igara (1957—1958). U Splitu je u kazalištu djelovao oko 12 godina: od 1945. do 1947. i od 1957. do 1967. kada je režirao posljednji komad; službeno je umirovljen 1. I 1965. Pokopan na splitskom groblju Lovrinac na kojemu počiva i njegova žena, glumica Ivica Tanhofer.

Tanhoferova zbirka novela *Poplava* objavljena je 1943. Preveo je desetak kazališnih djela.

Hrvatska drama. — Barem trinaest drama režirao je u Splitu, od toga pet Krležinih. Od tada neživih pisaca režirao je samo dvojicu: M. Bogovića (*Matija Gubec* 1945) i I. Vojnovića (*Ekvinocijo* 1958). Kritika je povoljno ocijenila režije Marinkovićevih drama *Albatros* i *Glorija*. Frano Baras našao je malo lijepih riječi za režiju Božićeva *Pravednika* (1963), jer mu je smetalo miješanje triju različitih stilova (ekspresionističkog, realističko — naturalističkog i melodramskog), a nije bio zadovoljan ni glumom ni glumcima, a ni scenografijom ni kostimima.

Eliju Finciju *Ljubav u koroti* (1959) D. Ivaniševića puna je bizarnosti, a redatelj, Tanhofer pokušavao je s mnogo dobre volje tu neuspjelu dramu režirati.

S manje ili više iskrenosti kritičari su ocijenili praizvedbe drame *Antipatra* (1964) H. Smodlake i *Iskupljene drame* (1966) T. Slavice, koje nije mogla spasiti režija T. Tanhofera.

U svojim režijama Tanhofer je polazio od književnog teksta jer je smatrao da je kazalište u službi književnosti. Ponekad je ipak dramu skraćivao, izostavljao neke rečenice ili prizore. Tako je Šime Vučetić zabilježio da je *Matiju Gupca* (1945) pretočio u prozu, da bi izbjegao deklamatorski ton deseterca i time drama postala razumljiva i prirodna. Na kraju drame izbrisao je riječi triju građana i same građane. Time je otupljena proračunska vjera starca Marka.

Budnom oku Veljka Vučetića nije promakla Tanhoferova lagana stilizacija kad je režirao Vojnovićev *Ekvinocijo* (1958). Redatelj je nešto skratio tekst i ublažio kričavost Jeline tragedije.

Od kritičara i kroničara glavnog splitskog dnevnika *Slobodna Dalmacija* najmanje razumijevanja za Tanhoferov rad imao je Frano Baras. Dosta je pročitati naslove nekih njegovih kritika: *Tradicionalistička predstava* (o *Ledi*), *Neujednačena predstava* (o *Pravedniku*) i sl. Jedan Vladan Desnica ili Slobodan Novak, kad su pisali o Tanhoferovim režijama, uspijevali su se uživjeti u redateljeve stavove.

Srpska drama. — Iako komedija nije bila prava inspiracija T. Tanhofera, nije se, barem možemo tako pretpostaviti, mogao oglušiti o Nušića i izazove koje daje njegova komedija. Režija *Pokojnika* (4. X 1945) našla je dobrog odjeka u osobi kritičara Šime Vučetića. Od *Pokojnika* Tanhofer nije pravio lakrdiju ili grotesku, toj formi mnogi su se podavali u nadi da će smijehom i pretjeranošću zadobiti publiku i njezinu naklonost.

Nekoć popularni roman Oskara Daviča *Pesma* doživio je nekoliko dramatisacija. Tanhofer je režirao sa Savom Komnenovićem Popović — Milankova dramatisaciju. Veljko Vučetić (*Slobodna Dalmacija*, 26. IV 1959) smatrao je da su dramatisacija, izvedba i glumci bili prosječni, a da je „blistavo režijsko rješenje” redatelja bio prizor Vekovićeve oslobođenja iz bolnice. Izvrsnom je ocijenio scenografiju Milovana Stanića. Dramatisacija je izvođena petnaest puta.

Osvrt Stjepana Pažanina *Životna dramatika* na dramu *Banović Strahinja* u *Slobodnoj Dalmaciji* (7. III 1964) ne krije autorovu želju da prorokuje dug scenski život drame o kojoj piše. O redatelju i režiji dao je kratka i uopćena opažanja, u svakom slučaju s mnogo dobre volje. Naslovnu ulogu je interpretirao Dušan Bulajić.

Antička drama. — Tanhofer je u okviru Splitskog ljeta postavio tri antičke tragedije. I kod kritike i kod publike najbolje je prošla Sofoklova *Antigona* koja je imala premijeru 1954. i dvije obnove (1967. i 1974), više ili manje vjerne Tanhoferovoj režiji. Izvedena je ukupno 33 puta. Miljenko Smoje u osvrtu (*Slobodna Dalmacija*, 9. VIII 1954) dao je samo jednu znatniju primjedbu (redatelj je morao jače naglasiti Kreontovo izmicanje kad je čuo od vrača da će Antigono stradanje donijeti smrt u njegovoj kući) i niz pohvala redatelju „kazališnog spektakla” koji je dao zanimljivo rješenje za kor, zbor. Iz kora je izdvojio četiri građanina kao predstavnike naroda. To su: pjesnik, državnik, vojnik i filozof — skeptik.

Valjda ni o jednoj Tanhoferovoj režiji u Splitu nije izašlo toliko osvrtu koliko osvrtu na *Antigonu*. Hranko Smodlaka jedino je zažalio što je redatelj imao na raspolaganju skromne rasvjetne uređaje (v. *Mogućnosti*, 1954, br. 8). Vladan Desnica (*Narodni list*, 20. VIII 1955, „Razmišljanja o festivalu”) izvedbu je ocijenio kao clou dramskog dijela Splitskih ljetnih priredaba. Veljku Vučetiću (*Slobodna Dalmacija*, 19. VII 1957) svidjela se scenska glazba Silvija Bombardelija i gluma Marije Danire, koju je pretpostavio glumi Marije Crnobori. Danilo Čović (*Vjesnik*, 4. VIII 1954) ima u podnaslovu svojeg osvrta riječ „uspjeli pokušaj T. Tanhofera”, ali o tom pokušaju ne govori u tekstu. Izvanrednom kreacijom ocijenio je glumu Ive Marjanovića koji je bio vrač. Hvalospjev Tanhoferu, njegovoj režiji *Antigone* i Peristilu napisao je Slobodan Novak u članku *Sofoklo, Peristil, Tanhofer* (*Slobodna Dalmacija*, 23. VII 1955).

Godinu dana poslije *Antigone* Tanhofer je postavio *Kralja Edipa* (1955), koju je predstavu kritika primila s manje oduševljenja nego *Antigonu*, a publika je svojim posjetom dala dokaz o svojem ukusu i prihvaćanju drame. Od 1955. do 1959. *Kralj Edip* je doživio osam izvedaba, nekad pred polupraznim gledalištem. Kritičari Bruno Begović (*Slobodna Dalmacija*, 25. VII 1955) i Veljko Vučetić (*Slobodna Dalmacija*, 24. VII 1957) zamjerali su Tanhoferu melodramsku notu u režiji. Sličnog tona prisjeća se Vučetić, bilo je i u režiji *Antigone* s „fantastičnom bakljadom”, mimohodom kroz koridor Vestibula. A u *Kralju Edipu* ima prizore s osljepljenjem, s krvavom košuljom i sl. Brunu Begoviću scenska glazba S. Bombardelija u *Kralju Edipu* djelovala je nametljivo.

Godine 1960. Tanhofer je režirao Eshilovu *Orestiju*, u kojoj je tri drame sažeo u jednu i dao im scensko jedinstvo. Prema Danilu Čoviću (*Vjesnik*, 21. VIII 1960) Tanhofer je predstavi dao „određen ritam i mjeru” i dobar zbor argivskih starješina.

Znatne su Tanhoferove zasluge u populariziranju antičke drame u Splitu, takvih zasluga u Splitu imali su (i imaju) još samo profesori grčkog jezika i književnosti u klasičnoj gimnaziji.

W. Shakespeare. — Tanhofer je u Splitu režirao dvije Shakespeareove tragedije: *Hamleta* (1958) i *Kralja Leara* (1961). Ovu drugu tragediju režirao je zajedno s Antom Jelaskom.

O predstavi *Hamleta* (27. XI 1937) u Novom Sadu, o redatelju i režiji Branka Gavella i o Tanhoferovu tumačenju lika koji je vrlo uspješno glumio, Tanhofer je detaljno pisao u članku *Pa i Hamlet* (*Scena*, 1967, br. 3). O splitskoj predstavi imamo jedno bližedo sjećanje (moje) koje je vrijeme izmijenilo,

i osvrt u *Slobodnoj Dalmaciji* (13. II 1958) pod naslovom *Veliko djelo u dobroj izvedbi* i s podnaslovom *Značajan uspjeh Save Komnenovića i Ankice Cvijanović*. — *Ujednačen ansambl*. — *Režija, inscenacija i kostimografija prvorazredni*. Iz osvrta doznajemo da se Tanhofer klonio velikih gesta i prizora, i pažnju posvetio psihološkoj analizi. Da li je prihvatio tumačenje svojeg učitelja B. Gavelle da je borba sadržaj ove tragedije, ne vidimo iz novinske kritike.

O izvedbi i režiji *Kralja Leara* imamo dobronamjernu i nepotpunu kritiku Ćire Čulića u *Slobodnoj Dalmaciji*, koju je pretiskao u svojoj knjizi *Kazališne večeri*. Predstava se Čulića dojmila kao pregledna i zaokružena. Teja Tadić tumačio je naslovnu ulogu.

O splitskom kazalištu. — Na temelju Tanhoferovih pisama bračnim drugovima i kazališnim glumcima dalo bi se nešto kazati o kazališnoj situaciji u Splitu. Bračni drugovi su Ankica Cvijanović i Božo Jajčanin, samo nekoliko sezona glumili su u Splitu. Ankica Cvijanović bijaše Tanhoferova studentica. Njoj dugujemo podatak da je na beogradskoj Pozorišnoj akademiji učio samo dvije generacije glumaca, i to drugu ne do kraja (1951—1954). A u „službenoj knjizi” piše drugačije (v.: redoviti prof. glume od 1949. do 1958).

Prvo Tanhoferovo pismo (14. XII 1955) najoptimističnije je njegovo pismo iz „fatalnog grada”, kako zove Split kojemu stanovnici nisu „mnogo simpatični”. A ni u kazalištu „nije sve u redu”. Ali nada se boljim danima jer grad ima „perspektive razvoja”.

Tri pisma iz 1963. govore o „kompletnom haosu” u splitskom kazalištu iz kojega treba bježati i spašavati se. Iz pisma iz 1964. doznajemo tko je glavni protivnik ili jedan od glavnih protivnika kazališne uprave koju tvore Nikša Kovačić, T. Tanhofer i Silvije Bombardelli. To je Ante Jelaska. U pismu iz prosinca 1964. doznajemo da je dobio rješenje o umirovljenju. Na rješenju stoji da je umirovljenik od 1. I 1965, poslije 45 godina rada u kazalištu. Nitko od uprave nije mu kazao ni hvala.

U travnju 1965. Tanhofer piše o mogućoj redukciji u splitskom kazalištu. Brojka od 50 ljudi izazvala je duhove i počele su „splitske intrige”. U rujnu je izabran za predsjednika općinske komisije za „sanaciju splitskog kazališta”. A u kazalištu djeluje „ratna hunta” koja je odmah osnovala svoju komisiju. U teatru vladaju Dodoja i Mira Župa, spremaju repertoar. Posljednje, petnaesto pismo nosi nadnevak 11. I 1966. i donosi nevesele vijesti i tvrdnju da Split nije grad. Javlja Ankici i Boži Jajčaninu da je bio član komisije „za sanaciju splitskog kazališta”. Komisija je bila predložila privremeno zatvaranje kazališta, i nastala je velika uzbuna. Izričito spominje A. Jelasku koji je iznenada banuo u njegov stan i predlaže „da treba sve zaboraviti”.

Tanhofer smatra da sve pojave u splitskom kazalištu imaju korijen u gradu. Stvar se ne da riješiti jer Split „nije grad, on liči na one monstrume na američkom divljem zapadu i ...amin”.

O obnovi *Antigone* 1974

Sofoklo ide među one klasike koji su u Hrvatskoj i u Jugoslaviji razmjerno malo igrani. Makar je u cijelosti preveden i u prozi i u stihu a to nisu doži-

vjeli ni neki igraniji pisci (kao na primjer Molijer), njegova *Antigona* je doživjela jugoslavensku premijeru tek potkraj prošlog stoljeća (godina 1896. u Zagrebu) i nije se dugo zadržala na repertoaru. U svojem *Hrvatskom glumištu* Stjepan Miletić, taj najznatniji hrvatski kazališni ravnatelj, opisao je kako se odlučio na predstavu *Antigone*. „Mislio sam pače jedne subote u večer glumiti *Edipa kralja*, u nedjelju poslije podne *Edipa na Kolonu*, u večer *Antigonu* — ali to bi značilo tri prazne kuće za redom, a taj luksuz nije moglo naše glumište sebi priuštiti.”

Izgleda da je Stjepan Miletić jedini u Zagrebu (barem u Hrvatskom narodnom kazalištu) igrao *Antigonu*, a posve je sigurno da su Splitskani najviše puta izveli to Sofoklovo djelo u Jugoslaviji. Premijeru je *Antigona* doživjela u Splitu ravno prije dvadeset godina i do danas je igrana više nego neka druga drama u gradu.

O malo kojoj dramskoj predstavi splitskog Hrvatskog narodnog kazališta pisalo se toliko koliko o *Antigoni*. Za to će biti više razloga. To je uostalom, izgleda, i najposjećenija dramska predstava u Splitu, a i zadnja njezina izvedba (barem u ovoj sezoni) ispunila je Peristil. No ipak mi se čini da je pretjerana tvrdnja da je „imajući u vidu cjelokupni repertoar splitske drame od oslobođenja do danas” *Antigona* „najznačajnije ostvarenje” splitskog Hrvatskog narodnog kazališta. Ta je tvrdnja možda i mogla stajati prije dvadeset godina kad je bila premijera Sofoklove tragedije. Jer ipak izgleda da je predstava u svojem vijeku od dvadeset godina malo dobila; više je gubila.

Prije dva desetljeća *Antigonu* je režirao Tomislav Tanhofer. Mnoge su se stvari zbile od tada: redatelj je umro, kostimograf i scenograf također. Na sam dan prije ove zadnje izvedbe *Antigone* stigla je vijest da je u svojoj domovini, u Zapadnoj Njemačkoj, umro Rudolf Bunk, dugogodišnji scenograf splitskog Hrvatskog narodnog kazališta i slikar od ugleda, a od glumaca s premijere sudjelovala su sada samo četiri izvođača, Teja Tadić, Ivo Marjanović i Andro Marjanović, koji interpretiraju svoje stare uloge, Jugoslav Nalis, koji više ne glumi Hemonu, već ulogu Trećeg građanina.

Prigodom premijere kritičar je napisao da je scenski govor koji smo čuli na Peristilu, a koji je pogotovo težak kad se radi o stihu, i to još o jampskom trimetru, takav scenski govor koji još u splitskom kazalištu nismo čuli. Taj govor s točnim logičnim i scenskim akcentima, kome ni filološki čistunac ne bi mogao naći zamjerke, jest mukotrпно i veliko Tanhoferovo ostvarenje — i najbolja, svim glumcima, strana glume. Te, u svakom slučaju ozbiljne, komplimente ili tu ocjenu, na žalost, ne bi mogla dobiti *Antigona* poslije dvadeset godina.

Nema više redatelja koji bi budno pazio na govor i artikulaciju; od starih glumaca ostalo je samo troje, a novi su glumci bili prepušteni više sebi i svojem znanju i neznanju.

Kao kroz san sjećam se Tadićeve glume na premijeri. Tada je on više glumio kralja, alfu i omegu države. Među sadašnjim glumcima u *Antigoni* dosta dobrom dikcijom i glumom isticali su se Dara Vukić, Zdravka Krstulović, Ivo Marjanović.

Redateljima je oduvijek zadavao brige zbor u grčkim tragedijama. Tanhoferovo rješenje dosta je slično Šilerovu u *Mesinskoj zaručnici*: prednost je dana

pojedincu. Predstava je dana bez stanke, u ambijentu koji je Tomislava Tanhofera vjerojatno i potaknuo da se lati *Antigone*, a to je Peristil. Pojedini kritici prigodom premijere, a i kasnijih obnova, skoro su više pažnje posjećivali Peristilu nego režiji ili glumi. Treba kazati da je Peristil izvrstan ambijent za Sofoklovo djelo i da možda nije pretjerana tvrdnja da sličan prostor ne bi bilo lako naći ne samo u Jugoslaviji. Ali za jednu predstavu ne da se kazati da je uspjele ako se njezin uspjeh da izraziti riječima: Peristil — Sofoklo — Tanhofer. Točnije kazano, poredak bi možda morao izgledati ovako: Sofoklo — Tanhofer — Peristil (*Borba*, 21. VII 1974).

Feljtoni

Od svih Tanhoferovih članaka kazališnim povjesničarima i kritičarima bit će možda najzanimljiviji članak od četrnaest stranica *Od Bečkera do Mostara* (1966). Naslov je dijelom točan, jer članak najviše govori o Splitu i gostovanjima osječko — novosadskog kazališta (1931—1934) u tom gradu. Tanhofer je s oduševljenjem i poštovanjem ispisao retke stranice o Petru Konjoviću koji je najzaslužnija osoba tog kazališta i kazališnih gostovanja. Iako članak donosi niz korisnih i manje poznatih podataka i činjenica, pisac je dao nekoliko rečenica o „zavodničkoj snazi” Splita, koji je postao njegov fatum.

Međutim, Splićani su nešto drugo i dosta su dugo stvarali teškoće „fureštu” (strancu). Iz kasnijih Tanhoferovih pisama izbija gorčina, nezadovoljstvo, žalost. Svoju narav Splićani nisu krili niti u gledalištu kad su odobravali ili odbacivali tekst. Simpatična je reakcija don Frane Bulića prije stanke u predstavi Sofoklova *Kralja Edipa*. Zatražio je od svojih Splićana da predstavu saslušaju pobožno jer se radi o značajnoj drami. Tako je viknuo don Frane Bulić iz svoje lože, a zabilježio je Tanhofer, između ostalog.

Samo nekoliko glumaca Tanhofer je detaljnije prikazao u svojim feljtonima. Najviše prostora dao je Aci Gavriloviću, a Jozi Laurenčiću napisao je dva nekrologa koja se sretno dopunjuju. U *Slobodnoj Dalmaciji* (28. X 1961) pohvalio je pokojnikov osobni šarm ili „čarobni fluid” koji je strujio preko pozornice u gledalište. Taj šarm bijaše nekakva smjesa u kojoj nije izostajao „čarobni pokret”. U *Mogućnostima* (1961, br. 12) njegova je pažnja na dvjema Laurenčićevim ulogama, na Pometu iz *Dunda Maroja* i na Ludi iz *Kralja Leara*.

Kod Dubravka Dujšina (nekrolog u *Slobodnoj Dalmaciji*, 2. II 1947) istaknuo je njegovu impozantnu pojavu, mir („uzvišeni mir”), glas, smisao za muzikalnost našeg jezika. Bijaše učenik realističke škole Stanislavskog. A o ruskom redatelju ostavio je Tanhofer *Napomene o Stanislavskom*. Zanimao ga je glavni zadatak predstave i kako je taj zadatak objašnjavao Stanislavski. Ruskom teatru posvećen je članak *Čehov i dramaturgija*. Čehovljevi junaci su u sukobu s „prokletim životom” i apsurdnostima života.

I kad piše o Stanislavskom i kad piše o Čehovu, Tanhofer je želio obraditi samo neke važnije stvari, važnije za kazališnog praktičara i kazališnu praksu. Takvu ili sličnu fragmentarnost ima članak o B. Gavelli, kojega smatra svojim učiteljem, a on je njegov šegrt. Nije naveo tajne učiteljeve režije, ali je spomenuo učiteljevu marljivost i radišnost te osobni šarm i veliki smisao za suradnju

s glumcima. Naveo je primjer koji može govoriti o učiteljevoj tajni. Radi se naime o režiji Krležine *Lede* u Somboru. Kazalište i pozornica u tom gradu bili su veoma skromni. Gavella je uspio da u takvom ambijentu iskoristi sve što se može iskoristiti i dao je predstavu sa „savršenim akustičnim efektima”.

Tanhofera, redatelja, glumca i organizatora, zanimala su i neka pitanja o smislu kazališta, o izboru djela, o publici, o puku i srednjoj klasi na koju računala i koja „ima srca”, a inteligencija ima „samo dosadu”. Kazališna predstava počiva na tekstu i poštuje publiku. Mora se oslanjati na književno naslijeđe kao i na glumačko (mimos) naslijeđe, a u to naslijeđe spada i to da iste uloge, osobito one glavne, uvijek glume isti glumci, u istom kostimu i maski. Nešto slično je mislio kad je pisao o Splitskim ljetnim igrama.

II

Tanhofer je bio opčinjen Krležom i njegovim dramama. Barem tri članka je napisao o njegovim dramama, u jednom je dao skicu za režijski plan drame *Michelangelo Buonarroti*. Opširnije je opisao svoje viđenje Leona Glembaja i premijeru *Gospode Glembajevi* 1929. kad je prvi put tumačio Leona. Je li to slučajno ili namjerno izostavio redatelja te predstave, jedino je naveo njegovo ime: Petar Konjović. Kad je pisao o Gavelli, o svojem učitelju, pa i idolu, detaljnije je prikazao njegovu režiju *Lede* u Somboru. Krležu, njegove drame i njegove junake spominje u mnogim člancima, kao npr. u članku *Neuspjesi i krize*. Nije bio opčinjen samo Krležom, već i Splitom (druga su i drugačija priča Splićani) i u Splitu je predstava *Gospode Glembajevih* u kojoj je glumio Leona bila od „prelomnog značenja” u njegovu životu. Tim riječima započinje svoj članak *Neuspjesi i krize*.

U svojim člancima i feljtonima, barem u onim tiskanima, Tanhofer često govori o osječkom kazalištu, o Osijeku i osječkoj publici. To je i razumljivo: trinaest godina svoje kazališne karijere proveo je u Osijeku, tu je pekao i ispekao svoj glumački i redateljski zanat. Počeo je 1921. u Osijeku, kad je angažiran kao kazališni tajnik. U nekim člancima s nekoliko rečenica spominje svoje osječko gimnazijsko školovanje i aferu koju je izazvao kao maturant na čelu jedne grupe gimnazijalaca, organizatora đачkih sovjeta i suradnika lista *Riječ radnika i seljaka* koji je uređivao Božidar Maslarić. Afera je završena tako da je izbačen iz svih srednjih škola u Hrvatskoj. Maturirao je kao eksternist. Osječane i osječku kazališnu publiku doživljavao je kao malograđane, upravo je taj izraz upotrijebio za Osječane koji nisu živjeli za kazalište i kazališnu umjetnost, ili su čak prezirali kazalište, kako kaže Tanhofer u članku *Smutnje i smetnje*. A taj članak mi je ostao u sjećanju zbog Pavla Golije, slovenskog književnika i osječkog kazališnog ravnatelja. Tanhofer spominje njegov oštar, mršavi „ptičji profil” i savjet koji vrijedi ponoviti i zapamtiti: svaki dan jedan posao ili zadatak (npr. čitanje knjige) moraš obaviti po svaku cijenu, bez izuzetka. A isto tako Tanhofera je uvjerio da se najbolje uči gluma i režija, često glumeći i režirajući.

Pišući o P. Goliji, Tanhofer se rado sjeća vremena kad su drugovali u Osijeku. Isti ili slični ton osjeća se i u članku *P. Golija* koji je u Vidmarovoj

knjizi *Moji savremenici*. I Vidmar spominje Golijino razlikovanje bitnog od nebitnog, važnog od manje važnog. A u kazalištu je najvažnija kazališna predstava, i ona se ne može i ne smije odgoditi, upozoravao je Golia Vidmara, mladog Vidmara, koji se isprva čudio tom Golijinom traženju, zahtjevu. Poslije ga je shvatio, pa i odobravao.

Nije samo Golia ostao Tanhoferu u svjetlom sjećanju, kad se sjećao i prisjećao kazalištaraca s kojima je u Osijeku surađivao i drugovao. Tako u članku *Na startu* navodi što je sve skladatelj i dirigent Mirko Polič, Slovenac koji je djelovao mnogo i izvan Slovenije, dao Osijeku. Bio je ravnatelj i dirigent osječke opere, bio je jedan od utemeljitelja Muzičke škole, Filharmonije, Društva prijatelja umjetnosti i pjevačkog društva *Kuhač*. Tanhofer se sjeća i njegovih finih nervoznih ruku, ali i njegove donkihotske borbe i mnogih teškoća u gradu koji nije imao znatniju i kulturniju glazbenu publiku.

Ako je suditi po onome što je napisao, Tanhofer je ostvario bolji, prisniji odnos s Golijom, Poličem i nekim drugim umjetnicima nego s Petrom Konjovićem, skladateljem, čije su zasluge u kazališnom životu Osijeka i Zagreba nedvojbene i značajne. Te zasluge ni u jednom trenutku ne dovodi u pitanje Tanhofer. Dapače hvali i Konjovićeve organizatorske sposobnosti, naročito je vješto i financijski i repertoarno vodio kazalište Primorske banovine, tako se u Splitu zvao osječko — novosadski ansambl. Izostao je Tanhoferov privatni i prijateljski lik značajnog skladatelja i organizatora Petra Konjovića, koji je mnogo pridonio populariziranju M. Krleže, kojemu je drame izvodio u Osijeku i Zagrebu.

Smijemo li pisati o Tanhoferu kao feljtonisti i kazališnom publicisti i ne spomenuti njegov *Kazališni list*, koji je uređivao i u kojemu je objavi niz nepotpisanih i veoma malo potpisanih članaka? O tom listu zna se malo, a o njemu je malo kazao i sam Tanhofer u članku *Jedno sjećanje na Kazališni list (Kazalište, Osijek, 1971, br. 1—2)*. Tanhofer nije naveo godine izlaza lista a ni koliko je brojeva izašlo. Vjerujem da Sveučilišna knjižnica u Zagrebu i ima najviše (ali ne sve) brojeva tog lista koji je izlazio prema katalogu spomenute knjižnice, od 1922. do 1933. u Osijeku, izašlo je barem 80 brojeva. Za gostovanja u Splitu (1931—1933) izašlo je oko 46 brojeva a nešto brojeva (barem 14) izašlo je u Novom Sadu (1931—1932) i u Subotici 1932 (barem jedan broj) uvijek pod naslovom *Pozorišni list*.

Dakako, podatke treba provjeriti, jer ne možemo vjerovati da Sveučilišna ima „sve”. Trebat će pregledati i pročitati brojeve koje knjižnica ima, a među njima je i broj 2, Split, 24. II., na str. 1—3 je članak *M. Krleža* u kojemu je Tanhofer Krležu obilježio „kao najmarkantniju ličnost” u našoj modernoj književnosti.

III

Nije Tanhofer pisao samo o glumcima, redateljima, režijama i sl. već i o „tamnim stranama” kazališnog organizma. Tako u članku *Na startu* opširnije govori o antagonizmu. Tih antagonizama ima u kazalištu mnogo, ali jedan je naročito uporan, stalan. To je antagonizam između kazališnih umjetnika i kazališne administracije. Administracija nerijetko vjeruje u to da je važna ili čak

najvažnija karika u kazališnom organizmu i da sebi služi i da njoj trebaju služiti.

U odnosu na Tanhofera Gavella nije birao metode koje bi se mogle nazvati poticajima. Pomalo naivno (da li samo naivno?) djeluje Gavellino uvjeravanje (v. članak *Neuspjesi i krize*) da je Tanhofer dobar glumac osječko — novosadskog kazališta jer „nema boljega”. Ipak je istine radi potrebno navesti da je Tanhofer u trenucima krize i kriza pitao Gavellu, a ovaj je odgovorio: „Ne, Toko, ne ljuti se, ali ti nisi pravi glumac...” Usto mu je zamjerio što se nije potpuno predao glumačkom zvanju, tom „fantomskom poslu” koji traži potpunu predaju, „cijelog čovjeka, ti si u njega ulazio samo s pola bića”.

Iako Tanhofer nikad nije predbacivao Gavelli neke pedagoške metode, ipak su u praksi, barem u slučaju Tanhofera, pobijedili savjeti Pavela Golije, književnika, kazališnog ravnatelja. „Golia je izvršio snažan i značajan utjecaj na naš dramski repertoar, vodeći prvenstveno brigu o njegovom literarnom nivou”, zapisao je Tanhofer kojeg je Golia poticao na glumački i redateljski rad. Golia je režirao *Idiota*, a ulogu kneza Miškina povjerio je Tanhoferu, koji je zabilježio da mu je ta uloga bila presudna.

U svojim feljtonima i sastavcima Tanhofer je ostavio materijala za kazališnog povjesničara i kroničara, iako sam nije imao ambicije kazališnog povjesničara. Bio je i ostao umjetnik, a literarnih vrijednosti imaju njegovi radovi. O svojem kazališnom iskustvu prije ulaska u osječko kazalište 1921. Tanhofer ne govori ili govori veoma malo. Spominje svoje dramske pokušaje, koje je bezobzirno odbacio B. Gavella, kojega će Tanhofer kasnije smatrati svojim učiteljem. Poziv Andrije Milčinića i briga njegova oko mladog studenta bečkog sveučilišta, urodile su plodom. Nesvršeni student filozofije odabrao je poziv u kojemu je postigao mnogo.

TANHOFEROVE REŽIJE U SPLITU

1. Valentin Petrovič: *Očev dom*. Komad u četiri čina. Premijera 23. VIII 1945. — Osvrt u dnevniku Slobodna Dalmacija, 26. VIII.
2. Mirko Bogović: *Matija Gubec, kralj seljački*. Tragedija u pet činova. 27. IX 1945. — Osvrt 28. IX.
3. Branislav Nušić: *Pokojnik*. Komedija u tri čina s predigrom. 4. X 1945. — Osvrt 7. X.
4. Miroslav Krleža: *Gospoda Glembajevi*. Drama u 3 čina. 1. XII 1945. — Osvrt 11. XII.
5. Maksim Gorki: *Na dnu*. Drama u četiri čina. 15. I 1946. — Osvrt 19. I.
6. Konstantin M. Šimunov: *Ruski ljudi*. Drama u tri čina. 2. V 1946. — Osvrt 4. V.
7. M. Krleža: *U agoniji*. Drama u dva čina. 25. I 1947. — Osvrt 22. II.
8. Friedrich Schiller: *Spletka i ljubav*. Građanska tragedija u pet činova. 12. II 1947. — Osvrt 22. II.
9. Ranko Marinković: *Albatros*. Drama u tri čina. 15. III 1947. — Osvrt 15. III.
10. Aleksandar N. Ostrovski: *Bez krivnje krivi*. 17. V 1947. — Osvrt 22. V.
11. Valentin P. Katajev: *Dan odmora*. Komedija u tri čina. 23. V 1947. — Osvrt 28. V.
12. Sofoklo: *Antigona*. Tragedija u sedam činova. Peristil, 4. VIII 1954. — Osvrt 9. VIII.

13. Sofoklo: *Kralj Edip*. Tragedija u šest činova. Peristil, 13. VIII 1955. — Osvrt 25. VIII.
14. W. Shakespeare: *Hamlet, kraljević danski*. Tragedija u pet činova. 10. II 1958. — Osvrt 13. II.
15. Ivo Vojnović: *Ekvinocijo*. Drama u četiri čina. 20. XII 1958. — Osvrt 25. XII.
16. Oskar Davičo i dr.: *Pesma*. Drama u dva dela. Režirao sa S. Komnenovićem. 20. IV 1959. — Osvrt 26. IV.
17. M. Krleža: *U agoniji*. Drama u tri čina. 25. IV 1959. — Osvrt 30. IV.
18. Guilherme Figuliredo: *Lisica i grožđe*. Drama u dva djela. 5. VIII 1959. — Osvrt Ć. Čulića u knjizi *Kazališne večeri*.
19. Drago Ivanišević: *Ljubav u koroti*. Drama u tri čina. 9. IV 1960. — Osvrt 13. IV.
20. Eshil: *Orestija*. Tragedija u tri djela. Adaptirao za jednevečernju izvedbu T. Tanhofer. 13. VIII 1960. — Osvrt Ć. Čulića.
21. Ranko Marinković: *Glorija*. Mirakl u šest slika. Obnovio režiju Vojdraga Berčića. 6. XI 1960. — Osvrt 9. XI.
22. M. Krleža: *Gospoda Glembajevi*. Drama u tri čina. 4. IV 1961.
23. W. Shakespeare: *Kralj Lear*. Tragedija u pet činova. S Antom Jelaskom. 18. VI 1961. — Osvrt Ć. Čulića.
24. M. Gorki: *Na dnu*. Scene u četiti čina. 3. XI 1961. — Osvrt Ć. Čulića.
25. Albert Camus: *Nesporazum*. Drama u tri čina. 30. XII 1961. — Osvrt 6. I. 1962.
26. Emmanuel Robles: *Monteserrat*. Drama u tri čina. 27. I 1962. — Osvrt 31. I.
27. M. Krleža: *Leda*. Komedija u četiri čina. 23. III 1963. — Osvrt 27. III.
28. Mirko Božić: *Pravednik*. Drama u tri čina. S Božom Jajčaninom. 1. VI 1963. — Osvrt 6. VI.
29. Niccolo Machiavelli: *Mandragola*. Komedija u pet činova. 11. XII 1963. — Osvrt 21. XII.
30. Hranko Smodlaka: *Antipatra ili krivi spoj*. Drama u dva čina. 14. I 1964. — Osvrt 18. I.
31. Borislav Mihajlović Mihiz: *Banović Strahinja*. Drame u tri čina. 1. III 1964. — Osvrt 7. III.
32. M. Krleža: *Saloma*. Dramska legenda u jednom činu. 26. VII 1964. — Osvrt 1. VIII 1964.
33. M. Krleža: *Maskerata*. Dramska legenda u jednom činu. 26. VII 1964. — Osvrt 1. VIII.
34. Tomislav Slavica: *Iskupljena drama*. Drama u tri čina. 27. II 1966. — Osvrt 3. III.
35. Razni autori: *Crveni oktobar*. Recital. 4. XI 1967.
36. Sofoklo: *Antigona*. Obnova. 25. XI 1967.
37. M. Krleža: *Gospoda Glembajevi*. Drugi čin. Prema režiji T. Tanhofera 6. VII 1973.
38. Sofoklo: *Antigona*. Prema režiji T. Tanhofera 12. VII 1974.

ČLANCI TOMISLAVA TANHOFERA (Izbor)

- Miroslav Krleža. Kazališni list, Split, 24. II 1931, br. 2, str. 1—3.
- Teatar — „biblija pauperum”. Novo doba, Split, 24. XII 1931, str. 32.
- * Zalaže se za kazalište koje će posjećivati puk i srednji stalež, jer imaju osjećaje.
- Gerhart Hauptmann. Novo doba, Split, 5. XII 1932.

- *Fragmentsi o krizi teatra*. Novo doba, Split, 16. IV 1933.
- * U kazalištu je najvažniji pisac, tekst i glumac. Što donosi film?
- *Joso Martinčević*. Hrvatska pozornica, Zagreb, 1941—1942, br. 29—30.
- *Povodom smrti Dubravka Dujšina*. Slobodna Dalmacija, Split, 2. II 1947.
- *Ljetne priredbe. Velika šansa da Splitski teatar preraste lokalne okvire*. Slobodna Dalmacija, 23. VII 1955.
- *Realno maštanje pod nerealnim nebom*. Splitska scena, 1955, br. 7.
- * O splitskom Peristilu i kulturnom naslijeđu.
- *Priznanje U: Spomen* — knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku. Osijek, 1957.
- * O A. Gavriloviću, T. Stojković i Z. Vuksan — Barlović.
- *Ljetne priredbe kao pučki teatar*. Mogućnosti, Split, 1959, br. 11, str. 959—963.
- * Igre se moraju oslanjati i na književno i na glumačko naslijeđe.
- *Kazalište u svom vremenu*. Mogućnosti, Split, 1960, br. 4, str. 259—300.
- *Čehov i dramaturgija*. Mogućnosti, Split, 1960, br. 11.
- *Sjećanje na Jozu Laurenčića*. Slobodna Dalmacija, 28. X 1961.
- *Uspomeni Jozu Laurenčića*. Mogućnosti, Split, 1961, br. 12, str. 1333—1335.
- *Teatar vrijednosti*. Uoči gostovanja Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz Beograda. Slobodna Dalmacija, 23. VI 1962, str. 4.
- *Napomene o Stanislavskom*. Mogućnosti, Split, 1963, br. 6, str. 649—653.
- *Michelangelo Buonarroti*. Skica za jedan režijski plan. Mogućnosti, Split, 1963, br. 12, str. 1309—1320.
- *Leone Glembaj*. Jedan glumački doživljaj. Mogućnosti, Split, 1963, br. 12, str. 1328—1336.
- * O premijeri „Gospode Glembajevih” 1929. u izvedbi osječko — novosadskog kazališta. U ulozi Leona nastupio je T. Tanhofer i u članku je dao svoje viđenje te uloge i tog lika.
- *Na startu*. Scena, Novi Sad, 1963, br. 1, str. 13—28.
- * Prve godine u osječkom kazalištu u koje je ušao 1921.
- *Gavella — putujući režiser*. Mogućnosti, Split, 1965, br. 11, str. 1051—1161.
- * Tekst je nešto kraći od teksta „Samo sjećanje” u „Pozorištu” (1968).
- *Od Bečkereka do Mostara*. Mogućnosti, Split, 1966, br. 1, str. 66—79.
- * Govori o Narodnom kazalištu za Primorsku banovinu (1931—1934).
- *Neuspjesi i krize*. Odlomak. Scena, Novi Sad, 1966, br. 5, str. 165—175.
- * Dvije Gavelline opaske koje su dojmile T. Tanhofera. — Obilježja glumaca Jan-ka Rakuše, Milana Ajvaza i Slavice Kos.
- *Smutnje i smetnje*. Odlomak. Scena, Novi Sad, 1967, br. 1.
- * Tanhofer se sjeća Osijeka u kojemu je radio trinaest godina i u kojemu se nije ugodno osjećao.
- *Pa i Hamlet*. Odlomak. Scena, Novi Sad, 1967, br. 3, str. 403—410.
- * O izvedbi „Hamleta” 1937. u Novom Sadu, redatelj B. Gavella, u glavnoj ulozi T. Tanhofer. — O scenografu i entuzijasti Milenku Šerbanu.
- *Fatalno i sretno*. Razgovor s T. Tanhoferom dobitnikom Nagrade grada Splita za životno djelo. Slobodna Dalmacija, 2. XI 1968, str. 4.
- * Opširan razgovor vodio Vojko Mirković.
- *Samo sjećanje*. Pozorište, Tuzla, 1968, br. 1, str. 80—87.
- * O Branku Gavelli i o gostovanjima osječko — novosadskog kazališta kojemu je bio redatelj.
- *Jedno sjećanje na „Kazališni list”*. Kazalište, Osijek, 1971, br. 1—2.

IZVORI

Slobodna Dalmacija, dnevnik, Split, od 1945. do 1971.

Repertoar hrvatskih kazališta. Ur. Branko Hećimović, 1990—2002.

T. Tanhofer: *Pisma*. 1955—1966. Petnaest Tanhoferovih pisama bračnom paru Jajčanin objavila je Ana Cvijanović Jajčanin u članku *Pisma profesora i redatelja T. Tanhofera* u Zborniku Matice srpske za scenske umetnosti i muziku. Novi Sad, 2004, sv. 30—31, str. 177—196. Članak je tiskan u zborniku u kojemu su *Radovi sa naučnog skupa posvećenog T. Tanhoferu* (str. 119—200).

OSNOVNA LITERATURA

Miroslav Belović: *T. Tanhofer* (1898—1971). U: Jugoslovensko dramsko pozorište. 1948—1973. Dvadeset pet godina rada. Beograd, 1973, str. 110—112.

Antonija Bogner — Šaban: *T. Tanhofer u Osijeku*. Hrvatsko slovo, 10. I 1997, br. 90, str. 26.

Zoran T. Jovanović: *T. Tanhofer*. U: Narodno pozorište Dunavske banovine (1936—1941). Beograd — Novi Sad, 1996, str. 444—447.

Josip Lešić: *T. Tanhofer*. U: Istorija jugoslavenske moderne režije. Novi Sad, 1986, str. 427—429 et passim.

Raško V. Jovanović: *T. Tanhofer*. Književne novine. Beograd, 16. VIII 1971, str. 2.

Šimun Jurišić

TOMISLAV TANHOFER IN SPLIT

Summary

Since 1945 Tomislav Tanhofer lived and worked in two towns, Split and Belgrade, and directed around 50 drama alone and 5 dramas in cooperation with Miroslav Belović and Ante Jelaska. In Belgrade he worked in the Yugoslav Drama Theater (1947—1957) and was Professor of acting at the Theater Academy (1949—1958). In Split he worked on two occasion: as General Director and Drama Director (1945—1947) and as Drama Director and Director from 1958 until he retired in 1965. His direction of Marinković's *Glorija* earned him Sterija's directing award in 1967. He set up three antique dramas as part of the Split Summer Festival. Both critics and audience deemed Sophocles' *Antigone* to be the best. The drama premiered in 1954 and was later staged two more times, in 1967 and 1974. As a director, he had respect for the writer's text and he was the leading name in the directing which served the writer. He published around 30 theater sketches and articles, primarily in the journal *Possibilities* (1960—1966) and *Scene* (1966—1967).

Драѓана Чолић Биљановски

САРАДЊА У ОБЛАСТИ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА

САЖЕТАК: Међународну сарадњу словенских и јужнословенских земаља из области позоришне уметности, као и размену уметничких достигнућа, почетком XX века из Србије иницирају ствараоци као што су Бранислав Нушић, Милан Грол и Милутин Чекић, књижевници, теоретичари, практичари и интелектуалци европског формата. На простору централне Европе и словенских земаља, Нушић је један од најпревођенијих писаца: Аустрија, Бугарска, Чешка, Словачка, Пољска, Мађарска, Румунија, Русија, Француска и др. Из окружења балканских земаља, Нушић је ствараоцима прокрчио пут ка литерарној Европи. Али, веома је значајан, но мало познат, његов шири друштвени ангажман на плану културе и позоришта који доприноси промоцији и модернизацији српског националног театарског бића. Милан Грол појављује се у позоришном животу крајем XIX века, професионално делује, с прекидима, у Народном позоришту у Београду четврт века, а културним и позоришним радом у Краљевини Србији, Краљевини СХС и Краљевини Југославији обележава прву половину XX века. Грол је деловао као законописац српског и југословенског позоришта. Суштина Гролове делатности обухвата: организациону, уметничку, реформаторску и међународну активност. Позоришни редитељ, управник позоришта, драмски писац и критичар Милутин Чекић о позоришној уметности стиче сазнања на иностраним искуствима. Почетком XX века сазрева мисао о реформи у области продукције и уметности позоришта, по угледу на нове европске системе и форме. Као државни питомац Народне позоришта, Чекић одлази у иностранство, да би усавршио позоришну режију и продукцију. Домети Нушића, Грола и Чекића имплементација су најбољих европских (француских и немачких) искустава у домаћи и јужнословенски позоришни систем, професионализација режије, унапређење законодавства, оснивање Опере и Балета, диференцијација уметничких сектора (Драма, Опера, Балет), ангажовање и сарадња са иностраним уметницима, формирање мреже институција културе, као и школовање глумачког кадра.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: јужнословенски, словенски, југословенски, театар, пројекат, меморандум, позоришна продукција, режија, комплементација, међународна сарадња, елаборат, европеизација, организација, законодавство, реформа, уметнички конзерваторијум, едукација, позоришна политика.

* * *

Сарадњу и размену у области позоришне уметности почетком XX века из Србије иницирају ствараоци при Народном позоришту у Београду, попут Бранислава Ђ. Нушића (1864—1938), Милана Грола (1876—

1952) и Милутина Чекића (1882—1964), књижевника, теоретичара, практичара и интелектуалаца европског формата.

1.

При помену имена Бранислава Ђ. Нушића (1864—1938) пре свега помислимо на великог књижевника, комедиографа, хумористу, фелџонисту. Мање учачамо његов шири друштвени ангажман на плану културе и позоришта. Прво, Нушићев вишегодишњи боравак као дипломатског службеника на Косову и у Македонији (1890—1900) омогућава му да сагледа изблиза судбине људи под туђинском влашћу. У периоду од 1900. до 1902. долази на чело Народног позоришта у Београду и покреће иницијативе за зближавање и повезивање јужнословенских и словенских позоришта.

Новембра 1900. године Бранислав Нушић, преко Беча, путује у Варшаву, одатле у Русију, а у повратку преко Чешке задржава се у Загребу. У Друштву хрватских књижевника чита комад *Кнез Иво од Семберије*.

После Нушићевих путовања и преписке са сродним позоришним институцијама, у Београду гостују глумци из словенских земаља: кнез Александар Иванович Сумбатов-Јужин, глумац и редитељ, члан Императорских позоришта у Москви, Марија Хоржиц Лаудова и Хана Квапилова, првакиња чешког Народног дивадла у Прагу, Ирма Полак и Љерка пл. Шрамова, првакиња Хрватског земаљског казалишта у Загребу, Пера Добриновић, првак Српског народног позоришта у Новом Саду.

Нушић предлаже министру просвете Павлу Маринковићу да се глумици Лаудовој додели Орден светога Саве. Чешка уметница била је супруга познатог књижевника и припадника младочешке странке, те Нушић сматра да ће он, као угледан човек, заступати интересе наше државе када се за то укаже потреба.¹ Такође, истим орденом одликован је и кнез Сумбатов-Јужин као и Василиј Пантелејмонович Лучић-Далматов, руски глумац, пореклом са јужнословенских простора.

Године 1908, када у Београду гостује група руских уметника предвођена Григоријем Григоријевичем Геом, уследила је Нушићева иницијатива за турнеју по Русији (Одеса, Кијев, Москва, Петроград). По његовој замисли на гостовање би ишли Милорад Гавриловић, Богобој Руцовић и Добрица Милутиновић. Овом приликом пише елаборат, али није дошло до реализације.

Такође, Нушић подржава истакнутог оперског певача Жарка Савића (1861—1934) и његову супругу Султану Цијукову (1871—1935) у оснивању „Опере на Булевару”, која у Београду делује од 1909. до 1911. године. Осим подршке и сугестија Нушић помаже око гостовања у Софији 1910. године.

¹ Драгана Чолић Биљановски, *Нушић позоришни стваралац двадесетог века*. Нушићеве дани, Дом културе Смедерево, Смедерево 2000, 19.

Коренима и пореклом, Нушић је везан за јужне крајеве земаља на Балкану, тако да са великим ентузијазмом, сматрајући ангажовање културном мисијом, прихвата 1913. године организацију и руководство позориштем у Скопљу, где остаје до Првог светског рата. После рата, 1919. године, обнавља рад театра. Овој институцији придаваће уметнички и друштвени значај и као начелник Уметничког одељења Министарства просвете у периоду од 1919. до 1923. године, обезбеђујући му помоћ и подршку.

Визионарске идеје нису га напуштале ни у избеглишту у иностранству, за време Првог светског рата. Оне су изражене у писму које упућује 30. јуна 1917. године из Женева на Крф избегличкој влади и министру просвете.² У овом писму износи план реорганизације културног живота у држави после Првог светског рата „као резултат размишљања, посматрања и проучавања појава у културних народа и размене мисли са људима којима питање напретка књижевности и уметности лежи на срцу”. Своју визију Нушић ће спроводити у пракси као први начелник новоформираног Уметничког одељења Министарства просвете, управо из овог елабората.

На простору централне Европе и словенским земљама Нушић је један од најпревођенијих писаца. Предвођен је у Аустрији, Бугарској, Чешкој, Пољској, Мађарској, Румунији, Словачкој, Русији, Француској итд. Многим ствараоцима балканских земаља Нушић је прокрчио пут ка литерарној Европи.

2.

Делатност Милана Грола (1876—1952) у области позоришне уметности спада у најзначајнији индивидуални допринос, који утиче на развој позоришта XX века. Грол у позоришни живот улази крајем XIX столећа, професионално делује, с прекидима, у Народном позоришту у Београду четврт века, а културним и позоришним радом у Краљевини Србији, потом Краљевини СХС и Краљевини Југославији обележава прву половину XX века. Милан Грол је много учинио за позоришну уметност као законописац и реформатор српског и југословенског позоришта. Његова делатност обухвата четири области: организациону, уметничку, реформаторску и међународну активност.

Као реформатор, по повратку са двогодишњег студијског боравка у Паризу, Грол је, 24. јуна 1902. године, одлуком министра просвете Љубе Ковачевића именован за пословођу и члана комисије Позоришног закона.³ Током боравка у Паризу прикупља документа о правном статусу француских позоришта и њиховој унутрашњој организацији, а после 1902. године његова пажња усмерена је на проучавање искустава европ-

² Драгана Чолић Биљановски, *Бранислав Ђ. Нушић позоришни организатор*, Факултет драмских уметности, Београд 2000, 12—37.

³ Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835—1914*, Архив Србије, Београд 1971, 645—646.

ских развијених земаља у области позоришног законодавства, што резултира доношењем познатог Закона о позоришту из 1911. године.

Међународну позоришну сарадњу Бранислава Нушића, за време кратке управе Народним позориштем (јул 1900 — јануар 1902), са јужнословенским, односно југословенским позоришним кућама, Грол наставља међусобним посетама, разменом појединаца и ансамбала (Загреб, Осијек, Нови Сад, Цетиње, Београд).

До преузимања управничке функције 1909, Грол, као стални рецензент *Српског књижевног гласника*, у огледу „Београдско и Загребачко позориште” 1908. пише о разлозима сарадње оба позоришта износећи лични став: „Независно од свих курсева политике и чак ма од каквих политичко националних идеја... два позоришта имала би разлога и потребе да одржавају што тешње међусобне везе...”.⁴

Исте, 1908, године Грол подржава размену гостовања Нине Вавре у Београду и Добрице Милутиновића у Загребу. Интензивно сарађује са интендантом Загребачког казалишта Владимиром Трешчецом Брањским (1870—1932).

Прво инострано гостовање Народног позоришта, уз Нушићеву помоћ, Грол организује у Скопљу, које је тада под турском управом, од 25. до 27. октобра 1909, а при повратку задржавају се и у Лесковцу. Прослава „четрдесетогодишњице дома Народног позоришта”, 5. новембра 1909, била је прилика за гостовање директора позоришта.⁵ Циљ сусрета позоришних управника било је зближавање јужнословенских позоришта из окружења. Као вршилац дужности управника, Милан Грол, упутиће 23. новембра 1909. молбу министру просвете Јовану Жујовићу за десетодневно одсуство, да би уредио споразум о сарадњи југословенских позоришта и ангажовао глумце, сликаре, декоратере за Народно позориште у Београду. Грол наглашава: „потребно је да као управитељ Народног позоришта одем у Загреб, Љубљану, евентуално и у Праг”. Гролове намере подржавају чланови Одбора (Драгомир Јанковић, Јован Скерлић, Бранислав Ђ. Нушић, Стеван Мокрањац) и културна јавност.⁶ До реализације Гролове намере није дошло, јер се повлачи са управничког места од 1. априла 1910. до јануара 1911. За време своје кратке управе Милорад Гавриловић, по угледу на Грола, у лето 1910. са Илијом Станојевићем путује у Загреб, Беч, Минхен и Праг. Договара гостовања чланова чешког Народног и Хрватског земаљског казалишта за следећу сезону, набавку костима, декора и техничку модернизацију позорнице.

Када је Грол поново изабран за управника Народног позоришта у Београду, наставио је раније уговорену међународну сарадњу. Зближавање култура подржава *Српски књижевни гласник*, којем припада и Грол, посебно 1907, када је Јован Скерлић главни уредник. У духу југословен-

⁴ Милан Грол, *Београдско и Загребачко позориште*. — СКГ, књ. 20, бр. 10, Београд 1908, 777—778.

⁵ *Позоришни годишњак: Сезоне 1909—1910 и 1910—1911*, Београд 1911, 24.

⁶ Зоран Т. Јовановић, *Милан Грол — позоришни реформатор*. — Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, бр. 28/29, Нови Сад 2002.

ства *СКГ* сарађује са уредништвом загребачког *Савременика* (1906), Друштва хрватских књижевника.⁷

На сцени Народног позоришта у Београду 1910/11. гостују Милица Михичић, Иво Раић и Јосиф Штефанац из Загреба, Милка Марковић из Новог Сада а из Прага долазе Ана Суханкова и Едуард Војан.

Петнаестодневном гостовању Загребачке опере, маја и јуна 1911, присуствује загребачко руководство: Трешчец-Брањски, Срећко Албини, директор Опере, Иво пл. Раић, редитељ, и Миле Зуне, диригент. Јуна 1912. године у Београду гостује С. В. Хаљутина-Андрејева, чланица МХТА-а из Москве.

Споменимо да је Бранислав Ђ. Нушић био веома популаран у Загребу. У периоду до Првог светског рата премијерно су изведене његове комедије: *Свети* (1911), *Пројекција* (1912), *Народни посланик* (1913) и *Пути око светиа* (1914).

Године 1912. Грол пише елаборат о начинима сарадње сталних позоришта на словенском југу: Љубљане, Загреба, Осијека, Београда, Новог Сада, Цетиња и Софије. План упућује Загребачком и Софијском позоришту.⁸ У преамбули меморандума Грол говори о разлозима сарадње. Начине сарадње предлаже у десет тачака: 1. узајамна позајмица техничких средстава: костима, декора, реквизита; 2. утврђивање плана рада и репертоара за једну сезону; 3. заједничка поруцбина превода, заједнички конкурси за оригиналну драму (српску и хрватску); 4. заједничка заштита ауторских права националних писаца и коришћење успешнијих писаца; 5. заједничка позоришна политика, слично законодавство, статuti, правилници; 6. чешће систематско гостовање уметника; 7. организовање крајем сезоне смотре „зорних представа”, уз пратећу значајну изложбу; 8. једнообразна политика према страним гостима; 9. оснивање „уметничког конзерваторијума за образовање наших певачких и глумачких снага” уз летње специјалистичке курсеве за младе глумце и певаче; 10. оснивање заједничког позоришног листа.

Боравећи у Прагу новембра 1912. године, поводом премијере *Смрт мајке Јуђевића* Иве Војновића, Грол предлаже оснивање Савеза словенских позоришта. Међутим, Први и Други балкански (1912—1913), а убрзо и Први светски рат (1914), омели су планове. После Првог светског рата, Грол обнавља ову идеју. Први конгрес словенских позоришта у Београду организован је другог дана обележавања педесетогодишњице београдског Народног позоришта, 17. јануара 1923. године, у сали Народне скупштине. Конгрес је донео споразум о заједничком раду и усклађивању унутрашње и спољне политике, међусобне сарадње, гостовања, техничке размене и економске олакшице, као и иницијативу за издавање заједничког часописа.

Првом конгресу словенских позоришта присуствовали су министар просвете М. Трифуновић, делегати са прославе, заступник чешке земаљ-

⁷ Dragana Čolić Biljanovski, *The Dreamers of the Balkan Theatre in the 20th Century*. — Balkan Theatre Sphere, Faculty of Dramatic Arts, Skopje 2003, 62—63.

⁸ *Позоришни годишњак 1912—1913*, Београд 1913, 35.

ске владе; директор Хипотекарне банке у Брну, изасланик словачке земалске владе, председник Трговачке коморе у Брну; Керман, интендант, др Шафаровић, директор, и др Хилар, шеф Дrame Народног Дивадла у Прагу; Хибка, интендант Виноградског Дивадла у Прагу; Вацлав Штех, директор Дrame позоришта у Софији; Бранислав Нушић, начелник Уметничког одељења; управа београдског позоришта; изасланици покрајинских позоришта, представници Глумачког удружења, глумци, књижевници и новинари. Нушић је резимирајући дискусију предложио да се изабере комисија која ће преиспитати сва спорна питања и дати дефинитивни облик резолуције конгреса. Трећег дана конгреса, 18. јануара 1923, у фоајеу позоришта прикључују се и чланови Дrame, Опере и Балета београдског позоришта. Закључни реферат о тродневном раду подноси Милан Грол. Предложене су конкретне форме сарадње словенских позоришта: о размени репертоара, писаца и узајамној информисаности. То значи да словенска позоришта извештавају о премијерама, репризама и новим инсценацијама. Извештаји о догађањима биће објављени у зборнику. Намера је да зборник прерасте у ревију. На крају је Бранислав Нушић, као председник, захвалио делегатима на показаној доброј вољи и сарадњи.

Други конгрес словенских позоришта одржан је у Бугарској 5. и 6. фебруара 1923. године, поводом прославе шездесетогодишњице отварања нове позоришне зграде у Софији. За разлику од Првог, на овом конгресу присутни су били само делегати из Београда и Загреба. Поновљене су иницијативе Првог конгреса у Београду: 1. Да се покушај заједничке публикације, оснивање словенске позоришне ревије, илустровани позоришни алманах, за 1923, редигује и изда о трошку конзорција великих словенских позоришта у Софији, Београду, Загребу, Љубљани, Прагу, Брну, Варшави, Кракову, Лавову и Познању. Алманах из три целине чини: 1. *Уметнички део* (свако позориште даје преглед најуспешнијих премијера, са подацима о режији, декору и костиму). 2. *Административно-статистички део* (преглед годишњег репертоара, особља, прихода, и догађаја у позоришту, по обрасцу за сва позоришта). 3. *Глумачки део*, (извештаји и ангажовање професионалних организација, уметничког особља по категоријама: глумци, певачи, оркестар итд.). Такође, разговарало се и о техничкој организацији.

Редакција и администрација алманаха била би у Прагу, а позориштима треба препустити слободу избора националног или другог словенског језика. Југословенски и бугарски представници своја места у алманаху приредили би на руском језику. Биле би даване скице и фотографије, а уз национални језик био би превод на француски језик. Циљ алманаха је пропаганда и представљање словенске позоришне уметности у Европи. Уз то, покренуто је питање о позоришном законодавству, као и о односу државе према позоришту, ангажовању глумаца, чланова оркестра и техничког особља. Нажалост, добре и оригиналне идеје остале су „мртво слово на папиру”.⁹

⁹ *Годишњак Народног позоришта у Београду, 1922—23, 41—44.*

Од почетка XX века до коначног одласка Грола из Народног позоришта у пензију, 1924. године, у Београду из европских центара гостују француски глумци, од Коклена старијег па до Лињеа Поа и Сузане Де-пре, Мадлене Доле, Бланше Тутен, Ренеа Парнија и других.¹⁰ Долазе трупе из Грчке, као и Талијанска опера.

После Првог светског рата у Београду су чести уметници руски емигранти. Позоришни догађај, у периоду од децембра 1920. до марта 1921, било је гостовање Московског художественог театра.¹¹

Захваљујући Милану Гролу, Београд је двадесетих година XX века културна престоница Европе, а на сцени Народног позоришта упоредо се развијају три уметничка колектива (Драма, Опера и Балет).

Други светски рат Грола одводи у Лондон као члана Југословенске избегличке владе, о чему оставља аутентично сведочанство у *Лондонском дневнику* (Београд 1990). У последњој књизи објављеној за његовог живота — *Из позоришта предратне Србије*, (СКЗ, Београд 1952), аутор бележи историјат три прва професионална позоришта која су у духу сарадње и прожимања балканских народа деловала у прошлости на релацији Нови Сад — Београд — Загреб.

3.

Позоришни редитељ, управник позоришта, драмски писац, критичар и теоретичар позоришта Милутин Чекић, из круга београдских интелектуалаца, о савременој позоришној уметности сазнања стиче на иностраним искуствима.¹²

Почетком XX века сазрева мисао о потреби реформи у области продукције и уметности позоришта, по угледу на нове европске продукционе системе и форме. Као државни питомац Народног позоришта Чекић одлази у иностранство да би усавршио позоришну режију и продукцију.

У зиму 1906/7. године Милутин Чекић борави у Бечу, Минхену и Бриселу, а потом 1908. у Прагу и Берлину. Поново је у Берлину 1911/12, у децембру 1913. и јануару 1914. године, стално надграђујући теоријска и практична позоришна знања. Искуства стечена у Берлину утичу на Чекићеву уметничку радозналост, формирање и сазревање, јер непосредно упознаје практични рад Макса Рајнхарта.¹³

У Минхену је импресиониран модерним, новим театром „Уметничко позориште“ (Kunstler Theater), као и позориштима Берлина.¹⁴

¹⁰ Милан Грол, *Француско позориште у Србији*. — Театрон, бр. 101, МПУС, Београд, 52—53.

¹¹ Велимир Живојиновић, *Московски художествени театар. Поводом првог гостовања у Београду, 1921*, Из књижевности и позоришта, књ. 1, Београд 1928, 108—117.

¹² Олга Милановић, *Дојринос Милутина Чекића унапређењу позоришне режије. Неумари српског позоришта*, МПУС, Београд 1997, 184.

¹³ Рашко В. Јовановић, *Милутин Чекић следбеник рајнхартовске школе*. — Театрон, бр. 2, МПУС, Београд 1974, 51.

¹⁴ Олга Милановић, *Нав. дело*.

У есеју *Сцена у рељефу*, који се темељи на чланцима и расправи Георга Фукса о „Позорници будућности”, Чекић о „Уметничком позоришту” пише као о „сталном предмету живе дискусије у немачком позоришном свету, где се својим особеним погледима нарочито истицао Георг Фукс, књижевник и један од истакнутих позоришних људи у Минхену. Његово је име тесно везано са стварањем, *Kunstler Theater-a*, чији успех... премаша локално интересовање...”¹⁵

У периоду 1908—1910. Чекић је уредник часописа *Недељни преглед*. Године 1911. часопис *Недељни преглед* престаје да излази, а Чекић постаје писар Министарства просвете. Убрзо потом добија шестомесечно одсуство ради усавшавања позоришне режије у Берлину. За његову стипендију ургира Управа београдског Народног позоришта, које финансира његов боравак. Чекић стипендију реализује „већим делом у Берлину, а потом у Паризу студирајући у тамошњим позориштима”.¹⁶

До пензионисања 2. фебруара 1933. године у периоду од 1918. до 1919. у одсуству Милана Грота и Милана Предића, он је вршилац дужности управника Народног позоришта у Београду, када стручно и значајки приступа продуцентско-уметничкој обнови и реорганизацији; од 14. октобра 1924. године постављен је за инспектора Уметничког одељења Министарства просвете те учествује у стварању концепта, анализи продукције и законодавства позоришног живота на макроорганизационом плану Краљевине СХС; од септембра 1929. године у систему Краљевине Југославије вршилац је дужности управника Хрватског народног казалишта у Загребу, те као комесар покушава да реши тешку материјалну ситуацију позоришта; од 1931. до 1933. године стални је управник ХНК.

Основна замисао Милутина Чекића, у продукцијском смислу, јесу ставови о улози и месту позоришне уметности у националној култури. Своје идеје излаже у чланку *Југословенско уметничко позориште*. Чланак је прво објављен у љубљанском листу *Јуџро*, 25. марта 1911. године, а 25. и 26. априла у београдској *Правди*.¹⁷ Залажући се за стварање једног југословенског позоришта, јединственог по репертоарској политици, духу и уметничком стилу, Чекић у уводу организационо-продукционог концепта истиче: „Хоћемо ли да добијемо, брзим погледом, општи утисак културног развића једног места, па можда чак и читавог народа, то ћемо, нема сумње, отићи у позориште...”¹⁸

Мисију позоришта Чекић сагледава кроз сарадњу разнородних уметности које су подређене истом циљу. У савременом значењу, Чекић уочава синкретички карактер позоришне уметности. Предност даје књижевности, односно драмском стваралаштву, уметности глуме, музике, говори о архитектури, пластичној и декоративној уметности, ликовно-техничкој компоненти позорнице, тј. сценографији. У трећи аспект ми-

¹⁵ Милутин Чекић, *Сцена у рељефу. Позориште*, Месни одбор Удружења глумаца СХС, Београд 1925, 34.

¹⁶ Олга Милановић, *Нав. дело*, 185.

¹⁷ Рашко В. Јовановић, *Нав. дело*, 52.

¹⁸ *Правда*, Београд, 25. и 26. април 1911.

сије театра Чекић сврстава публику. Залаже се за европске стандарде на југословенским сценама постављајући питање: „Да ли могу Срби и Хрвати рећи да су на позорници развили сву лепоту свога језика? А, сваки је језик леп, када се уме говорити”.¹⁹ У другом делу текста *Југословенско уметничко позориште* Чекић поставља питање да ли је уопште могуће организовати потпуно уметничку позорницу, на овим просторима? И, наравно, као визионар он је уверен да је то могуће, ако би се појачале везе међу уметницима и то плански и систематски јер „Међу истакнутим људима који се баве драмском уметношћу на Словенском Југу има и таквих чије се снаге довољно не искоришћавају... Њих дакле, треба на извесно место, а у извесно време скупити, спојити...” Чекићева визија проистицала је не само из одушевљења немачким театром, него и из његових панславистичких идеја које су у то време актуелне како у чешким интелектуалним круговима тако и у културно-уметничким круговима у Љубљани, Загребу и Београду.

Напис о југословенском уметничком позоришту Чекић користи и касније у теоријским радовима. Из 1926. године је публикација *Позоришно ишћање* у којој анализира стање позоришта у држави у три поглавља.

Као редитељ Чекић је типични представник немачке берлинске школе, пре свега редитељског система Макса Рајнхарта²⁰ и Карла Хегемана.

У књизи *Позориште*, 1925. године у издању месног одбора Удружења глумаца Срба, Хрвата и Словенаца у Београду, Чекић пише *Три система*, те разматра: илузион, фантази и рељеф сцену, анализира редитељске модерне системе, читаво поглавље посвећује Шекспировом *Хамлећу*, ту је есеј о глумачкој школи, и краћи историјски развој београдског Народног позоришта. Уз све ово, детаљно описује сценографију у *Хамлећу* Вилијема Шекспира у режији Карла Хегемана.

Чекић истиче да на домаћим сценама треба водити рачуна о још једном аспекту уметничке продукције, а то значи „да се реформом сцене, као уметничке форме у простору, мора паралелно стварати и препород наше глумачке уметности, одбацујући похабани плашт старе романтике, у којој су се признавале само генијалне инспирације, како би се у нас и глума прилагодила, као и читава сцена, савременим струјама у уметности. Није била случајност, да су се успели покушаји у стилизацији сценске форме и у Европи јавили паралелно са појавом импресионизма у глуми, који има да замени већ дотрајалу патетичност на старој сцени.”²¹

Милутин Чекић био је и драмски писац. Написао је драму у једном чину *Свадбено јушро*, приказану 1906. у београдском Народног позоришту, као и драму *Прва бора*. Умро је 27. октобра 1964. године у Београду, скоро заборављен.

¹⁹ Исто.

²⁰ Рашко В. Јовановић, *Милутићин Чекић, следбеник рајнхартовске школе*. — Театрон, бр. 2, Београд 1974, 51—57.

²¹ Милутин Чекић, *Три система. Позориште*, Удружење глумаца СХС, Београд 1925, 28—33.

* * *

Најзначајнији домети Нушића, Грола и Чекића су имплементација најбољих европских (француских и немачких) искустава у домаћи и јужнословенски позоришни систем, професионализација режије, унапређење позоришног законодавства, оснивање Опере и Балета, диференцијација уметничких сектора (Драма, Опера, Балет), ангажовање и сарадња са иностраним уметницима, културне размене између јужнословенских позоришта, формирање мреже институција културе, као и школовање глумачког кадра.

Dragana Čolić Biljanovski

COOPERATION IN THE DOMAIN OF THEATER ART
AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY

Summary

Branislav Nušić (1864—1938), Milan Grol (1876—1952) and Milutin Čekić (1882—1964), dreamers as well as theoreticians, writers and practitioners who are also universal intellectuals of European importance whose profile is never out of date. Their most important objectives and successes are certainly their implementation of the best European experience (French and German) in their country and in the South Slav theatrical system, their managerial approach in a contemporary sense of the word, the professional note they gave to the direction of productions, the advancement in theater legislation, the foundation of the Opera and the Ballet, the separation of the artistic sectors of Drama, Opera and Ballet, the revival of the artistic and especially of the acting workforce and the foundation of the first schools and courses in the domain of artistic education. They tried to solve all the current questions thoroughly and responsibly, by applying moderate reforms in an effort to include their country's theatrical system into the modern culture.

Олџа Јокић

ОПЕРА ДМИТРИЈА ШОСТАКОВИЧА: *ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГ ОКРУГА*

покушај формирања женског идентитета
у репресивном друштву*

САЖЕТАК: Рад је усмерен на разматрање главног лика Шостаковичеве опере, Катерине Измајлове, из аспекта феминистичких теорија и основа теорије идентитета. Прати се психолошко и музичко пројављивање Катеринине самосвести и кретања идентитета од пасивног *Ми*-идентитета (женско *Друџо*), до индивидуалног активног *Ја*-идентитета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: руска авангарда, руска музика XX века, Шостакович, Катерина Измајлова, Леди Макбет Мценског округа, Николај Љесков, феминизам, женско питање, соцреализам, идентитет.

ПРОЛОГ

Руска уметност треће деценије XX века била је обележена сукобом на линији авангарда — „пролетерска музика”, који је настао услед формирања нове, превасходно политичке, конструкције-визије о положају уметности у друштву, и резултирао њеним проглашењем под називом *соцреализам* 1932. године. Наиме, сматрајући да уметност треба да има предзнак реализма, као веран одраз живота совјетског човека, а да истовремено задовољава потребе нове, „културно просвећене” совјетске публике, Лењин и, након њега, Стаљин, настојали су да се „разрачунају” са авангардним уметничким покретима, који су се развијали током претходних деценија и који нису задовољавали споменуте „пројектоване” критеријуме, већ су — сасвим супротно — нудили концепт индивидуалности и својеврсног бунта против униформних идеологија (каква је свакако била комунистичка).

* Текст представља проширену верзију реферата прочитаног на научном скупу „Јужнословенска авангарда између истока и запада”, који је у организацији Факултета драмских уметности одржан у Београду од 12. до 15. децембра 2007.

Идеологија овог доба је имала (негативног) утицаја не само на уметност већ и на друге сфере друштвеног живота; између осталог, стаљинска политика је зауставила ширење феминистичког покрета, који је у претходној деценији достигао кулминацију. Овај покрет је нудио идеју о *идентичности* нове, пролетерске жене, који стоји насупрот идентитета женског плуралног *Друго*, конструисаног од стране мушкарца. Једна од основних претпоставки феминизма била је постојање „слободне љубави”,¹ коју Александра Колонтај види кроз сексуално ослобођење као „суштинску црту револуционарног процеса” и „здраву сексуалност — атрибут нове комунистичке жене”.² Међутим, Стаљин и партијски врх нису сматрали да је секс потреба човека у социјалистичком друштву; штавише, овакво „испразно трошење времена и снаге” одвлачи совјетског човека од процеса производње, те је однос према породици и браку заострен.³ Према мишљењу Чикалове, овиме је обележена нова етапа у историји совјетске жене, етапа у којој је она експлоатисана двоструко: у кућним пословима и у производњи као радна снага, јефтенија од мушке; тако до суштинске еманципације жене није ни дошло.

У оваквим условима, Дмитриј Шостакович својом опером *Леди Макбет Миценског окрућа*⁴ 1934. године манифестно стаје на једну страну споменутог сукоба — на страну авангарде,⁵ што у датом контексту значи истовремено и својеврсну „критику” соцреалистичког схватања жене. Иако се Шостакович вероватно није бавио проучавањем феминистичке литературе, он је морао бити дотакнут горућим друштвеним питањима; композитор поново актуализује *питање женског идентитета*, окрећући се прапочецима женске еманципације. Сам композитор је наклоњен Катерини, жени — трострукој убици; њен музички језик ослања се на интонације руске народне песме, док музички језик коришћен у вези са другим личностима Шостакович оцењује као „сатиричан”, али „сатира у овом случају није духовито подсмевање”, она „разоткрива, скида маске”.⁶ Асафјев ову оперу посматра као „раст жене-личности кроз невољан злочин” (односно, женину реконституцију сопственог, личног иден-

¹ Такође, феминистичка струја види жену као индивидуу која сама бира мушкарца, одлучује о рађању (абортус је легализован 1920. године) и коју држава плаћа за рад у кући.

² И. Чикалова, И. Арманд и А. Колонтај, *Феминизм, комунизам и женски проблем послереволюционарне Русије*, в: *Женщины в истории: Возможность быть увиденными* (Сборник научных статей), БПУ, Минск 2001. <http://www.tvergenderstudies.ru/cgi-bin/pagcctrl.cgi/docs/confer/confer01/co01it06.rtf>

³ Године 1936. абортус је проглашен нелегалним, развод је отежан, а законски је прављена разлика између ванбрачне деце и деце рођене у браку.

⁴ У односу на Љсковљеву истоимену приповетку (1865), опера уноси измене које по размери одговарају поступку Чајковског у *Ликовој дами*, у односу на Пушкина.

⁵ Према Весни Вучинић, у „многим Шостаковичевим делима” можемо наћи црте типичне за авангардне правце, као што су: „рушење постојеће естетске забране, [...] укидање *поделе на естетско и неестетско* [курзив — О. Ј.] у темама, мотивима и лексици (увођење језика ‘улице’ у пјесништву), проширење сустава језичких знакова (неологизми, полисемантичке метафоре)”. В. Вучинић, *Шостакович — идеологија и дело*, Фото Футура, Београд 2002, 41.

⁶ Ј. Рајбер, *Либрето „Леди Макбет” и његова литерарна основа*. — Музички талас, 2—4, 1998, 52.

титета, који се издваја од плуралног женског *Другођ*), „жене [које] до сада није било у стваралаштву Шостаковича”.⁷

Тешко је рећи шта је више ражестило партију: да ли чињеница да садржај опере не одговара соцреалистичким захтевима, да је њен музички језик авангардан, или да је опера две године заступљена на највећим сценама Москве и Лењинграда, праћена „некажњено” хвалоспевом критике, која се истовремено „клела именом соцреализма”.⁸ Наиме, само два дана након што је Стаљин посетио оперску представу, у листу *Правда* објављен је чланак-критика *Хаос умесџо музике*, који је имао фаталне последице за даље Шостаковичево стваралаштво.⁹ Непознати аутор¹⁰ је у чланку критиковао сексуалност, „буржоазни” сиже опере и „опевавање трговачке похотљивости”; ни музичка страна дела није остала недотакнута: „груби натурализам” музике далеко је од једноставних и реалних мелодија које су потребне тадашњем „културно уздигнутом совјетском аудиторијуму”.¹¹ Последице овог чланка биле су одсуство дела са оперске сцене 27 година и касније извођење њене „цензурисане” верзије,¹² под именом *Катерина Измајлова*.

Тако се и у литератури ова опера сагледава најчешће само као „ексцесни догађај” у Шостаковичевом стваралаштву; поједини аутори, пак, „сабирају” исказивања Шостаковича о поетици његовог дела, а заштитрено је и питање предности верзија.¹³ Важно поље истраживања мо-

⁷ С. Хентова, *Два имени*. — Советская музыка, 9, 1985, 76.

⁸ О првим критикама (1934—36) вид.: И. Д. Гликман, *Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману*, DСH — Композитор, Москва, Санкт-Петербург 1993.

⁹ Према подацима које даје Димитрин, Шостакович је након 1936. године имао замисао о једанаест нових опера, али је завршио само једну „музичку комедију” соцреалистичког садржаја — *Москва—Черёмушки*, 1958. године. Ю. Димитрин, „Нам не дано предугаждать...” — *Размышления о либретто оперы Д. Шостаковича „Леди Макбет Мценского уезда”*, о его первоначальном тексте и последующих версиях, Санкт-Петербург 2002, <http://www.ceo.spb.ru/libretto/shostakovich/makbet/index.shtml>. Волков сматра да се читав његов живот и стваралаштво могу поделити на само два периода: први до чланка из *Правде* и други након тога. С. Волков, *Шостакович и Сталин: Художник и Царь*, Эксмо, Москва 2005, 287.

¹⁰ Већина аутора сматра да је сам Стаљин написао чланак. Вид.: С. Волков, *Нав. дело*, 188—259.

¹¹ Оригинални текст чланка из *Правде* може се наћи на адреси: <http://theremin.ru/archive/sovok/sumbur.htm>

¹² У другој верзији у формално-техничком смислу није промењено готово ништа, осим појединих речи и формулација у либрету и изостављања дела „постелне (треће) сцене”. Написани су и нови интерлудијуми између прве и друге, и седме и осме сцене.

¹³ Шостакович је захтевао да се „опера изводи у другој верзији, или да се не изводи уопште”. Међутим, подстакнути мишљењем Димитрина, који је сачинио контаминални облик либрета (ослоњен превасходно на прву верзију!), и даље вођена идејом о несагледивости аутентичности ауторовог исказа у оквиру дискурса идеологије каква је соцреалистичка, сматрамо да првенство ипак има прва верзија, чија нам партитура није била доступна. У овом раду комбиноваћемо Димитринову организацију либрета са музиком друге верзије (која се готово и не разликује од прве). Прва верзија нам је позната преко Ростроповичевог извођења из 1978. године. Више о верзијама и исказима Шостаковича вид.: М. Черкашина, „*Катерина Измајлова*” *возвращается: ремейк, реанимация, постлудия?*. — Зеркало недели, № 8 (483), 28 февраля — 5 марта 2004, <http://www.zerkalo-nedeli.com/nn/show/483/45669/>; (От редакции), Вступительная статья, в: *Катерина Измајлова* (партитура), Издательство „Музыка”, Москва 1985; А. Кузнецов, *Обзор — Дмитрий Шостакович: „Леди*

гло би да представља питање цитатности и симулације,¹⁴ као и третман женског питања код Шостаковича. Овај рад ће бити оријентисан на Шостаковичева решења у изналажењу мотива за Катеринине поступке у контексту њеног покушаја да промени свој идентитет, да се еманципује од наметнутог, и, мењајући друштвена правила, конституише друштво у којем би имала право на личну срећу. Овима ће бити дотакнут проблем идентитета жене у патријархалном буржоаском друштву, као и однос појединачног и плуралног идентитета.

ЖЕНСКИ ИДЕНТИТЕТ(И) У РЕПРЕСИВНОМ ПАТРИЈАРХАЛНОМ ДРУШТВУ

У патријархалном друштву жена је та која представља *Друго* у односу на мушкарца: мушкост је традиционално повезана са јавном сфером, а женскост са приватном (породица, дом, васпитање деце).¹⁵ Жена која не оствари ове своје улоге у несугласици је са идентитетом који јој друштво намеће (заправо, стереотипом жене, конструисаном од стране доминантне стране, односно мушкарца);¹⁶ Шостаковичева Катерина бива одбачена због чињенице да није остварила мајчинску („родну“) улогу; како она на овај начин није стекла „уточиште“ у женском *Ми*, подстакнута прикривеном агесијом у породици, осетила је потребу да тражи свој лични идентитет — своје *Ја*. Катерина тежи да измени свој живот, и то чини тако што покушава да оствари мајчинску улогу (дакле, да се уклопи у женско *Ми*); али како то чини са неким другим мушкарцем (не својим мужем!), она освешћивањем своје успаване сексуалности и *одабиром* мушкарца по својој вољи¹⁷ истовремено одступа од тог истог женског *Ми*.

Макбет Миџенског уезда” (*Возрождение шедевра*). — Новый Мир, № 1, 1998, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/1/tec08.html; Ю. Димитрин, *Нав. дело*; Исти, Д. Шостакович: „*Ле-ди Макбет Миџенског уезда*”, опера в четырёх действиях (статья из буклета Большого театра, изданного к постановке оперы в 2004 г.); И. Овчинников, *Шостакович не поддавался партийной критике — 100 лет со дня рождения Дмитрия Шостаковича*. — Газета, 25-ое сентября 2006, <http://gzt.ru/culture/2006/09/24/210011.html>

¹⁴ У овом раду цитате и симулације поменућемо само на местима на којима су они у функцији теме рада. Можда управо композиторово позивање на општепозната дела руских „класика“, Чајковског и Мусоргског, представља „уступак“ соцреализму, који није био препознат?!

¹⁵ Т. Б. Рябова, *Стереотипы и стереотипизация как проблема гендерных исследований*, в: *Личность. Культура. Общество*, Том V, Выпуск 1—2 (15—16), 2003, <http://www.vvsu.ru/grc/e-library/files/stereotipy.doc>

¹⁶ У овом случају разликујемо два основна вида идентитета — *Ја* и *Ми*. Жељко Иванковић говори о постојању „najmanje dva identiteta: o onome *ja* koji je gotovo božanski, singularan, apsolutan, nepovnljiv, i o onome pluralnome *mi*, koji je obično plemenski [...]”. *Mi* je uvijek prosječan identitet, [...] i predmet je nekakve čudne matematike u kojoj se sve zbraja i dijeli po nepravdi koju najbolje zna matematika, kao nešto što je, tobože, najobjektivnije i najegzaktnije” Ž. Ivanković, *Kulturni identitet. Mitsko stanje svijesti*. — Status, № 6, siječanj—veljača 2005, www.ceool.com/aspx/getdocument.aspx?logid=5&id=F50E0692-5C91-4B7F-BDCF-F91BE210849B

¹⁷ Александра Колонтај у свом делу *Љубав ичела радилица* пише: „Ако у буржоаском друштву право избора припада мушкарцу, а жениној судбини је препуштена само пасивност, да буде изабрана или купљена, онда ће у комунистичком друштву то право обавезно

Жена је толико изопштена из друштвеног контекста да јој не припада чак ни „право” да почини злочин; он се сматра мушком „привилегијом”, која од мушкарца прави „патолошку индивидуу”.¹⁸ А како то исто друштво у основи произвођења социјалне свести претпоставља *насилје*,¹⁹ логично је да се афирмација и еманципација могу достићи само насилним путем. Зато је Катерина борба за идентитет праћена ексцесним понашањем.

У том смислу можемо пратити Катеринино кретање из почетног, плуралног идентитета у нови, појединачни идентитет — из оног који јој се намеће од стране друштва, у онај који она покушава да пронађе, у жељи да промени однос друштва према себи, тако што ће уклонити конкретне носиоце зла — чланове породице, који су је унесрећили. Тако читаву радњу опере, у оквиру два претпостављена идентитета, можемо поделити на четири слоја:

Катерина као непотпуни део *пасивног* женског *Другог*

1. *Катерина као мајка*

2. *Катерина као суйруга и снаха*

(Ова два нивоа су тесно повезана, али се могу посматрати и одвојено, будући да Катерина касније жели дете изван брачне заједнице.) Угњетавање доживљено у породици, као и сексуална неиспуњеност, навели су је да пређе ивицу друштвено прихваћеног понашања.

Спознаја **сексуалности** постаје спознаја могућности осамостаљења,²⁰ односно еманципације од очекиваног, женског *Ми*, у које Катерина није ни могла да се уклопи и у односу на које није представљала потпуну жену.

Катерина и испољавање њеног *активног* *Ја*

3. *Катерина као љубавница* — Прво убиство: Борис Тимофејевич, свекар који ју је малтретирао, хтео да је сексуално злоставља и нашао се на путу њене страсти према Сергеју, тј. новооткривене сексуалности. Након почињеног првог убиства, она се привремено задовољава улогом љубавнице, затим тежи да љубавника „претвори” у мужа, како би „легализовала” своју страст и могућност будућег мајчинства (уступак женском

припасти жени. Жена, као слободна и равноправна радница, сама ће бирати себи мушкарца, према привлачности, као 'пчела радилица'.” Цит. према: И. Красникова, *Музы революции* (Александра Коллонтај, Лариса Рейснер, Инесса Арманд), 11. 11. 2005, <http://www.passion.ru/s.php/3600.htm>

¹⁸ Т. Клименкова, *Насилие как основа культуры патриархатного типа: Гендерный подход к проблеме*, в: М. М. Малышева (ред), *Гендерный калейдоскоп: Курс лекций*, Академия, Москва 2001, http://www.a-z.ru/women_cd1/html/klimenkova_a.htm

¹⁹ Упоредити: Т. Клименкова, *Нав. дело*.

²⁰ Према Фројдовом мишљењу, постоји веза између осећаја независности и првог искуства сексуалности у раном детињству. Према: Р. Г. Апресјан, *Принцип наслаждения и интимные отношения*. — *Человек*, № 5, 2005, http://www.vvsu.ru/grc/e-library/files/princip_naslajdeniya.doc

Ми!). Друго убиство: Зиновјј Борисович, муж који јој је правно стајао на путу овог остварења, али и био део „репресивног апарата” у породици, будући да није наступао заштитнички према њој.

4. *Катерина као освешћеница* — Катерина више неће бити мајка, нити супруга, а одбачена је од свог љубавника као жена, и од друштва, као злочинац: она губи и почетни и циљани идентитет. Нападају је друге жене. Треће убиство — Соњетка, нова Сергејева љубавница.

У даљем току рада пратићемо поступно конкретне догађаје који су Катерину навели на злочине; борба различитих идентитета — *Доминантног* и *Другог* (Катерине и људи које је убила) — увек је праћена њиховим „вакуум” односом, јер „свако искорачење жене из женског простора, њен симболички преступ, није улазак у политички и друштвено празно или неутрално поље, већ у онај, њој опозитни, простор који јој по природи природне женскости не припада”.²¹

Катерина као нејојшћуни део пасивног женског Ми

1. Катерина као „мајка”

У првој сцени Катерина је сама у својој соби; иако је први део сцене испуњен искључиво Катерининим мелодичним интонацијама, доживљавамо је као део друштва у којем живи: тачније, „чујемо је” кроз мушкарце Измајлове — почетни тематски материјал доносе дрвени дувачки инструменти (карактеристични за мушкарце у њеној породици); *Катеринин идентитет одређују мушкарци*.

Централни одсек овог дела представља арија Катерине, у којој она пева о својој усамљености. У интонационом погледу ова арија је веома блиска арији Ксеније из *Бориса Годунова*, која жали за убијеним вереником: Ксенија је неудата удовица (девица-удовица). Композитор на овај начин свесно успоставља не само интонациону везу ових арија, већ и значењску: Катерина је усамљена поред импотентног мужа и у браку је мртва као жена.²²

Долазак свекра Бориса Тимофејевича отвара простор за нове интонације: маршевске, са великим скоковима у деоници фагота (то ће остати његова карактеристика до краја опере). Он погађа у суштину њене туге, дајући манифест оновременог мушког посматрања жене: жена је та која је крива ако не роди дете и крива је ако не добија нежности од мужа, јер је „као хладна риба”. Међутим, у тренутку када се очекује арија Бориса Тимофејевича, као његова лична, душевна исповест, појављује се мотив који ће касније имати велики значај: глисандо тромбона и тубе.

²¹ И. Стаматовић, *Трејман женског лика у опери са сјановишћина теорије рода* (магистарски рад), рукопис, 2005, 13.

²² Димитрин чак сматра да је Катерина остала девица до Сергејевог доласка, чиме се сексуалност истиче као веома важан фактор у развоју догађаја и освајању новог идентитета. Ју. Димитрин, „*Нам не дано предугадать...*” — *Размышления о либретто оперы Д. Шостаковича „Леди Макбет Мценского уезда”, о его первоначальном тексте и последующих версиях*, Санкт-Петербург 2002.

Прилог 1:

Дмитриј Шостакович, *Катерина Измајлова*, први чин, прва слика, т. 191—201.

БОР. ТИМ. Немамо наследника капитала и часног трговачког имена. (*џлисандо*)

Волела би ти да ухватиш неког момка, па да с њим побегнеш, ругајући се мужу! Не! Таман посла! Таман посла! Висока је ограда, пси су пуштени, радници су верни! И ја сам све време на опрезу...

БОР. ТИМ. Нету у нас наследника капиталу и купеческому славному имени. Рада бы какого-нибудь молодца подцепить да удрать с ним, над мужем насмехаясь! Нет! Шалишь! Шалишь! Высок забор, собаки спущены, работники верны! И я всё время начеку...

The image shows a page of a musical score for the opera 'Katerina Izmailova' by Dmitri Shostakovich. It features vocal lines for Soprano (C1) and Tenor (B.T.), and instrumental parts for Arch (Violins and Cellos/Double Basses), Oboe (Ob.), and Trumpets/Tuba (Tr-nl e Tuba). The vocal lines are in Cyrillic and Latin script. The instrumental parts include dynamic markings like 'p' and 'espr.' and performance instructions like 'I' and 'III'. The system is numbered 191 and 198.

Кроз овај мотив биће приказана мушка немоћ, ускогрудост и ограниченост, али ће он имати и отворено сексуалну конотацију у делу „постељне сцене”, избаченом из друге верзије. Такође, управо овај мотив „дражи” Катерину жељу за осветом, што ћемо видети и у даљем току опере: он је провокација Катеринине жеље да из пасивне, „мазохистичке” (женске, *Друђе*) сфере пређе у активну, „садистичку” (мушку, *Доминантну*) убиство и буде конституент друштва.

2. Катерина као супруга и снаха Принуда остајања у браку, упркос сексуалној незадовољности

На импотентност Зиновија Борисовича, Катерининог мужа, указано је такође кроз симулацију, овог пута Ленског из *Евџенија Оњегина*: Ленски песник, уметничка душа, има интонације блиске Татјаниним (дакле женским, у овом случају „дефектним”). Међутим, Зиновиј има мало тога суштински заједничког са Ленским: са оцем га повезује карактеризација дрвеним дувачким инструментом, али не фаготом, већ прозраном деоницом флауте. У следећој фрази откривамо га као прикривеног деспота, сличног оцу (присутна је маршевска атмосфера). Због чињенице да се он увек појављује са оцем — у овом делу сцене заправо његов отац „диктира” своје интонације, а пред долазак и убиство Зиновија (у трећем чину опере) појављује се утвара (у виду гласа) његовог оца убијеног неколико недеља раније — чини се да нема сопствено *Ја* и да без оца не постоји.

Стога Катерину не малтретира он, већ његов отац: он је приморава да клекне на колена и закуне се мужу на верност. У том тренутку поново срећемо солистичко издвајање тромбона и тубе које, иако није гласандо, слично је претходном:

Прилог 2

Дмитриј Шостакович, *Катерина Измајлова*, први чин, прва слика, т. 391—394.

БОР. ТИМ. Это, доста. Опрости се са женом.

ЗИН. БОР. Збогом, Катерина. Пази да не противречиш оцу.

БОР. ТИМ. Заклетву! Заклетву! Заклетву! Нека се закуне да ће ти остати верна!

ЗИН. БОР. Па, зашто? Одлазим на кратко.

КАТЕРИНА. Кунем се!

ЗИН. БОР. Збогом, Катеринице. Збогом!

БОР. ТИМ. ... Не тако! На ноге! На ноге! Хајде! (*Катерина Львовна се сјушћа на колена.*)

БОР. ТИМ. Ну, делать нечего. Прощайся с женой.

ЗИН. БОР. Прощай, Катерина. Смо-три, отцу не прекословь.

БОР. ТИМ. Клятву! Клятву! Клятву! Пусть клятву даст, что верной тебе останется. ЗИН. БОР. Да зачем же? Я ведь ненадолго.

КАТ. ЛЬВ. Клянусь!

ЗИН. БОР. Прощай, Катеринушка. Прощай!

БОР. ТИМ. ... Не так! В ноги! В ноги! Ну! (*Катерина Львовна встает на колени.*)

Након ове две фазе у којима се, у контексту Катерининог неиспуњавања женске родне улоге, приказују напети односи у породици Измајлових, композитор у наредне две „међуфазе” овај сукоб поставља на шири плато: није у питању појединачна судбина, већ непријатељство на линији *мушко Доминантно — женско Друго*. У првој међуфази дат је манифест мушко—женских односа у сфери физичког (Сергеј) и мишљења (Катерина), а у другој манифест сексуалне доминације мушкарца, кроз

149

Tr-nl e Tuba

З. Б.

Б. Т.

Archl

вай.

Клят.ву! Клят.ву! Клят.ву с не . е возь .

unis.

391

коју Катерина, ипак, доживљава еманципацију сопствене сексуалности. Будући да је Катерина у прве две фазе била пасивна, а да у ове две „међуфазе” бојажљиво поприма активни атрибут, ове међуфазе (обједињене истим мелодијским мотивима и узрочном везом) можемо схватити као „окидач” за Катеринину реконституцију свог идентитета.

Међуфазе између два Катеринина идентитета

Манифест мушко—женских односа у сфери мишљења (Катерина)
и сфери физичког (Сергеј)

Радници котрљају служавку Аксињу у бурету и изругују јој се: насиље је упућено *Другом*, као целини. Текст прве верзије је јако суров — мушкарци се изругују жениним ногама („од такве ноге се праве котлети”), брадавицама које гризу (називајући их вименом) — међу тим мушкарцима предњачи Сергеј. У овом одсеку хорне имају улогу представника мушког начела: женско начело испољено је као слабо, иако проговара на тезама, а мушко на арзама — добија се утисак помереног акцента, нечег насилног, противприродног:

Прилог 3

Дмитриј Шостакович, *Катерина Измајлова*, први чин, друга слика, т. 31—35. (део)

РАДНИЦИ. Какав гласић! Ха, ха, ха!
Какав гласић!

СЕРГЕЈ. Дај ми да се мало држим за
виме!

АКСИЊА. Ај! Ај! Ах, ти, гаде! Ај! Ај!
Боли! Боли!

МУШКАРАЦ. Глатко је! Притисни! При-
тисни! Притисни! Ха, ха, ха,
ха, ха!

СЕРГЕЈ. Хо, хо! Глатко, дебело, глат-
ко, топло!

НАСТОЈНИК. Од такве се ножице пра-
ве котлети! Ха, ха, ха, ха!

РАБОТНИКИ. Ну и голосок! Ха, ха,
ха! Ну и голосок!

СЕРГЕЈ. Дайте мне за вымя подер-
жаться!

АКСИЊА. Ай! Ай! Ах ты, сволочь!
Ай! Ай! Больно! Больно!

МУЖИЧОНКА. Гладкое! Жми! Жми!
Жми! Жми!

Ха, ха, ха, ха, ха!

ЦЕРГ. Хо, хо! Гладкое, толстое, глад-
кое, тёплое!

ДВОРНИК. Из такой ножки делают кот-
леты! Ха, ха, ха, ха!

Победу мушког начела видимо у даљем току; Аксињин глас је тада „сатеран” на место арзе (манифестно испољавање доминације *Доминантног* и његовог тумачења *Другог*), док Сергејев глас хроматским узлазним покретом и застанком на највишем тону, уз подршку оркестра, слави своју победу.

87

Fl.

Ob.

Cl. in G.

Fag.

Cor. in G.

Tr-be

Тр-б

Ако.

Задр. м.

С.

Ха, хо! Глад - ка - я, теп - ла - я, глад - ка - я, теп - ла - я...

Ай! Ай! Ай! Жми! Жми!

Черт бес - стыжий, черт бес - стыжий!

Катерина први пут одговара на насиље! Истина, оно није било спроведено над њом, а мушкарци које критикује (иако говори уопштено) нижег су сталежа. Међутим, последње две њене фразе звуче прилично наивно, упркос тежини коју текст носи; текст звучи претеће, док је мелодија смирена, у *p* динамици, са прозрачном пратњом, испрва гудачких инструмената, а затим фагота и хорни (њен покушај да „преузме” мушко начело на себе? Сетимо се да фагот карактерише њеног главног антагонисту, свекра, а да су хорне имале насилничку улогу у овој сцени; Катерина бојажљиво улази на простор *Доминантног!*):

Прилог 4

Дмитриј Шостакович, *Катерина Измајлова*, први чин, друга слика, т. 287–294.

КАТЕРИНА. Шта, жена вам је дата да се насмејете, је ли?

СЕРГЕЈ. А због чега другог? [...]

КАТЕРИНА. Много сте се ви мушкарци преценили, мислите да сте само ви јаки, само ви храбри, да само ви имате памет? А како то да жена понекад читаву породицу храни, за то не знаш? А како жене саме, у нужди, гаје децу? Зар жене не ризикују живот за своје миле мужеве? А за тебе је све шала. Ево, сад ћу да те ударим, да би сазнао, на шта је жена способна.

КАТ. ЛЬВ. Что ж, вам баба для смеха дана, что ли?

СЕРГ. А на какой же ещё предмет? [...]

КАТ. ЛЬВ. Много вы, мужики, о себе возмечтали, думаете, вы и сильны, только, вы и храбры, только вы и умом вышли? А как баба иной раз всю семью кормит, не знаешь? А как бабы одни, да в нужде детей растят? А разве бабы за мужей да за милых своих жизнями не рискуют? А тебе всё шутики да кураж. Вот возьму да поколочу, чтобы знал, на что баба пригодна.

Ово је веома важан, „чворни” тренутак;²³ Катеринино иступање у заштиту жене довешће до свих даљих негативних последица (улазак у сферу *Доминантног* неће проћи некажњено, због поменутог вакуум-односа између идентитета). Наиме, Катеринин покушај еманципације и

The image shows a musical score for a scene from the opera 'Katerina Izmailova'. It features four staves: Fag. (Bassoon), C-fag. (Contrabassoon), Cor. (Cor Anglais), and K. л. (Katerina Lvovna). The score is in a minor key and includes dynamic markings like *pp*. The lyrics for K. л. are: 'что бы знал, на что баба при год на.'

редефинисања *Другоџ*, женског *Ми*, овом фразом изазвао је Сергеја, представника *Доминантноџ*, који ће реаговати успостављањем доминације на сексуалном плану.

Сексуалност као окидач за ослобођење од стереотипа

Окидач за Катеринину потрагу за сопственим идентитетом, различитим од женског *Ми*, представља откривање сексуалности: Сергеј долази код Катерине у собу, наводно по књигу, и распитује се за разлог њеног нерасположења. Он покушава да јој да знак да је као жену разуме, користећи њену фразу из претходног примера, чиме се прави двоструки отклон: Катеринина фраза задржала је женске интонације, а преузела мушке инструменте и карактер речи. Сергејева фраза сада узима „женске” инструменте (гудачки инструменти су карактерисали Катерину у првој слици), интонацију и речи *саосећајности*, али о нечасности његових намера и неискрености његових речи сведоче мутације у односу на Катеринину мелодију:

Прилог 5

Дмитриј Шостакович, *Катерина Измајлова*, први чин, трећа слика, т. 393—400.

КАТЕРИНА. И ја тугујем.

СЕРГЕЈ. Како да не тугујете.

КАТЕРИНА. Кад би се барем дете родило.

СЕРГЕЈ. Али и дете, дозволите да кажем, такође од нечег настаје, а не само од себе. Ево, рецимо, кад бисте имали неког са стране... Тако како све друге раде... [...] Мислите да ја не разумем? Толико година живим код газди, нагледао сам се ја женске судбине.

КАТЕРИНА. ... Да. Па, ето, Сергеј, иди...

СЕРГЕЈ. Поћи ћу.

КАТ. ЛЬВ. И ја скучаю.

СЕРГ. Как не скучать.

КАТ. ЛЬВ. Вот бы ребёночек родился.

СЕРГ. Да ведь и ребёночек, позвольте вам доложить, тоже ведь от чего-нибудь бывает, а не сам по себе. Вот, скажем, был бы у вас предмет со стороны... так как все другие делают... [...] Я, думаете, не понимаю? Сколько лет у хозяев живу, нагляделся на женскую долю.

КАТ. ЛЬВ. ... Да. Ну что ж, Сергей, уходи...

СЕРГ. Я пойду.

²³ О важности овог тренутка и предодређености свих наредних догађаја, покренутих жељом за еманципацијом, сведочи цитат — тема фатума (пред трећу сцену) из *IV симфоније* Чајковског.

с.

На - гля - дел - ся на жен - ску - ю до - лю.

Archi

pp

393

Под овом маском разумевања и људскости одвија се сексуални чин, који препознајемо као насиље преко појаве хроматске фразе из Сергејеве деонице (из сцене са Аксињом), сада са текстом који одаје њено значење „Ја сам ипак јачи!”. У том смислу, и препирање и секс са Катерином, и насиље над Аксињом, попримају другачији „тон”²⁴ — нису изазвани ничим конкретним, личним, већ само мушком потребом да кроз насиље и сексуални чин потврђује своју надмоћ над женом, пасивним *Дружим*.²⁵ Сергеј, иако маскиран, јесте и остаје представник *Доминантног*.²⁶ Тако ове две „међуфазе” представљају манифестни приказ репресивних мушко-женских односа.

Новопробуђена сексуалност, као и свест о томе да може имати *саучесника* у изградњи новог живота, Катерини дају снагу да „суди свакоме према заслуги”; она активно исходи из пасивног женског *Другог* и улази у сферу конститутивног, *Доминантног*, у покушају формирања личног *Ја*-идентитета: она ће бити та која ће изабрати правила, она ће бити та која ће изабрати Сергеја за новог сапутника, она ће бити та која ће уклањати људе који стоје на путу остварења њеног новог идентитета.

²⁴ То је потврђено још једном референцом: на самом крају ове „постелне сцене” у деоници труба појављује се мотив везан за Сергеја у претходној фази (музика након оне дате у прилогу 4, текст „А због чега другог?”), што доказује да он нема поштовања не само према Аксињи, већ ни према Катерини.

²⁵ Интересантно је да се у првој верзији опере Сергеј и Катерина много дуже „надјачавају” и боре (то је праћено оркестром) пре сексуалног чина, а у другој се Катерина много брже предаје и Сергеја назива „драгим”, чиме је убрзан њен прелазак „на другу страну” дозвољеног.

²⁶ Први и последњи пут тромбони имају узлазне глисандо покрете, што симболише мушку физичку надмоћ, али и, према неким схватањима, Сергејеву ејакулацију. Д. Фэннинг, *Лейтмотив в Леди Макбет Мценского уезда*, в: Л. Ковнацкая (сост). *Д. Д. Шостакович — Сборник статей к 90-летию со дня рождения*, Композитор, Санкт-Петербург 1996, 103.

Катерина и испољавање њеног новог Ја

3. Катерина као љубавница Претња љубавнику = претња сексуалности нове Катерине; Прво убиство

Сходно томе да је Катерина окидач за промену идентитета пронашла у сексуалној еманципацији од мужа, чиме је Сергеј постао њена „гаранција” за бољу будућност, било чији покушај да ову будућност онемогући може навести Катерину да постане *активна*, и *чином* насиља уђе у сферу *Доминантног* (и тамо и остане!).

Након откривања љубавника који су се опраштали на прозору, свекар за превару није Катерину казнио бичевањем, већ мушкарца — Сергеја: он *зна* да је у патријархалном друштву *мушкарац* тај који одлучује, и истовремено се свети за своју старост, односно младост Сергеја, као супарника.²⁷

Сцена бичевања Сергеја траје невероватних 147 тактова, односно, у извођењу Ростроповича, целих 100 секунди, уз једноличан ритмички покрет. „Сирови” узлазни хроматски покрет, који је у свекровој и Сергејевој деоници имао смисао „победе” (сцена са Аксињом), у Катерининој деоници се појављује у силазној форми и симбол је женске немоћи, јер је насиље укључено као критеријум моћи идентитета.

Катеринина реакција на овај догађај залази не само иза граница моралног (коју је већ прешла, ступивши у везу са Сергејем), већ и људског. Мушкарци, иако насилни, нису прешли границу вербално-физичког насиља. Катерина, више пута испровоцирана, реагује *активно* — *убиством*, будући да, иако је вербално способна да се супротстави, физички не може да потврди моћ. Зато није одабрала оружје које би укључивало физичку снагу, односно контакт — нож, пиштољ — већ отров, који постепено имобилише мушку снагу и уклања насилника-мушкарца.

Истовремено, Катерина постаје *надмоћна* и „пеvuши” површну иронично-сатиричну фразу, праћена фаготима и флаутама (коначни улазак у *Доминантно!*):

Прилог 6

Дмитриј Шостакович, *Катерина Измајлова*, други чин, четврта слика, т. 691—696.

СВЕШТЕНИК. Шта му би? Још је био снажан старчић!

КАТЕРИНА. Печуркице је, значи, синоћ појео; многи, многи који их поје-ду, умиру.

СВЯЩЕННИК. С чего б ему? Ешё крепкий был старичок!

КАТ. ЛЬВ. Грибков, значит, на ночь поел; многие, многие, их поевши, помирают.

²⁷ Другим речима, покушава да успостави примат кроз насиље, тако што ће га физички казнити и тако „бити јачи”, ако већ на сексуалном плану није надмоћан.

Иронија кроз коју Катерина проговара још је очигледнија у (још једној) симулацији из *Бориса Годунова*; у тренутку доласка свештеника, Катерина се претвара да жали за Борисом Тимофејевичем и изводи текстуално-мелодијску симулацију почетног хора народа из пролога те опере, уз пратњу фагота и флаута.²⁸

Ово је можда једини тренутак у којем Катерина звучи нељудски; она се *не каје* за свој преступ. Али, насиље које је имала прилике да види, и којег је и сама била жртва, такође је некажњено пролазило, јер стоји у основи друштва и помаже одржање идентитета мушкарца, као *Доминантно*. Јавља се прихватање услова: не могавши да успостави физичку надмоћ у насилном патријархалном друштву, овим злочиним и сама постаје насилник, злочинац, и не очекује казну за своје злодело. Чином убиства Катерина неповратно постаје активна; повратак у претходни идентитет је немогућ.²⁹

Уклањање мужа, последње прејреке до свој Ја

Шта је Зиновј Борисович „скривио” Катерини? Као прво, није могао да јој пружи радост мајчинства и учини је женом, потпуном према мерилима *Доминантно*. Као друго, никада се није супротставио очевом малтретирању Катерине. Као треће, након што је Катерина пронашла Сергеја и уклонила свекра, он јој се налазио на путу остварења среће са

²⁸ И при опраштању Зиновја са радницима, радници су певали текстуалну парфразу молитве народа из пролога *Бориса Годунова*. Мелодијска референца не постоји, али је присутно упућивање на фактуру тог хора, са сменом мушког и женског дела.

²⁹ Да се све завршило на прељуби, Катерина би само била кажњена од стране мужа (о томе сведочи и текст либрета) и као припадница *Друго* ту казну би скрушено прихватила.

љубавником — остварења новог идентитета, личног *Ја*. Зиноввиј Борисович се буни, покушава да изврши насиље, али, као што је већ речено, ни сада не чини то потпуно сам, већ „уз најаву” свог оца.³⁰ За разлику од Љесковљево Катерине, Шостаковичева јунакиња се не руга мужу тиме што љуби Сергеја на његове очи, већ само одговара на мужевљеве оптужбе равноправно, у дуету сукоба.

Зиноввиј дави Катерину Сергејевим појасом (који је нашао на брачном кревету). Код Љескова, Катерина убија Зиноввија, а у опери, како се мора брзо реаговати, а оружје убиства више не може бити „суптилно” попут отрова, већ очигледно, мора бити употребљена физичка снага, Сергеј дави Зиноввија и убија га свећњаком. Након што су се обоје — и Катерина и Сергеј — потврдили у убиству, и тиме (кроз насиље и злочин) показали снагу да се супротставе конвенцијама друштва и остваре своју љубав, свечано звуче Катеринине речи, готово магијски, обредно, као да су убиства била процес иницијације: „Сада си ти мој муж”.

Казна за злочине бива остварена кроз правни апарат, полицију, која хапси Катерину и Сергеја на свадби. Шостакович тиме прави алузију³¹ на традицију „прекинуте свадбе” у руској опери (*Иван Сусањин*, *Руслан и Лјудмила*), али, овог пута, „прекид” не наступа због крупних историјских догађаја или „интервенције” виших сила, већ као казна за злодело.

4. Катерина као осветница

Сергејево одрицање Катерине и немогућност остварења њеног *Ја*

Четврти чин доноси потпуно нову атмосферу и интонације руске народне песме: затвореници путују у Сибир и певају о безнадежности свог живота.

Долазимо до необичне ситуације: Катерина, која је, током времена, научила да правовремено и оштро реагује на упућене увреде и понижења на рачун своје женскости, сада је потпуно паралисана; њен труд, кршење моралних и људских закона како би заслужила право на љубавну срећу сада је пао у воду, изгубио смисао, она више нема подршку Сергеја, *он* остаје *Доминаншан*, ван њене сфере, *он* одлучује, *он* бира. Катерина доживљава три увреде заредом: одбијање Сергеја, вређање, и ругање и од стране осталих затвореница, када Сергеј и Соњетка одлазе у шуму да се препусте „љубавним чарима”.

Катерина пева своју последњу арију, праћену тремолима у деоници свих инструмената.

³⁰ Претечу појаве гласа Бориса Тимофејевича у традицији руске опере срећемо у *Пиковој дами*, али, ова „авет” ни приближно не звучи (наизглед) благонаклоно као авет Грофице: код Шостаковича нема метафизичке атмосфере (која је код Чајковског постигнута целостепеним ходом целог оркестра и рецитованем Грофичиног гласа на једном тону), звук је сиров, као да је догађај стваран: код Шостаковича у другој верзији глас Бориса Тимофејевича заступа хор басова иза сцене.

³¹ Пева се *Слава* (срећемо је у *Борису Годуновом* у прологу; ироничан тон има у сцени „Под Кромима”).

КАТ. ЛЬВОВНА. У шуми, у најгушћем шипражју, постоји језеро, сасвим округло, јако дубоко, и вода је у њему црна, као моја савест, црна. И када ветар хуји кроз шуму, на језеру се подижу таласи — тада је страшно.

А ујесен на језеру су увек таласи, црна вода и велики таласи. Црни велики таласи...

Ова арија има двоструку конотацију: превасходно, у овом тренутку Катерина се каје за своја злодела.³² Међутим, због Сергејевог одбијања њене љубави, она је изгубила прилику да постане мајка и свесна је да чак не може да се врати у почетни идентитет, у *Друго*. У том смислу, „црно језеро”, које се налази у најдубљој шуми, може значити и њену празну утробу.

Међутим, код Катерине се не буди жеља за покајањем, као код Раскољњикова; она грехе посматра као неодвојиви део себе, своју неиспуњеност доводи у узрочно-последичну везу са гресима: дакле, и пре почињеног злочина (прељубе и убистава) она је кажњена неостварењем материнства и немогућношћу уклапања у женско *Ми*, и будући да већ кажњена, дакле предодређена за злочин, она не види могућност побољшања и искупљења — Катерина остаје *без оба своја идентитета*. Након арије, она не проговара ни једну једину реч, већ се, након Соњеткиног ругања, баца на њу и обе падају у воду, оно исто језеро.³³

Разлог за овако аутодеструктивну реакцију налазимо у иреверзибилности процеса промене Катерининог идентитета: Катерина је до сада погрешно сматрала да ће уклањањем чланова своје првобитне породице моћи да оствари нову заједницу, са човеком којег је *сама изабрала*, са којим ће родити дете и који ће је сексуално задовољити; тако би она била *активна* само док сама не створи услове за остварење овог плана. Катерина је желела да након тога пронађе уточиште у женском *Ми*, и то као његов потпуни део. Она није била сасвим свесна колико је нељудских поступака починила на овом путу: казна за злочине је стигла и Катерина остаје у вакуум-простору, процепу између почетног и циљаног идентитета, не остваривши ниједан у потпуности.

ЕПИЛОГ

Јасно је да су изражена сексуалност, промовисање женске слободе бирања мушкарца и чин злочина, без композиторове осуде, у овој опери иритирали партијски врх. Али, челници су превидели да се однос мушко—женско може поставити и као социјални однос; Катеринину побу-

³² ... на шта је и указано експлицитно у другој верзији; текст „а ујесен...” замењен је са „И тамо, из црног језера, чини ми се као да ме муж и свекар проклињу страшним својим клетвама”.

³³ Сличност завршног хора са хором из *Пикове даме* налазимо на још једном плану: у *Пиковој дами* се сви учесници коцкарске вечери дистанцирају од догађаја и заједно чине молитвени хор, а код Шостаковича дистанцирање се огледа у чињеници да „моралисање” није упућено Катерини! Остали затвореници је посматрају као изгубљену и несрећну душу, са чисто људске стране: надморалне и наддруштвене.

ну против мушкараца који је процењују кроз женско *Друђо* тако можемо тумачити и као побуну против буржоаског друштва, које такве репресивне односе предвиђа. Можда управо због потраге за идентитетом и променљивости Шостакович Катерину оцењује као „напредну личност”? С друге стране, совјетска Русија, гушећи феминистички покрет, није решила стереотипе везане за жену, те се чини да је Шостакович, у опери остајући у оквирима XIX века, направио генијалну критику савременог доба.

У опери Катерина ни са једном женом не долази у корелације; како су женски ликови споредни, чини се да је читав „мушко—женски свет” постављен кроз однос Катерине са њеним мушким окружењем: свекром, мужем и љубавником. Палета мушкараца, односно њихове улоге у друштву, као и старост (свекар 80, муж 50, Сергеј 30 година), пак, показују рашчлањеност и многоликост; као да су покривена сва старосна доба мушкараца-противника.³⁴ Катерина, као жена од 23 године, дата је као једини опозит мушком начелу у устајалом мору уврежених, стереотипних односа. Тако су Катеринина борба за сопствени идентитет, право да сама одабира, осуђени на крах, будући да она нема истинског саучесника и да нико од мушкараца из њеног окружења није био спреман да учини уступак; свекар и муж злостављају Катерину, сматрајући је непотпуном женом, а истовремено јој онемогућавају да изађе из женског *Ми, Друђођ*, у којем не може да буде цењена; Сергеј Катерини пружа илузију љубави, да би је касније понизио и одбацио у тренутку када је њен повратак у претходни идентитет немогућ. Вакуум-однос *Доминантнoђ* и *Друђођ* мушкарци одржавају кроз испољавање физичке силе.

Упркос различитим друштвеним положајима, срећемо врло занимљиве паралеле између Бориса Тимофејевича, Зиновија, Сергеја и „Одрпаног мушкараца” (који је са Сергејем такође радник на имању). Зиновиј Борисович је најслабији лик: он је мушкарац само појавом; „Одрпани мушкарац” је млад, леп и сиромашан, али није имао „среће” да пре Сергеја освоји Катерину. Сергеј је, пак, млад, леп, сиромашан, али је имао срећу (и, рекло би се, умешност) да преко Катерине стекне богатство. А Борис Тимофејевич је врло сличан Сергеју, али нема његову младост (сетимо се, то је један од разлога због којег је насиљем (бичевањем) покушао да докаже своју надмоћ над њим).

Ниједан мушкарац, дакле, не тежи љубави, сви теже да добију што бољи социјални статус, да покажу надмоћ над осталим мушкарцима и да жену сексуално понизе. Стога се чини да су сви мушкарци у овој опери само различите маске једног истог лика, изопаченог по својој суштини — њихови лични *Ја*-идентитети су слаби у односу на онај *Доминантнoђ*, масовни идентитет иза којег се мушкарци крију, конституишући иденти-

³⁴ У Љесковљевој приповеци приказан је и однос Катерине према дечаку од 12 година, сунаследнику богатства њеног мужа (треће убиство), као и према новорођеном сину („Дете Катерине Љвовне дали су на васпитавање сестри Бориса Тимофејевича [...]. Катерина Љвовна била је тиме врло задовољна и предала је дете сасвим равнодушно. Њена љубав према оцу, као љубав многих превише страсних жена, није ниједним својим делом прешла на дете.”) Н. С. Лесков, *Леди Макбет Мценскогo уезда*, Гослитиздат, Москва 1956.

тет жене као *Другоџ!* У том смислу, занимљиво је посматрати однос снага плуралног *Доминантноџ* и Катерининог *Ја* — и једно и друго имају активну моћ, теже да успоставе доминацију (Катерина да се избори за своја права). С друге стране, појединачна *Ја* мушкараца можемо упоредити са масовним женским *Дружим*: мушкарци су слаби, крију се иза доминације свог пола и руковођени су личним амбицијама (Сергеј у сцени са Аксињом каже да је жена створена само за исмевање, а истовремено ради на томе да стекне богатство и превласт у друштву тако што ће се додворити Катерини (жени!)).

Начелно немајући свесну представу о промени свог идентитета, Катерина покушава да стекне „право гласа” тиме што ће преузети елементе исказивања мушкараца (коришћење сатиричних мелодија уз пратњу „мушких инструмената”; убиство као вид насиља-успостављања надмоћи). Овиме она постаје оличење онога што Ивана Стаматовић³⁵ уочава у ликовима Коштане и Кармен и назива „претећа женскост” (насупротив идеализованој женскости — заправо, *Дружом*, конструисано од стране *Доминантноџ*). Међутим, за разлику од Кармен или Коштане, чија је женска „претња” упућена више друштву него *Мушкарци* (и Кармен и Коштана манипулишу мушкарцима на основу свог физичког изгледа, дакле на неки начин чине уступак *Доминантно*!), Шостаковичева јунакиња своју претњу упућује центрима моћи из свог окружења — конститuentима плуралног женског *Другоџ*.

ИЗБОР ИЗ ЛИТЕРАТУРЕ

Апресјан, Рубен Грантович, *Принцип наслаждения и интимные отношения*. — Человек, № 5, 2005, http://www.vvsu.ru/grc/e-library/files/princip_naslajdeniya.doc
Волков, Соломон, *Шостакович и Сталин: Художник и Царь*, Эксмо, Москва 2005.

Вучинић, Весна, *Шостакович — идеологија и дело*, Фото Футура, Београд 2002.

Гликман, И. Д., *Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману*, DСН — Композитор, Москва — Санкт-Петербург 1993.

Димитрин, Юрий, „Нам не дано предугадать...” — *Размышления о либретто оперы Д. Шостаковича „Леди Макбет Мценского уезда”, о его первоначальном тексте и последующих версиях*, Санкт-Петербург 2002, <http://www.ceo.spb.ru/libretto/shostakovich/makbet/index.shtml>

Димитрин, Юрий, Д. Шостакович: „Леди Макбет Мценского уезда”, опера в четырёх действиях (статья из буклета Большого театра, изданного к постановке оперы в 2004 г.)

Ivanković, Željko, *Kulturni identitet. Mitsko stanje svijesti*. — Status, № 6, siječanj—veljača 2005, www.ceeol.com/aspx/getdocument.aspx?logid=5&id=F50E0692-5C91-4B7F-BDCF-F91BE210849B

Клименкова, Татьяна, *Насилие как основа культуры патриархатного типа: Гендерный подход к проблеме*, в: М. М. Малышева (ред.), *Гендерный калейдоскоп:*

³⁵ И. Стаматовић, *Нав. дело*, 54—76.

Курс лекций, Academia, Москва 2001, http://www.a-z.ru/women_cd1/html/klimenkova_a.htm

Красникова, Ирина, *Музы революции* (Александра Коллонтай, Лариса Рейснер, Инесса Арманд), 11. 11. 2005, <http://www.passion.ru/s.php/3600.htm>

Кузнецов, Анатолий, *Обзор — Дмитрий Шостакович: „Леди Макбет Мценского уезда“ (Возрождение шедевра)*. — Новый Мир, № 1, 1998, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/1/rec08.html

Лесков, Николай Семенович, *Леди Макбет Мценского уезда*, Гослитиздат, Москва 1956.

Овчинников, Илья, *Шостакович не поддавался партийной критике — 100 лет со дня рождения Дмитрия Шостаковича*. — Газета, 25-ое сентября 2006, <http://gzt.ru/culture/2006/09/24/210011.html>

Осипович, Татьяна, *Коммунизм, феминизм, освобождение женщин и Александра Коллонтай*. — *Общественные Науки и Современность*, № 1, 1993, http://ecsocman.edu.ru/images/pubs/2004/07/01/0000164744/018ons1-93_-_0174-186.pdf

(От редакции), *Вступительная статья*, в: *Катерина Измайлова* (партитура), Издательство „Музыка“, Москва 1985.

Полное либретто оперы *Леди Макбет Мценского уезда*, <http://www.ceo.spb.ru/libretto/reality/opera/makbet.zip>

Рајбер, Јоахим, *Либретто „Леди Макбет“ и његова лијтерарна основа*. — *Музички талас*, 2—4, 1998, 52—54.

Рябова, Т. Б., *Стереотипы и стереотипизация как проблема гендерных исследований*, в: *Личность. Культура. Общество*, Том V, Выпуск 1—2 (15—16), 2003, <http://www.vvsu.ru/grc/e-library/files/stereotipy.doc>

(Неизвестный автор), *Сумбур вместо музыки — об опере „Леди Макбет Мценского уезда“*. — *Правда*, 28-ое января 1936, <http://theremin.ru/archive/sovok/sumbur.htm>

Стаматовић, Ивана, *Трешман женског лика у опери са становицима теорије рода* (магистарски рад), рукопис, 2005.

Усманова, Альмира, *Насилие как культурная метафора*. — *Топос*, № 5, 2001, http://www.vvsu.ru/grc/e-library/files/nasilie_kak_kulturnaya_metafora.doc

Фэннинг, Дэвид, *Лейтмотив в Леди Макбет Мценского уезда*, в: Л. Ковнацкая (сост), *Д. Д. Шостакович — Сборник статей к 90-летию со дня рождения*, Композитор, Санкт-Петербург 1996, 103—121.

Хентова, Софья, *Два имени*. — *Советская музыка*, 9, 1985, 75—80.

Черкашина, Марина, *„Катерина Измайлова“ возвращается: ремейк, реанимация, постлюдия?*. — *Зеркало недели*, № 8 (483), 28 февраля — 5 марта 2004, <http://www.zerkalo-nedeli.com/nn/show/483/45669/>

Чикалова, Ирина, *И. Арманд и А. Коллонтай: феминизм, коммунизм и женский вопрос в послереволюционной России*, в: *Женщины в истории: Возможность быть увиденными* (Сборник научных статей), БГПУ, Минск 2001, <http://www.tvergenderstudies.ru/cgi-bin/pagcncrl.cgi/docs/confer/confer01/co01it06.rtf>

Olga Jokić

OPERA DMITRI SHOSTAKOVIC: *LADY MACBETH OF MTSENSK*
ATTEMPT OF FORMING FEMALE IDENTITY IN A REPRESSIVE SOCIETY

Summary

Shostakovich referred to the main female character of his opera *Lady Macbeth of Mtsensk* (1934) as a "progressive character" and expected that critics will understand her psychology as a contemporary one, and her spirit as revolutionary and so close to the Soviet spirit rebelling and winning against the Tsar.

Not finding happiness in her family, Katerina finds a lover, kills her husband and her father in-law, who mentally abuses her, all in an effort to obtain right to start a new family, based on love. However, exactly these elements, based on which Katerina pursued her "progressiveness", were disapproved by the new regime. Stalin fought against feminist movement which was initially aimed to emancipation of women, and generally considered as symbol of emancipation from any kind of repression.

In this essay, the character of Katerina Izmailova was analyzed from the point of view of feminist doctrine (in particular considering the work of first and contemporary Russian feminists: Aleksandra Kollontaj, Tamara Bulavina, Tatjana Klimenkova, Tatjana Osipovich), and basic principles of identity theory. Katerina moves from identity of a mother (not meant to be) (1), wife and daughter in-law (2), through identity of a lover (3), to identity of a vigilante (4). Through these four phases, Katerina moves from a completely passive status in which she was set as a woman in a patriarch repressive family, to an active status, and two global identities can be pointed out:

1. Katerina as a passive part of female *Other*
2. Katerina and emanation of her active *I*

Katerina's identity actually becomes individual, strong and specific. However, radicalism of Katerina's moves, as well as the fact that a female's "progressive" thinking was not known to 19th century society, have contributed for her to be removed from the society as a villain, in her "new" identity. Thereby, Shostakovich's intention, ewoined with avant-garde music language, was also not recognized in a proper manner in the communistic society, thus leaving this opera to wait for 30 years before returning to repertoires of USSR.

Владимир Коларић

РЕЛИГИЈА И ФИЛМ — ОД АНРИЈА АЖЕЛА КА МОГУЋНОСТИ ЗАСНИВАЊА ЈЕДНЕ ХРИШЋАНСКЕ ЕСТЕТИКЕ ФИЛМА

САЖЕТАК: Овај рад, на темељу естетичких схватања Анрија Ажела, разматра однос општег појма религије, и хришћанства посебно, те његових богословских уобличења, са филмом као уметношћу, медијем и феноменом. Аутор излаже оригиналну класификацију модалитета овог односа: 1. тема, 2. алегорија, 3. етика, 4. чудо, 5. опсесија и амбиваленција, 6. иконичко, 7. енергетско, остављајући простор за даљу разраду и истражујући могућност утемељења овог односа на светоотачкој традицији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: религија, филм, хришћанство, естетика, икона, трансценденција, енергија, метафизика, стварност, евхаристија, Анри Ажел, Андре Базен, Ели Фор, Робер Бресон, Пол Шредер.

Наглашавајући аутономност филма као уметности, као и његову способност да изрази трансцендентне, духовне реалности, Анри Ажел у својој *Естетички филма* поставља добру основу за истраживање везе између филма, једне аутономне и пуноправне уметности дакле, и религије, као израза најсуштинскијег људског односа и најсуштинскије људске воље — оне ка божанском, божанском као извору, божанском у себи и божанском као финалном уосмишљавању људске егзистенције. Религијски опит у свом свођењу свих димензија времена (прошлог, садашњег и будућег) у једну жаришну тачку, тачку љубави, као да се негде додирује са оном очаравајућом могућношћу филма да на дубљем нивоу преиспитује свет иманенције, дакле свет простора и времена, а сусрет филма, потеклог од искуства тродимензионалног света, и религијске мистике, све у тежњи ка достизању оног Једног, „јединог битног”, оне крајње и исходне димензије из које све долази и којој се све враћа, одиграва се у, према физици кванта, четвртој димензији, димензији светлости и времена, која, ако већ не води ка откривењу, свакако води ка битном оспоравању наше неподељене вере у видљиви свет, свет чула и разума, те наше могућности да сопственим способностима обухватимо тај свет и овладамо њиме. Сусрет филма (и сваке уметности уосталом) са религијским, могућ је у равни душе, душевног, дакле оног јединства (раз)ума, срца и

воље, неодвојивог од нашег телесног постојања (којем даје форму, што је већ знао и Аристотел), али и непостојећег без свог циља у духовном, духу којим се храни, којим постоји и за којег постоји.

Већ на почетку своје студије, Ажел наглашава трансцендентни (и трансцендирајући) квалитет уметности, као и посебну могућност филма да оствари то „прелажење из обичне реалности у један надреални свет”,¹ преносећи такву перспективу и на процењивање доприноса појединих теоретичара филма, којима се бави у наставку књиге. За Ричота Кануда, према Ажелу, сврха филма није у „представљању чињеница, него у откривању унутрашњег”,² а код поглавља о Лују Делику, наводи његове речи да је „способност *повезивања* [подвукао В. К.] и супротстављања садашњице и прошлости, стварности и сна, једна од најупечатљивијих могућности фотогеничне уметности”.³ Већ само наглашавање фотогеничности као суштине филма најављује онтолошко тумачење филмске слике, крунисано код Базена, али и драгоцено за сваку расправу о односу религије и филма. У тежњи Жермен Дилак ка „чистом филму” Ажел наглашава њене речи да нас „седма уметност обогаћује и повезује са животом космоса”⁴ и доводи до „промена у нашем универзуму”.⁵

Самом Ажелу још су ближи аутори као Ели Фор, који говори о „скривеној стварности”⁶ и филму који ће „довести до појаве једног огромног свебожанског живота” и „постићи обнову религиозног осећања”⁷ („Филм нуди разлог за једну светску заједницу”, наглашава Фор⁸), или Емил Швоб, делатни хришћанин, очаран „графиком невидљивог”, филмом који нам „омогућава да се спустимо до самих корена бића”,⁹ открива у свакој личности „најистинитији њен лик, онај што је живот крио од нас — метафизичко биће”.¹⁰ За Швоба, даље, „филм је оно што се крије с оне стране видљивога. Он нас уводи у мистичну једноставност света.”¹¹

Управо ово „с оне стране видљивога”, најбоља је дефиниција трансцендентног у уметности (по Ажелу, али и Базену, присуство ове равни карактерише сваку истинску уметност), и најближа је знаменитом Шредеровом одређењу које трансцендентални стил темељи на појму „светог”.¹² С друге стране, Швобово указивање на мистичну једноставност света води нас ка најдубљем поимању сврхе уметности, живота, али и целог створеног света. Свака наша делатност, свака реч и мисао, одређују се према тој сврси, у њој налазе свој јединствени и непоновљиви

¹ Анри Ажел, *Естетика филма*, Београд 1978, 19.

² Ibid., 21.

³ Ibid., 22.

⁴ Ibid., 24.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid., 26.

⁷ Ibid., 27.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., 28.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Видети Шредерове радове наведене у Литератури.

смисао. Ништа се не одвија независно од те сврхе, светлост „јединог битног” осветљава све на овом свету, сваки наш корак и тренутак у простору и времену чини зависним од божанске воље, зависним али у смислу коначне истине која нипошто не укида слободну вољу. Животом не управља ни нужда ни предодређеност, већ Божја промисао и људска слобода. Филм као уметност времена и простора прониче у ову тајну, а суштински у тајну оваплоћења.

За Канта и Кјеркегора, иманенција обухвата простор и време, унутар чијих координата се крећу уметност, наука и филозофија, док религија, и само религија, припада равни трансценденције, коју је немогуће појмовно обухватити, те надилазећи категорије разума бива доступна само откривењу. (Овде се нећемо бавити специфичним и дубоким разликовањем трансцендентног и трансценденталног код Канта, као ни различитим приступима Канта и Кјеркегора појму религије и превазилажењу ограничења иманенције.) Ова дистинкција је од кључне важности за свако расуђивање о односу религије и уметности. Јер и само признавање могућности да једна уметност сопственим средствима може да изрази натчулну реалност, већ значи превазилажење култа разума и свођења уметности на социјално-психолошки комплекс ангажмана, анализе и критике. Критика је „кризис”, криза, суд: критика не расуђује, она суди, а критичар себе ставља у позицију носиоца вредности, врлине саме, не прихватајући првенство Божјег суда и сопствену ништавност, као непостојаност сопствених, временитих категорија суђења. Дobar конзервативизам подразумева очување и преношење вредности (предање, традиција), док лош конзервативизам представља одсуство расуђивања (не одсуство суда), што многи данас не разумеју.

На трагу оваквих расуђивања, Ажел је свестан да није свако над-реално — религијско, ка Богу односеће, да није свака тежња ка превазилажењу чулно-реалног знак духовне интенције аутора или тумача, односно да свако „излажење из себе” (*ekstasis*) није корисно за духовни живот. Тако, Ажел у Епстеновом (*Epstein Jean*) дуализму Бога, као синонима за овековечене окамењене енергије, и Бавола, као синонима за непрестано и живо ослобађање енергије, види склоност великог теоретичара да филму прида демонски карактер. Такође, „Епстенове тезе ослањају се на технику филмских трикова (убрзано и успорено кретање на платну), оне из утисака створених помоћу таквих ефеката трика извлаче метафизичке закључке чија је прецизност најсумњивија”.¹³ Овде већ улазимо у разграничење појмова магијског и религијског, где ни Ажел није увек доследан, али где нам може помоћи један цитат Анрија Леметра: „Чак и када је у питању неки реалистички филм, који тако често потврђује мишљење да је стварање реалног света бар исто толико чудесно колико и стварање фиктивног света, почетни чин филма спада управо у ред магије и чудесног, тако да се магијско стварање показује као инхерентно првобитној суштини кинематографске уметности. И најобичнији гледалац, под условом да је филм већ довољно моделовао његову психологију, свакако зна

¹³ Анри Ажел, *Op. cit.*, 30.

за чудесни карактер одговора који је тражио у мрачној сали на неке од његових најдубљих људских жеља. Ми усвајамо као постулат да су фантастично и чудесно две примарне човекове потребе”.¹⁴

Магија настаје из човекове потребе да овлада природом и другим људима, религија настаје из љубави према Богу. Магија жели да надмудри природни ток ствари, убрза га или успори, она се односи према категоријама узрочно-последичног, као категоријама нужности, док религија има свој смисао у слободи у Господу, којем човек предаје све своје, јер зна да ништа није његово („Сами себе и једни друге и сав живот свој Христу Богу предајмо”, из Литургије светог Јована Златоустог). Вера у технику наслеђе је магијског мишљења, док је религијски домен у стваралаштву и визији, које су увек испред и изнад технике. О овоме је изванредно писао још Базен у *Мишћу шоталног филма*, тумечећи филм као идеалистички феномен, где су технички преносиоци виђени тек као „срећне и повољне случајности, у суштини другоразредне у односу на првобитну замисао проналазача”.¹⁵ Техника је „умеће”, умење, вештина, занат и она је као таква неопходна, али само ако служи сврси, дакле ако *служи*. Све преко тога води у магију, а магија, као производ греха и страсти, у душевну болест. Такође, танка је граница између мистике и нихилизма, али то је већ тема за неки шири рад.

Није случајно малопре поменут конзервативизам, који се, искључиво као негативан феномен, често приписује религији, али и филму, кроз наводну пасивност филмског гледаоца и претерано ослањање на гледаочеве перцептивне предиспозиције. Кад је филм у питању, Ажел вешто обара овакве тезе, кроз указивање на напор целог људског бића у сваком истинском гледалачком искуству.¹⁶ Кад је религијско искуство у питању, о пасивности не може бити ни говора. Пасивност подразумева пасију, патос, патњу, *сџрасџ* дакле, а управо се целокупни религијски живот и одиграва у борби против страсти. Страст је грех нарастао до способности да покори човека, док је сам грех израз наше греховности, која је „умереност пажње и жеље према спољашњем, што се појавило с првородним грехом наших прародитеља и што је постало уобичајено”.¹⁷ Управо је религија, али и уметност, ако је освештана, тежња за превазилажењем овог „уобичајеног” стања палости и, кроз остварење и освештење сопственог дара и призивања, отварање за божанску благодат, као испуњење божанским енергијама и благослов Духа Светога. Уметност није освештана само ако је богослужбена, односно ако директно учествује у чину Свете литургије, она може бити и ван храма, али тиме не престаје бити црквена, и то не треба мешати. Црква је Тело Христово и есхатолошка заједница у историји, не само институција, и сви верници су удови тог тела, те је благословен сваки чин и сваки дар, који помаже да се

¹⁴ Анри Леметр, *Фантастично и чудесно*. — Филмске свеске, бр. 4, 1971, 459.

¹⁵ Андре Базен, *Шта је филм?*, књ. I, Београд 1967, 13.

¹⁶ Вид. у Анри Ажел, *Активност и пасивност филмског гледаоца*. — Филмске свеске, бр. 1, 1970—71.

¹⁷ Николај Гурјев, *Сџрасџи и њихова пројава кроз соматске и нервно-психичке болести*, Сремски Карловци 2005, 30.

у свету шири радост, не било каква радост наравно, него јеванђеоска радосна вест о победи над смрћу, грехом и ђаволом.

Схватајући да модернистички и авангардистички аутори и теоретичари под појмом „невидљивог” и „над-стварног” често разумевају простор сна и чулне екстазе, остајући дакле у равни психолошког, Ажел посебан значај придаје покрету надреализма, који нејексплицитније и најрадикалније изражава овакве тежње. Изнад свега, Ажел разуме како се надреализму не могу придавати суштинске мистичке и религијске тенденције, те да надреалистичко дело, како и сам Бретон уосталом тврди, не надилази идеал једне „вилине приче за одрасле”.¹⁸ Поводом појма чудесног, толико значајног за надреалисте, али и за Ажела и Леметра, навешћемо упоредо два цитата, један Бретонов: „Чудесно је увек лепо, чак је чудесно и једино лепо”,¹⁹ а један великог православног подвижника, старца Пајсија: „Све што је Бог створио чудесно је.”²⁰ Наравно, наше поимање и доживљавање чудесног зависи од онтолошког статуса који му придајемо и од његове улоге у нашем животу. Тежња за чудесним није бекство, већ довршење. Али и то је тема за ширу разраду.

Ажел не заобилази ни питање реализма, говорећи о својеврсној двосмислености (парадоксу) реализма на филму, коју Леметр види као двојност реалистичког и ониричког, док сам Ажел наглашава потребу за стилизацијом и транспоновањем чињеница које сачињавају појавну истину приказаног света. Говорећи о поетском карактеру филмске уметности, он пише да је „поетски текст у суштој супротности са реалистичком дескрипцијом, штавише, он нас позива на *преображавање* [подвукао В. К.] датости обичног искуства, он намеће метаморфозу тим датостима”.²¹ Управо ова могућност преображавања, „прелажења из чулног у духовно”,²² једна је од најбитнијих својстава филма, али и његовог односа према религијском. Непосредно се надовезујући на Базена, она води филм ка тајнама иконописа. Генерално, „због натуралистичке природе фотографије, у филму је човек увек у контексту, никад изван њега... На тај начин, филм ни за тренутак не може заобићи социјални контекст у ком се одвија. Ова чињеница налаже одређену врсту свакодневног реализма, у коме глумац и камера припадају истом свету”.²³ Али како „нема уметности без преображаја”,²⁴ управо ова градивна реалистичност филмског медија води ка могућности трансцендирања: кроз урањање у твар ка духовном.

Наравно, могући су различити начини прожимања филма и религије. Овде ћемо навести само неке од њих:

Тема. Овде је веза филма са религијом пре свега тематска, било да су ликови клирици или лаици у неком односу према религијским нор-

¹⁸ Андре Бретон, *Три манифеста надреализма*, Крушевац 1989, 28.

¹⁹ Ibid, 26.

²⁰ Старац Пајсије Светогорац, *Чувајте душу*, Београд 2005, 124.

²¹ Анри Ажел, *Поетски финалишети филма*. — Филмске свеске, бр. 4, 1971, 467.

²² Анри Ажел, *Естетика филма*, 37.

²³ Питер Брук, *Подмуклости досаде*. — Етерна, бр. 2, 1994, 10.

²⁴ Робер Бресон, *Белешке о кинематографу*, Нови Сад, 2003, 17.

мама, или се пак описују догађаји из Библије или догађаји важни за историју одређене религије. Овде спадају сви филмови на библијске теме, као и они од *Дневника сеоског свештеника* Робера Бресона, преко *Рубљова* Тарковског, до *Осврва* Павела Лунгина.

Алеџорија. Ова категорија може бити повезана са претходном, где су на први поглед религијске теме тек алиби за говор о нечем сасвим другом. Тако се *Рубљов* у првом плану може посматрати као алеџорија о положају уметника у Совјетском Савезу. Такође, овде спадају и тематски разнородна дела чији је циљ алеџоријско изражавање неких религијских истина, ставова и уверења. (Често у иранском филму, уз ограду како је схватање алеџорије у овој култури понешто различито од оног уобичајеног на Западу. Пример из западне кинематографије био би *Ђавољи врт* Хенрија Хатавеја.)

Етика. Однос према религији је пре свега етички, или директног односа према религији нема, али се етика на којој филм почива може идентификовати са етиком неке религијске групе. (Ово је чест случај у протестантским земљама, чак и кад редитељи нису протестанти. Наведимо филмове Бентона, Фридкина, Хила и др.)

Чудо. Религијско се уводи кроз ефекат чуда, наравно, где чудо није у функцији алеџорије, већ је јасно натприродног порекла. (Пример нека буде *Криво ојшужен* Алфреда Хичкока.)

Ојсесија и амбиваленција. Овде бисмо уврстили ауторе који су декларативно антирелигијски настројени, али чији филмови независно од воље аутора (или његовом вештином у грађењу парадокса), изражавају суштинске истине религије коју критикују (чест случај код католичких аутора какви су Буњуел и Алмодовар). Такође, овде би спадала и опсесија неког привидно неверујућег аутора неком од религијских догми, истина или ритуала (опсесија евхаристијом код Вернера Херцога).

Иконичност. Ово је можда најстваренији начин прожимања религијског и кинематографског, присутан код свих редитеља „трансценденталног стила” али и шире (Драјер, Озу, Бресон, Шредер, Живојин Павловић, Бруно Димон, Лариса Шепитко, Жежи Сколимовски...).

Енерџетско. Ово је најтајновитији начин на који се остварује повезаност филма са духовним реалностима: овде се сам ритмички и енергетски набој филма усаглашава са енергетским пулсацијама створеног света, и тако као да, без обзира на тему, став, свесно—несвесно, доктринарно, непосредно учествује у приливу божанских енергија у свет и проводи њихово дејство до публике. Оваква дела дубоко прогнучу у структуру створеног и на најсавршенији начин састваравају Господу. Овај ниво готово је идентичан претходном (иконичном), само што може да користи шири репертоар поступака, и често садржи мањи степен експликативности, па и мањи удео ауторове свести. Овде се потврђује како ауторово смирење и чистота срца, али и недокучивост Божјег плана, игра понекад и већу улогу од сваког свесног и потврђеног стваралачког поступка, напора, намере или подстицаја. Овакви филмови максимално подстичу мождану активност и отварају људски дух ка слободи, и као такви, они су ствар будућности, оног времена када у апокалиптичном (от-

кровењском и судбеном) заносу, будемо у стању да се непосредно излажемо дејству Светога Духа, надахнитеља и утешитеља, и да непосредније него сада, слутећи крај времена, сагледавамо вољу Божју и улогу Божје промисли у нашим животима и у свету. Овакви тренуци у досадашњем филму су ретки, као и у уметности уопште (можда код Мелвила, Морисија, Херцога, свакако Драјера, Куросаве, Ромера и Мохсена Махмалбафа, понекад чак Балабанова. У литератури ту су Пушкин, Хелдерлин, Тургенев, Газданов, Рене Шар, Лоренс, Селин, Мом, В. С. Најпол, Пастернак, Црњански, многи помало, готово нико сасвим).

Говорећи о Ренеу Клеру и Емилу Вијермозу, Ажел наводи значајне речи: „Постоји тајна ритма, златни пресек визуелне музике; треба умети изградити структуру низања плана, организовати њихово смењивање и враћање, водећи рачуна о извесним још необјашњивим захтевима нашег нервног система”.²⁵ О нечем сличном као о основној одговорности уметника говори (сведочи) и Марина Абрамовић: „Ако не знаш последице или не можеш да осетиш њихов смисао, онда не треба да делујеш. На концерту једног америчког композитора, који је радио на идеји ’непрестаног крешенда’, доживела сам извесна ограничења. Његов оркестар је константно производио бучне звуке свих врста, покривајући дијапазон људског слуха. Звук је био тако масиван, да сам престала да га чујем. Цело моје тело је вибрирало и ускоро сам ушла у резонанцу са ’концертом непрекидног крешенда’. Када се концерт завршио и када сам изашла, напољу је била олуја са грмљавином. Видела сам муње, али нисам чула громове. Осећала сам се као после тешког рада. Две године касније била сам у Индији и слушала сам песму тибетанских лама праћену различитим инструментима. Неки су производили звуке који нису били бучни, али су такође чинили да тело вибрира... Некако су монаси открили резонанцу људског тела и прецизно су је користили. Након концерта непрекидног крешенда осећала сам се иритирано и мучно. Али након песме монаха осећала сам се веома мирно, као да у себи носим огромну количину хармоније и отишла сам задовољна на спавање. Дакле, то је одговорност... Они су тачно знали где који тон треба да буде и какав је његов ефекат. Амерички композитор је крешендо користио без икаквог предзнања о томе шта се дешава људима који то слушају, односно он је вршио непредвидљиви опит *на живо*”.²⁶

Овакво схватање одговорности сржно је за свако религијско осмишљавање уметности и могуће је само тамо где уметност није изгубила своје корене у религијском. Управо на Истоку, до оваквог раскида, секуларизације уметности, никада није ни дошло, бар када су аутентичне форме у питању. Ова одговорност не подразумева наметање законских и моралних ограничења уметнику, у њој нема ничега пуританског: она суочава уметника са смислом. Јапанска Но драма, на пример, почива на појму *југена*, као „оног што лежи испод површине”,²⁷ док су први писци

²⁵ Анри Ажел, *Op. cit.*, 40.

²⁶ *Прве слике су моји снови*, интервју са Марином Абрамовић. — Време, 16. мај 1998, 42.

²⁷ Канами, Зеами, Набумици и други, *Јапански класични шеајтар, 12 Но драма*, 9, Београд 2006.

ових драма били зен-будистички свештеници. Слично је и у исламу, нарочито оном шиитском, где постојање *ицдихада*,²⁸ слободног верског суда, даје велики полет персијско-иранској уметности и филозофији. Говорећи о појму *ирфана* (духовне спознаје и тежње ка савршенству) као темељу сопствене културе, савремени ирански филозоф Реза Давари Аркадани²⁹ препознаје духовно-мистичку основу и руске културе, сагледавајући дела Достојевског, Ахматове и Толстоја у светлости „Добротољубља” (Филокалије), тог најдрагоценијег изданка византијске мистично-аскетске (подвижничке) школе са средиштем на Светој гори атоској. И управо ово је кључно за нас, за свеукупно разумевање уметности из хришћанске, православне перспективе. Базен констатује како је западњачки сликар још у петнаестом веку „почео да напушта главну и једину тежњу ка духовној стварности израженој сопственим средствима да би изражавање комбиновао са мање или више потпуним подражавањем спољњег света”.³⁰ Тријумф подражавања и тродимензионалне перспективе подударан је са опадањем хришћанства на Западу и последица је неспособности отпале западњачке цркве да развије (после теологије Оца и теологије Сина) теологију Светог Духа (пневматологију), што је на Истоку, у Византији, генијално учинио свети Григорије Палама.³¹ Ова чињеница, уз победу над иконоборством, даје историјску и духовну основу једног трагања за новим и суштинским односом хришћанства (рецимо то овај пут — хришћанства) и уметности, најсавршеније до сада израженом у тајни иконописа.³² Јер без разумевања улоге Светог Духа у историји, без разликовања Божанске суштине и Божанских енергија, без признавања удела Божје благодати, нема ни разумевања улоге уметности, тиме ни филма, у целокупном Божјем домостроју. Чињеница оваплоћења и васкрсења искупује и благосиља твар, тиме и свако стварање (са-тварање), а сведочење о красоти твари³³ оно је што даје пуно достојанство сваком, ка добру усмереном, уметнику. Сваки социјално усмерен уметник лако одустаје од тежње за променом света, док сваки ка духу усмерен уметник зна да је промена неопходна.³⁴ Свака истинска уметност је евхаристијска.

Али филм није икона, и његов пут тек почиње.

²⁸ О овоме видети радове Мортеза Мотахарија, Ахмеда Тамимдарија, Реза Давари Аркаданија, али за разумевање самог појма може да послужи и *Оксфордска историја ислама* (приређивач Џон Еспозито) у издању куће Clío.

²⁹ Вид. на www.islam.ru.

³⁰ Андре Базен, *Op. cit.*, 8.

³¹ О Палами видети издање његових сабраних беседа, као и докторску дисертацију митрополита Амфилохија, обе наведене у Литератури.

³² О икони видети књиге Леонида Успенског, Павла Флоренског и Григорија Круга наведене у Литератури. Поред тога видети и многобројне текстове оца Стаматиса Склириса расуте по Интернету и зборницима, као и текстове епископа Атанасија (Јевтића) објављене у оквиру књиге Г. Круга.

³³ О телу/плоти и твари видети радове Христоса Јанараса, Жан-Клод Ларшеа, Милорада Лазића и Александра Шмемана, све наведене у Литератури.

³⁴ О овоме видети у књизи *Луда љубав Божја* Павла Евдокимова. Погледати и друге Евдокимовљеве књиге наведене у Литератури, као и његов допринос зборнику *Православље и уметности* који је приредио Јован Србуљ.

ЛИТЕРАТУРА

- Анри Ажел, *Активност и пасивност филмског гледаоца*. — Филмске свеске, 1970—71, број 1.
- Анри Ажел, *Поетски финалисте филма*. — Филмске свеске, 1971, број 4.
- Анри Ажел, *Естетика филма*, Београд, 1978.
- Андре Базен, *Шта је филм?*, Књига прва, Београд, 1967.
- Робер Бресон, *Белешке о кинематографу*, Нови Сад, 2003.
- Андре Бретон, *Три манифеста надреализма*, Крушевац, 1989.
- Питер Брук, *Подмуклости досаде*. — Етерна, јесен 1994, број 2.
- Григорије Палама, *Господе просветили таму моју*, сабране беседе, Београд, 2005.
- Николај Гурјев, *Страсћи и њихова пројава кроз соматске и нервно-психичке болести*, Сремски Карловци, 2005.
- Павле Евдокимов, *Луда љубав Божја*, Манастир Хиландар, 1997.
- Павле Евдокимов, *Жена и спасење света*, Цетиње, 2001.
- Канами — Зеами — Набумици и други аутори, *Јапански класични театар, 12 Но драма, антологија*, приредио Радослав Лазић, Београд, 2006.
- Григорије Круг, *Икона*, Врњачка Бања, 2003.
- Милорад М. Лазић, *Естетичка схватања Светој Саве*, Београд, 1998.
- Милорад М. Лазић, *Православна естетика тела и тајна поности*, Цетиње, 2001.
- Милорад М. Лазић, *Теологија леиште*, Београд, 2007.
- Жан-Клод Ларше, *Теологија тела*, Врњци — Требиње, 2005.
- Анри Леметр, *Фантасично и чудесно*. — Филмске свеске, 1971, број 4.
- Старац Пајсије Светогорац, *Чувајте душу*, Београд, 2005.
- Православље и уметност*, зборник, приредио Јован Србуљ, Београд, 2004.
- Прве слике су моји снови*, интервју са Марином Абрамовић. — Време, 16. мај 1998.
- Амфилохије Радовић, *Тајна Свете Тројице по Светом Григорију Палами*, Манастир Острог, 2006.
- Етјен Сурио, *Ритам и једнодушност*. — Филмске свеске, 1971, број 4.
- Леонид Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, 2000.
- Павле Флоренски, *Иконостај*. — Теолошки погледи, 1979, број 1—3.
- Александар Шмеман, *За живој свету*, Београд, 1999.
- Paul Schrader, *Transcendental Style on Film*, New York, 1979.
- Schrader on Schrader and Other Writings*, Edited by Kevin Jackson, London—Boston, 1990.
- Христо Јанарас, *Метафизика тела*, Нови Сад, 2005.

Vladimir Kolaric

RELIGION AND FILM — FROM HENRI AGEL TO THE POSSIBILITY
OF STARTING A CHRISTIAN AESTHETICS OF FILM

Summary

This paper is based on the aesthetic concepts of Henri Agel and considers the relationship of the general term of religion, especially Christianity and its divine shapes, and film as art, a medium and a phenomenon. The author presents an original classification of the modality of this relationship: 1. topic, 2. allegory, 3. ethics, 4. miracle, 5. obsession and ambivalence, 6. iconic, 7. energetic, with enough space for further development and exploration of the possibility of basing this relationship on the tradition of the Holy Fathers.

Владимир Арсић

ОДИСЕЈА ТЕЛЕВИЗИЈСКЕ СЕРИЈЕ *ТЕАТАР У СРБА*

САЖЕТАК: Владимир Арсић, драматург и позоришни критичар, преласком из Радио Београда 1987. у РТВ Србије донео је идеју о тв серији у којој би се сликовито представила историја позоришта у Срба до почетка XX века. У прилогу се даје историја настанка серије, тешкоће и прекиди у раду који су је пратили током пет година снимања, све до промоције прве епизоде у јануару 1996. године. У писању сценарија за десет епизода учествовало је неколико наших професора универзитета, историчара театра и театролога: др Васо Милинчевић, др Божидар Ковачек, др Душан Рњак, др Рашко Јовановић, др Зоран Т. Јовановић, Драгана Бошковић и Добривоје Илић. Беседник кроз целу серију био је Љуба Тадић, угледни бард српског глумишта, а у епизодама је учествовало на стотину глумаца. Редитељ је био Петар Теслић. На крају рада даје се краћи садржај сваке епизоде са прецизним библиографским подацима. ТВ серија је више пута до сада репризирана, а користи се у настави на више наших уметничких академија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: тв серија, театар, настанак, историја, сценарио, беседник Љуба Тадић, редитељ Петар Теслић, уредник серије и аутор идеје Владимир Арсић, садржај, десет епизода, промоција 1996.

Многа корисна дела настају као резултат јасно изражене и снажне потребе; мањи број њих, вероватно, и као резултат жеље да аутор себе и друге малчице забави. Озбиљно истраживање ретко када је нарочито забавно, али га, срећом, подржавају други мотиви. Бавећи се позоришном критиком повремено сам се упуштао и у краћа проучавања историје театра. Углавном онолико колико ми је требало да бих разјаснио какав феномен, само повремено залазећи у оне сфере које ми нису биле и довољно забавне. Тако се телевизијска серија *Театар у Срба* најпре у мени родила као радијски фељтон о историји југословенског позоришта, у касно лето 1980. године, замишљена углавном као низ прилога са занимљивостима из прошлости коју смо добротом још увек звали заједничком. Био сам се тек вратио из Париза, где сам седам месеци провео као „посматрач програма” из културе француског радија, и са собом донео нека сазнања о томе како се слушаоци и на лежеран начин могу „увлачити” у најозбиљније теме. Ово „посматрач” написано је под наводницима не зато да бих се према том термину односио подругљиво, већ да

бих нагласио специфичну улогу коју сам био принуђен да смислим јер са Radio France-ом Радио Београд тада није имао уговор о професионалном усавршавању па је требало ту могућност пажљиво дефинисати. Испоставило се да је овај израз, на срећу, свима одговарао.

Када је мој боравак у француском радију окончан, вратио сам се у своју редакцију *Радиоскоп*, у Првом програму Радио Београда. Била је то емисија која је емитована пет пута недељно, трајала два сата, и сви ми, који смо у њеном стварању учествовали (Дејан Петровић, Никола Мирков, Бора Илић, Гордана Ранчић, Драга Јонаш, Љуба Симовић, Павле Зорић, Ненад Дукић, Зоран Панић, Марио Роси...), били смо врло поносни на тај културолошки продор у прилично окоштали Први програм који је снажно допирао широм Југославије. За иновације више није било озбиљнијих препрека, па сам тако те јесени отпочео са серијом прилога о историји југословенског позоришта. Требало је да забаве, али и поуче. Нажалост, радију недостаје слика да би неке приче биле атрактивније и убедљивије испричане, а позориште је потребно једнако пажљиво гледати колико и слушати.

Тако сам намеру да своја истраживања претворим у телевизијску серију дефинитивно уобличио средином 1986. године, када ме је, огромног случаја, Чедо Мирковић позвао да пређем у Телевизију Београд, у образовни програм, чији је он био главни и одговорни уредник. Првог маја наредне године почео сам да радим у том програму, а нешто касније, када сам своју намеру да начиним серију о историји југословенског позоришта изнео у званичној форми, предложено ми је да се идеја, прилично широко замишљена, преобликује у *историју српског позоришта*. Мој утисак је и сада, јер сам, верујем, познавао Мирковића, да је то било претежно због мањих трошкова и лакше реализације, а знатно мање с мотивацијом политичке природе. Мада у тим временима када се политичка сцена већ почела озбиљно да ковитла, ни ту могућност не би требало потпуно занемарити. Мирковић је имао за мој предлог разумевања и прилично флексибилан став. Јесен 1987. године, међутим, донела је познату Осму седницу и озбиљне промене у понашању многих који су имали руководећу моћ. А за пројекат који је требало, бар у то време, да буде и најзначајнији у Телевизији Београд, то нису биле добре вести. Кога би, мислило се, у том тренутку интересовале неке давне приче о позоришту уколико још и нису, макар мало, обојене дневном политиком? И то је, поред проблема финансијске природе, који су уобичајени код оваквих, скупих пројеката, почело да успорава дефинитивну одлуку о реализацији серије.

Додатна отежавајућа околност је, бар привремено, била та што се све одвијало и у малој сенци стварања нове емисије у образовном програму (у чему сам, истина је, својевољно учествовао — емисија *Нешто више* трајала је скоро двадесет година!), али ипак сам, на сопствени ризик, наставио са припремама за серију о историји позоришта у Срба.

Из разлога практичне природе, Чедо Мирковић је желео да се као сценаристи што чешће потписују људи са научним титулама. То је у јавности доносило важне поене програму чија је главна дужност била да

образује. Мени се, додуше, чинило да је та врста ефекта занемарива у односу на труд који би после свега морао да буде уложен не би ли се у правој мери поштовао ваљан занат писања сценарија, а то је подразумевало преправке и озбиљне дораде. Понегде вероватно и дупли труд. После више разговора, који су понекад личили на праве преговоре, постигли смо неку врсту компромиса.

Као сценаристи су одабрани: проф. др Душан Рњак, за прву епизоду која носи назив *Трагови*, затим др Драгана Бошковић, театролог, која је написала сценарио за другу (*Рускословенско доба*) и седму епизоду (*Српско народно позориште у Новом Саду*), а такође вршила и драматуршка усклађивања свих епизода, др Зоран Т. Јовановић, театролог, за трећу епизоду (*Просвећеност*), драмски писац Добривоје Илић, аутор комада *Јоаким*, за епизоду посвећену оцу нашег театра Јоакиму Вујићу, као и девету, збирну причу о позориштима Србије, проф. др Васо Миљинчевић за пету епизоду која говори о Јовану Стерији Поповићу, проф. др Божидар Ковачек за шесту (*Летеће дилетантско друштво*), а проф. др Рашко Јовановић за осму и десету епизоду (*Позориште се рађа у Београду* и *Прелазак у двадесети век, Бранислав Нушић*).

Истини за вољу, неки од ових професора, несвикли на писање таквих текстова, изражавали су бојазан према сопственој умешности и требало је доста охрабривања и договарања. Један од најсумњичавијих према својој (до тада неисказаној) вештини писања телевизијског сценарија свакако је био Божидар Ковачек. Наглашено љубазан и комуникативан, овај сјајни познавалац периода у којем је деловало Летеће дилетантско друштво, непрекидно је био у дилеми да ли да се уопште лати тог (говорио је: ћоравог) посла. Сматрао сам да стога треба што више разговарати о свим детаљима којих се досетимо, о форми сценарија. Па ипак, постепено, почео сам и сам да верујем да ћемо скоро сигурно негде запети, наићи на велике тешкоће. Његова опрезност умало да већ добије и размере заједничке несигурности. На срећу, Ковачек је одлучио да што пре обави свој део посла. И тако најуспешније демантовао све своје (а помало и моје) страхове.

Написао је одличан сценарио.

Ма колико да сам се, бавећи се каткад позориштем као истраживач, чешће као позоришни критичар, осећао способним да одговорим многим изазовима, знао сам да су за овако сложен посао нужни и специјалисти за поједине дисциплине. Наш избор сценариста већ је пружао озбиљне гаранције за то, али чинило се да би квалитету заједничког посла знатно допринели стручњаци који са стране често могу да уоче још бољи, на чињеницама заснован потез, који би ову деликатну причу додатно унапредио.

Проф. др Петар Марјановић је после нашег првог, врло исцрпног разговора, у којем сам га обавестио о неколиким занимљивостима везаним за мало познату, даљу историју српског театра, најпре изгледао спреман да се прикључи групи аутора и да напише сценарио о Српском народном позоришту из Новог Сада, али је касније одлучио да остане по страни и не учествује у овом великом пројекту.

Мислио сам да је штета што нисам успео да га приволим на сарадњу, а ожалостило ме је још и више када сам касније, у *Зборнику Мајице српске за сценске уметности и музику* бр. 14, из 1994. године, у његовом тексту *Позоришта у српским земљама Средњега века, Антички њисци у средњовековној Србији*, наишао на погрешно и прилично произвољно интерпретиране детаље везане за један рукопис из Новог Брда (XV век) о којем сам му говорио неколико година раније.

Радило се о изванредној студији проф. др Светозара Радојчића *Од Дионисија до литургијске драме*, објављеној у *Зборнику* број 1, Музеја позоришне уметности Србије, из 1962. године, у којој се говори о рукопису, многим до тада непознатом, из 1474. године: то је грчки препис, непознатог аутора, Пиндарових *Ејникија* и две Есхилове драме — *Седморица њрошив Тебе* и *Оковани Прометјеј*. Рукопис се и сада налази у библиотеци Академије у Санкт Петербургу. Тамо га је донео А. Хилфердинг из Пећке патријаршије средином деветнаестог века. Нису баш сасвим разјашњене околности како се текст нашао у рукама овог истраживача. Добротом Олге Петровне Лихачеве, сараднице рукописног одељења Академије наука Русије, и Марине Дробишеве, кандидата уметничких наука педагошког универзитета Герцен из Санкт Петербурга, добио сам девет негатива страница овог рукописа како бисмо могли да их искористимо за снимање серије *Театар у Срба*.

Још нисам одустао од идеје да овај рукопис штампамо (ево, већ двадесет година!), мада до сада нико коме сам ту могућност поменуо није показао озбиљније интересовање. Уз изванредан напор, микрофилмовани снимак овог рукописа би могао да буде доступан.

Штета је, такође, што ни проф. др Мирјана Миоциновић није желела да се укључи у овај заједнички рад као супервизор серије, јер није желела да на било који начин сарађује са Телевизијом Београд док њоме руководе људи ригидне политичке оријентације. Њену понуду, да се само мени лично, као бившем студенту нађе на услузи, али без званичног ангажовања (после одласка професора Ђузе Радовића у пензију предавала ми је, током једног семестра, Историју југословенске драме на тадашњој Академији за позориште, филм, радио и телевизију), нажалост, нисам могао да прихватим. И данас ми се чини да је њено неучествовање у овом озбиљном медијском захвату остало да лебди као какав хендикеп који ће нас увек узнемиравати.

На срећу, позиве за сарадњу прихватили су проф. др Велимир Михајловић, наш уважени слависта, и проф. др Жорж Поповић, стручњак за архитектуру театра, а и остали који су се прихватили писања сценарија били су истакнути стручњаци у својим областима везаним за историју нашег позоришта. Тако смо најзад могли да се још више посветимо далеким траговима коју је ова уметност оставила на нашем тлу и међу нама. Све што се догађало пре чувене школске позоришне представе у Сремским Карловцима, 1734. године, а у режији украјинског учитеља Мануила (Михаила) Козачинског, представљало је нејасан период. Свуда тек понеки штури наговештај. Само *Траедокомедија* стоји чврсто у оквирима свог времена и међу корицама сјајне књиге Властимира Ерчића.

Четвртвековно истраживање и скоро фанатичан, пожртвован рад! Довољно је само подсетити се са колико је обзирности разматрано порекло Козачинског: има ли пољске корене овај наш одлични учитељ првог театра и потиче ли из села Јампоља, из једне „пољске племићке породице”, или је „малорус”, како се говорило, из једног од неколико украјинских села која се сва једнако зову — Јампиље?! Шта је истина? Скрупулозни истраживач Ерчић дао је и тај одговор.

Наравно, поделити радост открића неког детаља у истраживању, са другима, често доноси и изненадну корист. Током рада на емисији која је требало да представи САНУ, имао сам задовољство да долазим у контакт са врло занимљивим личностима. Припремајући сегмент емисије који је требало да представи Одељење за књижевност, разговарао сам и са академиком проф. др Мирославом Пантићем. Када је чуо да су скоро при крају сценарији за десет епизода телевизијске серије о историји позоришта у нас, скренуо ми је пажњу на сјајно откриће најстарије наше бугарштице, у којем је и сам учествовао. Била је то прилика да прву причу *Трагови* обогатимо новим детаљима и допремо још дубље у нашу позоришну прошлост.

Током маја и јуна 1497. године Изабела дел Балцо, у том тренутку краљица Напуља, путовала је од Лече до Барлете не би ли се после многих перипетија најзад поново срела са својим мужем Федериком Првим Арагонским. Путовало се у бројном друштву: на челу поворке су били, као најавна изузетног догађаја, бубњеви и трубе. У свим местима кроз која су пролазили краљицу су дочекивали одушевљено, приређујући свечаности и гозбе. Наравно, тада није било медија да прате ове догађаје, али је у краљичиној пратњи био и песник „скромног дара и невеликог угледа”, за нас од великог значаја — Рођери де Пачиенца. Он је прилежно бележио све догађаје у местима која су бурно славила краљичин пролазак. Тако је у свом спеву *Балцино*, забележио, на начин који је тек академик Пантић успео да дешифрује, како су неки Словени играли и громким гласом певали пред краљицом Изабелом у малом месту на југу Италије, Ђоја дел Коле. Био је 31. мај 1497. године.

Ово мало „казалишно умеће” говорило је о заточењу Хуњади (Сибинјанин) Јанка у Смедереву:

*Орао се вијаше над градом Смедеревом.
Нишкоре не ћаше с њиме говорити,
него Јанко војвода говораше из тамнице...*

Не знајући језик Рођери де Пачиенца је само записивао гласове, онако како их је он чуо, али то је било недовољно да много касније чувени историчар књижевности Бенедето Кроче, ангажујући чак и неке слависте, протумачи о чему се заправо ради. Тек посредством проф. Ероса Секвија овај текст је дошао до академика Пантића који је најзад у томе успео. Тако смо сазнали не само о томе која је наша најстарија бугарштица, већ и о скромним, али чињеницама поткрепљеним, покушајима примитивног позоришног представљања пред напуљском краљи-

цом. По именима која се наводе (Радоња, Рашко, Радослав, Милица, Цвијета...), али судећи и по причи која се само њих тицала, у тим временима турских освајања, било је јасно да се ради о Словенима који долазе из Србије.

У првој епизоди серије овој занимљивој причи посветили смо целу сцену.

Међутим, још дубље у историју нас је повукла фреска *Руѓање с Христом* из манастира Старо Нагоричане, где је 1313. године краљ Милутин саградио цркву посвећену светом Ђорђу. На овој фресци јасно се види нека врста уличне представе; истина танан позоришни траг, али ипак као какав необичан рефлекс, и у српској држави тада преовлађујућег, византијског, одбојног става према овој врсти уметности. У једном дипломском раду, на одсеку драматургије Факултета драмских уметности, појавила се прича о некаквој врсти позоришта на двору цара Душана, али нажалост испоставило се сасвим незаснована, без икаквог извора који бисмо могли сматрати релевантним. После сусрета са таквим романтизованим умишљањима остајали бисмо искрено разочарани. Увек је, до последње провере, постојала мала нада да ћемо можда пронаћи штогод ново, нешто што сеже још даље од трагова које смо до тада били открили.

Но, колико год су сва та мала открића представљала драгоцену потврду исправности одлуке да се ова серија реализује, истовремено су се унутар Телевизије Београд множиле недоумице, па је чак било и неприкривене опструкције. Продукциони део програма је инсистирао да се серија сними одједном, а не по деловима, јер би тако организационо било лакше успоставити пуну контролу процеса, док руководство куће није било спремно да у једној години издвоји потребна средства. Чак ни тадашњи министар културе, Миодраг Ђукић, бивши управник Музеја позоришне уметности Србије, упркос претходном обећању, више није желео да стави свој потпис на замолницу позоришним институцијама, што би нам омогућило несметано, бесплатно снимање докумената. Његова изненадна промена става уследила је после кадровске смене на челу Образовног програма. Имао је озбиљне, мада мени недовољно јасне, замерке према политичким ставовима новог главног и одговорног уредника Велимира Лукића.

Међутим, томе новом главном и одговорном уреднику програма требало је само недељу дана да отклони све недоумице и пресече Гордијев чвор мрзовоље и отвореног, вишегодишњег неслагања са реализацијом серије *Театар у Срба*. Објавио је своју одлуку чим је прочитао сценарије. После разговора са мном рекао је (тамо где је било потребно) да неће прихватити било какво одлагање реализације овог „капиталног пројекта”!

Још на самом почетку припрема, разматрајући могућности ефикасне презентације ове приче у медију телевизије, сложили смо се да је учешће наратора неопходно, али да га на изванредан начин треба учинити другачијим. Стога ми се чинило да је најподеснији метод, у причи о театру, за наратора узети глумца који ће бити спреман да у разним ситуаци-

цијама „улази” из лика у лик, пред гледаоцима скида шминку, наставља да прича причу, као да све то посматра са стране, а затим, када се опет укаже потреба, лагано се, на гледаочеве очи претвара у главни лик епизоде. Био је то предлог који се свима свидео. Чак и редитељу Петру Теслићу. Тешкоће су настале када смо почели разговоре о томе ко би тај терет могао да поднесе.

Први за кога смо помислили да је најспремнији за све те изазове, био је Раде Шербеџија. Још у фази припрема, отишао сам у Загреб не бих ли са њим разговарао о тој могућности. Седели смо у кафани „Дубровник” и ја сам, вероватно с претераним и недовољно заснованим ентузијазмом, говорио о серији и његовом ангажману. Раде је очигледно био навикао на сличне разговоре. Деловао је пријатељски, али одмерено.

„Колико би то трајало”, питао је.

„Не знам”, рекао сам. „Можда девет, десет месеци.”

„А знаш ли колико би требало за то да ми платиш? Ја у међувремену не бих могао ништа друго да радим!”

Иако се није радило о мојим парама, нисам могао да платим. Платио сам само та два капучина у кафани „Дубровник”, на тргу који се, крајем тих осамдесетих, још увек није био вратио свом некадашњем називу.

А ми смо већ били принуђени да се вратимо потрази за главним ликом серије.

У међувремену, за Редакцију научног програма снимао сам, по сопственој замисли, неку врсту телевизијског есеја о утицају технологије на развој позоришног израза. Емисија *Лейт на сцени* представљала је тек једно од неколико остварења на којима сам радио готово без икаквих ограничења. То је заиста права привилегија. Био сам у улози уредника, сценаристе и наратора. Са редитељком Тањом Феро и сниматељем Милетом Лукићем изванредно сам сарађивао. Када смо на огромној сцени Сава центра завршили снимање са Љубом Тадићем, у којем је он упечатљиво и духовито говорио о немогућности агирања у таквим условима, постало ми је јасно да више не треба трагати за наратором наше предстојеће серије: сценски бард ме је ненаметљиво подсетио на то ко заиста има право да исприча „декамерон” о историји српског позоришта.

Припремао је улогу Лира у новој поставци Љубише Ристића, у Српском народном позоришту у Новом Саду. Био је врло обузет тим послом и рекао ми је да ћемо моћи да поразговарамо, али не више од пола сата. Колико да му дам сценарио и кажем неке опште ствари. Пошто је то требало да буде кратак сусрет, а сваки одлазак у Нови Сад је за мене нека врста пријатног излета, пошли смо породично. За великог глумца ја нисам био никаква новост, али моја супруга јесте. Она је била сасвим другачија публика у малој башти испред хотела „Путник”. Љуба је само овлаш погледао текст који сам му дао и упустио се у импровизовану представу за једног гледаоца. Разговор — монолог потрајао је више од два сата. И обоје су очигледно уживали у представи. Само сам ја, изгледа, тог дана у Новом Саду имао нека друга посла.

Када смо најзад, 26. децембра 1991. године, снимили прву клапу серије (снимали смо на филмској траци од 16 милиметара, негатив), готово ни сами нисмо веровали да после четири године улазимо у најзначајнију фазу рада. Сјајни уметнички сарадници: сниматељ Мића Поповић, сценограф Жак Кукић, костимограф Зага Стојановић. У организационом тиму су били Александар Јанковић, продуцент, и Гавра Азиновић, као директор серије. Затим, читав низ одличних, пожртвованих професионалаца без којих би све то било немогуће урадити. И још скоро 130 глумца из разних позоришта Србије.

После петнаестак дана Љуба Тадић ми се пожалио да му, као уводни текст за сваку епизоду, недостаје управо она димензија општијег карактера која би одсликала епоху, о којој смо често разговарали. Замолили смо заједничког пријатеља и одличног писца Слободана Стојановића да нам помогне. Као и обично, био је спреман и добронамеран. Његови уводни и завршни текстови постали су прави бисери у круни нашег заједничког рада.

Иначе, Љуба је имао обичај да се повремено јави телефоном и каже: „Арсићу, да ли бисте сутра са мном попили кафу у 'Мадери'?”

Ја не пијем кафу, и Љуба је то знао. Али то је био начин да насамом поразговарамо о неком проблему. На самом почетку, када смо већ били снимили неколико километара траке, Љуба ме је мирно обавестио да моја намера о прометању наратора у разне ликове неће бити могућа. Био би то превелики напор за њега, а у свему томе редитељ Петар Теслић се слаже са њим. Као да ми се читав космос сручио на главу! Требало је одустати од форме која нам се свима чинила одличном и потпуно преправљати сценарије.

Али, није било никаквог избора.

Други пут смо, у пројекционој сали, установили вертикални асинхронитет слике и сви заједно: редитељ, сниматељ и ја, били у потпуној депресији док комисија која је све прегледала није установила да се ради о проблему са копир машином, а да је негатив исправан. У том тренутку снимили смо већ око 30% материјала! И то се више никако не би могло успешно поновити.

Радили смо врло ужурбано и били задовољни, док нам у једном тренутку није саопштено да више нема филмске траке. Био је то почетак деведесетих, блокада и унутарње размирице, сукоби. На нову траку чекали смо готово десет месеци. Најзад је стигла. Екипа се са невероватним жаром бацила на посао. Одмицали смо, опет, врло брзо. На ситније проблеме више нисмо ни обраћали пажњу.

А онда сам, 13. јануара 1993. ујутру, дошао у зграду Телевизије Београд, рутински показао пропусницу, а младићи из обезбеђења су нешто дуго проверавали. Био сам стрпљив, док ми је један од њих, малчице збуњен, говорио:

„Опростите, мора да је нека грешка! Ви сте на списку за принудни одмор!”

Био је љубазан, и било му је непријатно; познавали смо се још док сам радио у Радио Београду, и упорно је зурио у компјутер заједно са

другим колегом. Али, није била грешка. Генерални директор Милорад Вучелић је одлучио да око 1.100 људи треба да иде на принудни одмор, са којег се већина више никада није вратила на посао. А нови главни и одговорни уредник Образовног програма Петар Савковић је сматрао да и ја треба да будем међу њима.

„Треба да поразговарамо о Вашој серији!”, рекао ми је када смо се срели у ходнику први пут пошто су сменили Велимира Лукића. „Мада, Ви знате да ја никада нисам био за реализацију тог пројекта.”

Разговарали смо. Хладно и дистанцирано. То је и до тада био наш уобичајени начин комуникације. Обавестио сам га да смо снимили нешто више од половине предвиђеног материјала, да се снимање одвија добрим темпом и успешно. То је било све. Свако се вратио својим бригама.

До тог тринаестог јануара.

После недељу дана почео сам да размишљам о томе како да потражим други посао. Петар Теслић се јавио. Био је запањен због свега што се десило. Највише разговором који је дан-два пре тога водио са Савковићем.

„Теслићу, можете ли да довршите серију без Арсића?”, питао је забринуте главни уредник.

„Не могу”, одговорио је Пит (тако га иначе зовемо међу собом).

„Сигурно не можете?”, био је упоран његов имењак.

„Само Арсић зна све детаље. Нико од нас није у то довољно упућен”, рекао је Теслић.

Прошло је још десет дана. Позвала ме је Дања Пискулидис. Питала зашто не долазим на посао. Ми смо колеге и другови. Можда сам јој зато одговорно питањем: да ли си ти нормална?

„Али, ми смо очекивали да ћеш ти да наставиш да радиш на серији!”, изговорила је сасвим мирно.

„Онда вас је тамо много више ненормалних него што сам слутио!”, рекао сам.

Следеће недеље позвали су ме на састанак код Савковића.

Питали су ме да ли желим да наставим рад на серији.

Рекао сам под каквим условима.

Са олакшањем су одговорили да то што тражим није никакав проблем. Требало би да знам да су ме на принудни одмор послали само зато што су мислили да ћу ја то лакше поднети од неких других. И финансијски. А и иначе.

После двадесетак дана позвала ме је шефица кадровске службе.

„Дођи по решење, иначе могу да ти дају отказ!”

„Какво решење”, питао сам.

„Вратили су те на посао. Зар те нико није о томе обавестио?”

Наставили смо са снимањем.

У једном лепом банатском селу требало је, за потребе треће епизоде, искористити ентеријер дивне православне цркве. Све нас је фасцинирао невероватно богато осликан и уметнички вредан иконостас, рад нашег веома цењеног сликара. Свештеник, којем се наш директор серије

Гавра Азиновић обратио молбом да нам дозволи снимање, скрушено је одговорио да за тако нешто није надлежан и да ћемо морати да се обратимо владици. Већ прилично уморан од бројних недаћа које је требало савладати на овом дугом путу стварања серије, а помало и у страху од нових, могућих, непријатних изненађења, Азиновић је следећег јутра поново отишао код свештеника. Недуго затим, вратио се и рекао да нам је дозвољено снимање у цркви и порти у наредних седам дана. Били смо радосни, али и веома изненађени овим обртом.

„Заклео сам се да нам је румунски свештеник већ дао дозволу!”, мангупски се насмешио Гавра показујући на другу, такође веома лепу цркву, која се шепурила неколико сокака даље.

После осам година и толиких перипетија, најзад смо упловили у чаробне воде монтаже на Сајму. Радио сам са сјајним професионалцем и изванредном особом Невенком Храњец. Узимао од ње кључ од монтаже, копао по материјалу, дописивао текст за off тон који је требало доснимити, возио Љубу Тадића у Кошутњак, понекад „пио” са њим кафу у *Мадери*. Али, у тим тренуцима, било какве нове препреке су ми већ изгледале само као успутна забава: наша серија је почела да добија дефинитиван изглед.

У јануару 1996. године направљена је свечана промоција прве епизоде у дворани Кинотеке. Било је много новинара и гостију. Чета Мирковић, са којим сам све то био и започео, извинио се што неће доћи; рекао је да нема снаге да види неке хуље. Био сам стога захвалан другима који су дошли и одлучили да своју пажњу усмере тамо где треба.

Пре пројекције одговарали смо на питања новинара. Петар Савковић и ја седели смо један до другог. Готово нико у томе није видео нешто необично.

NB: Телевизијска серија *Teašar у Срба* емитована је више пута на програмима Телевизије Београд, а користи се и као наставно средство на неколико уметничких академија у окружењу. Из Конгресне библиотеке у Вашингтону пожелели су, такође, да је ускоро уврсте међу своје експонате.

Ево и кратког садржаја серије *Teašar у Срба*:

Несумњиво је да је већ доста дуго постојала потреба да се уобличи и телевизијска прича, или, бар за сада, *прича од десет прича* о историји српског позоришта, која ће пратити ток и развој једне од најзначајнијих уметности на нашем тлу и међу нама. Праћење развоја позоришта истовремено је у великој мери и значајно упознавање са цивилизацијским ходом једног народа, са његовом готово непрекидном битком да сачува самосвојност у снажном процесу мешања култура и обичаја, кроз симбиозу паганског и хришћанског, сопственог и често заводљивог од суседа преузетог. Ово је серија која, надамо се, и понешто ново открива, враћајући нас у вредну прошлост, без патетике, али често са оправданим поносом и задовољством. Реализована у времену које јој није допуштало и многе друге блештаве реконструкције епохе и догађаја, серија је заједно са својим бројним сауче-

сницима трагала за ваљаним медијским изразом који би савременом гледаоцу, уз неопходну документарност, пружио и задовољства игрane форме и преносио га с времена на време међу догађаје из наше приче.

Епизода прва: *Трагови*

Сценарио: проф. др Душан Рњак (траје 28,44 мин.)

(документација РТС: филм 2/96; трака К 5384/01)

Продирећи на Балкан, ниже Дунава, пагански Словени су замишљали низ театарских здања, како из времена античке Грчке тако и неке још активне, римске. Иако такви трагови културе углавном не фасцинирају освајачке хорде, почетком шестог века наше ере ипак се обичаји упознају, мешају и усвајају. Тако се у селу Дубока, код Мајданпека, задржао обичај да се на Духове изводе игре које по много чему воде чак до Дионизијских игара, а и у неким другим обредним играма Срба јасне су театарске назнаке. Поузданији подаци о настанку неке врсте позоришта јављају се тек у тринаестом и четрнаестом веку. А затим, следе подаци о преписивачу Есхилових драма у Новом Брду у петнаестом веку, о групи избеглица у Јужној Италији која пред Изабелом Арагонском изводи најстарију бугарштицу, о позоришној трупи Радоја Вукосалића, о театарским симболима на фресци *Ругање с Христом* у манастиру Старо Нагоричане...

Епизода друга: *Рускословенско доба*

Сценарио: Драгана Бошковић (траје 29,26 мин.)

(документација РТС: филм 4/96; трака К 5384/02)

Ово је прича о првој, мада школској, правој позоришној представи у Срба, о извођењу *Траедокомедије о Урошу Пејћом* у гимназији у Сремским Карловцима, вероватно 1734. године. Писац ове прве драме на (руско)српском језику, а уједно и нека врста редитеља, био је Емануел (Михаил) Козачински, учитељ у овој школи. За успешну реконструкцију његовог животописа понајвише захваљујемо сјајној дисертацији др Властимира Ерчића, студији без које би и наша историја позоришта била знатно сиромашнија. У емисији се говори и о даљем животу *Траедокомедије* коју је каснији историчар Јован Рајић прерадио и зачинио сопственим размишљањима о прошлости и будућности Србије, а које чине и главне личности комада.

Епизода трећа: *Просвећеност*

Сценарио: др Зоран Т. Јовановић (траје 31,27 мин.)

(документација РТС: филм 5/96; трака К 5384/03)

У осамнаестом веку пали се позоришна искра у Војводини, нарочито у Банату где учитељи учествују у читавом низу дилетантских позоришних покушаја. Веома битан је рад Доситеја Обрадовића, али и других учених људи тога времена који су знања стицали у Бечу, Пешти, Италији. И црква је тада на изванредан начин изменила свој став према театру, па ћемо у овој епизоди приказати и сцену из литургијске драме Гаврила Стефановића Венцловића *Удворење арханђела Гаврила деви Марији*. Био је то и начин да Срби, изложени снажним угарским утицајима у овим крајевима, сачувају сопствени идентитет.

Епизода четврта: *Јаким Вујић*

Сценарио: Добривоје Илић (траје 43,30 мин.)

(документација РТС: филм 7/96; трака К 5474/01)

Живот и путовања *оца српског театра* Јоакима Вујића изузетно су занимљиви. Његово одушевљење театром у Италији, покушаји да се комади прекреје, односно посрбе, први покушај са сценом у пештанској гимназији са *Крецијалицом* Коцебуа, оснивање бројних дружина у Новом Саду, Панчеву, Земуну, Темишвару, Кикинди, до дана када је у Крагујевцу, под покровитељством књаза Милоша основао *Књажевско-Сербски театар* 1834. године. Овај контроверзни потпуно позоришни човек заслужио је сигурно једну читаву емисију у нашој серији.

Епизода пета: *Јован Стерија Појовић*

Сценарио: проф. др Васо Милинчевић (траје 43,01 мин.)

(документација РТС: филм 8/96; трака К 5474/02)

Најсветлија тачка у нашем театру не само свог времена, већ сигурно и једна од најзначајнијих личности које смо до сада имали. Сјајни ерудита, расни писац. Емисија ће осветлити у великој мери околности у којима се образовао, у којима је стварао. Ако је Јоаким Вујић од миља назван оцем српског театра, тада је Стерија још из више разлога *оца српске драме*, први утемељитељ театра у Србији.

Епизода шеста: *Летеће дилетантско друштво*

Сценарио: проф. др Божидар Ковачек (траје 34,26 мин.)

(документација РТС: филм 9/96; трака К 5482/01)

Позоришни жар је у Новом Саду, у првој половини деветнаестог века, сјајно разгорело Летеће дилетантско друштво, дружина театарских заљубљеника који су у лошим условима настојали да опстану као уметници. И не само да су успели у томе, већ су тај жар пренели даље: најпре у Загреб, где су и извели прву позоришну представу на народном језику у тим крајевима, а затим и у Београд, где је њихов елан у великој мери представљао прекретачки механизам за стварање Театра на Бумруку.

Епизода седма: *Српско народно позориште у Новом Саду*

Сценарио: Драгана Бошковић (траје 37,33 мин.)

(документација РТС: филм 10/96; трака К 5482/02)

О настанку институционалног позоришта у тадашњој *српској Атини* средином деветнаестог века, о догађајима и личностима. О потреби да се култура одржи и развија на народном, српском језику, у тренутку када се решавало и питање српске аутономије у Аустро-Угарској. О томе да то позориште постане централно, а да се с временом стварају трупе које би ишле и у друге центре. Тако је 1861. године успостављена трупа и прва, непосредна управа Српског народног позоришта. Прва представа одиграна је већ у августу исте године.

Епизода осма: *Позориште се рађа у Београду*

Сценарио: др Рашко Јовановић (траје 43,50 мин.)

(документација РТС: филм 13/96; трака К 5483/01)

Од Театра на Бумруку, који је прво професионално позориште у Београду, до многих перипетија око градње Народног позоришта током педесетих година деветнаестог века, па и до 1869. године када је грађевина била готова. Већ тада је било јасно да добро устројени театар не само што даје благородну забаву, већ помаже образовање језика, развитак књижевности, умножава и чисти искуство и *вкус зришља и облагорођава њиова искуштва*. Тако је Београд добио свој театар.

Епизода девета: *Позоришта Србије*

Сценарио: Добривоје Илић (траје 36,15 мин.)

(документација РТС: филм 18/96; трака К 5483/02)

У овој епизоди говори се о бројним позоришним свицима који су се палили широм Србије, о утицајима, елану, спотицањима. Ипак, највише речи биће о нишком Народном позоришту, такође са стогодишњом традицијом; о позоришту које је на неки начин у свом настанку сјединило проблеме и жеље који су се јављали и у другим, сличним ситуацијама. Истовремено, биће речи и о једној сјајној врсти театарских посленика: о путујућим глумцима који су свој таленат даривали несебично, а иза себе остављали племенит талог узбурканог позоришног духа.

Епизода десета: *Прелазак у XX век — Бранислав Нушић*

Сценарио: др Рашко Јовановић (траје 38,35 мин.)

(документација РТС: филм 19/96; трака К 5484/01)

У последњој епизоди биће речи о приликама с краја и почетком двадесетог века, о театру ометеном ратним страхотама, о страним утицајима, али највише о сјајној личности тога времена, о Аги, односно Браниславу Нушићу. Кроз разне згоде, анегдоте из бoемског глумачког живота, приказаћемо (најчешће у играној форми) то време, те необичне људе који су живели на сцени, али и у Скадарлији и у њеним кафанама. Приказаћемо један свет којег више нема, али који је оставио снажан траг у нашем позоришном животу.

Улогу беседника у свих десет епизода сјајно је тумачио Љуба Тадић, а уз њега у овој *причи од десет прича* учествовало је још и преко стотину глумаца и знатно више статиста.

Редитељ серије је Петар М. Теслић, сарадник на сценарију Слободан Стојановић, стручни консултанти: проф. др Велимир Михајловић, проф. др Жорж Поповић, али и други, непотписани, који су помогли саветима и примедбама. Директор фотографије је био Мића Поповић, монтажер Невенка Храњец, сценограф Жак Кукић, костимограф Зага Стојановић, драматург Драгана Бошковић, продуцент серије Гаврило Азиновић, музички сарадник Данијела Кулезић, за тон су одговорни Иван Штифанић, Рихард Мерц и Миодраг Ж. Вучковић. Уз њих ту су и други, драгоцени чланови стручне екипе, која је овај посао радила четири године.

Уредник серије и аутор идеје: Владимир Арсић.

Vladimir Arsić

THE ODYSSEY OF THE TV SHOW *THEATER OF SERBS*

Summary

Vladimir Arsić, a dramaturge and theater critic, moved from Radio Belgrade to RTV Srbija in 1987 with an idea about a TV show which would picturesquely present the history of the theater in Serbia until the beginning of the 20th century. The treatise offers the history of how the show originated, the difficulties and interruptions that had been taking place during the five years while it was filming until the promotion of the first episode in January 1996. The screenplay of the ten episodes was written by several university professors, theater historians and teatrologists: dr Vaso Milinčević, dr Boži-

dar Kovaček, dr Dušan Rnjak, dr Raško Jovanović, dr Zoran T. Jovanović, Dragana Bošković and Dobrivoje Ilić. The narrator of the whole series was Ljuba Tadić, one of the most respectable actors in Serbia, and episodes features hundreds of actors. The show was directed by Petar Teslić. At the end of each episode there was a short recap with precise bibliographic data. The TV series had several reruns and is used in class at several Serbian art academies.

ФИЛОЗОФИЈА ПОЗОРИШТА

Поводом књиге Радослава Лазића — *Филозофија позоришта, од Платона до Камуја*, Фото футура, Ауторска издања, Београд, 2004.

Синтагма „филозофија позоришта” јасно нам казује да је реч о извесном мисаоном изражавању онога што позориште јесте и на који начин то јесте, односно о филозофској посебности унутар специфичног позоришног система. Мисао о позоришту, аналогно филозофском трагању за оним што неко биће, предмет или феномен јесте, креће се у сфери критичког постављања питања и давања одговора о постојању, садржају и суштини позоришног бића. У онтолошко тумачење бића позоришта укључује се разумевање његовог смисла, његове егзистенције, као и релације према спољашњем свету. Филозофија позоришта би, стога, требало да се односи на трагање за одређењем театарског битка у свим његовим егзистенцијалним видовима. С тог становишта, филозофски есеји, које је Радослав Лазић пажљиво изабрао и систематизовао у књизи *Филозофија позоришта, од Платона до Камуја*, садрже идеје позоришне теорије и праксе које потврђују постојање овог феномена попут бића чији живот пулсира у заједници са животом човека. Према нарочитим мерилима и сврхама одабрани, текстови који представљају спекулацију о позоришној уметности значајних филозофа, теоретичара, естетичара, књижевника, али и позоришних стваралаца у неким од њих, сачињавају праву филозофску естетику класичног и модерног театра.

На пољу различитих методолошких промишљања позоришта — историјског, семиотичког, психолошког, социолошког, етичког и др. — филозофија позоришта јесте најобухватнији аспект, који биће позоришта изједначава са животом, егзистенцијом, стварношћу. Филозофски начин разматрања позоришне уметности и њених саставних елемената претпоставља целовитост таквог уметничког дела, као непосредног бивања и доживљаја. У естетичком, појмовном и метафизичком смислу леже тумачења, трагања и разјашњења смисла позоришне уметности. Задатак филозофије позоришта јесте да открије везу између непосредно појединачног, онога што је дато, од чега полази, и крајњих духовних значења. Стога, ова прва систематска методологија о науци о позоришту у српској театрологији значајна је и зато што у себи садржи богатство експерименталних идеја, креативних замисли, нових концепата глуме и режирања, есејистичких огледа, критичких рефлексија, филозофских приказа везаних за проблематику позоришне уметности. Она нам показује да, иако је театар једна ефемерна уметност, он и даље опстаје, наново се успоставља и трансформише, инспирисан светом, животом и људима; доказује да је позориште *work in progress*, дело у сталном процесу настајања и нестјања.

Позоришна уметност је уметност велике синтезе, настала из садејства уметности драме, режије, глуме, музике, сликарства, плеса, и као таква постаје предмет естетичких истраживања. Међу редовима ове јединствене позоришне антологије Радослава Лазића читају се схватања старог света о постанку позори-

шта, његовим естетским и миметичким квалитетима, који се потом дијалектички умногостручавају, достижући, у новом и модерном добу, домен естетичког, етичког, аксиолошког, антрополошког, али све више филозофског продубљивања позоришне егзистенције. Ова својеврсна историјско-теоретска панорама идеја о бићу позоришта акцентује проблематику драме и драматургије, режије и инсценације, глумца и глуме у сценском времену/простору. Од сваког појма понаособ може се изградити по једна филозофија, што нам и доказује одабир есеја репрезентативних имена — теоретичара међаша у области театарске уметности. Њихова промишљања образују битне пунктуме који се читаоцу пружају попут смерница за „филозофско путовање” кроз историју и теорију позоришта.

* * *

Према индијском миту о настанку позоришта, врховни бог Брама изрекао је мисао да је „опонашање света правило позоришта”, чију вештину гледалац доживљава чулима, а што је европском поднебљу још Аристотел оставио у аманет кроз схватање да је глума „уметност подражавања природе”. На суштину Аристотелове теорије уметности, у смислу у којем уметност „приказује природну и људску стварност како она одговара својој истинској идеји”, стварајући типове и парадигме, надовезује се Шекспир чији драмски ликови изговарају његову стваралачку филозофију, док се апстрактним барокним склопом стилских средстава изражавају најдубља значења живота. Значајан драмски писац, комедиограф Молијер, „продужава” шекспировски реализам опорости живота, трагикомичну ирационалност бивствовања, градећи друштву препознатљиве карактере. Дидро је, насупрот „старима”, више ценио „једно снажно осећање, неки карактер који се развија мало-помало да би се на крају испољио у пуној снази, него оне комбинације свакојаким догађаја од којих се испреда ткиво неког комада...”. Дидро и Гете у својим теоретским огледима расправљају о истинитости глуме на сцени и драматургији позоришног дела, износећи мишљење да на позорници не треба да се приказују „ствари онакве какве су у природи”, већ саображене у идеалну животну ситуацију какву је писац замислио. И Хегел је, у оквиру своје естетике, односно филозофије уметности, у којој уметност или уметничко дело јесте нешто што поседује материјални, тј. чулни квалитет, разматрао глуму као уметност. Перцепцију уметности, било музичке, ликовне или глумачке, Хегел износи као доживљај експресивног језика, ентитета који увек нешто изражава и који носи печат естетског, јер је стваран духовно. Вештину глумљења, чије почетке налази код старих Грка, поставља као процес одуховљавања садржине, „оживљавања скулптуре”. Наиме, уношењем „унутрашњих кретања страсти”, која се изражавају у речима и гласу глумца, у његовој мимици и изразу, садржина поетског дела постаје духовнија. Шопенхауер метафизику лепог и узвишеног уводи и у драмску уметност коју пореди са сликарством. Као што се сликар инспирише истинским животом и људима, тако је и драма „најпотпунија копија људског живота” која треба човеку да помогне у сазнавању света идеја посредством његове маште. Помоћу уметности, те „узвишене пуноће”, опажајним путем саопштавају се идеје, разјашњава се видљиви свет, сви предмети и појмови су чистији, прегледнији. Кроз симболистичке асоцијације и слике, на трансценденталном нивоу, допиремо до суштине живота, до „позорнице на позорници”. Ка томе нас, када говоримо о глуми, води добар глумац с даром за испољавање свог бића; он поседује изузетно образовање и искуство за разумевање живота и људских односа у њему, те може да унесе своју душу у замишљене околности и догађаје. У уметности, која је „божанственија од истине”, Ниче налази два супротстављена начела, дионизијско и аполонијско; у њиховој антители крећу се и култура и уметност. Колико је сликарству блискији појам аполонијског реда, хармоније и

разборитости, толико се модеран драмски уметник и његова уметност не могу искључити из „трагичног дионизијског стања”. Оно је вечан, неугасив извор и необуздан порив стваралаштва, али и темељ свег постојања, животни импулс, вођен страху, немиром, екстазом. Хегел, Серен Кјеркегор и Георг Зимел, свако на особен начин у свом филозофском систему, дају историјску панораму идеје о бићу позоришта као моделу и феномену друштва. Кјеркегор разматра уметност глуме у складу са својом егзистенцијалном рефлексијом у оквиру које је, по њему, важно оно што се открива као доживљај појединачне људске егзистенције, у случају његовог есеја, у позоришној и друштвеној егзистенцији глумице. Закупљен животом позоришног уметника, његовим манифестацијама у виду свих напора, намера, чежњи, разочарања и жеља, он уметничко остварење не посматра издвојено од глумца/глумице, њихове егзистенције и психолошког доживљаја „према сценској напетости”. Свако остварено дело, па и глума, осветљава делатника, његово биће, мисли и искуство, те је неопходно да се глумчево *ја* што више нађе у себи, што је уједно и пут ка слободи глумца/глумице. Зимел, у свом прилогу филозофији глуме, „обелодањује” однос уметности драмске поезије и уметности њеног извођења на сцени, у циљу доказивања артистичке самосталности и једног и другог бића. Постигнуће глумца састоји се у томе да „само идејну, само духовну драму претвори у стварну, да је поново изрази стварношћу”. Драмски уметник не подражава стварност, већ је креатор новог света који постоји само за себе. Као и Хегел, Зимел износи теорију да жива драмска уметност преноси духовну творевину у сферу чулног, односно нечему што већ има свој облик даје нови, уобличен „по нормама естетичке законитости”. Глумац је медијатор, субјекат, и он оживљава духовни садржај, тј. објекат, те тако кроз свој индивидуум обликује нов живот, који потом транспонује у стварност, у друштво, међу гледаоце. У одређивању особености теорије и праксе позоришне уметности, Макс Десоар дотиче улогу мимике, говора, покрета и њихових изражајних вредности, које на позорници могу да достигну самосталност естетских вредности. „Неми говор тела”, односно глумачки гест, конститутиван је елеменат природе позоришне уметности и може се упоредити са значајем који има оркестар у музичкој драми. Аудиовизуелна убедљивост мора да проистекне из природног осећавања глумца, а не да буде априорни услов глуме.

Феноменолошким естетским приступом Николај Хартман анализира естетски предмет, пратећи кретање од чулног опажања његовог сензибилног квалитета ка мисаоном расуђивању значења структуралних склопова. Своју специфичну естетску анализу примењује и на глумачку уметност и њене актере, који помажу да се предњи план естетског предмета реализује, да постане „видљив и чујан”, дакле, чулима доступан. Песничко дело Хартман пореди са сликарством; међутим, овде више није неопходна посматрачева фантазија јер се видљиве форме творе директно пред њим. У прилог овоме, можемо да додамо да око као „орган којим човек сазнаје”, како је писао Платон, представља управо и „средство” душевне рецепције. С тим у вези, враћајући се на Хартманову феноменологију, глумац чини „међуслој” у обликовању динамично визуелног доживљаја, односно „постварења драме”. Хелмут Плеснер дао је прилог филозофији позоришта, истражујући појавне облике слојевите позоришне структуре с антрополошког аспекта. Дијалектички процес који се дешава у позоришној игри изражава се управо живим човеком, тј. глумцем. У античком театру глумац још увек није био еманципован, јер је његов *физис* био сакривен маскама и котурнама, те и индивидуалност сведена на симбол. Но, у модерној драми, када је маска скинута а глумац коначно могао да материјализује осећања, његов *физис*, обогаћен мимиком, гестовима, говором итд., постао је средство његове уметности. Маска и котурна, о којима пише Еуген Финк, реквизити су старог позоришта којима се глум-

мац „извлачи из свакидашњег света”, односно „игра своју игру”. Финк поставља питање „шта је игра, уопште, као појава опстајања?” Игру противставља филозофији; међутим, филозофија и игра су, за њега, два различита ентитета која међусобно кореспондирају, те самим тим игру увршћује у проблематику система промишљања. У тој смеси бића и привида филозофија преузима задатак да мисаоним путем допре до егзистенције игре и играча, до бити, до онога што игра истински јесте. Николај Јеврејин на врло интересантан начин, иманентан духу и углу посматрања једног драматичара и редитеља, пореди „организам” позоришта с „организмом” природе, поткрепљујући своју тврдњу биолошким егземплима. Изједначава познате нам способности биљака и животиња да се заштите мимикријом с улогом глумца и с драмским елементима, што резултира запажањем да је „театралност код људи природна, а њихова природност театрална”. Пол Валери, промишљајући идеју идеалног позоришта, издваја две по њему најприхватљивије концепције „храма уметности” које симболично одражавају све оно што за њега позориште треба да носи у себи и да показује на својим „даскама”. Он „сања” о, може се рећи, барокном театру који „изазива неку врсту опијености или плес импресија код гледаоца”, у којем постоји извесност „да ће се илузија остварити”, о простору испуњеном ослобођеним духом, покретом, разноврсним тоновима и ситуацијама. Друга визија га води „старом позоришту” или „храму уметности”, уједињеног простора сцене и гледалишта који се отвара пред човеком уводећи га у „потпуно други свет”, у којем може да живи „живот различит од нашег”. Француски песник, глумац, редитељ и теоретичар драмских уметности, Антонен Арто, у датом есеју поставља проблем односа позоришта и науке, следећи начело по којем се у савременом позоришту мора десити помирење поезије с научним и техничким достигнућима. Из њиховог прожимања произаћи ће дворана без икаквих сценографских украса у којој ће доминирати људско тело у физичкој акцији, као део ритуалног чина или као знак „у речнику покрета”. „... Тело поседује дах, крик ... снажни набој” који могу и морају путем истинске спонтаности да произведу дејство, изазову ефекат на чула гледалаца. „Истинска илузија” представе биће појачана разним техничким могућностима, аудио и визуелним ефектима, попут осветљења или произвођења препознатљивих звукова који прате скалу психофизичког стања глумца. Томас Ман есејистичким дискурсом расплиће појмове драме и позоришта, схватајући да још увек постоји велики понор између песништва и позоришта. Разоткривајући потенцијале, циљеве, технику драмске уметности, Томас Ман увек пред собом има „театарског епичара” Рихарда Вагнера, за којег је драма била највиши домет и јединство свих уметности. Критикујући овај идеал који се наметнуо драми, Томас Ман не критикује позориште као институцију, већ схватање о међусобној условљености драме и позоришта. Наиме, погрешно је што се од театра очекује да буде средство које ће мање-више успешно да репродукује нечији текст и замисли. „Позориште је исувише снажно, сувише самовољно да би било само слушкиња поезије, која хоће себе и своју славу, не славу позоришта”. Габријел Марсел, филозоф егзистенцијалистичке оријентације, осврћући се на велика остварења светског позоришта, износи тезе по којима је непојмљиво повезивање драмске уметности с филозофијом егзистенцијализма. Непојмљиво је у смислу у којем је свака уметност, па и позоришни комад, у својој суштини аутономно дело које не сме да буде ангажовано. Оно не сме да буде у служби сврхе, било поучне, било забаве ради, већ мора да задржи своју слободу, која се на сцени преноси кроз „једноставне и људске ситуације и карактере”. Од родоначелника филозофије позоришта, Анрија Гуијеа, добијамо постулате позоришног дела, какво би оно требало да се разликује данас. Конструирајући филозофску проблематику позоришта, он претпоставља онтолошки статус позоришта као уметности. Гуије отвара теоријску расправу

о књижевном делу, односно тексту који је основа драмске радње; расправу која ће бити присутна у многим савременим теоријама позоришта. Он пише: „... ма колики био број уметности које учествују у представи, ... текст, макар био само изговор и повод, остаје средиште из кога све полази и у коме се све завршава.” Закључује да је позориште без позоришног дела неостварљиво, јер је то, једноставно, противречно суштини спектакла у њему. Наиме, позоришно дело јесте режија, односно, условно речено, постављање звучних и визуелних слика у сценско време/простор, а естетика тог целокупног поретка јесте суштина позоришног бића. Ту се „крије” филозофија позоришта.

Едвард Гордон Крег, глумац, сценограф, редитељ, теоретичар и реформатор савременог позоришта, кроз занимљив дијалог између Редитеља и Љубитеља позоришта, преузетим из његове књиге *Уметности позоришта*, развија своју позоришну теорију. У њој негира улогу модерног драмског писца и његовог комада, заступајући идеју да су речи, које се чују, мање битне од радње, која се види. Значи, у једном позоришном комаду, који оживљава тек на сцени, важно је сачувати радњу, гест и покрет, звук и глас, светлост и декорацију. Крегов савременик Адолф Апија с разлогом се сматра иноватором модерне позоришне инсценације. Он позориште види као живу уметност, у смислу у којем се његово постојање одвија и оправдава у живом времену/простору и у сарадњи свих уметности. Сагласан је с Крегом да је такво живо уметничко дело само себи довољно и да може да постоји без гледалаца, те да је суштина у Кретању, физичком и психолошком, отеловљеном у глумцу, али и позоришној инсценацији. Када пише о постављању „комада” на сцену, Роман Ингарден даје своју концепцију позоришне представе као реализације, односно „конкретизације” драмског дела. У репрезентовању једне представе, у којој се појављују реални предмети и конкретна средства и смислови њене актуелизације, важан фактор јесте гледалац и његова рецепција. Константин Сергејевич Станиславски у оквиру своје теорије глуме ствара „систем” модерног позоришног стваралаштва, заступајући мишљење да је његова природа променљива, те да је неопходно да у свом раду редитељ и глумци испоље „истраживачки дух”, као и да следе фиксирану нит радње. Она се огледа у тежњи за разумевањем „духа и замисли драмског писца”, док све субјективне идеје и индивидуалне интерпретације треба да произађу из дубљег схватања увек само пишевог остварења. Ирена Славињска се осврће на принципе позоришне проблематике Анрија Гуијеа, анализирајући их са становишта егзистенцијалистичког разумевања филозофије позоришта. Наиме, она у Гуијеовој театарској трилогији налази битним његово посматрање позоришног дела као искреиране друге стварности, односно уочавање аналогije између живота и позоришта, што је у супротности с Аристотеловим уверењем да се позориштем подражава живот. У свом огледу *Дијалектика у театру* Бертолт Брехт се бави питањем да ли позориште може да репродукује свет, питањем које је уско повезано с његовом концепцијом театра као друштвено ангажованим пољем деловања. Антиилузионистичко, антиаристотеловско, његово позориште је одраз времена након Другог светског рата; оно је бунтовничко, критичко, етичко, те на изражајан, реалистичан и хуман начин тежи да опише вечито променљиви свет, односно живот и односе у њему. Жан-Пол Сартр, водећи се принципима егзистенцијалне онтологије које „примењује” и на биће глумца, прави разлику између онога што глумац на сцени треба да представи и тога како ће то да изведе. Наиме, његов *физис* и психа усмерени су ка томе да изазову наше страсти, да створе оно што желе, да нас убеди да поверујемо, јер и сâм глумац верује; он је опседнут својом улогом, карактером лика који жели да нам представи, али га изводи тако да не губи осећај „иреалности свог карактера”. У есеју *Разговор с Гојом*, Иво Андрић промишља деловање различитих типова стваралаштва, закључујући да сви ствараоци у

себи носе тежњу да остваре „живот на сцени”. Разматрајући природу позоришних уметника, односно глумца, Андрићев Гоја дотиче Пиранделову идеју о „голим маскама”, објашњавајући на примеру једне лепе жене-глумице, коју је познавао, оно стално измицање људског идентитета управо иза прерушавања. Живот глумца креће се у распону противречности, јер постоји навика преображавања, те и када није на сцени, остаје питање варљивости његовог живота. Албер Ками, који је и сâм писао драме, заступник је идеје о апсурду и трагичном, коју развија и у свом огледу о глуми. Судбина глумца је апсурдна судбина, јер је уметност глуме ефемерна, може се рећи, најкраткотрајније стваралаштво од свих постојећих. Ками пореди глумца с путником у времену који са својим јунацима пролази кроз векове, али без заустављања. Глумац потврђује истину да не постоји граница између онога што човек жели и онога што јесте, настојећи увек да што боље представља, да се у потпуности претвара, да „се изгуби да би се поново нашао”. Он жртвује своју крв, тело, живот, предаје се необузганим емоцијама, проживљава разне судбине; али, та његова жеља за вечношћу бива кажњена пролазношћу, смрћу, и глумац постаје човек апсурда.

* * *

Зборник *Филозофија позоришта* је на први поглед колажног типа, јер садржи текстове који се баве и позоришном антропологијом, и проблемом односа уметник — друштво, и проблемом моралне одговорности актера на сцени, и феноменом глуме, и естетиком драматургије..., и све то у временском распону од две хиљаде година. Наиме, „вештина опонашања света” нарочито се испољава кроз принцип естетски схваћене стварности, која се у источњачком свету доживљавала чулима, а у античкој Грчкој се разумевала као репродуктивна уметност, али унутрашњег смисла ствари, емоција, страсти, а не њиховог спољњег привида. У сваком случају, ова вештина налази своје отеловљење у надоградњи, у смислу дијалектичког преобраћања у један нови квалитет довршавања, оживотворења или уобличавања сопственим поступцима и средствима. Хегел, потом Кјеркегор, па Андрић, сагледавају позоришну уметност кроз дијалектички сукоб позитивне и негативне компоненте живота, негације и афирмације, односно кроз равнотежу дионизијског и аполонијског начела. Хегелова идеја обузетости уметника материјом коју обрађује у свом уметничком заносу, Шопенхауерова религиозна-мистична оријентација на вечито враћање човека-ствараоца, Ничеово разматрање уметности и уметника као неког трагичног доживљаја, услед немогућности егзистенције да превлада амбивалентност, Кјеркегорово приступање позоришним стварима са становишта појединачне егзистенције, сустичу се у Андрићевом субјективистичком и психолошком, надасве хришћанском сагледавању театарске уметности и стваралаштва уопште.

Други „круг” промишљања који се ишчитава у сакупљеним текстовима тиче се два облика театарске „производње” — драмске уметности и уметности глумца — који постоје у садејству или двојству. Драма се појављује са Шекспиром; драмско дело представља књижевни текст који је написан да би испричао једну причу, да би био изведен као сценски догађај; у њему су сажети и сједињени догађаји, време и простор, а глумци изводе драмско дело својим говором и понашањем. Лесинг, немачки филозоф и теоретичар драме, увео је појам драматургије и утемељио је модерно схватање рада у театру. Драматург пише представе за извођење; он повезује драмског писца, редитеља и глумца у стварању целовитог дела. У епохи просвећености и новијој филозофској оријентацији јављају се дилеме везане за постојање драме, њених функција и ефеката. Хартман, Ман, Гуије, Ингарден, а такође и Арто, Крег и Станиславски, сагледавају позориште као једну дијалектичну и изузетно комплексну уметност. Једни су за писану драму, а

други су против писане драме, у оном смислу у којем сматрају или не сматрају постојање књижевног претекста независним у односу на изведени комад. По мишљењу једних, писана драма „чека“ да буде обogaћена, употпуњена, отелотворена на сцени, док би по мишљењу других позоришни комад требало у потпуности да живи самостални живот, одвојен од писаног комада.

Но, без обзира на различита филозофска и теоретичарска тумачења, и без обзира на то да ли је театарска уметност репродуктивна, подражавалачка или није, јасно је да је сврха позоришта да својим средствима повеже, уобличи и артикулише мисли, емоције, поетске визије, мреже значења, „генијем остварене дозиве“ (Алфред де Мисе). И као једина жива уметност, моћан апарат у којем су сједињени глума, режија, музика, сликарство, плес и нови медији, позориште има способност да нас вине „у неки нови простор“, у којем се „читав један професионални свет окреће у полутами под снопом светлости с пројектора“ (Пол Клодел), у којем се „сви утисци преплићу“, а „одушевљење расте и шири се“. У свему овоме налазимо особину утилитарности позоришта и његових функција, односно социјалну и духовну сврсисходност онога што продукује — имагинативног набоја и пулса живота.

Да закључимо: зборник Радослава Лазића, *Филозофија позоришта*, сведочи о томе да у историји филозофије постоји интерес за промишљањем позоришта као уметности, али и његовог онтолошког статуса, што се запажа и у прикупљеним текстовима класичних и модерних филозофа. У њима је позориште представљено као референтан појам, који има своју логику и законе, док позоришна представа, која је део бића позоришта, чини посебан и једнако важан жанр уметности — какву вредност носе и други уметнички феномени. Стога, према речима академика Николе Милошевића из предговора овом зборнику, „избор радова који је Радослав Лазић сачинио, представља својеврсни несумњиви допринос успостављању онтолошког и аксиолошког достојанства позоришне уметности.“

* * *

Антологија филозофских текстова Радослава Лазића од Платона до Камија, објављена као *Филозофија позоришта*, представља јединствену хрестоматију, прву такву у нашој науци о позоришту. У овој хетерономној театрологији, суштина, односно биће позоришта, појављује се као репрезентативан предмет ове древне уметности — уметности која траје од ритуалних обреда до хипермодерних, пост-модерних тоталних представа на почетку XXI века. *Филозофија позоришта, од Платона до Камија*, попут својеврсне херменеутике позоришне уметности, позива на њено увек ново читање, понекад само ишчитавање, али свакако на могућност дочитавања и сталног прочитавања понуђених нам идеја и смислова из области филозофије позоришне уметности.

ЛИТЕРАТУРА:

Глишић, Бора, *Позориште — историјски увод у проучавање сценске уметности*, Завод за издавање уџбеника СРС, Београд, 1964.

Еуђенио, Барба, Саварезе, Никола, *Речник позоришне антропологије, Тајна уметности глумца*, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1996.

Јовановић, Рашко В., *Позориште и драма*, Вук Караџић, Београд, 1984.

Лазић, Радослав, *Филозофија позоришта, од Платона до Камија*, Београд, 2004.

Лазић, Радослав, *Дијалози о режији, Од Стјаниславског до Гројшовског*, Библиотека драмских уметности, Београд, 2007.

Драгана Марџиновић

UDC 78.071.1:929 Mokranjac S. S. (049.3)
821.163.41.09

Мокрањцу на дар. Прощења — чудних чуда кажу — 150 година, 1856—2006, Уреднице Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић, Катедра за музикологију Факултета музичке уметности у Београду и Дом културе Стеван Мокрањац у Неготину, Београд—Неготин 2006.

Српска музикологија не може да се похвали одговарајућим бројем монографских издања о домаћим композиторима, тако да треба поздравити све наглашенију пажњу која се последњих година посвећује обележавању годишњица наших значајних композитора, јер такви јубилеји подстичу објављивање тематских зборника са радовима који су обично претходно изложени на научним скуповима. После зборника посвећених опусима Корнелија Станковића,¹ Петра Коњовића² и Стевана Христића,³ у току последњих десетак година добили смо и колективне научне публикације посвећене Милоју Милојевићу (поводом 50-годишњице смрти⁴), Михаилу Вукдраговићу и Марку Тајчевићу (поводом 100-годишњице рођења⁵), Василију Мокрањцу (на 20-годишњицу смрти⁶) и Јосипу Славенском (на 50-годишњицу смрти⁷). Овим вредним издањима сада је прикључен и зборник *Мокрањцу на дар*, један од прилога обележавању великог јубилеја, 150 година од композиторовог рођења. Осим рада на овом зборнику, српски музиколози су се у години јубилеја ангажовали и око организације научног скупа посвећеног Стевану Мокрањцу, не заборављајући при том Корнелија Станковића — јер је 2006. године била и 125-годишњица рођења овог великог утемељитеља српске уметничке музике (Музиколошки институт САНУ и Матица српска). Јубилеј је обележен и научним скупом у оквиру „Мокрањчевих дана” у Неготину, а објављен је и тематски број часописа *Нови звук* посвећен хорском стваралаштву у југоисточној Европи.

Тридесет пет година после *Зборника радова о Стевану Мокрањцу* (САНУ, 1971), чији је уредник био Михаило Вукдраговић, научном публикацијом *Мокрањцу на дар* добили смо још једну вредну колекцију радова посвећену овом композитору који је обележио своје време и трасирао пут својим наследницима.

¹ *Корнелије Станковић и његово доба*, ур. Димитрије Стефановић, Одељење ликовне и музичке уметности САНУ и Музиколошки институт САНУ, Београд, 1985.

² *Живот и дело Петра Коњовића*, ур. Димитрије Стефановић, Одељење ликовне и музичке уметности САНУ и Музиколошки институт САНУ, Београд, 1989.

³ *Живот и дело Стевана Христића*, ур. Димитрије Стефановић, Одељење ликовне и музичке уметности САНУ и Музиколошки институт САНУ, Београд, 1991.

⁴ *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, ур. Властимир Перичић, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998.

⁵ *Дело и делајност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, ур. Дејан Деспић, Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2004.

⁶ *Живот и дело Василија Мокрањца*, ур. Надежда Мосусова, Факултет музичке уметности и Музички информативни центар, Београд, 2005.

⁷ *Јосип Славенски и његово доба*, ур. Мирјана Живковић, Факултет музичке уметности, Музиколошки институт САНУ и Музички информативни центар, Београд, 2006.

Данас се можемо питати да ли се и за неког од савремених домаћих композитора — без обзира на његове уметничке домете — може тврдити да је обележио своје време; можда би се само могло опрезно изрећи да су појединци успели да оставе дубок траг на уском сегменту музичке сфере. Демократизација и глобализација културе заиста је одгурнула уметничко музичко стваралаштво на маргине друштвене пажње, а о стварним ефектима стваралаштва наших савременика говориће, свакако, тек њихова рецепција у будућности. Верујемо да ће дело Стевана Мокрањца, као и дела свих класика, светлети и у тим временима и да ће се његови јубилеји и даље обележавати, са увек новим сагледавањима.

У односу на ранији зборник, за који треба рећи да садржи радове који су задржали релевантност и данас, овај нови је богатији бројем прилога, што је и природно, с обзиром на то да се у међувремену наша музиколошка заједница увећала. Нова истраживања су посебан подстицај добила, без сумње, од *Сабраних дела Стевана Мокрањца*, великог подухвата из претходне деценије.

Аутори прилога за овај зборник већином су са Факултета музичке уметности (катедре за музикологију, теорију музике и из Библиотеке), а четири су из других институција (два из Музиколошког института САНУ и два са Радио Београда). Они припадају свим генерацијама српских музиколога, што свакако заслужује похвалу и говори о континуитету интересовања за Мокрањчево дело код нас. Осим три прилога која су преузета из других публикација у циљу употпуњавања области истраживања, сви остали радови су специјално написани за овај зборник.

Зборник *Мокрањцу на дар* има необичан наслов и поднаслов што су уреднице објасниле жељом да установе „обратну генеалогiju”, односно истицањем потребе да се стално испитује и преиспитује однос потомака према значајним прецима. Занимљива је и идеја да поднаслов зборника, као и његова поглавља, носе називе према познатим одломцима из вербалних текстова Мокрањчевих композиција, углавном Руковети. Тако је поглавље о хронологији и биографији Мокрањчевог рада названо „Море, извор-вода извирала”, а поглавље о извођаштву — „Вишњичица род родила”, итд. У Зборнику је репродукован и већи број фотографија композитора, амбијента у којем је живео, његових рукописа и плаката.

Средишње и најобимније поглавље Зборника посвећено је Мокрањчевом стваралаштву (8 радова), док по два прилога имају поглавља о хронолошким прегледима, контексту, рецепцији и извођаштву. Руковети и црквена музика привукли су подједнак број аутора (по три), а нису занемарене ни композиције за глас и клавир (два чланка). Мада је писан касније, прилог Роксанде Пејовић о песмама за глас и клавир код Срба од Мите Топаловића до Стевана Мокрањца на згодан начин уводи у рад Ане Стефановић о Мокрањчевим композицијама за глас и клавир, у којем су та дела, раније углавном занемаривана или негативно вреднована, сагледана као важна за каснији развој једног смера те музичке области у српској музици. Ауторка је истакла Мокрањчеву инклинацију ка активирању драмског момента у соло песми, као и за реалистички однос према тексту, што је спроводио коришћењем неких типичних романтичарских музичко-изражајних средстава.

Анализирајући текстуално-музичку драматургију руковети, Ксенија Стевановић је пошла од поделе њихових драматуршких основа коју је раније извео Милоје Николић, наиме на руковети које „причају причу”, оне које своје јединство заснивају на мотивској повезаности и на оне које комбинују ова два поступка. Усмеравајући посебну пажњу на интеракцију музике и текста у Првој и Петој руковети, ауторка је запазила смене мотивских и семантичких целина у различитим међусобним односима, што ју је навело да начини поделу свих руковети: на

оне којима је драма активна или права, затим оне у којима је пасивна или латентна и на оне које представљају комбинације тих типова. По природи својих професионалних усмерености, Милоје Николић и Аница Сабо су у својим радовима истраживали формалне аспекте руковети, чинећи то врло детаљно и минучиозно.

Два од три рада посвећена Мокрањчевој црквеној музици, текстови Весне Пено и Наташе Димић, осветљавају композиторов однос према Великом појању, док је прилог Иване Перковић Радак прегледног и синтетичког карактера. Кроз кратка поглавља она расправља о Мокрањцу као записивачу српског појања, о оправданости поделе српског појања на „Карловачку” и „Београдску” варијанту, о композиторовом педагошком раду у области црквене музике и о рецепцији тих дела. Начинила је и једну дужу дигресију у област естетике црквене уметности и музике, посебно у проблематику функционалности и аутономије музике, да би пружиала контекстуални оквир за сагледавање Мокрањчевог рада на том пољу. У свом прилогу о доприносу Стевана Мокрањца очувању Великог појања Весна Пено указује на то да је он оставио највећи број записа тзв. Великог напева. При том наглашава да се већ у Мокрањчево време Велико, односно развијеније, мелизматично појање, ређе могло чути током богослужења и да је његова заслуга као мелографа традиције коју је затекао драгоцен, без обзира на то што је она (та традиција) већ у његово време била у значајној мери униформисана. О Мокрањцу као мелографу Великог појања пише и Наташа Димић, обраћајући посебну пажњу на сличности и разлике између његових и записа других зналаца, и то пре свега на степен разумећности мелодијско-ритмичког тока у мелизмима и дужину њиховог трајања. Ауторка је запазила да код Мокрањца заиста постоји виши степен „прочишћавања” напева од претераних мелизама, али не у свим напевима.

Желећи да истражи идеолошки и културни контекст Мокрањчевог деловања, и с тим у вези процесе националне идентификације, Биљана Милановић је у свом раду применила новије теорије о етничитету и национализму. Пратила је хронологију настанка руковети, доводећи њихове „симболичке географије” у везу са збивањима на плану спољне политике Србије у деценијама пред балканске ратове и Први светски рат. Понудила је и одговоре на питање на које је данас немогуће одговорити са сигурношћу, наиме зашто Мокрањца није ниједном именовао етничитете — ни српски ни неке друге — у поднасловима својих руковети.

У истом поглављу овог зборника о контексту објављен је и рад Татјане Марковић о Мокрањчевом стваралаштву у светлу (нових) теорија о стилу. Ослањајући се на теорије Ера Тарастија и Леонарда Мејера, она је у његовом опусу уочила знаке стилског дијалекта, као и успешну реализацију личног стилског идиома.

У поглављу о рецепцији се, поред рада Драгане Стојановић-Новичић о написанима посвећеним Мокрањцу и Првом београдском певачком друштву, објављеним у *Цариградском гласнику* (излазио од 1895. до 1909), налази и прилог Тијане Поповић-Млађеновић о миту о оригиналности Мокрањчевог стваралаштва у огледалу домаће писане речи о музици. Као једна од окосница у рецепцији Мокрањчевог дела, још код његових савременика и чак поштовалаца, па све до недавно, уочена је тенденција да му се због коришћења народних напева оспорава оригиналност. Увек изнова се постављало питање да ли су народни напеви у Руковетима рафинирано „обрађени” и успешно транспоновани у уметничке форме, или су, пак, задржани на нивоу хармонизације, ма колико адекватне. Ауторка је уочила да је још током седамдесетих година прошлог века почело да се напушта тако ексклузивно схватање оригиналности, што је настављено у деведесе-

тим годинама, а цео тај процес она доводи у везу са преиспитивањем романтичарског и модернистичког идеала оригиналности уопште.

Да би се добила што потпунија слика о широком спектру деловању Стевана Мокрањца, у Зборнику су објављени и хронолошки преглед његовог живота и рада, који је саставила Романа Рибих, затим синтетички поглед Соње Маринковић на његово свеукупно деловање, при чему су узета у обзир и најновија музикоколошка истраживања, као и прилог Маје Чоловић-Васић о почецима емитовања Мокрањчеве музике на Радио Београду.

Зборник закључује *Интерпретативна илуминација*, заправо текст радио емисије снимљене 1996. године у којој је маестро Младен Јагушт говорио о Мокрањчевим делима која је много пута зналачки и надахнуто изводио.

У целини гледано, може се рећи да нам овај зборник пружа не само увид у рецепцију Мокрањчевог дела код музиколога нових генерација, већ и у критичка сагледавања ранијих рецепција. С обзиром на то да у њему има довољно нових резултата, верујемо да ће он дати подстицаје новим истраживањима, а то је приређивачима свакако био један од циљева.

Низ фотографија Мокрањца самог и са породицом и групних фотографија са гостовања Првог београдског певачког друштва, као и репродукције писама и плаката, на леп начин допуњују излагања. Зборник *Мокрањцу на дар* дизајниран и технички реализован у складу са професионалним стандардима, што је свакако заслуга уредница, али и техничког уредника Санеле Радисављевић и извршног издавача ИП „Сигнатуре”.

Мелија Милин

UDC 792(049.3)
821.163.41.09

СТРАНИЦА ПО СТРАНИЦА — О ПОЗОРИШТУ САМО...

(Лука Хајдуковић, *Странице о позоришту* (Расправе, огледи, критике, записи), Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2006)

Позориште је уметност тренутка. Ниједна позоришна представа се не може поновити, јер је везана само за то вече и тај простор извођења. Најдубљи уметнички израз не може забележити ниједна камера, ниједан фотоапарат. Истинита је тврдња Исидоре Секулић о балетској уметности Ане Павлове:

„Играње, као и глума, то је трагедија вечног везана за пролазно. У часу постанка већ је и час нестанка. Ана игра, и сваким кораком и гестом, као сунђером брише што је малочас створила. Тиме брише и кида и човека у себи. Зато играчица и глумац кад сиђу са сцене скоро посрћу од изнурења. То изнурење спречава наставак игре чак и у сећању уметника. Уметници-интерпретатори немају своје дело за себе. Смрт Ане лабуда не би се дала ни фотографијом сачувати и умножити. Прободе у груди не може дати филм. Аниног лабуда више неће бити”.

Размишљање о балетској уметности може да буде синоним за позоришну уметност уопште. Зато је драгоцен сваки запис о позоришту и једино на тај начин можемо се вратити у прошлост, реконструишући позоришни чин.

Право је задовољство читати књигу разнородних расправа, огледа, оцена и записа који су резултат дугогодишњег стрпљивог истраживачког рада позоришног стручњака Луке Хајдуковића. Двадесет осам прилога (насталих у последњих двадесетак година) — тематски и жанровски различитих, систематизованих

у пет поглавља, говоре о ауторовом дубинском познавању позоришта као скупа посебних феномена са заједничким именитељем који је садржан у *сценском чину* као језгру.

Књига је подељена у неколико поглавља. У *Првом поглављу — Годишњице*, јесу: *Трифковићеве позоришне рецензије у свейлу досадашњих истраживања* (1993); *Шеноа о глумачком умећу Тоше Јовановића* (1995); *Јоца Савић у листу Позоришће* (1997); *Дело Мирослава Крлеже на Стеријином позорју; Ђојић у позориштима Војводине* (1990). Следи погледње *Теме* с прилозима: *Госповања Српског народног позоришта у Срему (1861—1914)* (2005), *Чињајући Живојића — индивидуални белези у репертоару јуђујућих позоришта* (1992), *Стих на српској лођорској сцени у Немачкој* (2000), *Уметнички позоришни плакати и његов развој у Војводини / Време прошло: рођење уметничког плаката* (1992), *Уз Прво школско позорје у Новом Саду* (1994), *Ход ка суштини глумца* (2003). Следеће поглавље су *Позоришници: Јосиф Видмар /У поводу деведесетогодишњице живота/* (1985), *Глумац — биће Ракићинове режије* (2003), *Ракићин је писао и песме* (2003), *Шалајићеве јексеровање или казивање монолога* (2000), *Мира Баћац — прво лице инђервјуа* (2001), *Јанкешићев шролик на 39. Позорју* (1994), *Реч о глумци Мири Сидији* (1983), *Зайис о Хајналки Варади-Фишер* (1993). Затим је поглавље *Представе: Жиђонова зрењанинска шрилођија* (2003), *Четири прејознавања шока (Шок прејознавања Роберта Анђерсона у режији Воје Солдатовића у НП „Тоша Јовановић” у Зрењанину)* (1994), *Ех, тај шријић зрењанински (Ех, ши Французи / Дојисна аушо школа Клода Фортиноа, Ојшужба Франсоа Тасандјеа и Чекаоница Андреа Праге у режији Воје Солдатовића у НП „Тоша Јовановић” у Зрењанину)* (1999). Књигу закључује поглавље у којем су објављени *прикази књига: Ваљан шрилођ српској драмашурђији /Петар Милосављевић, Дrame/* (1991), *Историођрафија без фусноше /Петар Волк, Позоришни живој у Србији 1944—1986/* (1991), *Документшовани увид у дело значајног позоришника /Зоран Т. Јовановић, Позоришно стваралаштво Михаила Ковачевића/* (1992), *Историја Новосадског бановинског позоришта Зоран Т. Јовановић, Народно позориште Дунавске бановине/* (1996), *Позорница — унушрашње биће гледаоца Јоца Савић, Драма и позорница/* (1997), *Књига оданости нашем позоришнику /Мирослав Радоњић, Позоришна шромишљања/* (2004).

Прво осећање које се намеће после прочитаних текстова јесте истраживачка страст, систематичност у низању чињеница и посебан дар за извођење закључака о одређеном позоришном проблему. Наравно, изнад свега је велика љубав према позоришту. Без обзира којој тематској целини прилог припада, увек је резултат студиозног рада и проучавања позоришног проблема, личности, представе или књиге која се представља.

На пример, у првом прилогу о *Трифковићевој позоришној рецензији у свейлу досадашњих истраживања*, аутор посматра оком научника-истраживача свих девет рецензија, закључује на основу одређених лингвистичких анализа да се не би која непотписана рецензија неправедно приписала Трифковићу, прати низ досадашњих написа о позоришним критикама Трифковићевим и негде у подтексту се закључује да би се на основу његових позоришних рецензија могла реконструисати његова драмска поетика. Посебно је занимљив прилог *Шеноа о глумачком умећу Тоше Јовановића*. Веома је систематичан преглед о присуству Јоце Савића у листу *Позоришће* где су и објављени театролошки написи *О новом стилу у глумачкој уметности, Глумац и јублика*. Велики истраживачки дар је показао и у прочувању учешћа Гојића на репертоару војвођанских позоришта као и о присуству Мирослава Крлеже на најстаријем фестивалу домаће драме — Стеријином позорју.

Колико је тек позоришних листова, првенствено *Позоришћа*, морало бити прегледано и простудирано да би настали следеће поглавље *Теме* и прилог о го-

стовању СНП у Срему од оснивања првог професионалног позоришта до почетка Првог светског рата. Као прави драгуљ у овом поглављу намеће се текст о позоришном плакату, новом, али веома значајном сегменту позоришта. С каквом вештином нас уводи и прави кратки ход кроз историју европског плаката да би нас увео у само биће плаката у позориштима Војводине. Анализира понаособ ретке али значајне ауторе позоришног плаката. Чак и текст који је писан као пригодан за почетак *Школског ѿзорја* у Новом Саду има значајну историјску тежину, јер аутор у дијахроном низу прати почетак школских представа посебно у Војводини, где је корен позоришног живота, и ову нову форму посматра као логичан наставак позоришних почетака на тлу Војводине. Ако је текст о позоришном плакату драгуљ за ту позоришну ликовну димензију, онда је *Ход ка суштини глумца*, есеј — драгуљ глумачког промишљања у којем се посебно апострофира антологијско писање Гојка Шантића о глумцу у књизи *Двојство исѿог*. Иначе, тај је есеј награђен на конкурс за есеј о глумцу на *Данима Миливоја Живановића* у Пожаревцу.

Када пише о позоришним личностима, обично проналази оно што је суштинска одредница позоришног бића па се онда у концентричним круговима развија прича о уметничком хабитусу посматране личности. Тако, на пример, код Мире Бањац полази од феномена интервјуа и на основу исказа у интервјуима реконструира њено стваралачко и људско биће. Наравно, у нашем глумачком миљеу не постоји личност с толиким бројем интервјуа датим у свим фазама глумачког рада. Преко те димензије њене отворености, изузетне способности вербализације и промишљања о сваком глумачком детаљу и проблему у социолошком окружењу позоришта, гради суптилну анализу наше значајне уметнице као јавне личности и једноставног људског бића. Када пише о Михаилу Јанкетићу, полази, проблемски, од суштине његова глумачког бића у три представе приказане на само једном Стеријиним позорју.

Његово деловање и писање о позоришним представама везује се за репертоар Зрењанинског позоришта, чији је члан био дуги низ година. Тако је за потребе монографије о великом глумцу Стеви Жигону поводом добијања награде Добричин прстен настала дубинска анализа Жигонових режија у Зрењанину да би на крају дао поетику његове режије. Следе потом прикази две представе у режији Воје Солдатовића деведесетих година.

Исти тај дар показује и у писању рецензија или приказа појединих књига. И ту долази до изражаја студиозност, добронамерност и велико поштовање према личности или проблему о којем пише. Надам се да су, не случајно, издвојене две књиге Зорана Т. Јовановића: *Позоришно стваралаштво Михаила Ковачевића* и *Народно ѿзоришће Дунавске бановине*, прво као докторска теза, а друго као монографска студија. Аутор осети стваралачко језгро, без обзира да ли је уметник или писац књиге. Тако о другој књизи Зорана Т. Јовановића бележи: „Иако импресионира бројем коришћених извора (више од 570 бележака испод текста) и огромним фондусом података, студија *Народно ѿзоришће Дунавске бановине* намеће се читаоцу, чак и ономе који је у чвршћем дослуху с историјом нашег позоришта, новим знањима о Талијиним заточницима и њиховим творачким резултатима”.

Прилози — писани за различите научне скупове, промоције, монографије, позоришне часописе — окупљени у овој књизи једноставног и скромног наслова *Странице о ѿзоришћу* представљају свог аутора дубински у слојевитој вертикали позоришног посматрања, јер не постоји личност, период, појам, појава у нашем *ПОЗОРИШТУ* о којем Лука Хајдуковић не би могао компетентно и с много љубави да пише.

Весна Крчмар

АНТОЛОГИЈА НАЈБОЉИХ ТЕКСТОВА О НОВИМ ДРАМАМА

Драматуршка аналекџа Радомира Путника, Удружење драмских писаца Србије
/Београд и Графореklam/ Параћин, 2007

Нова књига Радомира Путника, човека који је својом мишљу потпуно поистовећен с позориштем, представља избор — антологију текстова које је аутор писао поводом нових драма — *Драматуршка аналекџа*.

Осамдесет (79) драмских текстова даје узбучено: сви драмски текстови југословенских аутора који су писали у распону од 33 године садржај су ове књиге. Постулати којима се руководи су посебна вредност: „драмско стваралаштво враћају својим изворним, литерарним коренима, где му је одувек и било место, а драмско дело снажно апострофирају као индивидуални чин само уметника. Тиме, они, наравно не негирају позоришни чин као колективно дело — али колективно дело које почива и мора да почива на свом литерарном драмском предлошку, ма колико се неки, или чак многи, трудили да у протеклих неколико деценија докажу супротно. Трудили, да — али успели не.”

Сви текстови садржани у овој књизи писани су за потребе Трећег програма Радио Београда и Радомир Путник их је морао дозирати, ограничавати, јер је увек постојала минутажа. Морало се говорити кратко, али то је у овој књизи квалитет, јер су дати језгровити прегледи, супстрат сваког драмског дела, а опет све тако делује једноставно, питко, разумљиво и човеку који је зналац театра и оном који је само заљубљеник у театар. До једноставности се мора дораси — била је једна од мисли Андрићевих а тако хармонично датих у подтексту сваког Радомировог прилога.

Аутор се определио за један интригантан назив — *аналекџа* — што је синоним за одабране текстове, за неку врсту антологије, хрестоматије, за избор књижевних текстова. Мени се највише допада назив *анџологија*, јер сам увек антологије доживљавала и поимала као нешто што је *највредније или у поезији, или у прози или у било којем жанру. Ово је анџологија најбољих текстова Радомира Путника насџалих поводом нових драма.*

Иван Бакмаз, Зоран Божовић, Иво Брешан, Миодраг Булатовић, Дубравко Јелачић Бужимски, Светозар Влајковић, Радослав Дорић, касније му додаје Златан, Милан Ђоковић, Миодраг Ђукић, Миодраг Ђурђевић, Миодраг Жалица, Слободан Жикић, Јелица Зупанц, Миодраг Илић, Васил Иљоски, Алија Исаковић, Мирослав Јокић и Звонимир Костић, Џевад Карахасан, Казимир Кларић, Душан Ковачевић, Жарко Команин, Берислав Косиер, Звонимир Костић, Бранислав Крављанац, Радован Марушић, Драгослав Михаиловић, Мујичић, Сенкер, Милош Николић, Милица Новковић, Александар Обреновић, Мирјана Ојданић, Драгослав Паунеску, Јован Пејчић, Александар Пејовић, Надежда Петровић, Вељко Радовић (Биографске драме 3), Јован Радуловић, Олга Савић, Савремена српска драма (1, 10, 26—30), Слободан Селенић, Младен Симић, Љубомир Симоновић, Иван Сламинг, Зоран Спасојевић, Матко Сршен, Горан Стефановски, Слободан Стојановић, Душан Стојковић, Велимир Суботић, Фадил Хаџић, Бранко Хећимовић (приређивач), Коле Чашуле, Богдан Чиплић, Миладин Шеварлић, Руди Шелиго, Слободан Шембера, Слободан Шнајдер... аутори су чијим драмским делом се бави Радомир Путник у дугом низу година.

Бројна су имена аутора и приређивача. А свако њихово дело је прошло кроз стваралачку призму аутора приказивача, јер у овом случају је писање о

драмским текстовима потпуно конструктиван, креативан чин. То је врста ауторске надградње над драмским текстовима.

Сви су текстови подједнаке дужине, осим у случајевима када је више драма или када је преглед; онда се текст шири.

У *првом делу* иде Радомирова експликација — дакле, у уводном делу нам каже основне податке о аутору, ситуира тај текст у драмски опус а опус у драмски миље и потом следи неосетна анализа; изненадиво се богатством асоцијација. Нема ту негативног заоштреног става, све има своје објашњење и тумачење, чак и ако је у супротности са ставом аутора приказа.

На пример, када пише о драмама Ивана Бакмаза *Вјеродостојни њризори*, (Центар за културну дјелатност, Загреб 1980), прво даје основне податке о аутору: „Иван Бакмаз (1941) је драмски писац који је често и радо објављиван у позоришним часописима, али ретко извођен на сцени. Са становишта театарске праксе, комади Ивана Бакмаза представљају луксузно филозофско штиво које нити обећава гледалачку посету, нити пак глумцима и редитељима пружа прилику за разигравање и параду. Комади Ивана Бакмаза припадају, по одредници коју је у позоришну терминологију увео Слободан Селенић, медитативно-контемплативној драми, драми која је превасходно производ ауторове спекулације, али којој је поменута спекулација истовремени и коначан циљ. Оваква евазивна драматургија наводи се у четири драме које је Бакмаз објавио у књизи”.

Следи појединачна анализа: *Куйидо*, *Шимун Цуцренац*, *Вјежбе у Геше инстии-шушу*, *Вјеродостојни доживљаји са њима*.

„Драме Ивана Бакмаза упознају нас с писцем кога не занима театарска утилитарност. Не водећи рачуна о познатим поетикама и трендовима, Бакмаз успоставља свој драмско-литерарни систем у коме се литераризација појављује као равноправан партнер драми, а каткад и присутнијом од ње. Одатле постојање оправдане резервисаности позоришта према Бакмазовим текстовима”.

Увек се налази коментар за предговор, па на крају закључује: „Предговор књизи, аналитички исцрпан и предусретљив написао је загребачки позоришни критичар Далибор Форетић”.

Чак и кад Радомир Путник нема позитиван суд, он га даје у форми која истиче добре особине. Тако је у тексту *Мити као ујориште* поводом драме *Зидање* Светозара Влајковића, објављене у *Сцени*, 1/1977:

„Драма се може посматрати у оквиру националне митолошке драме, попут оних из периода конституисања српске драмске литературе, или оних новијих које су традиционални романтичарски израз замениле суптилнијом формом поетске или иронијске драме. [...]

Вредности ове драме налазе се, пре свега, у поетском језику којим говоре личности. Језик је у Влајковића очишћен од патине, насилних поетизација и жеље за допадањем по сваку цену. Ликови јунака дати су у основним цртама, а драмску причу писац води без застајања и дигресија, у правом смеру и уједначеним ритмом.

То су врлине и мане Влајковићеве драме; њен потенцијал вероватно ће се најбоље исказати на сцени. У сваком случају, драма *Зидање* спада у ред најинтересантнијих текстова који су се појавили током последње две сезоне” (22—23).

Пише веома занимљиво о Радославу Дорићу, редитељу, али сада као драмском писцу поводом књиге драма *Војвођанска трилогија* (Просвета, Београд 1997). У књизи су садржани драмски текстови: *Кад би Сомбор био Холивуд*, *Српска Атина* и *Горко љућовање у ништа илићи морам написати Родољубце*. Текст је насловио *На Стеријином љућу* као наговештај завршнице: „За Дорића је, нема сумње, Јован Стерија Поповић, базични писац наше драматургије. И као и Стерија, и Радослав Дорић суморним и меланхоличним погледом прати понашање својих

јунака у времену у којем су живели и делали. Али — а то је особина добрих драма — Дорићеви комади говоре о нама.

Овако посматране, Дорићеве комедије део су континуитета оне линије у српској драми која поседује просветитељски поглед на догађаје и људе у времену. Ови комади нису забављачки, они су обеспокојавајући. То је, вероватно, и најлепша реч која их може објаснити” (26—29).

И у овом тексту даје податке о аутору: значајан редитељ који је режирао у свим позориштима Југославије; мање је позната „али није мање значајна, Дорићева списатељска делатност. Написао је десетак драма од којих је неколико приказано на сценама. Четири пута узастопно добио је награду ’Бранислав Нушић’ коју додељује, на анонимном конкурс, Удружење драмских писаца Србије”.

Колико има дубинског посматрања у појави драме Јелице Зупанц *Црњански или лако је Андрићу* (Сцена, 5/1986).

„У драми Јелице Зупанц *Црњански или лако је Андрићу* налази се, као у калевом калевидоскопу, неколико узбудљивих драма. Прва је о Милошу Црњанском, друга о двадесетом веку, трећа о судбинама оних који размичу оквире традиције, четврта о љубави, пета... Извесно је да је Јелица Зупанц у драму необичног или привлачног имена сложила низ потенцијалних диспута који, сучељени један с другим или трећим, откривају тегобност пута књижевних авангардиста, мислилаца и визионара.

Црњански, један од најзначајнијих писаца нашег језика, узорна је личност за драму. Песник, фудбалер, путник, дипломата, прзница, нарцис, историчар, личност изван канона, живео је пуним животом; сам је око себе стварао маглу неспоразума у којој се сналазио као риба у води...

У савременој српској драматургији Јелица Зупанц не приклања се доминантним струјама (комедија с примесима политичке инвективе, мелодрама), већ стрпљиво гради свет окренут оним битнијим питањима која не пружају површне одговоре. Због тога се аутентичност њеног рукописа јавља као особен допринос нашем театру” (55—56).

Када пише о три комедије Милоша Николића, прво драмског писца ситуира у главне токове савремене српске комедиографије, па констатује да се налази некако по страни, „барем од оних које обележавају Александар Поповић и Душан Ковачевић, Милош Николић (1939) стрпљиво исписује свој комички опус као да жели да потврди тезу да се права литература ствара у доколици.

Ако је тачна једна духовита опаска Јована Ђирилова означила Александра Поповића као настављача оне линије у српској комедији чији је најзначајнији представник био Стерија, а Душана Ковачевића као баштиника Нушићевог светоназора, онда се може закључити да је Милош Николић комедиограф који следи траг Косте Трифковића” (104).

Радомир Путник не успоставља само координате у односу на савременике, већ драмског писца одређује и у односу на прошлост.

Речју на крају у којој у сажетој форми желимо исказати суштину драматуршких текстова, оцена, процена, приказа, есеја — ова *Драмајуршка аналекта* је антологија у смислу прегледа најбољег па се може посматрати као један од основних приручника — водича за све оне младе људе који сазнајно улазе у свет драме и позоришта.

Весна Крчмар

ПОЗОРИШНА БИОГРАФИЈА ДИМИТРИЈА ЂУРКОВИЋА

(*Димитрије Ђурковић. Аутобиографија, позоришна биографија и коментари,*
приредио Петар Марјановић, Позоришни музеј Војводине,
Нови Сад 2007, 576 стр.)

Читалац који узме обимну монографију посвећену делу и животу редитеља Димитрија Ђурковића да би, у складу с одредницом из поднаслова — аутобиографија — сазнао нешто из Ђурковићевог приватног живота, биће обманут у својим очекивањима. И аутобиографија и биографија господски су дистанциране од приватности. Истина, на почетку књиге, попут старинског породичног таблоа, стоје портрети најближих: мајке Еуфемije и сина Богдана, али ово шкрто осветљавање породичног живота концентрисано је на детаље без којих се не може градити централни део књиге — позоришна, стваралачка биографија редитеља. Мајка у књигу улази као она која је дала један од основних импулса у грађењу стваралачког и трагачког карактера, она открива свет позоришта и захтева, али и омогућава активни, динамични наступ на позорници живота, заговара и оставља у наслеђе немирење с осредњошћу. Фрагменти Ђурковићевих писама сину Богдану откривају оца као фигуру професора, или, свеједно је, професора као фигуру оца, у оба односа присутна је наглашена захтевност, постављање питања, суочавање млађега с оним што чини или не чини и захтев да се то чињење непрестано сагледава у ширем, општијем контексту: живота или представе свеједно. И кад се пред крај књиге, у писму свом професору режије, Златко Свибен побуни тражећи више разумевања за властиту позицију, то, бар мени, зазвучи као одјек Богдановог захтева оцу: „Очевима је најстрожије забрањено да јавно сумњају у своју децу! Очеви морају да буду на страни своје деце и када то није добро за очеве.”

Књига Петра Марјановића разумејено је, али прецизно трагање за оним импулсима који обликују плодну позоришну биографију Димитрија Ђурковића, као и трагање за начинима на које се Ђурковић остварио, пре свега као позоришни стваралац, али можда не мање и као онај ко промишља позориште, његову прошлост, садашњост и будућност. Прецизно се комбинују фрагменти богато документоване позоришне историје: од Родиног позоришта, преко посла филмског критичара *Полишке*, до студија режије и дипломске представе Де Вегине *Довиљиве девојке* у Суботици; од Народног позоришта у Крагујевцу, преко тријумфалних новосадских година, до мање успешних, или само стилски и значењски преурањених режија у београдским театрима и плодног педагошког искуства на београдском ФДУ и новосадској Академији уметности.

У позоришни роман Димитрија Ђурковића улазе многи: управници позоришта, глумци, критичари, сценографи, лектори, костимографи, други редитељи и други професори, студенти. Улазе као сведоци који износе властита искуства, али и као предмет приче, сведочење о онима у којима је и с којима је овај „редитељ критичар” (одређење је приређивачево) рударо трагајући за тајном представе. И као што су митске „Митине пробе” ушле у позоришно усмено предање као дуг, сложен и неизвесан трагачки процес, који води стваралац „алав на време”, тако се и ова књига привидно гради без економисања чињеницама и простором. Расположива сведочења, документи, грађа укалапају се у сложену, детаљну слагалицу, дорађује се сваки детаљ о којем је остало трага, сведочи аутор, и, у једној врсти имплицитног дијалога, приређивач, који своје речи обеле-

жава именом и ставља под наводе попут позоришне реплике, коментара, потврде, сумње. До детаља реконструисане појединости уклапају се непрестано у шири, општији контекст, сагледавају се из две перспективе, са становишта времена у којем је нека представа или неки текст о позоришту настајао и из перспективе тренутка у којем књига настаје. И приређивач и онај о коме он пише „пречишћају свијет на решето”.

Ово јесте и књига свођења рачуна, за обојицу: за Ђурковића, који има прилику да с дистанце још једном размотри свој стваралачки век, поступке, односе и одлуке који су га градили, али и најопштија теоријска полазишта на којима је почивао и почива његов однос према театру; и за приређивача, који показује и доказује будућем читаоцу по чему је то „током две деценије прошлог века [...] Димитрије Ђурковић [...] био један од најзначајнијих стваралаца у 145 година дугој историји Српског народног позоришта у Новом Саду”, а тиме, додаћемо, и један од најзначајнијих стваралаца тадашњег српског и југословенског позоришног простора.

Ово свођење рачуна садржи низ доказа о успесима, али и низ сведочења о неспоразумима и неразумеванима. Ова књига као посебно поглавље садржи и селективни преглед „позоришних (радних)” сукоба Димитрија Ђурковића. Ови сукоби се приказују дистанцирано, документи се стављају испред коментара, инсистира се на позоришним аспектима и стваралачким основима и последицама сукоба, па тако приређивач, иако изразито несклон прећуткивању, успева да свођење рачуна не прерасте у обрачун, поготово када је реч о онима којих више нема.

С једнаком, па и већом обзирношћу призивају се на страницама ове књиге представе којих више нема. Посебна пажња посвећена је, логично, најуспешнијим режијама Димитрија Ђурковића, иако се не прећуткују ни оне које су имале мање успеха. Као узорита театролошка реконструкција издваја се текст Зорана Максимовића о Ибзеновој *Хеди Габлер* у Ђурковићевој режији, али узбудљиви су и други текстови о Ђурковићевим антолојским представама. Ово сведочење повремено је остварено као контрапункт, као нерешива запитаност, попут сегмента посвећеног режији Чиплићевог *Варалице у Бечеју*, у којем се суочавају изразито негативан критичарски суд и неславна судбина представе (имала је само два извођења) и оцена Дејана Мијача, по којој је ово представа значајна за грађење модерног позоришног израза, и суд самог Ђурковића да је реч о једном од његових најзначајнијих дела, који прихвата и приређивач. Несклон позоришној легенди која почива на улешавању и вишеструком преобликовању прошлог, Петар Марјановић је укрстио фотографију, исказе глумаца, сценографа, костимографа, учесника представе, редитељске белешке, писма глумцима и сећања и критичке приказе представе. Књига садржи и детаљан театрографски, документарни део у којем се бележе датум премијере, подела, број изведених представа и гледалаца који су их видели, гостовања на којима је представа приказивана. (Богата документарна грађа служи свакако на част и издавачу Позоришном музеју Војводине.)

Најзад ова књига садржи и читаву једну аутопоетичку књигу у којој Димитрије Ђурковић промишља и коментарише своја вишеструка позоришна искуства, варирајући, али и понављајући своје основно позоришно вјерују према којем у основи позоришног чина стоји драмски сукоб: А контра Б контра А, без којег догађај на сцени, према његовом виђењу, „постаје и остаје кабаре, циркус, техно, перформанс, тачка, тачка, тачкица”. На овом виђењу позоришта почива и унеколико парадоксалан критички отклон овог редитеља „апсолутно модерне фактуре” (речи Мире Бањац) у односу на дело једног броја млађих позоришника, који би се, по много чему, могли везати и за некадашња редитељска проми-

шљања Димитрија Ђурковића. Аутопоетички и поетички текст *Преизнавање позоришта у новој позоришној стварности* Ђурковић почиње подсећањем на Брукове речи „театар више не постоји”, наглашавајући потом да се данашња „модерна у позоришту” у суштини своди на „изјашњавање против загледаности позоришта у људску ситуацију”, те да „жива енергија” која веје се сцене не гради позориште, пошто „изостаје цела слика човека у људској ситуацији”. Ипак, треба рећи и то да ово чврсто становиште не затвара књигу и не укида дијалог, већ га, напротив, страсно полемички провоцира, као још један облик стваралачког трагања за суштином позоришта.

Књига Петра Марјановића тежи објективности и потпуности увида; она, попут других књига овог аутора, демонстрира узорит театролошки метод и чување објективне дистанце према властитом предмету. Ипак, уза све то, ова књига се може читати и као фикција, као роман о уметнику, дело које трага за оним неухватљивим вишком (или мањком?) који чини човека ствараоцем. У том сегменту ова је књига најупечатљивија. Њена сложена и разубјена композиција гради, овако гледано, једну од оних мрежа за снове којима су јавански урођеници покушавали да улове добре, а отерају зле снове. Колико су у томе успевали и колико ће густо ткиво ове књиге ухватити чудо редитељског дара и стварања можда и није битно. Битно је трагање.

Љиљана Пешикан-Љушићановић

UDC 821.163.41-2.09:929 Janković E. (049.3)
821.163.41-09

ЖИВОТ И ТВОРАШТВО ОЦА СРПСКЕ ДРАМЕ

(Боривоје Маринковић, *Емануил Јанковић (око 1758—1791)*, ДОО Дневник
— Новине и часописи, Нови Сад 2007)

Историчар позоришта Силвио Д’Амико сматра да је у свим земљама Европе XVIII столеће било столеће позоришта у правом смислу те речи. Овом ставу би се могло додати да је то тако било у многим земљама, али да је тек крај XVIII и почетак XIX столећа за балканске земље, као и за још понеке унутар Хабзбуршке монархије, значио стварање сопственог позоришта. Додуше, увек је било ентузијаста попут Емануила Козачинског и његове *Трагедокомедије* (1734), но Срби су у XVIII столећу били без свог професионалног позоришта и без оригиналне драмске књижевности. На сву срећу, у нашој култури је увек било појединца који су желели да допринесу њеном развоју; један од таквих изузетних појединаца био је и Емануил Јанковић (1758—1791) који је својим твораштвом, како би то рекао професор Боривоје Маринковић, аутор књиге о животу и стваралачком опусу Јанковића, допринео стварању драмске књижевности, што је утицало и на појаву позоришта код Срба. Требало је да прође готово четрдесет година да неки издавач коначно објави сјајну књигу о свестраном, талентованом Новосађанину који је 1787. године увео драмски род у српску књижевност. Додуше, Маринковићева докторска дисертација *Живот и књижевни рад Емануила Јанковића* из 1970. године била је објављена у три наставка у *Годишњаку Филозофског факултета у Новом Саду* (1970—1972, у књигама XIII/1, XIV/1, XV/1). Но, чини се да је баш небрига да се публикује књига о Јанковићу утицала да његов допринос развоју драмске књижевности код Срба театролози нису одговарајуће вредновали, што само потврђује да је професор Маринковић у праву када каже да је у на-

шој свести присутан маћехински однос према властитој традицији. Након проху-
 јалих деценија професор Маринковић, истрајни истраживач српске књижевне
 баштине, унео је само неке нужне исправке и неопходне допуне, што илуструје
 колико је његова дисертација изузетног стила била истраживачки свеобухватна,
 ерудитска, колико је допринела сагледавању целовите слике живота и рада Ема-
 нуила Јанковића упркос тајнама због недостатка многобројних чињеница о ње-
 говом животу. У уводним реченицама Маринковић читаоцу открива суштину и о
 времену (образованост неупућене читалачке публике „мерила се степеном основ-
 не писмености”) и о личности (био је један у низу писаца XVIII века који су у
 „духовним прегнућима тражили више практичне но уметничке циљеве и прихва-
 тали пре сазнајне него артистичке категорије мишљења, којима је, дакле, етика
 била пресуднија од естетике и захтеви ума од захтева срца.”) о којој пише. Увод-
 ни текст наговештава да је ова књига од 450 страна и више од књиге, она је и
 путоказ истраживачима како се и у помањакању грађе, када се сваки детаљ валор-
 изује с пажњом, може у великој мери реконструисати нечији живот и рад. Оно
 што данас знамо о Емануилу Јанковићу највише знамо баш захваљујући профе-
 сору Маринковићу. Увод, који је придодат дисертацији, био је објављен под на-
 словом *Емануил Јанковић у њодсећању у Књижевним новинама* (1970, број 377).
 Након увода следе три тематске целине књиге: *У њородичном круђу*, *С оне сїрране*
неїознаїоџ и *Творацїїво њо сродносїїи*, а свака од ових целина састоји се из два
 дела. Већ сам назив *У њородичном круђу*, којем претходи представљање генеалогии-
 је породице Јанковић, упућује да Маринковић пише о Јанковићевим коренима
 да би нам предочио каква га је то средина изнедрила. Историју породице Еману-
 ила Јанковића Маринковић започиње констатацијом: „заједничко обележје за
 српске грађанске породице XVIII и XIX столећа било је у томе што оне нису,
 или су ретко кад, имале дужи век постојања”. У другом делу ове тематске целине
 Маринковић опширније пише о Емануилу Јанковићу и његовој браћи и сестри
 Јелисавети. Сазнајемо да је био син новосадског трговца Саве, пореклом из Хер-
 цеговине, који је у Нови Сад дошао преко Дубровника, Ријеке и Сарајева, па су
 Јанковиће, као и друге досељенике, најчешће звали „Сарајлијама”. Мајка Сара,
 кћи Рафајла Милорадовића, потиче из „куће богатих и лепо васпитаних људи”.
 Емануил је имао петоро браће и сестара: Јована, Гаврила, Василија, Петра и
 Јелисавету. Децу, њих тринаесторо, имали су Јован, најстарији брат, познати
 штампар, Јелисавета и Петар, најмлађи брат. Од ове генерације Јанковића децу
 ће имати само Јованова кћерка Јелена, удата Мандић. Тако се и породица Саве
 Јанковића брзо угасила, попут многих српских грађанских породица XVIII и
 XIX века, које су брзо нестајале јер их је нездрава, мочварна равница косила по-
 тискујући њихово постојање у заборав. Једини који је оставио неизбрисив траг
 своје присутности био је прерано преминули Емануил Јанковић.

На уводној страни тематске целине *С оне сїрране неїознаїоџ* професор Ма-
 ринковић упозорава да је Јанковић био „мало у чему познат и поштован од са-
 временика, а недовољно проучен и прихваћен од потомака, до искључивости...”
 Он указује на претходнике које су заинтригирани личност и дело Емануила Јан-
 ковића и прати животни пут, открива личност „човека просвећених назора” који
 је живео у „немирима сопствене уверености да је оно што је постигао заправо
 само део, мањи део, онога што је у суштини морао да предузме”. Емануил Јан-
 ковић је 1786. године отишао да студира медицину у Халеу, једном од најпозна-
 тијих универзитетских градова у Европи. Кроз сагледавање Јанковићевог животног
 пута чини се да су путовања за њега била и културни чин; на свом путовању
 по Италији млади Новосађанин је имао прилике да у другој, такође културно
 развијенијој средини упозна у којој мери је XVIII век — век позоришта. Сваки
 боравак у туђини неизбежно намеће поређења и уочавање контраста, што често

јесте извор стваралачке енергије усмерене да се позитивна достигнућа усаде у завичај.

Распуст 1786. године Емануил Јанковић проводи на путовању по Италији, о чему сведочи забелешка у његовој брошури *Физическое сочиненије*. Обишао је алпске пределе Аустрије, Италије и Швајцарске, помиње Средоземно море, Ливорно, Ферару и Милано, а највише га се дојмила Венеција, Голдонијев родни град. Иако у то време Голдони више није живео у Венецији (1762. се дефинитивно настанио у Паризу), његов утицај био је упечатљив, јер његово дело представља поетску синтезу тог града, његових житеља, њиховог језика и њиховог стила живота. Путовање у Италију и познавање италијанског језика одраније омогућили су Јанковићу да осети прави пулс живота, допринели су да се још као студент заинтересује за драмско-позоришну уметност, да почне да преводи драмска дела. Одабрао је комаде својих савременика, који су могли да удоволе потребама читалачке публике и његовом рационално-утилитаристичком концепту литературе. Сматра се да је Јоаким Вујић отац српског позоришта, а Емануил Јанковић отац српске драме. Јанковић је очигледно био жељан нових сазнања, добро је знао латински, грчки, руски, немачки, италијански и француски језик, а имао је и извесна сазнања о хебрејском језику. Током студија бавио се и научним радом; 1788. је постао члан природњачког друштва у Халеу. Ипак, студије није завршио; напушта их када је 1789. ослобођен Београд након аустријско-турског рата, враћа се кући јер је желео да у Београду отвори штампарију. У повратку је 1789. застао у Прагу, ту се задржао и 1790. године постао је ортак у књижари, да би учио о књижарству јер је намеравао да му се посвети.

О разноврсном стваралачком опусу Емануила Јанковића Маринковић пише у тематској целини *Творацтво по сродности*, која је и најобимнија. Јанковић је писао радове из природних наука, списе из философије, преводио је, издао је обимни „књижарски каталог”, намеравао је да буде и штампар. Каталог Јанковићеве књижаре, *In Neusatz in der Emanel Jankowitzschen Buchhandlung auf dem Platze in dem Eckhause No 1129 sind folgende Bücher Kupferstiche Musikalien, Fächer um die beigetzten billigen Preiss, nebst noch vielen anderen zu haben*, Neusatz 1790, објављен је у Новом Саду 1790. године и имао је 114 страна; први га је пронашао Мита Костић и помиње га у чланку *Српски бакрорези осамнаестог века*, објављеном у *Лешојису Мајнице српске* 1925. године, књига 304, свеска 2, 155. Фотокопија каталога објављена је у књизи Петра Јоновића *Српско књижарство: нови џрилози*, Прометеј и Данијел Принт, Нови Сад 2005, 803—862. Каталог се сада чува у Патријаршијској библиотеци у Београду.

У другом, обимнијем, делу тематске целине *Творацтво по сродности* представљен је Јанковићев драмски рад — његови преводи које је, како уочава професор Маринковић, „публиковао не само са одређеном тенденцијом, већ и у извесном континуираном захвату”. Превео је и објавио комедију *Терџовци* Карла Голдонија, веселу игру *Зао отац и неваљао син или Родитељи учите вашу децу познавајте!* Франца Ксавера Штарка и једночинку *Благодарни син* Јохана Јакоба Енгела. Његови преводи (Скерлић га сматра најбољим српским преводиоцем у XVIII веку), носе различите одреднице: *Терџовци* су „комедија у три акта”, *Зао отац и неваљао син* су „једна наравоучителна весела игра за децу; у четири дејствија”, а *Благодарни син* „сеоска весела игра у једном дејствију”, што би требало да укаже да су ова дела хумористичког садржаја. Схватајући књижевне потребе сопственог народа Јанковић је у српске домове увео комаде из савременог живота, односно драмски књижевни род. Веровао је да комедије треба да утичу на преваспитавање укуса и неговање морала.

Вероватно је да је боравак у Италији утицао на њега да одабере, преведе и 1787. године штампа комедију *Терџовци (I mercanti, 1753)* Карла Голдонија (1707—1793), популарног и плодотворног писца, свог савременика, који је напи-

сао преко двесто позоришних дела. Био је то први превод из светске драмске књижевности на српском језику, као и први српски превод дела из савремене италијанске књижевности. Комад је био преведен, пре српског, само на немачки и шпански језик. Посвету комедије *Терџовци* цару Јосифу II Емануил Јанковић пише на немачком језику, а предговор на српском. Оба текста указују да је прихватио идеје просветитељства. Као што је Голдони користио говорни језик своје родне Венеције тако Јанковић користи говорни језик Новог Сада. Препоручује да се *Терџовци* прочитају у целисти да би се схватило да то није гола измишљотина, него прави живот, стварни догађаји, „случај и битија којасе сваки дан међ људима налазе”. Најављује да ће корист имати нарочито занатлијски и трговачки момци, јер ће имати шта да читају недељом и празником, па неће улудо трошити своје слободно време зато што немају корисних и забавних књига за читање. Апелује на Србе да и код њих почне да јача књижевност, да се пробуде јер је зора сванула и време је за делање. Јанковић се трудио да прилично верно преведе Голдонијев текст; минимална одступања од оригинала указују да је превод намењен читању а не сцени, јер је био свестан да још не постоје услови, да не постоји српско позориште.

У предговору веселој игри *Зао отац и неваљао син или Родитељи учиће вашу децу познавајти!* Франца Ксавера Штарка (1754—1820), објављеној у Бечу 1789. године, Јанковић каже да је охрабрен успехом *Терџоваца*, не само код виших него нарочито код нижих слојева и да је узбуђен због похвала па ће своју нацију оваквим забавним и *поучитељним* књигама обогаћивати и даље. „Моралистичка игра за децу” је обиман комад, има четири чина и садржи преко сто страна; то је „педагошка поема” која подстиче рационалистичко просвећивање, значајна је за нашу культуру јер представља почетак процеса посрбљавања код нас. Јанковић је имена личности дао на српском језику, посрбио их је, такође је изоставио прву појаву у којој деца „играју нову АБЦ-игру”, дописао је текст тако што деца разговарају о темама, њима непримереним због изузетне комплексности, као што су Бог, истина, морал и сл. Остатак текста превео је верно, али је исправио Штаркову погрешку у бројчаном означавању сцена. Ово је био једини његов превод који је извођен на „савременој сцени”; но, прерана смрт га је онемогућила да види премијеру 1793. године.

У Лајпцигу, исте 1789. године, Јанковић штампа и прву посрбу у српској књижевности, једночинку *Благодарни син (Der dankbare Sohn)* Јохана Јакоба Енгела (1741—1802), популарног писца из доба просветитељства, који је неко време био и директор народног позоришта у Берлину. Ова „сеоска весела игра” била је врло популарна у Бечу и често на репертоару Бургтеатра; Јанковић радњу смешта у Банат, који је захваћен једним од многобројних ратова, у сеоски амбијент, у кућу, колибу, сиромашног сељака. Био је то први драмски комад са миљеом и амбијентом наших крајева — превод је на народном језику, имена су наша. Јанковић је успео да постигне атмосферу села подунавске равнице, да успешно адаптира текст прилагодивши га читаоцима, да га ситуира у наше поднебље.

У овој књизи, у којој је у потрази за новим чињеницама аутор користио и обимну архивску грађу, Маринковић кроз исцрпну анализу предочава да је Јанковић „у историјском ходу српске књижевности XVIII stoleћа заузео своје место — упркос свему споредно и у побочном правцу — више по ономе колико је могао но, уистину, колико је дао богаћењу националне духовне баштине.” Као и сваки сусрет за делима Боривоја Маринковића и ова књига је огледало врхунског стила заснованог на пажљиво одабраним и с осећањем за лепо укомпонованим речима. Вредно је поменути и труд уреднице Радмиле Гикихи-Петровић да се ова дело објави коначно као књига. Штета је што су читаоци остали без могућности да виде неке од прилога као што су насловне стране Јанковићевих књига.

Нада Савковић

ЕРНЕ КИРАЉ, композитор

Звучни немири света

Крајем прошле године, поклонике музике у Србији и у Војводини потресла је вест: 13. децембра 2007. године, у Новом Саду, у осамдесет осмој години живота преминуо је композитор Ерне Кираљ.

Ерне Кираљ био је један од најистакнутијих композитора XX века из Војводине и један од водећих и најкреативнијих стваралаца савремене музике у Србији и на читавом простору некадашње Југославије. Суботичанин родом, адресом везан за Нови Сад а радом за Војводину, Ерне Кираљ је својим деловањем надалеко превазишао све локалне оквире, међе и ограничења. Полазећи од инспирације родним мађарским фолклором, овај композитор космополитског духа изградио је монументалан и самосвојан музички опус и дела која се са подједнаком присношћу обраћају и људима у Новом Саду, Београду, Загребу, Будимпешти, као и публици у Паризу или у Токију.

Ерне Кираљ рођен је 1919. године. Музичку школу је завршио у Суботици, где је био члан Градског позоришног оркестра и Суботичке филхармоније. Од 1953. године био је ангажован као музички уредник у Радио Новом Саду и као руководилац Музиколошког одељења Војвођанског музеја. Неуморно посвећен проучавању традиционалне музике у Војводини, годинама је прикупљао ово непроцењиво вредно благо народне музичке баштине, уз мађарски фолклор забележивши и мноштво српских, ромских, румунских, словачких и других песама, а резултате ових истраживања публиковао је у запаженим етномузиколошким студијама и збиркама. Бављење фолклором било је и полазиште његовог композиторског рада — од првих записа и обрада фолклорних мелодија, до каснијих, много комплекснијих и смелијих, авангардистичких композиторских подухвата, Ерне Кираљ је увек музици прилазио као тајни и одгонетки људског живљења, настојећи да звуком оваплоти и другима пренесе свој немир и дивљење пред тајанством, хармонијом и лепотом света.

Делујући истовремено као фолклориста, загледан у музичку давнину, као и смели трагалац за новим изражајним могућностима савремене музике, Ерне Кираљ је у својим делима остварио чудесан спој музичке древности и реског, бескомпромисног авангардизма, у којем су се, сасвим природно и спонтано, сусретали архаична мађарска фолклорна

пентатоника и алеаторика, визуелна музика, импровизација, електронски појачан и модификован звук, као и мултимедијална трагања у којима су музичком експерименту супротстављени подједнако иновативни и неконвенционални елементи сценског покрета и поетске речи.

Писао је соло песме, песме за децу, хорска дела, солистичке и камерне композиције у којима је сасвим особено, неочекивано и понекад готово провокативно, фолклорне реминисценције сучељавао са кластерским сазвучјима и интерпретативном слободом авангарде, а компоновао је и за традиционалне инструменте — за тамбурашки оркестар. Постојећи инструментаријум му није био довољан, па је конструисао и нове инструменте — цитрафон и таблофон, на којима је сам концертирао и стварао музику. Писао је и музику за позориште, за филм и радио драме, аутор је дечије опере *Прождрљивко*, сценске игре *Сендвич*, балета *Сџирала*, такође и потпуно неконвенционално конципираног Ораторијума по тексту Откровења Јовановог. Композиције су му са великим успехом извођене у земљи и у свету, добио је бројне значајне награде, међу којима и Награду ослобођења Војводине и Стеријину награду за сценску музику.

У својим трагањима увек за корак или два испред своје средине, Ерне Кираљ дочекао је данашње време које је у потпуности потврдило оправданост његових стваралачких стремљења.

Одласком Ернеа Кираља наша културна сцена остала је без једног великог, оригиналног и изузетно заслужног композитора и музичког прегаоца, аутора дела од трајне вредности, која спадају међу највише домете савремене музике настале на овим просторима.

Борислав Хложан

РЕГИСТАР ИМЕНА

- Абрамовић, Марина 99, 101
 Ажел, Анри (Agel, Henri) 93—102
 Азиновић, Гаврило 110, 112, 115
 Ајваз, Милан 59
 Албини, Срећко 65
 Алмодовар, Педро (Almodóvar, Pedro) 98
 Амфилохије (Радовић) 100
 Андерсен, Ханс Кристијан (Andersen, Hans Christian) 43
 Андрић, Иво 121, 122, 130
 Апија, Адолф (Appia, Adolphe) 121
 Апресјан, Рубен Грантович 75, 89
 Аристотел 18, 94, 118, 121
 Аркадани, Реза Давари 100
 Арманд, Инеса 72, 90
 Арсић, Владимир 103—116
 Арто, Антонен (Artaud, Antonin) 120, 122
 Асафјев, Борис Владимирович 72
 Атанасије (Јевтић) 100
 Афанасјев, Александар Николајевич 42
 Ахматова, Ана Андрејевна 100
- Бабо, Јозеф (Babo, Joseph Marius) 18
 Базен, Андре (Bazin, Andre) 93, 94, 96, 97, 100, 101
 Бајић, Станислав 18
 Бакмаз, Иван 130, 131
 Балабанов, Алексеј 99
 Бан, Магија 17, 24
 Бањац, Мира 129, 134
 Барас, Франо 50
 Барба, Еуђенио (Barba, Eugenio) 123
 Баришић, Фрањо 7
 Беговић, Бруно 51
 Безродниј, М. 34
 Бејнс, Сали 39
 Бели, Андреј (Бугајев, Борис Николајевич) 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 45, 46, 47, 48
 Беловић, Мирослав 60
 Бентон, Роберт (Benton, Robert) 98
 Бенау, Александар Николајевич 34
 Берчић, Војдраг 58
 Блок, Александар Александрович 34
- Боговац, Наташа 39
 Богнер-Шабан, Антонија 60
 Боговић, Мирко 50, 57
 Бодју, Алан 38, 40
 Божић, Мирко 50, 58
 Божовић, Зоран 130
 Бојовић, Игор 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
 Бокшан, Софија рођ. Стевановић 16, 25
 Бомбардели, Силвио 51, 52
 Бошковић, Драгана 103, 105, 113, 114, 115, 116
 — Лидија в. Делић, Лидија
 Бресон, Робер (Bresson, Robert) 93, 97, 98, 101
 Бретон, Андре (Breton, André) 97, 101
 Брехт, Бертолт (Brecht, Bertolt) 121
 Брешан, Иво 130
 Брјусов, Валериј Јаковљевич 40
 Брук, Питер (Bruck, Peter) 97, 101, 135
 Булавина, Тамара 91
 Булајић, Душан 50
 Булатовић, Миодраг 130
 Булић, Фране 54
 Бунк, Рудолф 53
 Буњуел, Луис (Buñuel, Luis) 98
- Вавра, Нина 64
 Вагнер, Рихард (Wagner, Richard) 32, 120
 Вајлд, Оскар (Wilde, Oscar) 45
 Валери, Пол (Valéry, Paul) 120
 Вега, Лопе де 133
 Венцловић Стефановић, Гаврил 113
 Видаковић, Милован 18, 20
 Видмар, Јосип 55, 56
 Вијермозу, Емил 99
 Влајковић, Светозар 130, 131
 Војан, Едуард 65
 Војновић, Иво 50, 58, 65
 Волков, Соломон 73, 89
 Волконски, Сергеј 35, 47, 48
 Волошин, Максимилијан Александрович 34, 47, 48
 Вујић, Јоаким 15, 17, 18, 19, 24, 105, 114, 137

- Вукашин Мрњавчевић 12
 Вукдраговић, Михаило 124
 Вукић, Дара 53
 Вукосалић, Радоје 113
 Вуксан-Барловић, Зора 59
 Вучелић, Милорад 111
 Вучетић, Вељко 50, 51
 — Шиме 50
 Вучинић, Весна 72, 89
 Вучковић, Миодраг Ж. 115
- Гавела (Gavella), Бранко 49, 51, 52, 54, 55, 57, 59
 Гавриловић, Андра 17
 — Аца 54, 59
 — Зоран 19
 — Милорад 62, 64
 Газданов, Гајто 99
 Ге, Григориј Григоријевич 62
 Гете, Јохан Волфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von) 26, 28, 118
 Гикић-Петровић, Радмила 138
 Гликман, Исак Давидович 73
 Глишић, Бора 123
 Голдони, Карло (Goldoni, Carlo) 137, 138
 Голија, Павел 55, 56, 57
 Гордић-Петковић, Владислава 9
 Горки, Максим 57, 58
 Горнфелд, А. Г. 35
 Григорије Богослов 36
 Григорије Палама 100, 101
 Грол, Милан 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70
 Грчић, Јован Миленко 17
 Гуије, Анри 120, 121, 122
 Гурјев, Николај 96, 101
- Давидовић 18
 Давичо, Оскар 50, 58
 Д'Амико, Силвио (D'Amico, Silvio) 135
 Данира, Марија 51
 Данкан, Елизабет (Duncan, Elisabeth) 33
 — Исидора (Isidora) 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 47, 48
 Делик, Луј (Delluc, Louis) 94
 Делић, Лидија 7, 8
 Делсарт, Франсоа (Delsarte, François) 33
 Депре, Сузан (Després, Suzanne) 67
 Деретић, Јован 19
 Десница, Владан 50, 51
 Десоар, Макс (Dessoir, Max) 119
 Деспих, Дејан 124
 Дидро, Дени (Diderot, Denis) 118
 Дилак, Жермен (Dulac, Germaine) 94
 Димитријевић, Магија 25
 Димитрин, Јуриј 73, 74, 76, 89
 Димић, Наташа 126
 Димон, Бруно (Dumont, Bruno) 98
 Добриновић, Пера 62
 Доле, Мадлена 67
- Дорић, Радослав 130, 131, 132
 ДостојеВСКИ, Фјодор Михајлович 41, 100
 Драгосављевић, Адам 19, 20, 25
 Драјер, Карл (Drever, Carl Theodor) 98, 99
 Дробишева, Марина 106
 Додоја 52
 Дујшин, Дубравко 54
 Дукић, Ненад 104
 Душан Немањић 27
- Ђоковић, Милан 130
 Ђорђевић, Јован 16, 17
 — Тихомир Р. 9, 10
 Ђукић, Миодраг 108, 130
 Ђурђевић, Миодраг 130
 Ђурић, Војислав 8
 Ђурковић, Богдан 133
 — Димитрије 133—135
 — Еуфимија 133
- Евдокимов, Павле 100, 101
 Енгел, Јохан Јакоб (Engel, Johann Jakob) 137, 138
 Енгелс, Фридрих (Engels, Friedrich) 45
 Епстен, Жан (Epstein, Jean) 95
 Ерчић, Властимир 18, 19, 23, 106, 107, 113
 Еспозито, Џон Ј. 100
 Есхил 51, 58, 106
- Жак-Далкроз, Емил (Jaques-Dalcroze, Emile) 33
 Жалица, Миодраг 130
 Живковић, Мирјана 124
 Живова, О. А. 43
 Живојиновић, Велимир 20, 67
 Жигон, Стево 129
 Жикић, Слободан 130
 Жујовић, Јован 64
 Жупа, Мира 52
- Зеами 99, 101
 Зимел, Георг (Simmel, Georg) 119
 Зорић, Павле 104
 Зуне, Миле 65
 Зупанц, Јелица 130, 132
- Ибзен, Хенрик 134
 Иванишевић, Драго 50, 58
 Иванковић, Жељко 74, 89
 Иванов, Вјачеслав Иванович 32, 41, 47, 48
 Игњатовић, Мојсеј 18
 Изабела Арагонска 107, 113
 Илић, Бора 104
 — Добривоје 103, 105, 113, 115, 116
 — Драгутин 24
 — Миодраг 130
 Иљоски, Васил 130
 Ингарден, Роман (Ingarden, Roman) 121, 122

- Исаиловић, Михаило 20
Исаковић, Алија 130
- Јагушт, Младен 127
Јајчанин, Божо 52, 58
Јакшић, Ђура 18, 22
Јанарас, Христо 100, 101
Јанкетић, Михаило 129
Јанковић, Александар 110
— Василије 136
— Гаврило 136
— Драгомир 64
— Емануил 18, 135, 136, 137, 138
— Јелена в. Мандић, Јелена
— Јелисавета 136
— Јован 136
— Петар 136
— Сава 136
— Сара рођ. Милорадовић 136
- Јеврејинов, Николај 120
Јеласка, Анте 51, 52, 58, 60
Јелачић-Бужимски, Дубравко 130
Јелисејић, Марко 19
Јовановић, Зоран Т. 60, 64, 103, 105, 113, 116, 129
— Рашко В. 60, 67, 68, 69, 103, 105, 114, 115, 116, 123
— Теодор 26
- Јокић, Мирослав 130
— Олга 71—91
- Јонаш, Драга 104
Јоновић, Петар 137
Јосиф II 138
Јосифовић, Атанасије 18
Јуришић, Шимун 49—60
- Калмајер, Хеди 33
Ками, Албер (Camus, Albert) 58, 122, 123
Канами 99, 101
Кант, Имануел (Kant, Immanuel) 95
Кантакузен, Јован 7
Канудо, Ричот 94
Карахасан, Цевад 130
Караџић, Вук Стефановић 7, 10, 13, 16, 19, 20
Касаткина, Т. С. 34
Катајев, Валентин П. 57
Квапилова, Хана 62
Керман, интендант Дrame Народног дива-
дла у Прагу 66
Кираљ, Ерне (Király Ernő) 139—140
Кириловић, Димитрије 25
Кјеркегор, Серен (Kierkegaard, Soeren) 95, 119, 122
Кларић, Казимир 130
Клер, Рене (Clair, Rene) 99
Клименкова, Татјана 75, 89, 91
Клодел, Пол (Claudel, Paul) 123
Ковачевић, Божидар 20, 21, 25
— Душан 130, 132
— Љубомир 63
Ковачек, Божидар 24, 103, 105, 114, 116
Ковачић, Никша 52
Ковијанић, Гаврило 63
Ковнацкаја, Л. 83, 90
Козачински, Емануил 106, 107, 113, 135
Коклен (Coquelin), старији 67
Коларић, Владимир 93—102
Колонтај, Александра Михајловна 72, 74, 75, 90, 91
Кољевић, Светозар 8
Команин, Жарко 130
Комненовић, Сава 50, 58
Коњовић, Петар 49, 54, 55, 56, 124
Кос, Славица 59
Косиер, Берислав 130
Костић, Звонимир 130
— Лаза 18, 22
— Мита 137
Коцебу, Август фон (Kotzebue, August von) 114
Крављанац, Бранислав 130
Красњикова, Ирина 75, 90
Крег, Едвард Гордон (Craig, Edward Gordon) 121, 122
Крлежа, Мирослав 49, 50, 55, 56, 57, 128
Кроче, Бенедето (Croce, Benedetto) 107
Крстуловић, Здравко 53
Круг, Григорије 100, 101
Крчмар, Весна 127—129, 130—132
Кузњецов, Анатолиј 73, 90
Кукић, Жак 110, 115
Кулезих, Данијела 115
Куросава, Акира 99
- Лавров, Александар Васиљевич 32, 38
Лазаревић, Лазар 15, 17, 19, 23, 24, 28
Лазих, Милорад М. 100, 101
— Радослав 101, 117—124
Ларше, Жан-Клод (Larchet, Jean-Claude) 100, 101
Лауренчић, Јозо 54
Левинсон 35
Леметр, Анри 95, 97
Лењин (Владимир Ильич Уљанов) 71
Леовац, Славко 18
Лесинг, Готхолд Ефраим фон (Lessing, Gotthold Ephraim von) 26, 122
Лесковац, Младен 19
Лешић, Јосип 60
Лихачева, Олга Петровна 106
Ломовић, Стојан 7, 8, 13
Лоренс, књижевник 99
Лотман, Јуриј Михајлович 36
Лукић, Велимир 108, 111
— Миле 109

- Лунгин, Павел Семјонович 98
 Луцић-Далматов, Василиј Пантелејмонович 62
- Љесков, Николај Семјонович 71, 72, 86, 87, 90
- Магазиновић, Мага 33, 47
 Магарашевић, Ђорђе 19, 20, 25
 Макијавели, Николо (Machiavelli, Niccolo) 58
 Максимовић, Зоран 134
 Маларме, Стефан (Mallarmé, Stéphane) 31, 35, 38, 40, 47, 48
 Малетић, Ђорђе 17
 Малишева, М. М. 75, 89
 Маљавин, Филип Андрејевич 43
 Ман, Томас (Mann, Thomas) 120, 122
 Мандић, Јелена рођ. Јанковић 136
 Маринковић, Боровоје 135—138
 — Павле 62
 — Ранко 50, 57, 58, 60
 — Соња 127
 Марјановић, Андро 53
 — Иво 51, 53
 — Петар 25, 28, 133—135
 Марковић, Милка 65
 — Татјана 126
 Маркс, Карл (Marx, Karl) 45
 Марсел, Габријел (Marcel, Gabriel) 120
 Мартиновић, Драгана 117—124
 Марушић, Радован 130
 Масларић, Божидар 55
 Матић, Љубиша 38
 Махмалбаф, Мохсен 99
 Мејер, Леонард Б. (Meyer, Leonard B.) 126
 Мелвил, Жан Пјер (Melville, Jean-Pierre) 99
 Мерц, Рихард 115
 Мијач, Дејан 134
 Милановић, Биљана 126
 — Олга 67, 68
 Милетић, Стјепан 53
 Милин, Мелита 124—127
 Милинчевић, Васо 23, 24, 103, 105, 114, 115
 Милојевић, Милоје 124
 Милорадовић, Рафајло 136
 Милошевић, Никола 123
 Милутин, краљ 108
 Милутиновић, Добрица 62, 64
 — Сима Сарајлија 19
 Милчиновић, Андрија 49, 57
 Миочиновић, Мирјана 106
 Мирков, Никола 104
 Мирковић, Војко 59
 — Чедомир 104, 112
 Мисе, Алфред де (Musset, Alfred de) 123
 Михаиловић, Драгослав 130
 Михајловић, Борислав Михиз 58
 — Велимир 106, 115
 — Јован 18
 Михичић, Милица 65
 Мокрањац, Василије 124
 — Стеван Стојановић 64, 124, 125, 126, 127
 Молијер (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) 53, 118
 Молоствов, Н. Г. 36
 Мом, Вилијам Сомерсет (Maugham, William Somerset) 99
 Момчило, деспот 7, 12
 Мориси, режисер 99
 Мосусова, Надежда 124
 Мотахари, Мортеза 100
 Мразовић, Милана 21
 Мујичић 130
 Мусоргски, Модест 74
- Набумици 99, 101
 Најпол, Видиадар Сурацпрасад (Nairpaul, Vi-dia-dhar Surajprasad) 99
 Налис, Југослав 53
 Недић, Владан 7
 Немањић, династија 25
 Несторовић, Зорица 21, 22, 27
 Николић, Атанасије 15, 17, 18, 26
 — Милоје 125, 126
 — Милош 130, 132
 Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich) 31, 33, 34, 40, 47, 48, 122
 Новак, Слободан 50, 51
 Новаковић, Стојан 17
 Новковић, Милица 130
 Нушић, Бранислав Ђ. 50, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 70, 105, 115, 132
- Обрадовић, Доситеј 18, 19, 113
 Обреновић, Александар 130
 — Милош 114
 Овчиников, Иља 74, 90
 Одавић, Риста Ј. 20
 Озу, Јасуџиро (Ozu, Yasujiro) 98
 Ојданић, Мирјана 130
 Осипович, Татјана 90, 91
 Остојић, Тихомир 17
 Островски, Александар Н. 57
- Пави, Патрис (Pavis, Patrice) 33
 Павић, Милорад 18, 19
 Павлова, Ана 127
 Павловић, Живојин 87
 Павловој, М. М. 38
 Пажанин, Стјепан 50
 Пајсије Светогорац 97, 101
 Панић, Зоран 104
 Пантић, Мирослав 107
 Парни, Рене 67
 Пастернак, Борис Леонидович 99

- Паунеску, Драгослав 130
 Пачиенца, Рођери де 107
 Пејовић, Александар 130
 — Роксанда 125
 Пејчић, Јован 130
 Пено, Весна 126
 Перичић, Властимир 124
 Перковић Радак, Ивана 124—127
 Петровић, Дејан 104
 — Душан Н. 21
 — Надежда 130
 Петровић, Валентин 57
 Пешикан-Љуштановић Љиљана 7—13, 133—135
 Пешић, Радмила 7
 Пиндар 106
 Пискулидис, Дања 111
 Платон 119, 123
 Плеснер, Хелмут (Plessner, Helmuth) 119
 По, Лиње 67
 Полак, Ирма 62
 Полич, Мирко 56
 Поповић, Александар 132
 — Жорж 106, 115
 — Јован Стерија 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 28, 60, 105, 114, 131
 — Миодраг 18
 — Мића 110, 115
 Поповић-Млађеновић, Тијана 124—127
 Поповић Перишић, Нада 9
 Предић, Милан 68
 Проп, Владимир Јаковљевич 8, 43, 44, 45
 Путник, Радомир 130—132
 Пушкин, Александар Сергејевич 72, 99

 Радисављевић, Санела 127
 Радовић, Вељко 130
 — Буза 106
 Радјочић, Светозар 106
 Радуловић, Јован 130
 Разлогов, К. 33
 Раић, Иво 65
 Рајбер, Јоахим 72, 90
 Рајић, Јован 16, 25, 28, 113
 Рајнхарт, Макс (Reinhardt, Max) 67, 69
 Ракуша, Јанко 59
 Ранчић, Гордана 104
 Рафаилович, С. 34, 35
 Рејснер, Лариса 75, 90
 Рибић, Романа 127
 Ристић, Љубиша 109
 Рјабова, Т. Б. 74, 90
 Рњак, Душан 103, 105, 113, 116
 Роблес, Еманијел (Robles, Emmanuel) 58
 Розанов, Василиј Васиљевич 34, 35
 Ромер, режисер 99
 Роси, Марио 104
 Ростропович, Мстислав 73, 84
 Руцовић, Богобој 62

 Сабо, Аница 126
 Саварезе, Никола (Savareze, Nicola) 123
 Савић, Жарко 62
 — Јоца 128
 — Милан 15, 16, 17, 20, 25, 27, 28
 — Олга 130
 Савковић, Нада 15—30, 135—138
 — Петар 111, 112
 Самарцић, Радован 10
 Сартр, Жан-Пол (Sartre, Jean-Paul) 121
 Свибен, Златко 133
 Секви, Ерос 107
 Секулић, Исидора 127
 Селенић, Слободан 130, 131
 Селин, Луј-Фердинанд (Céline, Louis-Ferdinand) 99
 Сенкер 130
 Сервантес Сааведра, Мигел де (Cervantes Saavedra, Miguel de) 37
 Симић, Младен 130
 Симовић, Љубомир 104, 130
 Скерлић, Јован 17, 64, 137
 Склирис, Стаматис 100
 Сколимовски, Јержи (Skolimovski, Jerzy) 98
 Славенски, Јосип 124
 Славинска, Ирена 121
 Славица, Томислав 50, 58
 Сламинг, Иван 130
 Смодлака, Хранко 50, 51, 58
 Смоје, Миљенко 51
 Солдатовић, Воја 129
 Соловјов, Сергеј Михајлович 34, 41, 47, 48
 Сологуб, Фјодор 31, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48
 Софокло 51, 52, 53, 54, 57, 58, 60
 Спасојевић, Зоран 130
 Србуљ, Јован 100, 101
 Сршен, Матко 130
 Стајић, Васа 25
 Стаљин (Јосиф Висарионович Џугашвили) 71, 72, 73
 Стаматовић, Ивана 76, 89, 90
 Станиславски, Константин Сергејевич 54, 121, 122
 Станић, Милован 50
 Станковић, Корнелије 124
 Стебинс, Женељев 33
 Стевановић, Ксенија 125
 Стефан Дечански 25
 Стефан Душан 108
 Стефановић, Ана 125
 — Димитрије 124
 — Јелисавета рођ. Димитријевић 25
 — Лазар 25
 — Марија 25
 — Никола 25
 — Светислав 9
 — Софија в. Бокшан, Софија
 — Стефан 15—30

- Стефановски, Горан 130
 Стојановић, Зага 110, 115
 — Слободан 110, 115, 130
 Стојановић-Новичић, Драгана 126
 Стојковић, Боривоје С. 24
 — Душан 130
 — Т(одор) Тоша 59
 Стратимировић, Стеван 26
 Суботић, Велимир 130
 — Јован 17
 Сумбатов-Јужин, Александар Иванович 62
 Сурио, Етјен (Souriau, Etienne) 101
 Суриц, Е. Ј. 34
 Суханкова, Ана 65
- Тадић, Љуба 103, 109, 110, 112, 115, 116
 — Теја 52, 53
 Тајчевић, Марко 124
 Тамимдари, Ахмед 100
 Танхофер, Ивица 49
 — Томислав 49—60
 Тараста, Еро (Tarasti, Eero) 126
 Тарковски, Андреј 98
 Теслић, Петар 103, 109, 110, 111, 115, 116
 Тимотијевић, Мирослав 28
 Толстој, Лав Николајевић 100
 Томандл, Миховил 24
 Топаловић, Мита 125
 Трешчец Брањски, Владимир 64, 65
 Трифковић, Коста 128, 132
 Трифуновић, Милорад 65
 Тургењев, Иван Сергејевич 99
 Тутен, Бланша 67
- Ђирилов, Јован 132
 Ђопић, Бранко 128
- Умур, турски војсковођа 7
 Урош Немањић 21, 22, 25
 Усманова, Аљмира 90
 Успенски, Ениса 31—48
 — Леонид 100, 101
- Федерик Први Арагонски 107
 Фенинг, Дејвид 83, 90
 Ферјанчић, Божидар 7
 Ферио, Тања 109
 Фигулиредо, Гилермо (Figuliredo, Guilhermo) 58
 Филиповић, Миленко С. 8
 Финк, Еуген (Fink, Eugen) 119, 120
 Финци, Ели 50
 Флакер, Вида 8
 Флоренски, Павле Александрович 100, 101
 Фор, Ели (Faugé, Élie) 93, 94
 Форетић, Далибор 131
 Фрајнд, Марта 22, 27
 Фридкин, Вилијам (Friedkin, William) 98
- Фројд, Сигмунд (Freud, Sigmund) 75
 Фукс, Георг 68
- Хајдуковић, Лука 127—129
 Хаљугина-Андрејева, С. В. 65
 Хансен-Леве, А. (Hansen-Löve, A.) 31, 36, 37
 Хартман, Николај 119, 122
 Хатавеј, Хенри (Hathaway, Henry) 98
 Хаузер, Арнолд (Hauser, Arnold) 27, 28
 Хаџић, Фадил 130
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 118, 122
 Хегеман, Карл 69
 Хелдерлин, Фридрих (Hölderlin, Friedrich) 99
 Хентова, Софија 73, 90
 Херцог, Вернер (Herczog, Werner) 98, 99
 Хећимовић, Бранко 60, 130
 Хибка, интендант Виноградског дивадла у Прагу 66
 Хил, режисер 98
 Хилар, шеф Дrame Народног дивадла у Прагу 66
 Хилфердин, Александар Фјодорович 106
 Хичкок, Алфред (Hitchcock, Alfred) 98
 Хложан, Борислав 139—140
 Хорације 18
 Хорџиц Лаудова, Марија 62
 Храњец, Невенка 112, 115
 Христић, Стеван 124
 Хуњади, Јанко 107
- Цвијановић Јајчанин, Анкица Ана 52, 60
 Цијукова, Султана 62
 Црнобори, Марија 51
 Црњански, Милош 99, 132
- Чајкановић, Веселин 8
 Чајковски, Петар Иљич 72, 74, 82, 86
 Чашуле, Коле 130
 Чеботаревска, Анастасија 42
 Чекић, Милутин 61, 62, 67, 68, 69, 70
 Черкашина, М. 73
 Чехов, Антон Павлович 54
 Чикалова, Ирина 72, 90
 Чиплић, Богдан 130, 134
 Човић, Данило 51
 Чолић Биљановски, Драгана 61—70
 Чоловић-Васић, Маја 127
 Чулић, Ђиро 52, 58
- Шантић, Гојко 129
 — Јелена 33
 Шар, Рене (Char, René) 99
 Шафарик, Павле Јозеф (Šafařík, Paul Joseph) 17, 19, 25
 Шафаровић, директор Дrame Народног дивадла у Прагу 66
 Швоб, Емил 94

- Шеварлић, Миладин 130
Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William) 9,
18, 22, 25, 26, 29, 49, 58, 69, 118, 119,
122
Шелиго, Руди 130
Шембера, Слободан 130
Шепитко, Лариса 98
Шербан, Миленко 59
Шербеџија, Раде 109
Шилер, Фридрих (Schiller, Friedrich) 26, 28,
53, 57
Шимунов, Константин М. 57
Шлегел, Август Вилхелм фон (Schlegel, Au-
gust Wilhelm von) 23
Шмаус, Алојз 7
Шмеман, Александар 100, 101
Шнајдер, Слободан 130
Шопенхауер, Артур (Schopenhauer, Arthur)
118, 122
Шостакович, Дмитриј Дмитријевич 71–91
Шрам, Љерка 62
Шредер, Пол (Schrader, Paul) 93, 94, 98, 101
Штарк, Франц Ксавер 18, 137, 138
Штефанац, Јосиф 65
Штех, Вацлав 66
Штифанић, Иван 115
Шумаревић, Светислав 24

Регистар сачинила
Тајјана Пивнички-Дринић