



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА
DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

43

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
2010

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

| | |
|---|-----|
| Др САЊА РАДИНОВИЋ Хемиолна метрика (асиметрични ритам) у српском музичком наслеђу – „ауθεν- тичан“ феномен или резултат акултурације? SANJA RADINOVIĆ, PhD Hemiol metrics (asymmetrical rhythm) in Serbian musical heritage – an “authentic” phenomenon or a result of aculturation? | 7 |
| Мр НАТАША ЦРЊАНСКИ Од геста до значења у музици – кроки теорије о музичком гесту – NATAŠA CRNJANSKI, MA From gesture to meaning in music. Theoretical sketches on musical gestures | 23 |
| Др НАДА САВКОВИЋ Проблем оригиналности посрба Косте Трифковића NADA SAVKOVIĆ, PhD The problem of originality of Kosta Trifković’s shadows | 33 |
| Др ЗОРАН ЂЕРИЋ Пољска филмска теорија ZORAN ĐERIĆ, PhD Polish film theory | 51 |
| Др СОФИЈА КОШНИЧАР Реторички и медијски аспекти радиофонских жанрова SOFIJA KOŠNIČAR, PhD Rhetorical and media aspects of radio genres | 61 |
| <h3>СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS</h3> | |
| ЂОРЂЕ ПЕРИЋ <i>Орације рождесџива Хрисџива</i> . Вертепска школска игра из XVIII века ĐORĐE PERIĆ <i>Orations on the Nativity</i> – a crèche school play from the 18 th century | 81 |
| Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ Маргиналије о Стерији ZORAN T. JOVANOVIĆ, PhD Marginal notes on Sterija | 121 |

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др НАДА САВКОВИЋ

Разиграни Нови Сад

Љиљана Мишић, *Уметничка иџра у Новом Саду од 1919. до 1950. године I део*,
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009 133

СИМОН ГРАБОВАЦ

Дијахрона слика Кочићевог стваралаштва

Лука Кеџман, *Пејџар Кочић на сцени Народног позоришћа Републике Српске*,
Арт принт, Бања Лука 2009. 136

Мр МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ

Катарина Томашевић, *На раскрићу Исиока и Зајада: о дијалогу традицио-
налног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Музиколошки институт Срп-
ске академије наука и уметности, Матица српска, Београд, Нови Сад 2009,
371 страна. 138

Мр ДЕЈАН СРЕДОЈЕВИЋ

Естетика гласа

Дејан Чавић, *Упошребa гласа. Од умећа говорења ка уметности глуме*, Ал-
тера, Београд 2009, 200 стр. 143

Мр ВЕСНА КАРИН

Др Нице Фрациле, *Традиционална музика Срба у Војводини – Анџолоџија*,
CD 1, Матица српска, Нови Сад 2006. 147

Др ВЕСНА КРЧМАР

Откривање улоге

Гојко Шантић, *Ајосџоли глуме*, Драганић, Београд 2009, стр. 155 149

Регистар имена 153

Сања Радиновић

ХЕМИОЛНА МЕТРИКА (АСИМЕТРИЧНИ РИТАМ) У СРПСКОМ МУЗИЧКОМ НАСЛЕЂУ – „АУТЕНТИЧАН“ ФЕНОМЕН ИЛИ РЕЗУЛТАТ АКУЛТУРАЦИЈЕ?

САЖЕТАК: Разматрање хемиолне музичке метрике у српском фолклорном наслеђу остало је на далекој периферији интересовања бројних генерација етномузиколога, заједно са преосталим корпусом недотакнутих питања из домена ритмичког и метричког обликовања. У овој студији, која отпочиње предлогом и објашњењем типологије датог феномена, у фокусу истраживања налази се проблем порекла овог феномена на српским просторима. Сагледавање географске дистрибуције примера 2 и 3 издвојеног типа, односно примера обележених присуством „правѐ“ хемиолне метрике, постављено је као одсудни оријентир у његовом решавању.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: хемиолна метрика, асиметрични ритам, аксак, ритмички системи, дистрибутивни ритам, акултурација, лимитрофне области.

Питањима ритма и музичке метрике била је посвећена сасвим незнатна пажња кроз целокупан досадашњи историјат српске етномузикологије.¹ Тако се у постојећим научним прилозима изузетно ретко наилази и на помене о хемиолној метрици² *per se*, као и на њена разматрања са

¹ Упор., В. Bartók, „Morphology of the Serbo-Croatian Vocal Folk Melodies“, у: В. Bartók – А. Lord, *Yugoslav Folk Music, Vol. 1*, State University of New York Press, New York 1978, 65–70; М. А. Васильевић, „Трохејски метрички облици у музичком фолклору народа Југославије“, у: *Народне мелодије које се певају у Македонији*, Југословенски музички фолклор II, Београд, 1953, XVII–LXIV; D. Dević, *Odnos ritma stiha i napeva simetričnog osmerca*. – Zbornik XII kongresa SUFJ (Celje, 1965), Ljubljana 1965, 285–293; Н. Фрациле, *Асиметрични ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа*. – Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, бр. 14, Нови Сад 1994, 31–56. Сва остала сагледавања ове проблематике се у српској етномузикологији углавном свде на представљање ритма певаних слогова (тј. „метроритмичких образаца“) и евентуално краће коментаре у оквиру рутинског аналитичког поступка.

² Међу свим постојећим терминима који се у теорији музике и етномузикологији користе за означавање овог метричког феномена (*асиметрични ритам, аксак ритам, бугарски ритам, неједнакоделни ритам, хетерогени ритам, мешовити шаќитови, неправилно сложени шаќитови, мешовити сложени шаќитови, неравномерни мејар...*) најприкладнијим се чини термин *хемиолна метрика*, будући да непосредно исказује његову основну карактеристику, тј. хемиолни однос (1:1,5 = 2:3) успостављен између дводелних и троделних метричких

компаративног становишта,³ упркос чињеници да је реч о феномену који представља врло значајно дистинктивно обележје музичке баштине неколико народа који са Србима живе у непосредном суседству.⁴

Увид у око 10.000 до сада публикованих српских народних мелодија, доступних јавности у постојећим зборницима и мањим прилозима углавном монографског типа, пружио је основ да предложимо следећу типологију:

- 1) примери са хемиолном метриком у фази настајања,
- 2) примери који садрже „праву“, недвосмислену хемиолну метрику,
- 3) примери код којих се „права“ хемиолна метрика налази у фази деконструкције,
- 4) примери чија је хемиолна метрика производ деконструкције других ритмичких система, пре свега дистрибутивног.

1) Хемиолна метрика у примерима првог типа појављује се само у вокалном наслеђу, и то под снажним утицајем структуре поетског текста. Она није резултат примене „готових“ хемиолних тактова, већ у извесном смислу представља узредну структуру, која још увек није до краја успостављена и учвршћена. Настаје на један од следећих начина:

а) Први подразумева продужавање трајања певаних слогова који непосредно претходе или следе за стиховном цезуром (унутрашњом и/или спољашњом), у сврху њеног маркирања. У питању је најчешће диплазно продужење у оквиру осминске метроритмичке пулсације ($\epsilon \rightarrow \theta$), што ствара хемиолну метрику са осмином као јединицом бројања (тј. метрику код које се хемиолни однос између тактових времена или његових метричких јединица испољава као $\theta : \theta$). Овај поступак проналазимо врло често код сеоских примера старог, чак и обредног слоја, чија се древност огледа и у њиховим другим музичко-структуралним одликама, као што су нпр. узани амбитус, колебљива интонација, карактеристична формална

јединица које граде један такт. Овом разлогу додајемо и један историјски: термин *генос емиолион*, објашњен још у Аристоксеновим расправама, означавао је поменути однос (2:3) међу хроном протосима у античким метричким стопама. – Податак преузет из: М. А. Васиљевић, „Трохејски метрички облици...“, XXII.

³ Упор., М. А. Васиљевић, „Трохејски метрички облици...“, XVII–LXXIV; Н. Фрациле, *Нав. дело*.

⁴ Овде, наравно, мислимо на Румуне, Бугаре, Македонце и Албанце. Према истраживањима Константина Брајлојуа (Constantin Brăiloiu), хемиолна метрика, коју је овај аутор назвао *аксак ритм*, распрострањена је, осим код Албанаца, Грка и Турака, још и код Туркмена, Јермена, Бербера, Туарега, Бедуина, код афричких Црнаца, у Индији, а као реликт прошлости и међу Баскима у Швајцарској. – С. Brăiloiu, „Ritmul aksak“, у: *Opere I*, Editura muzicală a uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, București 1967, 238. Што се тиче бивших југословенских простора, треба имати у виду да је хемиолна метрика у мањој мери регистрована и у музичко-фолклорном наслеђу Црне Горе, Босне и Херцеговине, Истре, Хрватског Загорја, Подравине, Међимурја и Словеније. Међутим, до сада јој је у том територијалном оквиру извесну компаративну пажњу посветио само Миодраг Васиљевић, у горе поменутој студији.

грађа. Треба, међутим, имати у виду да поменута продужавања нису увек прецизно диплазна, већ су понекад спроведена и агогички слободније, што би се могло сматрати старијим стадијумом развоја хемиолне метрике овим путем.⁵ Такве случајеве су поједини српски мелографи у својим записима означавали короном (пример бр. 1):

М.М. ♩ = 138

У - ле - зо - мо ба - ни дво - ри, ла - до, ла - до, у - ле - зо - мо ба - ни дво - ри, ла - до.

Пример 1: В. Р. Ђорђевић, *Српске народне мелодије (Њредрајина Србија)*, Београд 1931, пример бр. 184 – краљичка песма, с. Горчинци (Лужница)

б) Други начин, такође доста заступљен у старијем стратуму српског вокалног наслеђа, представља низање дводелних и троделних тактова, са четвртином као уобичајеном јединицом бројања (тј. код ових примера се хемиолни однос између тактових времена или његових метричких јединица обично испољава као $\eta : \eta$). Осим што такође може да исходи из потребе да се маркирају стиховне цезуре, смена тих тактова углавном представља и резултат прилагођавања напева поетској акцентуацији и/или различитој дужини речи и (поетских) акценатских група које граде стих. Другачије речено, код ових примера хемиолна метрика настаје као последица изразите доминације структуре поетског текста у обликовању метроритмичке основе напева (пример бр. 2):⁶

М.М. ♩ = 76

Би-сер Ма - ра, би-сер Ма - ра по је-зе-ру бра-ла, по је-зе-ру бра-ла.

Пример 2: В. Р. Ђорђевић, *Српске народне мелодије (Њредрајина Србија)*, Београд 1931, пример бр. 491 – седељачка песма, с. Витково (Крушевачка Жупа)

⁵ Подсећамо да је иначе Стојан Џуцев (Стојан Джуджев) у продужавању трајања предцезурних и/или послецезурних певаних слогова видео једини начин настанка хемиолне метрике и доследно га заступао у својим теоријским написима (верујући при том да је прецизно диплазно продужавање старије од агогички слободнијег). – Упор., С. Джуджев, *Българска народна музика, том I*, Наука и изкуство, Софија 1970, 73–229, 353–362; исти, *Българска народна музика, том II*, Музика, Софија 1975, 243–387. Метроритмичку организацију таквих примера, у којима се хемиолна трајања јављају само повремено у низу изохроних, Џуцев је називао *хемиолном изохронијом*, а одговарајуће делове мелодије *хемиолним редовима*. – Преузето из: Т. Цицев (Тодор Джиджев), „Неравноделноста на метроритъма в българската и румънската народна музика“, у: *Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор*, БАН, Институт за музикознание, Софија 1981, 20.

⁶ Овако настала хемиолна метрика захвата обично целу мелострофу, али се може јавити и у само једном њеном делу, што је знатно ређа појава. – Упор., В. Р. Ђорђевић, *Српске народне мелодије (Њредрајина Србија)*, Београд 1931, пример бр. 146.

У примерима описаног типа утисак о присуству наговештене хемиолне метрике значајно бива појачан понављањем музичких фраза у дословном или мање-више измењеном виду, као типичним поступком изградње једне мелострофе (што је био случај са примером бр. 1).⁷ Јер, будући да се овде понекад дешава да читаву једну музичку фразу чини само један дуги хемиолни такт (или, ређе, неколико тактова у различитом хемиолном метру), метрика таквих песама би без поменутог понављања – које им обезбеђује и ритмичку периодичност, врло важну у перцептивном смислу – често могла да се схвати само као „линеарна“ комбинација простих, тј. 2-делних и 3-делних, осминских или четвртинских, тактова.⁸ Ово посебно важи за примере настале другим начином и са четвртином као јединицом бројања (пример бр. 2), јер њихов спорији темпо извођења већ сам по себи често у значајној мери слаби перцепцију присуства хемиолне метрике овог типа, па је чак и доводи у питање.

2) Под примерима са „правом“, недвосмисленом хемиолном метриком подразумевамо оне у којима се одређени хемиолни метар понавља константно до краја мелострофе, или се евентуално комбинује са још неком врстом хемиолног такта,⁹ (као и, знатно ређе, са *rubato* интерпре-

⁷ То је иначе типичан принцип конструкције дводелних и троделних формалних структура, које преовлађују у српском вокалном наслеђу, о чему је први известио Барток још средином XX века (1951. године, у првом издању поменуте студије). – Упор., В. Bartók, *Нав. дело*, 47–49, 85.

⁸ Управо из ових разлога такве примере у овој прилици обично нисмо ни узимали у обзир (као што смо занемарили и оне код којих се у низу простих или правилно сложених само спорадично – и углавном случајно – појављује понеки хемиолни такт, нпр. 5/8-ски у низу 2/4-ских тактова). Треба имати у виду да је о овом питању Васиљевићево разумевање хемиолне метрике – у његовој терминологији: *мешовитих сложених тактова* – нешто шире од нашег, као што се види из следећег објашњења: „Приликом нотације народних мелодија с балканских етнографских подручја врло је чест случај да један сложени [хемиолни] такт обухвати цео стих текста, тј. читаву фразу. Ово је хроноспротосна појава, а такву фразу називамо хроноспротосном. *Хроноспротосна фраза* разликује се од *моћивске фразе* по дужини и по врстама метричких јединица. У вези с тим поједине велике хроноспротосне фразе, које обухватају вишесложне тактове и имају пет или више акцената, теже да се упросте на два или више мање сложених тактова. Ми их, према логици њихове цезуре, рашчлањавамо на тактове одговарајућих облика добијајући на тај начин нове типове фраза, типове који имају особине и мотивских и хроноспротосних фраза.“ – М. А. Васиљевић, „Трохејски метрички облици...“, XXVI. Овакво Васиљевићево гледиште ипак нисмо могли докраја да усвојимо, будући да извесни примери, у којима је он препознавао врло дуге мешовите тактове и рашчлањавао их на неколико краћих, пре остављају утисак да су резултат агогичких слобода и/или низања простих тактова, а не њиховог обједињавања у метричке целине вишег реда. – Упор., Исто, 1–168.

⁹ И у овом аспекту се наше виђење донекле разликује од Васиљевићевог. Наиме, он је сматрао да се у југословенском музичком наслеђу појављују мешовити тактови различитог степена сложености, они који укључују од 5 до 23 хронос протоса, што подразумева различите комбинације од 2 до 8 *монојодија*, тј. 2-делних и 3-делних *мејара* (метричких јединица, тактових времена или тактових доба). Другим речима, Васиљевић је мешовите тактове према степену сложености делио на седам врста, од двосложних (*дијодије*) до осмосложних (*октојодије*). Установио је да они *вишесложни* (од *хексајодија* до *октојодија*) теже да се упросте на неколико мање сложених (у зависности од структуре поетског текста и наредности споредних музичких акцената), међу којима се успостављају односи слични онима који су присутни међу наглашеним и ненаглашеним хронос протосима у мање комплексним

тираним деловима мелодије, или са сегментима заснованим на дистрибутивном ритмичком систему, тј. на простим или правилно сложеним тактовима). Оваква метричка основа појављује се у мањем броју и у старијем слоју српског вокалног наслеђа, али је типична за вокалне и инструменталне, претежно играчке мелодије, које су усвојене из других традиција или настале под њиховим утицајима – једном речју, за мелодије које у Србији представљају резултат акултурације. Среће се и међу варошким вокалним облицима, чија директна или посредна веза са страним пореклом може бити потврђена и кроз веће амбитусе који неретко укључују прекомерну секунду, кроз специфичну мелодику, сложенију формалну структуру, турцизме у тексту. Као јединица бројања у овим примерима се појављују и четвртина и осмина и шеснаестина – што, разуме се, првенствено зависи од темпа (примери бр. 3 и 4):¹⁰

Музички примерак са три стазе. Прва стаза садржи две такта са ритмичким облицима $3+2$ и $3+2+2$. Друга стаза садржи ритмички облик $3+2$. Трећа стаза садржи ритмички облик $3+2+2$. Сви тактови су у 7/8 такта. Текст под музиком гласи: "Раз - ду - ну - ше, мо - ри, раз - ду - ну - ше, са - ба - зор - ски ве - тро - ви, ве - тро - ви."

Пример 3: М. Милојевић (Предговор и редакција: Д. Девећ), *Народне њесме и игре Косова и Метохије*, Завод за уџбенике и наставна средства, „Карић“ фондација, Београд 2004, пример бр. 79а – Пећ (Метохија)

мешовитим тактовима. – М. А. Васиљевић, „Трохејски метрички облици...“, XXIV–LVI; видети и цитат из претходне напомене. У складу са овим објашњењем, Васиљевић би нпр. у следећој комбинацији метричних јединица заснованих на осминској хроноспиритосној пулсацији: $3+2+3+2+3+2+2$ препознао $17/8$ -ски седмосложни такт који нпр. тежи да се упрости на три целине: $3+2$, $3+2$ и $3+2+2$. За нас би, међутим, таква структура представљала јасну комбинацију од два $5/8$ -ска и једног $7/8$ -ског такта одговарајуће структуре – првенствено због тога што у њој препознајемо својеврсну метричку периодичност, али и зато што су наше хемиолне мелодије овог типа, било „аутентичне“, било примљене од других народа у процесу акултурације, врло ретко „мишљене“ кроз тако дуге тактове какав би био $17/8$. (Извесне паушалности очитују се и у Васиљевићевим ставовима о генези и ширењу хемиолне метрике на Балкану. – Упор., М. А. Васиљевић, *Народне мелодије лесковачког краја*, САН, Посебна издања књ. СССXXX, Музиколошки институт књ. 11, Научно дело, Београд 1960, 11)

¹⁰ Скрећемо пажњу да у овој прилици нећемо правити разлику у вези са трајањем јединице бројања, каква се на пример поставља од стране неких руских музичких теоретичара или бугарских етномузиколога. Наиме, код њих нпр. тактови $5/16$ и $5/4$ често немају исти статус и нису само последица различитог темпа извођења, будући да $5/16$ -ски такт настаје од две неједнаке метричке јединице које стоје у односу 2:3 или 3:2, док се $5/4$ -ски такт састоји од пет једнаких метричних јединица. Према терминологији Т. Цицева, у првом случају се ради о *неједнакоделности првог ситејена*, а у другом о *неједнакоделности другог ситејена*, односно „вишег реда“, која се образује накнадним обједињавањем простих јединица у групе од 2 и 3 четвртине. – Т. Дзиджев, *Нав. дело*, 19–30.



Пример 4: Д. Девић, *Народна музика Црноречја (у светлости етногенетских процеса)*, Београд, ЈП ШРИФ Бор, КОЦ Бољевац, ФМУ у Београду, 1990, пример бр. 157 – поп Маринково коло, с. Криви Вир (Бољевац)

3) Примерима са „правом“ хемиолном метриком у фази деконструкције сматрамо оне у којима је дошло до мањих или већих метричких преиначења у неку врсту хемиолног метра другачију од првобитне, и/или до отклона ка дистрибутивном ритмичком систему, односно ка *rubato* интерпретацији. Оваквим променама подвргнуте су стране мелодије било непосредно приликом усвајања из туђе традиције, било у даљем процесу преношења. Није лако прецизирати њихову заступљеност, и то зато што их није увек могуће јасно разликовати од примера 2. типа, који и сами понекад могу да садрже дистрибутивне и/или *rubato* изведене делове (видети раније), као и због тога што је за такво просуђивање потребно велико компаративно познавање „оригиналних“ варијаната. Претежно се јављају у зонама распрострањења примера 2. типа, или у њиховом непосредном суседству. Срећу се знатно чешће у вокалним него у инструменталним мелодијама (које су по правилу играчке и чијој метричкој постојаности највише доприносе управо играчки обрасци) (пример бр. 5):

Пример 5: М. Милојевић (Предговор и редакција: Д. Девић): *Народне њесме и иџре Косова и Мешохије*, Завод за уџбенике и наставна средства, „Карић“ фондација, Београд 2004, пример бр. 86 – Косовска Митровица (Косово)

4) Мелодије чија је хемиолна метрика производ деконструкције других ритмичких система, пре свега простих тактова у оквиру дистрибу-

тивног ритма, супротност су претходној групи и представљају најређу појаву хемиолне метрике у српском вокалном наслеђу. Пример који следи је једна од многих циганских варијаната лазаричке песме која се иначе изводи у 3/8 такту,¹¹ а чија је метрика у датој интерпретацији, захваљујући постојаном скраћивању последњег такта фразе за једну осмину, преиначена у хемиолни такт 11/8 (3+3+3+2) (пример бр. 6):

The image shows a musical score for a vocal line. The tempo is marked as ♩ = 220. The time signature is 11/8. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: О - кре-ни се, ла - зар - ко, мо - ја ле - па Ци - ган - ко. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are three fermatas over the notes 'се', 'па', and 'ко'.

Пример 6: Пример из фоноархивске грађе Факултета музичке уметности у Београду (транскрипција: С. Радиновић) – циганска лазаричка песма, с. Видровац (Неготинска Крајина)

Може се претпоставити да овакве измене настају највероватније случајно, због непрецизне интерпретације. Други потенцијални разлог би подразумевао прилагођавање мелодије туђег, западњачког „валцер-такта“ постојећем музичком идиому на датом простору – у конкретном случају влашком или ромском из североисточне Србије. Ипак, будући да се о аутентичној музици наших Рома не зна готово ништа, и да је она и за саме Роме данас готово изгубљена,¹² ово треба узети са великом резервом. Наиме, данас није могуће докучити у којој су мери разни њима тако својствени „оријентализми“ (експресивност извођења, орнаментација, циганска лествица и сродни тонски системи, дур-мол прелази, па и сама хемиолна метрика) реликт аутентичног ромског наслеђа, а у којој мери представљају оно што су Роми с временом усвојили од других народа са којима су долазили у додир (нпр. од Турака, Албанаца, Македонаца или Влаха из североисточне Србије).¹³

Трагајући за пореклом „пра́ве“ хемиолне метрике у Србији – оне која припада мелодијама 2. и 3. издвојеног типа и која је главна окосница нашег саопштења – осврнућемо се сада на њену географску заступљеност

¹¹ Опширније о овим песмама видети у раду Димитрија О. Големовића, *Роми као важан фактор развоја српске обредне њраксе*. – Нови Звук, бр. 17, Београд 2001, 39–47.

¹² Пратећи кроз неколико деценија развој музичког стваралаштва наших Рома, о томе је најбоље могла да посведочи Андријана Гојковић, која је у једном од својих последњих написа констатовала да аутентичне музике ромских затворених кругова данас, нажалост, више и нема: „Иако они стално истичу да углавном изводе своју изворну, циганску музику, они и даље изводе, заправо, ону своју професионалну музику која је одраз њиховог уклапања у музички тренутак средине у којој живе. Јер, не смемо сметнути с ума да је права, аутентична циганска музика на крају XX века, слободно се може рећи, заувек изгубљена (и за њих и за нас). А изгубљена је самим тим што данас нема више у животу њихових старих сународника који би могли пренети те њихове древне мелодије на младе генерације...“ – А. Гојковић, *Циганска музика у Србији на крају XX века*. – Нови Звук, Београд 2001, бр. 17, 78.

¹³ Мали број до данас забележених ромских песама у Србији није довољан материјал за било какво шире закључивање о овом питању.

као на врло значајан и индикативан оријентир у решавању датог питања. Треба при том скренути пажњу на то да се међу до сада публикованим примерима српских вокалних и инструменталних мелодија, које представљају узорак коришћен у нашим истраживањима, уочава различит мелографски приступ српских аутора који су у својим транскрипцијама регистровали хемиолну метрику, а понекад је чак нису ни опазили,¹⁴ што по природи ствари донекле релативизује закључке које ћемо овде понудити.

Оно што је ипак крајње упадљиво и недвосмислено јесте изразита концентрација хемиолних примера у лимитрофним областима (или у њиховој непосредној близини) – другим речима, у областима у којима се Срби граниче или чак заједно живе са народима чија је музичка традиција нарочито обележена присуством хемиолне метирке 2. и 3. типа. Наравно, у питању су пограничне области према Албанији, Бугарској, Македонији и Румунији.¹⁵

Пођемо ли од крајњег севера ове зоне, која се простире све до Баната, констатовати да је хемиолна метрика у српској традицији заступљена у бледим траговима, упркос томе што би се због заједничког живота Срба, Румуна и Бугара на том истом простору могла очекивати потпуно супротна слика. Једну војвођанску мелодију у такту 8/8 (3+2+3) публиковао је Миодраг Васиљевић још 1953. године, истакавши да се ради о песми која на овој територији није усамљени пример и која се чак певала у целој Војводини.¹⁶ У његовој збирци војвођанских мелодија, објављеној тек недавно, налази се још десетак примера 2. типа, забележених у Срему.¹⁷ Неколико занимљивих вокалних примера 3. типа регистровала је у Доњем Банату Селена Ракочевић. У песми „По Бугарској бој се бије“, која опева историјски догађај из Кримског рата, може се наслути некадашњи такт 12/8 (2+3+2+2+3). Чињеница да је тај пример забележен у делу Доњег Баната где и даље живе малобројни потомци Бугара, досељених у XVIII и XIX веку,¹⁸ можда је у вези са присуством ове мелодије на датом простору. Друга песма са истог подручја, „На ливади

¹⁴ Коментари о томе могу се наћи и у саопштењу Родне Олевске *Бележење на ѱакѿиовиѿе во најрано објавениѿе збирки и зборници на македонски народни ѿесни*. – Македонски фолклор, год. XIX, бр. 37, Скопје 1986, 171–175.

¹⁵ Ова пространа зона у великој мери коинцидира са карактеристичним „лучним“ распрострањеним косовско-ресавских говора, односно косовске миграционе струје српског становништва, у правцу југозапад–југоисток–североисток.

¹⁶ У питању је песма „Ој, Савице, тија водо ’ладна“. Васиљевић је с тим у вези изнео и следећу претпоставку: „Ови су се метрички облици појавили у Војводини на два начина: (а) унутрашњом миграцијом становништва с југа и (б) миграцијом мелодија с југа и севера где такви облици, као што нам је познато, такође постоје.“ – М. А. Васиљевић, „Трохејски метрички облици...“, XXXIII.

¹⁷ Упор., М. А. Васиљевић (Предговор и редакција: Д. Девић), *Народне ѿесме из Војводине*, Матица српска, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2009, примери бр. 2, 10, 22, 23а, 43, 50 и 57.

¹⁸ П. Влаховић, *Миѿрациони ѿроцеси и еѿничка сѿрукѿура Војводине*. – ГЕМ у Београду, књ. 41, 1977, 117–120.

чува Мара стотину оваца“¹⁹, недвосмислено садржи елементе деконструисане хемиолне метрике, овога пута у такту $7/16$ (3+2+2).¹⁹

Са друге стране, истраживања Ницеа Фрацилеа показала су да, упркос извесним прожимањима музичких традиција војвођанских Срба и Румуна, у вези са метриком међу њима није било никаквог узајамног утицаја: „Колико је аксак ритам усађен у душу истинских извођача румунске музике у Војводини види се из чињенице да овдашњи Румуни чак и преузете српске мелодије у $2/4$ такту отпевају на свој начин – дакле, у аксак ритму $7/16$ (3+2+2). А Срби из Војводине, код којих није забележен аксак ритам, приликом преузимања румунских мелодија у аксак ритму аутоматски их отпевају у симетричном ритму ($2/4$ такту).“²⁰

На простору североисточне Србије ситуација је већ битно другачија. У забележеном играчком репертоару Влаха у Хомољу, Црноречју, Поречу, Ђердапском Подунављу, Неготинској и Тимочкој Крајини појављује се већи број инструменталних мелодија са хемиолном метриком, што се посебно односи на Влахе Царане у Ђердапском Подунављу и Неготинској Крајини – дакле, ближе граници са Румунијом. На истим подручјима, укључујући и Бању, такве мелодије имају и Срби, мада у знатно мањем броју. При том су неке недвосмислени „импорт“ из влашке традиције, што се види већ из самих назива – нпр. *кесер* $7/8$ (2+2+3), *шокец* $5/8$ (2+3) + $7/8$ (2+2+3), док друге својом карактеристичном мелодиком и/или кореолошким обрасцем наводе на исти закључак и поред српских имена – нпр. *Пој Маринково коло* $5/8$ (2+3) + $7/8$ (2+2+3) – или на утисак да су, иако вероватно донете из других крајева Србије, под утицајем окружења на овом простору попримиле другачије музичке и/или кореолошке одлике – нпр. *свадбено коло* $16/16$ (2+2+3+2+2+3+2) + $9/16$ (2+2+2+3), *риџалка* $7/16$ (2+2+3), *мешано* $7/16$ (2+2+3), *шодорка* $5/8$ (2+3), *ичешко* $7/16$ (2+2+3), *циганчица* $7/8$ (2+2+3), *ђурђевка* $5/8$ (2+3), *Жикино* $7/16$ (3+2+2). Поред поменутог, важан аргумент за претпоставку о пресудном румунском утицају приликом генезе свих наведених орских мелодија је и чињеница да су тактови $5/16$ (2+3), $7/16$ (2+2+3) и $7/16$ (3+2+2), које овде препознајемо као доминирајуће, најзаступљенији хемиолни тактови и у румунском играчком репертоару.²¹

У Тимочкој Крајини око Зајечара живе и Тетевенци, шопско становништво бугарског порекла,²² које у мањој мери такође има орске игре са хемиолном метриком. Исти је случај са Србима у њиховом јужном

¹⁹ Упор., С. Ракочевић, *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Скупштина општине Панчево, 2002, примери бр. 136, 194–198.

²⁰ Н. Фрациле, *Нав. дело*, 46–47. Из приложеног се могло видети да је део наведене Фрацилеове тврдње, у којем се каже да аксак ритам код војвођанских Срба није забележен, ипак потребно кориговати.

²¹ Упор., Т. Джджев, *Нав. дело*, 81.

²² Ј. Цвијић, *Балканско Полуострво, Јован Цвијић – сабрана дела*, књ. 2, Београд: САНУ, Књижевне новине, Завод за уџбенике и наставна средства, 1987, 135. Више о овој мањини видети у раду М. Вукић, „Тетевенски Бугари у источној Србији“, у: *Скривене мањине на Балкану*, Балканолошки институт САНУ, Посебна издања 82, Београд 2004, 95–106.

суседству, тј. са староседелачким Торлацима и потомцима косовске миграционе струје; код њих се таква метричка основа појављује у играма *једноспранка* 7/16 (2+2+3), *на нож* 7/16 (2+2+3), *Јелено, моме* 7/8 (2+2+3), *Жиќино коло* 7/16 (3+2+2), *сїлейќа* 5/8 (2+3), *ласкавац* 7/8 (2+2+3) и *каїанка* 7/8 (2+2+3). Ова последња је у Бањи регистрована у такту 5/8 (3+2).²³ Што се тиче хемиолне метрике у вокалној традицији, међу свим поменим областима унеколико се истиче само Црноречје са десетак песама из хетерогеног новијег слоја и једном коледарском 9/8 (2+2+3+2).²⁴ Пажњу заслужује и један пример циганске лазаричке песме у истом такту, забележен у Тимочкој Крајини.²⁵

У областима које гравитирају долини Нишаве – у нишкој и сврљинској котлини, Високу, Пироту, Лужници, Белој Паланци и Заплању – хемиолна метрика такође одликује део инструменталних, па и вокалних мелодија које прате игру. На целом овом великом подручју доминирају *каїанка* и *їешачка*, обе у такту 7/8 (2+2+3) (или 7/16). (Као игра која постоји још и у Бањи и у јужним деловима Тимочке Крајине, *каїанка* открива извесну кореолошку повезаност ових крајева са Понишављем, што важи и за *ласкавац* из Сврљига, такође забележен у јужном делу Тимочке Крајине.) Такође, упадљива је чињеница да овде број игара са хемиолном метриком изразито опада у мање отвореним, у аметанастазичким, као и у областима које су удаљеније од српско-бугарске границе. У њих спадају: Заплање, у коме је забележена једино *Буџарка* 7/16 (2+2+3); Лужница и нишка котлина, где су пронађене само *каїанка* и *їешачка*; Сврљиг, са *каїанком* и *ласкавцем*. Нешто другачију слику пружа белопаланачка котлина, лоцирана на самој Нишави. У њој су осим *їешачке* 7/16 (2+2+3) забележене *девла* и *дрдавке*, обе у такту 13/8 (3+3+2+2+3), као и *Цане моме* 7/8 (2+2+3). Пирот, шопска област још ближа бугарској граници, са становишта заступљености хемиолне метрике представља сасвим засебно и још увек врло богато кореолошко подручје (мада више не у оној мери као у време када су га истраживале сестре Јанковић). Сумарни преглед открива и велику метричку разноврсност пиротских игара, односно њихове музичке пратње: *їешачка* 7/8 (2+2+3), *їиројско* 9/8 (2+2+2+3), *нава-*

²³ Будући да етномузиколошка и етнокореолошка истраживања североисточне Србије, и теренска и компаративна, још увек нису до краја спроведена, треба разумети да је ово ипак само груба слика, сачињена на основу постојећих података који су доступни у следећим публикацијама: Љ. Миљковић, *Бања (рукописни зборник) – Етномузиколошке одлике и зајиси архаичке и новије вокалне и инструменталне музичке традиције сокобањског краја*, Нота, Књажевац 1978; Д. Девић, *Народна музика Црноречја (у свејлосити етногенетичког процеса)*, Београд, ЈП ШРИФ Бор, КОЦ Бољевац, ФМУ у Београду, 1990; *Народне игре у Бањи, Заглаву, Лужници и области Висок*, Народне игре Србије – Грађа, св. 10, Београд, Центар за проучавање народних игара Србије, 1996; *Народне игре Неђошинске и Тимочке Крајине*, исто, св. 12, 1997; *Народне игре у Горњој Ресави, Грмечу и Ђердајском Подунављу*, исто, св. 19, 2001; *Народне игре у околини Бруса, Трсџеника и влашке игре Црноречја*, исто, св. 21, 2002; *Народне игре Буџака и игре Срба из Срема*, исто, св. 24, 2003.

²⁴ Упор., Д. Девић, *Народна музика Црноречја...*

²⁵ Д. О. Големовић, *Народна музика области Тимок и Заглавак*. – ГЕМ у Београду, књ. 62, 1998, 275.

ли се Шар ѿланина 7/8 (3+2+2), ѿуѿничка 7/16 (3+2+2), лилка – лиле 9/16 (2+2+2+3) или 5/8 (2+3), самка 7/8 (2+2+3), клеѿка 7/8 (2+2+3), Јово, мала момо 18/16 (2+2+3+2+2+3+2+2) или 8/8 (3+2+3), дако, Јово, дако 7/8 (2+2+3), Јелено 7/8 (2+2+3), Јове 12/8 (2+2+3+2+3), крешѿу сојђе 5/8 (2+3), лилка или Каѿа ѿере на рекаѿа 5/8 (2+3), боли Јану бело ѿрло 9/8 (2+2+2+3). У области Висок пронађено је само неколико игара са хемиолном метриком, и оне јасно указују на везу са пиротским крајем. То су клеѿка или ѿешачка 7/16 (2+2+3), Јово, мала момо 8/8 (3+2+3) и Јелено, моме 7/8 (2+2+3).²⁶

Предочена слика неминовно оставља утисак да у целом Понишављу и његовом суседству игре са хемиолном метриком нису део старијег, „аутохтоног“ сеоског српског наслеђа, већ да су резултат процеса акултурације, насталих у контактима са суседним бугарским становништвом, чији утицај све више „зрачи“ уколико се приближавамо бугарској граници, и који је био интензивнији у отвореним областима или областима ближим самој долини Нишаве (како је познато, једној од најважнијих природних саобраћајница на Балкану). Ову претпоставку поткрепљује и чињеница да у свим поменутих играма упадљиво преовлађује седмоделни такт структуре 2+2+3, тј. онај који је један од најзаступљенијих и у самој Бугарској (нпр. у играма типа *рѿченице*), као и то да поједине игре, и то управо у овом такту, носе назив *Буѿарка*. Напокон, додајмо томе и вокалне примере са „прáвом“ хемиолном метриком из ових области, публиковане у зборницима Владимира Ђорђевића и Косте Манојловића. Наиме, има их укупно двадесетак, а забележени су управо у пиротском крају и делимично у Лужници. Припадају углавном новијем слоју, односно варошкој традицији, што се види по њиховим већим тонским нивовима (од хексакордалних па навише), по мелодици, жанровима (преовлађују орске и песме опште намене), па и по самим текстовима, међу којима има и недвосмислено бугарских! Метрика им је врло различита, од преовлађујућег 5/8 до чак 12/8 такта.²⁷

Ако поглед сада управимо према јужнијим крајевима, уочићемо пад концентрације примера са „прáвом“ хемиолном метриком све до лесковачког краја, области са првим већим урбаним средиштем. Она се тамо јавља у врло малом броју једноставнијих врста, међу којима суверени примат припада петоделном такту 2+3 (без обзира на вредност јединице бројања). Овакву метричку организацију налазимо претежно међу сео-

²⁶ Љ. и Д. С. Јанковић, *Народне иѿре*, књ. V, Просвета, Београд 1949; *Народне иѿре у околини Ниша*, Народне игре Србије – Грађа, св. 5, Центар за учење народних игара Србије, Београд 1994; *Народне иѿре у Сврљичкој коѿлини и Бачкој*, исто, св. 18, 2000, 20; *Народне иѿре у Пиротском ѿољу, Левчу и Грузи*, исто, св. 20, 2001; *Народне иѿре у Пчињи, Пиви и Белојаланачком ѿољу*, исто, св. 22, 2002; *Народне иѿре у Бањи, Заѿлаву, Лужници и обласѿи Висок...*

²⁷ Упор., В. Р. Ђорђевић, *Српске народне мелодије (ѿредрајна Србија)...*; К. П. Манојловић, *Народне мелодије из Источно Србије*, САН, Посебна издања књ. ССХII, Музиколошки институт књ. 6, Научна књига, Београд 1953. У Високу је хемиолна метрика регистрована и у старијем вокалном слоју, мада у свега неколико песама. – Упор., *Народне иѿре у Бањи, Заѿлаву, Лужници и обласѿи Висок...*, 88, 94.

ским мелодијама, и то вокалним – коледарским, песмама уз летње пољске радове, свадбеним, славским, орским, борбеним.²⁸ Треба нагласити да је овај такт посебно карактеристичан за коледарске мелодије ове области,²⁹ иначе једине у Србији у којој се поменути жанр изразито одликује хемиолном метриком. С тим у вези намеће се паралела са бугарским музичко-фолклорним материјалом, јер је иста врста хемиолног такта типична за стотине примера бугарских коледарских песама.³⁰ Што се тиче инструменталних орских мелодија, оне се у овој области по свему судећи свODE једино на *Буџарку* 7/8 (2+2+3).³¹

Почев од области Владичиног Хана, хемиолна метрика поново постојаје присутнија и разноврснија. Такт 9/8 (2+2+2+3) појављује се у *корбевачком колу* и игри *пошла Мара*. Забележена је и *Буџарка* у свом стандардном седмоделном метру, а постоје и записи неколико песама, углавном у такту 5/8 (2+3).³² Ова слика вероватно је резултат утицаја нешто богаијег хемиолног репертоара из Врања, у коме су још регистроване игре *Елено* 7/8 (2+2+3) и *свекрвино оро* 7/8 (3+2+2).³³ Истој зони треба припојити мање приступачно подручје Пчиње. Тамо су забележене свега две играчке мелодије ове врсте, које упућују на утицај из Македоније – *свекрвино оро* и *шешко оро*, обе у такту 7/8 (3+2+2).³⁴

Као што се могло и очекивати, далеко изразитија концентрација примера у хемиолном метру запажа се на подручју Крајишта, лоцираном нешто јужније, у непосредној близини Бугарске и Македоније. У питању су већином орске песме, чији су први стихови постали називи игара. Доминирају игре у такту 7/8 (2+2+3): *Цоне, моме Цоне; њешачки* или *рченица(!); кийка; Елено, моме; Зизај, нане*; овој групи припада и игра сировара. По бројности следе игре у такту 7/8 (3+2+2), који је иначе најтипичнији за Македонију:³⁵ *џуџика џука в осоје; шрнала Румена на вода сшудена; оро*

²⁸ Упор., М. А. Василевић, *Народне мелодије лесковачког краја...*

²⁹ Упор., Исто, 7–18; З. Марјановић, *Улога музике у традиционалним обредима села Брза (Прилог проучавању народног музичког сшваралаштва Поречја у јужној Србији)*. – Лесковачки зборник, XXXII, Народни музеј, Лесковац 1992, 121–152.

³⁰ Т. Джиджев, *Нав. дело*, 17. Присуство хемиолне метрике у песмама овог жанра из лесковачког краја тумачила је бугарским утицајем и Мирјана Закић, у студији *Обредне њесме зимског полуђођа (системи звучних знакова у традицији јужоисточне Србије)*, Етномузиколошке студије – дисертације, св. 1/2009, ФМУ, Београд 2009, 124–125.

³¹ Упор., *Народне игре Семберије, Лесковачке Мораве и Банаша*, Народне игре Србије – Грађа, св. 16, Центар за проучавање народних игара Србије, Београд 1999, 71–73.

³² Упор., Р. Петровић, *Народне мелодије из ханске области*. – Врањски гласник, год. VII, Врање 1971, 389–408; *Народне игре ханске области, Шумадије и Поморавља и Срба из Кордуна*, Народне игре Србије – Грађа, св. 14, Центар за проучавање народних игара Србије, Београд 1998.

³³ Упор., Љ. и Д. С. Јанковић, *Народне игре*, књ. VI, Просвета, Београд 1951; *Народне игре Врањског поља и Срба у Босни*, Народне игре Србије – Грађа, св. 13, Центар за проучавање народних игара Србије, Београд 1998.

³⁴ Упор., *Народне игре у Пчињи, Пиви и Белојаланачком пољу...*, 22, 36.

³⁵ Упор., В. Хаџиманов, *Мешоритмичкаша седморка во македонскош мелос*. – Македонски фолклор, год. II, бр. 3–4, Скопје 1969, 283–291; М. Димоски, *Мешоритмичкише сшрукшурни на ораша во Македонија*. – Македонски фолклор, год. IX, бр. 18, Скопје 1976, 84–85.

се вије; занина се Шар ѿланина. Мање је заступљен такт 9/8 (2+2+2+3): боли Јане бело ѓрло; дома ли си, Дуде. Такт 5/8 (2+3) појављује се само у игри лиле.³⁶

Бујановачка област одаје још веће присуство хемиолне метрике. Убедљиво доминира такт 7/8 (3+2+2), који се осим у *старом ору* појављује у бројним песмама – како српским (међу којима и у певаној басми против града) тако и у циганским и шиптарским. Повремено се срећу тактови 9/8 (2+2+2+3), затим 7/8 (2+2+3) у игри *Елено*, те обе врсте 5/4-ског такта, при чему је комбинација 3+2 нарочито карактеристична за игру лазарица.³⁷

Простор Косова и Метохије, крајња јужна дестинација на целом великом лимитрофном потесу о коме је овде реч, нуди обиље примера 2. и 3. типа хемиолне метрике.³⁸ Налазимо их великом већином у вокалном наслеђу. Од тога добар део чине орске песме,³⁹ међу којима од обредно-обичајних преовлађују свадбене. Записи у постојећим зборницима потичу махом из варошких средина.

Некадашње етничко шаренило и дуготрајно прожимање разних културних струјања разлог су што је питање порекла хемиолне метрике на подручју Космета веома комплексно и вишезначно. Ипак, дистрибуција и музичко-структуралне карактеристике до сада прикупљеног материјала допуштају извесне увиде и без претходних детаљних истраживања. Пре свега, треба истаћи да се највећа концентрација хемиолних мелодија уочава на линији Гњилане–Урошевац–Штрпце–Призрен–Драгаш–Брод, што ће рећи уз саму границу Србије са Македонијом и Албанијом. При том се играчки репертоар Гњилана и околине везује за Врањско Поморавље. Обележен је нешто израженијим присуством инструменталних орских мелодија са хемиолном метриком. Код њих преовлађује петоделни такт (обе комбинације), који је својствен и игри под називом *шурски*(!). Нешто је ређи такт 7/8 у облицима 3+2+2 и 2+2+3, а затим 9/8 као 2+2+2+3 и 2+3+2+2, док неколико игара има и сложенију хемиолну основу. Подручје Призрена носи другачије карактеристике. Одатле потиче свега неколико игара у хемиолним тактовима, и то углавном оних које чине део

³⁶ Упор., *Народне иџре у Крајишћу и буњевачке народне иџре*, Народне игре Србије – Грађа, св. 17, Центар за проучавање народних игара Србије, Београд 2000.

³⁷ Упор., Д. Големовић – О. Васић, *Народне џесме и иџре у околини Бујановца...*

³⁸ Према нашој грубој процени, у постојећим изворима има их више од 150. – Упор., Ст. Ст. Мокрањац (Предговор и редакција: Д. Девић), *Етномузиколошки записи*, Стеван Стојановић Мокрањац – сабрана дела, том 9, Књажевац – Нота, Београд – Завод за уџбенике и наставна средства, 1996; В. Р. Ђорђевић (Увод: Е. Closson), *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*, Књиге Скопског научног друштва, књ. I, Скопље 1928; Јб. и Д. С. Јанковић, *Народне иџре*, књ. II, Београд 1937; исте, *Народне иџре*, књ. VI, Просвета, Београд 1951; М. Милојевић (редакција и предговор: Д. Девић), *Народне џесме и иџре Косова и Меџохије*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства – „Карић“ фондација, 2004; М. А. Васиљевић, *Народне мелодије које се џвају на Космеџу*, Југословенски музички фолклор I, Просвета, Београд 1950; *Народне иџре у Призрену, Меџохији, Подџору, Гори и Рашкој*, Народне игре Србије – Грађа, св. 9, Центар за проучавање народних игара Србије, Београд 1996.

³⁹ Коментари приложени записима не пружају увек информацију да ли се ради о орској мелодији, па се о томе понекад мора посредно закључивати.

свадебних обичаја. Међу њима се највише истиче чувени призренски *калач*, чија је прва фигура у такту $5/4$ (3+2), док је трећа заснована на $9/8$ -ском (2+2+2+3). У исто време, ова област обилује хемиолним песмама. У целом репертоару преовлађују тактови $7/8$ (3+2+2), $8/8$ (3+2+3) и разни облици $9/8$ -ског, од којих је најчешћи 2+3+2+2. Још једноставнију слику одаје суседна Гора, уклињена на самом југу између Македоније и Албаније. Тамо се хемиолна метрика песама углавном своди на тактове $7/8$ (3+2+2) и $8/8$ (3+2+3).

У знатно мањој мери вокални примери у хемиолним тактовима пронађени су на подручјима око Приштине, Косовске Митровице, Ораховца и Пећи. Међу онима из Косовске Митровице и околине приметан је утицај карактеристичног санџачког мелоса.⁴⁰ Исто важи за подручје Пећи, на коме је поврх свега забележено и неколико хемиолних мелодија пореклом из Црне Горе.⁴¹

За разлику од претходно описаних пограничних крајева, на целом преосталом косметском простору не могу се издвојити преовлађујући хемиолни тактови – утолико пре што се овде често ради о примерима 3. типа, које смо одредили као јасне показатеље страног порекла хемиолне метрике у Србији (видети раније). А када се надаље размишља о сложеној генези овог феномена на Космету, осим његове географске распрострањености, која и сама довољно говори, треба имати у виду да су неке мелодије још и њихови записивачи означили као примере страног порекла,⁴² те да структура преосталих често одаје јасне оријенталне и друге суседне утицаје – у својој тоналној основи,⁴³ мелодијском кретању, израженијој мелизматици, формалном обликовању, лексици и метрици поетских текстова.

У Србији се извесна концентрација примера „правѐ“ хемиолне метрике, и то претежно 3. типа, примећује још једино на подручју Санџака. Њу тамо треба прикључити многим недвосмисленим елементима оријенталне провенијенције у овом мелосу, који су из вароши дубоко продрли и у санџачка села. Политички значај Санџака као некадашњег важног средишта турске управе, и бројност муслиманског живља у њему, речито су објашњење за порекло разматраног феномена на тим просторима.

Ван велике описане лимитрофне зоне хемиолна метрика представља редак феномен у српској традиционалној народној музици.⁴⁴ А тамо

⁴⁰ Упор., М. А. Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, САН, Посебна издања књ. CCV, Музиколошки институт књ. 5, Научна књига, Београд 1953.

⁴¹ До сличних закључака о транзитном карактеру Косовске Митровице и Пећи дошао је својевремено још Миодраг Васиљевић. – Упор., Исто, IX–XI.

⁴² На пример турске, бугарске, и сл. – Упор., М. Милојевић, *Нав. дело*, 217, 227.

⁴³ Овде мислимо на честу појаву прекомерне секунде и повремено присуство неких макама.

⁴⁴ Унеколико слична запажања изнео је и М. Васиљевић. – Упор., М. А. Васиљевић, „Трохејски метрички облици...“, XXXI.

где је ипак регистрована, обично недвосмислено одаје своје страно или новије порекло.⁴⁵

* * *

На основу свега реченог намеће се закључак да примери са „правом“ хемиолном метриком не могу бити сматрани делом старијег, „аутентичног“ (или „аутентичнијег“) српског музичко-фолклорног наслеђа. Они су недвосмислени резултат акултурације, која се у лимитрофним областима дешавала између Срба и њихових источних и јужних суседа. У српским варошима за време Отоманске империје ови процеси били су снажно подстакнути и присуством музике завојевача (како је познато, такође обележене хемиолном метриком), коју су често интерпретирали и Роми, осведочени посредници у музичкој размени међу балканским народима.

У лимитрофним српским областима, које смо на претходним страницама детаљно размотрили, хемиолна метрика није заступљена у једнакој мери. Уопштено узев, концентрација јој расте од севера ка југу. Може се такође генерално закључити да се њен продор на селу лакше одвијао у инструменталним орским мелодијама, које су традиционално у интерпретативном домену мушке популације, иначе отвореније за промене сваке врсте. У варошима се, међутим, инфилтрација хемиолних тактова првенствено везује за вокалне облике, при том често прожете бројним страним елементима, нарочито оним оријенталног порекла.

Иако је јасно да „права“ хемиолна метрика у српском музичком фолклору представља импорт, испоставља се да питање њене генезе нипошто није једнозначно и да изискује даља комплексна компаративна истраживања (која би свакако требало проширити на подручје етнокореологије). Ово највише долази до изражаја на Космету, где су процеси акултурације очито били најинтензивнији, најсложенији и најдуготрајнији. О томе се може закључити на основу велике бројности хемиолних примера, на основу њихове честе појаве међу сеоским обредно-обичајним мелодијама (највише свадбеним), као и на основу препознатљивости утицаја разних народа, па чак и присуства потпуно преузетих страних вокалних облика (првенствено у варошким срединама).

⁴⁵ Добру илустрацију ове чињенице у вези са вокалном традицијом пружа следећи зборник: М. А. Васиљевић (Предговор и редакција: З. М. Васиљевић), *Записи народних песама – Србија*, Нота, Књажевац 2008. Исто се потврђује у домену орских мелодија са хемиолном метриком, и то на основу назива игара, њихових кореолошких образаца и/или музичких одлика (примера ради, такав је случај са *пoй Маринковим колом* у Ресави, Шумадији и Поморављу, са игром *Јованке*, *Спојанке* у Косјерићу, са појединим варијантама *Жикиноџ кола* и *Циџанцице* из разних области, са санџачком игром *a la Turka*, итд.).

HEMIOL METRICS (ASYMMETRICAL RHYTHM) IN SERBIAN
MUSICAL HERITAGE – AN “AUTHENTIC” PHENOMENON OR
A RESULT OF ACCULTURATION?

Summary

The issues of rhythm and musical metrics have been quite neglected in the entire history of Serbian ethnomusicology. Thus, in the existing scientific articles there are very few mentions of hemiol metrics *per se* as well as comparative analyses, despite the fact that this is a phenomenon which represents a very distinctive feature of musical heritage of several peoples who live next to Serbs – Romanians, Bulgarians, Macedonians and Albanians.

On the basis of an inspection of around 10,000 so-far published Serbian folk melodies, the article first suggests and explains the following typology:

- 1) examples with hemiol metrics in the stage of creation
- 2) examples which contain “real”, unambiguous hemiol metrics
- 3) examples where “real” hemiol metrics is found in the stage of deconstruction
- 4) examples whose hemiol metrics is the product of the deconstruction of other rhythmic systems, primarily of the distributive system.

The article further deals with the geographical distribution only of types 2 and 3. Their distinct concentration in limitrophe regions where Serbs border with or even live with members of the mentioned nations and, on the other hand, a very rare presence of such forms in other regions, leads to the conclusion that the examples with “real” hemiol metrics cannot be considered part of older, “authentic” (or “more authentic”) Serbian musical and folklore heritage. They are an indubitable product of acculturation which took place in limitrophe regions between Serbs and their eastern and western neighbors. In Serbian towns at the time of the Ottoman Empire these processes were strongly inspired by the presence of the music of conquerors, which, as far as it is known, also had hemiol metrics. This music was also often performed by the Roma, who have been confirmed mediators in the musical exchange among the Balkan nations.

In the mentioned limitrophe Serbian regions hemiol metrics was not equally represented. Globally speaking, it becomes more frequent as one moves southward. Its infiltration in the countryside was easier in instrumental dance melodies, which were traditionally the interpretative domain of the male population, usually more open for changes of any kind. In towns, however, the infiltration of hemiol measures was primarily connected with vocal forms, which were saturated with many foreign elements, especially those of Oriental origin.

Although it is clear that “real” hemiol metrics in Serbian musical folklore represents an import, as it turns out, a question regarding its genesis is definitely not uniform so it is in need of further complex comparative research (which would definitely need to be expanded to the field of ethnochoreology). This is the most prominent in Kosovo and Metohija, where the processes of acculturation were obviously the most intensive, the most complex and the longest. This can be concluded on the basis of a large number of hemiol examples in the heritage of the mentioned region, on the basis of their frequency in village rite and custom melodies, mostly wedding melodies, as well as on the basis of the identifiability of the influence of many peoples, even the presence of fully adopted foreign vocal forms (primarily in small towns).

Наташа Црњански

ОД ГЕСТА ДО ЗНАЧЕЊА У МУЗИЦИ – кроки теорије о музичком гесту –

САЖЕТАК: Теорија о музичком гесту представља једну од најсавременијих студија о значењу у музици која указује на тесну повезаност *физичког покрета* са кинетичком природом музике. Путем мапирања *телесног искуства* на област звука испитује се феномен музичког геста као одсликаног покрета у музици и његово повезивање са апстрактним сликама, идејама или „објектима“ које иницира у мислима слушалаца у процесу перцепције. У тексту се непосредно указује на чињеницу да теорија о музичком гесту, са једне стране, остаје чврсто заснована на концепту семантичности музике и транспонованим идејама опште науке о знаковима – семиологије, а са друге стране ослобађа простор новим сазнањима о музици користећи се идејама из области телесног искуства, когнитивне лингвистике и теорије књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: корелација, музички гест, музичка семиотика, музички знак, метафора, семиоза, топике, тропи, значење.

Нема ниједног питања музичке науке које је изазвало толико неслагања, неспоразума, нејасноћа, као питање о значењу у музици. Захваљујући новијој, интердисциплинарно обојеној музиколошкој пракси, неологистичка схватања о овом проблему далеко су од таутолошко-формалистичких ставова, јер питање није више *да ли музика значи* већ *где се налази музичко значење*. Уобичајена представа да значење музике треба строго тражити у музичким процесима (*иманентно, синтагматско или релационо значење*), као и супротна теза да музика поседује референтно својство саопштавања ванмузичких садржаја (*експроверентно, парадигматско или референцијално значење*) парцијално одају утисак недовршености: еманциповање музике од садржине које води празнини чистог звучања прозирно је формулисано колико и солипсистичко тумачење музичког значења у којем се „питање референције музичког материјала неретко изједначава са интеракцијом слушалаца са светом звука, при чему се дело може идентификовати са различитим синестезијама психичког стања појединца“.¹ Овај поглед уназад недвосмислено води до закључка да је у

¹ Наташа Црњански: „Метафорична музика и музичка метафора“, рад представљен на 7. годишњем скупу Катедре за музичку теорију и анализу Факултета музичке уметности у Београду, 15–17. мај 2009.

прошлости грешка прављена већ при првим корацима истраживања значења у музици, то јест одређења самог објекта музичке семиозе:² да ли он припада музици или субјекту, материјалној представи музичког знака, то јест *означићтељу (синџаксичка анализа)* или пак његовом *означеном (семантичке теорије)*. Иако има и оних веома екстремних ставова о томе како музика чак не поседује објекат (sic!)³, проблем његовог адекватног тумачења – који произлази из недискурзивне природе музичког материјала – у пракси се данас превазилази компромисним ставом да у истом музичком делу музички знак учествује у стварању и *унућрашње* и *свољашње* значења, то јест у *унућрашњој* и *свољашњој* семиози. Још једно од важнијих музиколошких питања које инаугурише данашња музичка семиотика тиче се употребне вредности анализе – нагласак је на извођењу, а не само на музичком тексту на основу кога треба одгонетнути како да се музика прописно „отелотвори“. Због тога се и питање музичког значења данас сагледава „помешаним“ чулима композитора, слушаоца, извођача и музиколога, па се и само препознавање музичке сигнификације не разматра више као искључиво приватни чин. Да овакав аналитички приступ музичком значењу не мора резултирати „шизофреним“ дискурсом, доказује управо једна од најпрогресивнијих теорија у музичком мишљењу која тенденциозно мења начин извођења, слушања и тумачења музике. Реч је о теорији о **музичком гесту**.

Ово веома широко подручје укључује размишљање о универзалним начинима изражавања, јер се верује да музички гестови манифестују праисконску улогу људског покрета у музици, због чега се може говорити о *музичкој синознаји њушем покрећа*, односно повезивању звука са апстрактним сликама које су инициране наредбама музичких гестова у процесу слушања. Идеја о начину сазнања путем коришћења тела и телесних функција (тзв. *embodiment theory*) првобитно је утемељена у когнитивној лингвистици,⁴ а потом широко прихваћена од стране америчких семиотичара Александре Пирс (Alexandra Pierce), Наоми Каминг (Naomi Cumming), Дејвида Лидова (David Lidov) и Роберта Хатена (Robert Hatten), а у скорије време и других аутора који теорију о музичком значењу засни-

² У семиологији је појам *семиозе* неодвојив од појма знака. У Сосировој (Ferdinand de Saussure) дијадичној структури знака (означитељ–означено) семиозом се назива процес у ком између ова два ентитета настаје значење, док је у Пирсовој (Charles S. Peirce) тријадичној структури знака семиоза процес у ком сваки знак твори читаву семиосферу других знакова око себе, асоцијативни низ, бесконачни низ интерпретаната. Један од највећих семиотичара данашњице – Кофи Агаву (Kofi Agawu) своју теорију заснива на концепту *унућрашње* и *свољашње* семиозе у контексту *унућрашње* и *свољашње* значења музике са дефинисаним типовима знакова који та значења карактеришу: тзв. *чисти знаци* и *шопике* (*topics*). Вид.: Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1991.

³ В. Кокер (Wilson Coker), нав. према: Naomi Cumming, *Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001, 76.

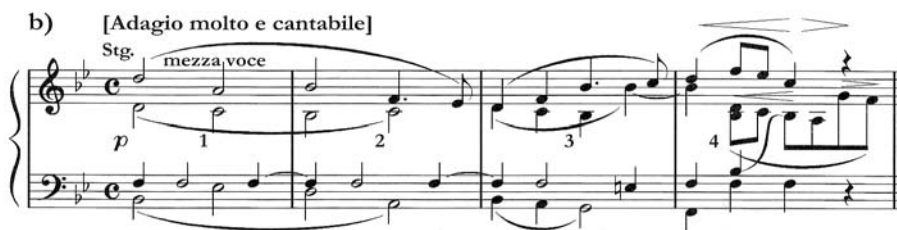
⁴ Вид. напомену 18.

вају на појму музичког геста.⁵ Он се темељи на аналогји са људским гестовима, па се тумачи као покрет, енергија, знак у процесу комуникације. „Гест се најшире дефинише као *комуникативно* (било са намером или без ње), *изражајно, енергетско обликовање кроз време* (укључујући карактеристичне особине *музикалности* као што су *јулс, ритам, периодичности размене, линија, интензивности*), без обзира на медијум (канал) или сензо-моторни извор (*интермодални или унакрсно-модални*).“⁶ Ова Хатенова, сада већ конвенционална, дефиниција указује на реинтерпретацију музичких параметара који се не разматрају независно већ у контексту њихове међусобне интеракције са новим функцијама у оквиру геста и значајним улогама у грађењу музичког значења. Према томе, музички гест подразумева специфичан тембр, артикулацију, динамику, темпо... Генерално посматрано, гест у музици представља онај звучни квалитет који својим изразом бива препознат од стране слушаоца као чин сигнификације. Занимљиво је да је типологија музичких гестова у великој мери компатибилна са елементима које конвенционално именује структурално-формална анализа, па се она чак и препоручује као први аналитички корак (што би била добра препорука за већину аналитичких метода!). Ипак, тек разматрање ових структура (нпр. мотив, ритам, тонски низ, итд.) у оквиру геста отвара могућност за још једну перспективу – њихово међусобно садејство кроз наратолошко-херменеутичко читање музичког текста. Тако гестови могу бити препознати као конвенционални гестови одређеног стила (*стилски*).

a) *Adagio cantabile.*

⁵ У скорије време о овом феномену пишу: Тараста (Eero Tarasti), Кил (Ole Kuhl), Кардиљо (Kenneth F. Cardillo), Занпрона (Edson Zanpronha), Голденберг (Yosef Goldenberg), Јацета (Fernando Iazzetta), Пелински (Ramón Pelinski), и др.

⁶ Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2004, 109 (курзив Хатенов).



Пример 1: Л. ван Бетовен, Адађо теме које садрже *сџилски гесџи* „приношење V4/2–I6“⁷
(прелаз т. 1–2)

а. Клавирска соната с-мол (*Пашеџична*), оп. 13, II став
б. Симфонија бр. 9, d-мол, оп. 125, III став

У претходном примеру дат је приказ стилског геста класицизма који Хатен назива „приношење V2–I6“ (*yielding of V4/2–I6*). Реч је о уобичајеној хармонској вези дисонанце са консонанцом које су повезане луком и поступним мелодијским покретом. У симфонији (б) се поступни покрет јавља и у дисканту због чега изостаје наглашавање тона приликом разрешења. Према Хатену, музички стил у одређеној мери изнуђује стварање тзв. *сџираџешких гесџова* (оних који карактеришу одређена музичка дела), а који могу припадати некој од следећих категорија: *сџонџани*, *џемаџски*, *дијалошки*, *реџорички* и *џројолошки*.⁸ Будући да у музици често долази до преклапања функција ових стратешких гестова, донекле је немогуће говорити рецимо о чисто *сџонџаним гесџовима* стила класицизма. Овај тип геста представља спонтану оригиналност композитора која се огледа у интервенисању на конвенционалним елементима, означитељима музичког стила када се постиже индивидуални израз. Због тога њихова појава може утицати и на ширење граница једног стила. Пример за овај *сџираџешко-сџонџани* тип геста у музици је Бетовенов „узлазни гесџ“ (*lift gesture*) који и визуелно и слушно представља енергетски успон – лествично узлазно кретање након кога природно следи силазни покрет.



Пример 2: Л. ван Бетовен, Клавирска соната А-дур, оп. 2, бр. 2, финале, „узлазни гесџ“ (*lift gesture*)⁹ као стратешко-спонтани гест

⁷ Hatten, *Нав. дело*, 146.

⁸ Исто, 125.

⁹ Исто, 163. Као пример спонтаног геста Хатен наводи и почетак II Бетовенове симфоније који као комични, назални звук асоцира свет комичне опере (*opera buffa*).

Гестови могу имати дијалошку функцију стварајући до извесног степена тзв. конверзациони стил (*дијалошки гестови*) или могу указивати на било који догађај који прекида ток музичког процеса (*реторички*). За разлику од дијалошких гестова у музици, који се појављују у виду различитих дијалектичких опозиција (нпр. мелодијске линије или теме, текстуре или питање-одговор у хармонској синтагми кореспондентних двотакта...), реторички гестови се могу дефинисати као специфични музички догађаји, као што су реторички прекиди и промене у нивоу дискурса (испрекиданост паузама, динамичке, артикулационе, регистарске промене...), који наговештавају одступање од очекиваног тока догађаја (мисли се на стилско-формалне шеме). На тај начин реторички гестови директно утичу на драматски процес. У наредном примеру (3) гест „под ферматом“ се може схватити као замрзнут покрет, став или поза која уједно открива енергију музичког тока који га окружује, укључујући и потребу да промени положај. Након овог реторичког геста очигледна је промена музичког тока.

The image displays a musical score for Example 3, consisting of three systems of notation. The first system shows a violin part with a melodic line marked 'm.s.' (mezzo sostenuto) and 'ritard.' (ritardando). The piano accompaniment consists of chords in the left hand and a rhythmic pattern in the right hand. The second system features piano accompaniment with 'ff' (fortissimo) dynamics and a 'poco a poco accelerando' marking. The violin part is mostly silent, with a few notes. The third system shows the violin part with 'pp' (pianissimo) dynamics and a '8...' marking, indicating a specific rhythmic or melodic figure. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern.

Пример 3: С. Прокофјев, Клавирска соната бр. 3, а-мол, оп. 28, корона као *реторички* „замрзнут гест“

Константном употребом одређени тип геста може постати и тематски ентитет, односно субјект музичког дискурса (*тематски гестови*), на пример на њему се може заснивати тематичност свих ставова (Пример 4). Овим особинама музички гест зато није само физички покрет који

учествује у стварању звука или низа звукова на основу постојеће партиту-
ре, већ *специфично обликовање које њим звуковима даје изразито зна-
чење* (Хатен). Другим речима, музички гест постаје кључ разумевања
музичког значења.

a)

Allegro.

The image shows two systems of musical notation for a piano sonata. The first system consists of five measures, with dynamic markings *f*, *fz*, and *fz*. The second system consists of five measures, with dynamic markings *p* and accents. The music is in D major and 4/4 time, marked *Allegro*.

Пример 4: Ф. Шуберт, Клавирска соната А-дур, D. 959, I став, *тематски гест*¹⁰
обележен заградом (т. 8)

Право питање је, међутим, како се након овог очигледног повезива-
ња кинетичке музичке природе са физичким гестом то рефлектује на
даљи семантички ниво музике, то јест да ли се гест примарног нивоа озна-
чавања може уопштавати у један виши, секундарни ниво. Судићи по ана-
логији са језиком, и музика је способна за тако нешто. Срце Хатенове
еклектичке теорије¹¹ о музичком значењу управо представља процес

¹⁰ Hatten, *Нав. дело*, 181.

¹¹ Хатенова теорија се у великој мери ослања на теорију књижевности и спаја неко-
лико концепата: *маркираност*, *тројке*, *корелације*, *троје* и *Пирсов ђојам иншеријешања*.
Управо теорију маркираности, која се најшире дефинише као вредност дата разлици, Хатен
преузима од теоретичара књижевности Шапира (Michael Shapiro) и његовог опширног при-
каза узајамне везе маркираних парова означитеља са одређеним маркираним паровима садр-
жаја. Ова теорија у музици има примену у тумачењу стила, односно указивања на каузалитет
који постоји између развоја стила и промена маркираних вредности (нпр. пикардијске терце).
Хатен је примењује на топике које дефинише као „семантичке јединице у музици најслич-
није речима“. Појам интерпретанта, који уводи Пирс, може се схватити као ментална алатка
помоћу које се у мислима субјекта открива веза између знака и објекта који знак представља.
Он није коначни означени објекат, већ посредна мисао која потпомаже разумевање, а може
бити: шема, ментална представа или сећање на основу ранијег искуства. Пирсова најори-

стварања тропа у музици (*troping*) спајањем два или више различитих гестова (*трополошки гестови*). У теорији књижевности тропи су реторичке фигуре које се дефинишу као поступци мењања основног значења речи. Тако и метафора као облик тропа настаје интеракцијом између већ постојећих значења која су често контрадикторна због чега дословна значења речи, фраза и језичких фигура, када су удружена, дају метафорички смисао. Исти процес се појављује у музици када се два различита основна значења, то јест *корелације*,¹² нађу унутар исте функционалне локације како би створиле треће значење засновано на њиховој интеракцији. Нова фигуративна значења као музички догађаји који се одупиру стилским очекивањима настају процесом који Хатен уопштено назива *тропирање*.¹³ „Тропирање у музици може бити дефинисано као доношење два, иначе некомпатибилна, типа стила у једну локацију како би из њихове колизије или фузије настало јединствено експресивно значење. Тропирање представља један од ефектних начина на који композитор може стварати нова значења и [тима] тематски тропи могу утицати на тумачење читавог вишеставачног дела. Топике су типови стила које поседују снажне корелације или асоцијације са експресивним значењем; на тај начин, оне су природни кандидати за трополошку обраду.“¹⁴ Корелације у музици је можда најједноставније разумети путем поменутих *топика* (*topics*) које у музичку теорију уводи Леонард Ратнер (Leonard Ratner). Оне представљају неку врсту „музичког дијалекта“ којим говоре композитори класицизма и донекле романтизма, а сачињавају их конвенционални епитети историје музике. Као означени лако се идентификују кроз активност различитих означитеља (мелодије, хармоније, ритма, метра...): 1. *alla breve*, 2. *alla zoppa*, 3. *amoroso*, 4. *арија* (*aria*), 5. *буре* (*bourée*), 6. *брилијантни стил* (*brilliant style*), 7. *каденца* (*cadenza*), 8. *осећајност* (*sensitivity*), 9. *фанфаре* (*fanfare*), 10. *фантазија* (*fantasy*), 11. *француска увертира* (*French overture*), 12. *гавота* (*gavotta*), 13. *стил лова* (*hunt style*),

гиналнија идеја лежи управо у томе да је интерпретант и сам знак који ствара другог интерпретанта водећи до бесконачног асоцијативног поља, тј. неограничене семиозе.

¹² Појам корелације који Хатен користи за дословно значење у музици потиче из Екове семиотике и представља неутралнију верзију проблематичнијих појмова као што су „референција“ или „денотација“.

¹³ Концепт *тропирања* у теорији о музичком гесту не треба поистоветити са истим именом појмом који се у средњовековној латинској појачкој пракси односио на процес уметања нових текстова и напева у стандардне литургијске текстове, због чега су интерполирани одсеци добијали назив *тропе*. Иако је реч о феноменима унутар две различите музичке праксе, треба приметити заједничку особину – *фузијом постојећега настаје ново*: у уметничкој музици реч је о интеракцији две или више корелација (музичких одломака са денотативним значењима), док је у црквеној пракси реч о фузији текстова и већ постојеће музике, или интерполације нове музике у већ утврђене интонације, итд. Питање је да ли се у оба случаја може говорити о *стварању новог значења*. Док је у уметничкој музици то готово недвосмислено, у црквеној пракси се то евентуално може разматрати у случају световног порекла *елемената* *тропирања*. Генерално се може тврдити да је процесом тропирања црквена музика „претрпела“ само незнатне промене у спољашњој форми, а да је њено суштинско значење мало измењено, што је, свакако, резултат присуства текста.

¹⁴ Hatten, *Нав. дело*, 68.

14. учени стил (*learned style*), 15. Манхајмска ракета (*Mannheim rocket*), 16. марш (*march*), 17. менует (*menuet*), 18. мизет (*musette*), 19. сенка (*ombra*), 20. комична опера (*opera buffa*), 21. пасторално (*pastoral*), 22. речитатив (*recitative*), 23. сарабанда (*sarabande*), 24. мотив уздаха (*sigh motif*), 25. певајући стил (*singing style*), 26. *Sturm und Drang*, 27. турска музика (*Turkish music*).¹⁵ Корелације су тако енкодиране у музичким стиливима и функционишу као њихови конвенционални знаци, као стабилни *џијови*¹⁶ стила са широким распоном *џокена* у различитим делима и због тога их као стилске маркере слушаоци лако могу препознати.¹⁷ Из тог разлога у категорију корелација, које су подстакнуте основним везама између звука и значења, поред топика улазе сви елементи музичког тока који обликују музичке догађаје и даље могу бити укључени у процес тропирања. Самим тим гестови нису једини музички елементи који су способни за такву врсту синтезе (*troping of gestures*), па се овакве креативне фузије могу пронаћи и као *џемајџске*, *жанровске* или на више *нивоа*. Један од таквих примера налази се у II ставу Шостаковичевог гудачког квартета бр. 11 (Пример 5) који се може видети као *џрој на нивоу жанра* због креативног споја демонске енергије Скерца са типичном текстуром и строгошћу Фуге.

Поступање са семантичким корелацијама и метафорама у музици као еквивалентима дословног и пренесеног значења у језику представља важан помак музичке семиотике, јер је појам музичког значења услед дуготрајног „хабања“ постао толико многозначан, неодређен и широко растегнут да се морао прецизирати и уже ограничити. Тиме је Хатен један од првих семиотичара који отвара могућност проучавања музичке метафоре на начин који је независан од стриктно лингвистичке употребе.¹⁸

¹⁵ Називи топика који нису преведени конвенционално се користе на оригиналном језику, дати су почетним великим или малим словом и нумерисани абecedно према оригиналним Ратнеровим називима.

¹⁶ „Тип” је она категорија која је пријемчива одређеном степену нормализације и која се може представити примером појединачног „токена“ (Cumming, *Нав. дело*, 84). Другим речима, тип је узор или пример који садржи у видљивом облику све битне особине неке врсте или групе ствари, односно категорија чији индивидууми поседују слична обележја по чему се разликују од других категорија. *Токен* је реализација типа, односно уметничко дело дато једном коначном реализацијом. У музици се тако партитура једне композиције може схватити као тип, а једно њено извођење као *џокен*.

¹⁷ Примера ради, *учени сџил* подразумева примену одређене композиционе технике као што је имитација, акордска пратња, *брилијанџини сџил* указује на техничку виртуозност, док се *Sturm und Drang* препознаје кроз напетост у музици исказана кроз разне елементе: динамику, агогику, хармонску нестабилност...

¹⁸ Тумачење музичке метафоре је донекле омогућено сазнањима из подручја когнитивне лингвистике, нарочито заслугом двојице научника – Лакофа (George Lakoff) и Џонсона (Mark Johnson), на пољу диференцијације *концептуалне* и *лингвистичке метафоре*. Концептуална метафора представља процес у коме неко апстрактно и непознато подручје објашњавамо појмовима оне области која нам је позната и конкретна, тј. изворно подручје мапирамо на циљно. Лингвистичка метафора је одраз таквог когнитивног мапирања унутар језика. Вид.: Geog Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 2003.

Пример 5: Д. Шостакович, Гудачки квартет бр. 11, f-мол, оп. 122, II став,
*проширање Скерца и Фуге*¹⁹

Он такође указује на прагматичну вредност анализе у маштовитом описивању идеалне изведбе која се ослања на иконичке и метафоричке везе са физичким гестовима извођача. Тако сам гест, који би требало да се пренеси као чулно заоденут талас од композитора до самог извођача и слушаоца, има шансу да буде остварен уколико се свака карика комуникационе мреже нађе у ситуацији да прихвати оваква динамична херменевитичка читања музичког текста. Због тога су овакве интерпретације понекад изненађујуће поетичне у свом изразу. Иако теорија о музичком гесту, као и друге интердисциплинарне методе *Нове музикологије*, у великој мери стреми „хуманизацији“, та особина је управо неопходан елемент како бисмо се и даље суочавали са немуштим језиком музике. Будући да смо у животу свакодневно окружени гестовима које тумачимо са аспекта партикуларног искуства и конвенционалних навика, делује природно што у процесу слушања, онда када се суочимо са менталним представама које

¹⁹ У примеру Шостаковичевог гудачког квартета бр. 11, II став, дат је крај првог излагања теме у деоници виолине и почетак другог излагања теме у деоници виоле уз пратњу контрасубјекта (који у даљем току добија тематски статус). Поређење овог Скерца са конвенционалном шемом АВА, уочава се да је А традиционално подручје само једне теме, док је овде експозиција Фуге са две различите теме; типичан средњи део Скерца (В) често је редуциран на мањи број инструмената, као и овде (Vn1, Vn2), и доноси другу главну тему (она се овде јавља већ у А, али је простор В, место њеног потврђивања). Конвенционални троделни ритам Скерца овде је замењен дводелним. У поређењу са исто тако троделном шемом Фуге, експозиција је традиционално структурирана, док је средњи део *факурално редуциран на само два инструмента*. Слична ситуација је и у завршном делу Фуге, где се поред доминантног тоналитета оргелпункт јавља сам! Ова формална игра између Фуге и Скерца је послужила Шостаковичу за стварање *формалног идиолекта* као резултанте одвијања наративног процеса.

иницира звук, тражимо појмове из оне концептуалне области која их најбоље описује. Истраживање везе између телесног искуства, емотивног искуства и звучног квалитета је дисциплина која сигурним корацима улази у свакодневну музиколошку фразеологију учећи нас слушању музичког геста и његовој значајној улози у разумевању и тумачењу музичког значења.

Nataša Crnjanski

FROM GESTURE TO MEANING IN MUSIC. THEORETICAL SKETCHES ON MUSICAL GESTURES

Summary

The theory of musical gesture represents one of the most modern studies of meaning in music which suggests a close connection of *physical movement* with the kinetic nature of music. The idea of gaining knowledge through the use of body and bodily functions, i.e. the *embodiment theory*, was first developed in cognitive linguistics and then transferred to all those abstract fields which had been sources for the comprehension and explanation of the theory itself. Thus, in musical semiotics, by way of mapping bodily experience onto the field of sound, one can investigate the phenomenon of musical gesture as a movement painted in music, as well as its connection with abstract images, ideas or “objects” which are evoked in the listener’s mind during the process of perception.

By defining musical gesture as an *energy shape in time*, one of the most significant American semioticians Robert Hatten stressed a very important fact that musical gesture is not just a physical movement which participates in the creation of sound or a string of sounds on the basis of an existing score, but it is also a *special shape which gives to these sounds a distinct meaning*. The typology of gestures in music starts with the widest category of *style gestures* (conventional gestures of a certain style) and, since the musical style coerces to a certain extent the creating of the so-called *strategic gestures* (those that characterize certain musical pieces), they can still belong to one of the following subcategories: *spontaneous, thematic, dialogical, rhetorical* and *tropological*. One of the basic features of musical gesture is that it belongs to basic denotative meanings in music (*correlations*) which can be further generalized to a higher level of synthesis through the process of *troping*, i.e. the connection of two or more different gestures (*tropological gestures*). Another important musicological issue, inaugurated by the theory of musical gesture, concerns the use value of the analysis because the accent is put on performance, not just on musical text on the basis of which one should discover how to *embody* music properly.

The article directly states the fact that the theory of musical gesture on the one hand remains firmly founded on the concept of musical semanticity and transferred ideas of the general science of signs – semiology, and on the other hand clears the space for new discoveries about music using the ideas from the field of bodily experience, cognitive linguistics and literary theory. The conclusion is that the research of the connection of bodily and emotional experience and sound quality represents a discipline which surely enters the everyday musicological phraseology and teaches us how to listen to musical gestures and how to define their important role in understanding and interpreting musical meaning.

Нада Савковић

ПРОБЛЕМ ОРИГИНАЛНОСТИ ПОСРБА КОСТЕ ТРИФКОВИЋА

САЖЕТАК: Неколико комада Косте Трифковића сврставају се у посрбе само зато што је писац користио туђе мотиве, мада их је он обрадио на свој начин. Основно питање које се намеће у вези са посрбама је: када је прилагођавање текста, тј. његова локализација, нешто више, односно када се може говорити да је неко дело оригинални драмски текст настао по туђем предлошку. Због слободног односа према извору, прецизне композиције Трифковићеве комади: *Мило за драго*, *Мила* и *Пола вина, ѿола воде* могу се сматрати оригиналним остварењима, као и пригодна комедија *Тера ојозицију*. Мада рукопис комедије у два чина *Ни бригеша* није сачуван, чини се да је Трифковић применио сличан поступак.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: посрбе, начело *imitatio*, границе оригиналности, Коста Трифковић, Српско народно позориште, „француске драмске пословице“, Карло Голдони, Роже, Мариво.

Јован Грчић¹ је евидентирао близу сто посрба које је Српско народно позориште играло од свог оснивања 1861. до 1914. године, када је почетак Првог светског рата послужио као добар изговор за забрану његовог деловања; посрбе су чиниле готово половину репертоара ове Куће. Иако би име могло да сугерише да су посрбе, некада веома популарне, аутохтона појава, то, међутим, није тако; и у другим европским књижевностима јавља се да се драмски текстови прилагођавају укусу домаће публике – такав поступак назива се *локализација*. Локализација није карактеристична само за тзв. мале књижевности и почетке стварања националног репертоара; она се јавља, додуше ретко, и у другим великим европским књижевностима, нпр. у Енглеској.

Неоспорно талентованом позоришном ствараоцу Кости Трифковићу (1843–1875) приписује се ауторство неколико посрба; Павле Поповић предочава да је по туђој идеји написао дела: *Мило за драго*, *Мила*, *Ни бригеша* и *Пола вина, ѿола воде*, док Јован Грчић пише о комадима: *Мило*

¹ Марта Фрајнд, „Посрбе“ на српским позорницама деветнаестог века, у: *Књижевна историја*, књ. X, Београд 1978, 567.

за *драго*, *Ни бригеша*, *Тера ојозицију* и *Пола вина, ђола воде*² као о његовим посрбама. Др Миховил Томандл у прегледу *Рейершоар и ѓосшовања Срјског народног ђозоришћа у Новом Саду од 1861. до 1914. године*³ комаде: *Мила*, *Тера ојозицију* и *Пола вина, ђола воде* сврстава у Трифковићева дела, уз напомену да је *Мила* посрба, а лакрдија у два чина *Ни бригеша* наведена је уз Гернерово име (аутори су Карл Аугуст Гернер и Бели) и стоји напомена да је то посрба Косте Трифковића. Томандл шаљиву игру *Мило за драго* приписује Рожеу, уз, наравно, ознаку да је ово Трифковићева посрба. Васо Милинчевић сматра да су посрбе Трифковићеви комади: *Мило за драго*, *Мила*, *Ни бригеша*, *Тера ојозицију* и *Пола вина, ђола воде*. Милинчевић уочава да су се наши писци посрба понекад према оригиналу односили веома слободно, нису мењали само место и амбијент радње него и дух и тенденцију текста. Слично је поступао и Коста Трифковић у својим посрбама. Трифковић је сматрао да при превођењу неког драмског дела ваља „добро промислити, да ли се комад даје посрбити или не, и да ли не би може бити боље било, комад само просто превести. Нема сумње, да је по нашу реперторију од велике користи, ако се који комад тако посрби, да на себи носи чист српски карактер, али нема ни о томе сумње, да је не само по сам комад, већ и по нашу реперторију и по саму публику од велике штете, ако се комад силом посрби, то јест, тако, да су у њему само имена и речи српске, а дух, који кроз цео комад провејава, да је стран.“⁴

И Трифковић је био свестан да су посрбе одраз позоришних, а не књижевних потреба. Посрбе су многобројне када је изражена репертоарска „глад“ као на почетку стварања националног позоришта код Срба; тада је недостајало драмских текстова, а често и није било времена да се чека на појаву неког оригиналног остварења; било је лакше већ постојеће дело прилагодити датим, локалним околностима. Већина посрба вероватно зато никада и није била штампана, што само потврђује колико је ова форма била у служби конципирања позоришног репертоара. Марта Фрајнд је уочила „прагматичан карактер ове драмске форме“, као и праву поплаву посрба која „почиње са оснивањем Српског народног позоришта у Новом Саду“.⁵ Одабрана дела углавном нису поседовала значајнији уметнички квалитет. Наши аутори посрба већином су посезали за комичним делима разних врста од шала и лакрдија до веселих игара и мађарских пучких комада са певањем којима је наша публика, под утицајем окружења, била веома склона. На поплаву комичних посрба утицали су

² Само је у Трифковићевом рукопису наслов ове комедије *Поле воде ђола вина*, на позоришним плакатима, у позоришним критикама и у штампаним издањима стоји уобичајен наслов *Пола вина, ђола воде*.

³ *Споменница 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад 1961, 481–525.

⁴ К[оста] Т[рифковић], *Циганин*. – Позориште, бр. 54, Нови Сад 1873, 215; Јован Грчић, *Такозване ђосрбе на рейершоару Срјског народног ђозоришћа од 1861. до 1914.* – Летопис Матице српске, књ. 334, св. 1–2, Нови Сад 1932, 127.

⁵ *Споменница 1861–1961*, 566.

и склоност српске публике ка смешном и забавном и њен веома низак културни ниво. Међутим, наклоност српске публике ка поменутом репертоару, ка комадима у којима су представљени Срби и њихов амбијент, тумачи се и као одраз њеног „родољубивог осећања које је било *spiritus movens* настајања нашег позоришта уопште“.⁶

Основно питање које се намеће у вези са посрбама је: када прилагођавање текста, тј. његова локализација, постаје и нешто више, односно када се може говорити да неко дело није посрба, него оригинални драмски текст настао по туђем предлошку? Ову границу је тешко одредити пошто је употреба термина посрба широка: употребљава се као синоним за превод; означава прераду или адаптацију; означава дела која су првобитно преведена на хрватски, посебно на кајкавско наречје, а потом су попримила локалну „српску боју“ да би била ближе публици у Војводини или Србији; означава комаде у којима су само формално „накалемљена“ имена лица и места; и, коначно, означава дела која су до крајњих конвенци прилагођена српском гледаоцу.⁷ Међутим, уколико је посрбљивачу изворни текст био само повод за његову, особену обраду одабране теме, поготову ако се тако настао текст стилски не разликује од других оригиналних дела истог писца, требало би да се вредновање тако написаног комада не своди само на оцену односа према његовој изворности, односно да се не сврстава у неоригинална остварења. У доба просвећености у многим европским земљама, нпр. у Италији, интензивна преводилачка активност представљала је један од најважнијих начина који је омогућавао проток нових идеја међу народима. Код нас је у клими културног и националног препорода такође било знатно присуство преведене књижевности и наравно посрба, које су биле и резултат настојања нашег укључивања у европске књижевне токове, с једне стране, а, са друге стране, стварања националне књижевности. Можда је и ова појава у XVIII столећу, и касније, у предромантизму, утицала да однос према изворима буде другачији, примењивало се начело *imitatio*, које подразумева узимање мотива од неког другог писца и обрађивање тог истог мотива на особени начин. Подсетимо се да Доситеј Обрадовић није инсистирао на разлици између оригиналне и преводилачке књижевности. Карло Голдони у својим *Мемоарима* напомиње да је осећао потребу да понекад идеју већ употребљену у некој комедији узме и обради на свој начин; он предочава како је на „темељу радње, заплета и карактера“ Волтеровог комада *Шкојланђанка* написао текст. Записао је: „Знало се да темељна замисао није моја, али због вјештине и брижљивости којом сам је прилагодио нашим обичајима и схваћањима приписана ми је заслуга као да сам је сву измислио“.⁸ Некада популарни Карл Аугуст Гернер такође је понекад користио идеје других писаца за своја драмска дела. Њихова

⁶ Ibid, 575.

⁷ Ibid, 574.

⁸ Карло Голдони, *Мемоари*, Зора, Загреб 1971, 361.

дела настала по већ познатом предлошку сматрају се оригиналнима. Уколико бисмо се руководили критеријумима који су примењени у вези са Голдонијевим или пак Гернеровим делима насталим по већ познатом мотиву, као и применом начела *imitatio*, вероватно бисмо неке од наших посрба могли сматрати оригиналним остварењима.

Коста Трифковић је као позоришни писац изникао у Српском народном позоришту. Нажалост, његово стваралаштво било је веома кратко, непуних пет година; зато је у његовој заоставштини вероватно и остало 25 недовршених драмских текстова. Но, захваљујући неоспорном таленту, Трифковићева дела су постала (нажалост, била) и национална и општа.⁹ Најбоља особина Трифковића као позоришног писца била је „вештина стварања радње, динамичне, ведре, забавне“;¹⁰ зато није чудно што је муњевито освојио позоришну сцену. Његова дела, комедије интриге, одговарала су укусу публике, односно укусу грађанске средине којој је и сам припадао. Јован Христић је уочио да је Трифковић извршио малу револуцију у историји наше драмске књижевности, да је створио нов жанр – водвиљ, да је „увео оно што је до њега било углавном изван књижевности, односно да је од најбаналније забаве начинио драмску књижевност, исто онако као што су то у историји француске драме учинили мајстори водвиља као што су Лабиш или Фе[л]до.“¹¹ Иако су и у његовим комедијама провејавали и моралистички ставови, код Трифковића то није звучало као пропаганда, јер је успео да их осмисли на уметнички начин, да оствари упечатљиву сценску игру и понеке сценске ликове попут Тошице (*Избирачица*), Петровића (*Школски надзорник*) или Спире Грабића (*Чесћийтам*). Слика из живота социјалне тематике, драмолет, *На Бадњи дан* садржи уочљив критички став према друштву. У едицији *Зборник позоришних дела* Српског народног позоришта поред Трифковићевих комада *Чесћийтам*, *Француско-јруски рай*, *Школски надзорник*, *Љубавно писмо*, *Избирачица* и *На Бадњи дан* објављени су и, по некима посрбе, *Пола вина*, *Јола воде* и *Мила*. Познато је да је још као гимназијалац написао „три драмата“ у стиховима: *Брајџов сандук*, *Освејта* а трећи је био без наслова. Рукопис комада *Ни бригеша* је изгубљен, а комад *Тера ојозицију* штампан је после његове смрти. У листу *Позоришће* 1875. године објављена су његова дела: *Мила*, *Тера ојозицију*, *На Бадњи дан* и *Пола вина*, *Јола воде*. Јован Христић сматра да је Трифковић „написао неколико изванредних једночинки, једну савршену целовечерњу

⁹ *Љубавно писмо* је било преведено на мађарски, италијански, бугарски, немачки, а има индиција да је преведено и на пољски, као и *Избирачица* и *Пола вина*, *Јола воде*; *Избирачица* је преведена и на словеначки и на мађарски језик. Комад *Школски надзорник* је преведен на бугарски, словеначки и мађарски језик, *Чесћийтам* је преведен на немачки и мађарски језик, а *Француско-јруски рай* на француски, словеначки и немачки језик. Јован Скерлић је указивао да су му поједини текстови преведени и на француски језик.

¹⁰ Божидар Ковачек, *Талија и Клио*, Матица српска – Академија уметности Нови Сад, Нови Сад 1991, 269.

¹¹ Јован Христић, *Есеји*, Матица српска, Нови Сад 1994, 159.

комедију *Избирачицу*, као и једну добру мелодраму *Младосћ Досићеја Обрадовића*.¹²

Трифковићева прва тзв. посрба, шала у једном чину, *Мило за драго* је из 1870. године; те године написао је и „слику из живота у пет чинова“ *Младосћ Досићеја Обрадовића* и шаљиву игру *Француско-џруски рај*. Павле Поповић претпоставља да је аутор оригинала француски писац Жан-Франсоа Роже / Jean-François Roger (1776–1842)¹³ и да је Трифковић можда прерадио његову комедију у три чина *La Revanche* из 1809. године;¹⁴ ипак он оставља без одговора питање: „је ли то оригинал Трифковићева комада?“ На рукопису је било назначено „од Рогера посрбио К. Трифковић“. Поповић није имао увид у садржај Рожеове комедије у три чина, којој би одговарао наслов *Узвраћање* (наслов би могао да се преведе и као *Мило за драго*, међутим то не би одговарало садржају, пошто ова изрека има углавном негативну конотацију¹⁵). Радња се дешава у дворцу грофа Сигисмонда Ловинског у Пољској, ликови су: краљ Пољске, Федерик, краљев коњушар, војвода од Калица, гроф Сигисмонд Ловински, Анри, његов син, Дидије, војводин слуга Мађар, Елиска, грофова кћерка, Франческа, њена пратиља, и слуга, који не изговара никакав текст. У комаду долази до замене идентитета: краљ Пољске, заљубљен у лепу и искрену Елиску, прерушава се јер жели да га она заволи због њега самог, а не због његове круне. На крају је срећан што га је Елиска изабрала због љубави, а не због круне. Очигледно је да је Трифковић био инспирисан неким другим Рожеовим комадом.¹⁶ Никола Гавриловић је преузео податак од Поповића и наводи да је *Мило за драго* посрба дела *La Revanche* Жан-Франсоа Рожеа.¹⁷

Јован Грчић указује на могућност да је *Мило за драго* „посрба са немачких превода и прерада“¹⁸; он предочава да је у *Поменику о џриде-*

¹² Ibid, 155.

¹³ Роже је био политичар, новинар, песник и драмски писац, члан француске Академије, за позориште је почео да пише 1798. Највећи успех је доживела његова комедија у три чина *Адвокај*, која је први пут играна у позоришту Коменти франсез, а коју је 1806. написао по угледу на Голдонија.

¹⁴ Павле Поповић, „Српска драма у XIX веку“, у: *Расправе и чланци*, Српска књижевна задруга, Београд 1930, 224.

¹⁵ Уз ову изреку Вук Стефановић Караџић је записао: „Кад се коме како – понајвише рђаво – дјело врати.“ (Вук Стефановић Караџић, *Српске народне џсловице*, Просвета, Београд 1965, 180).

¹⁶ Настојали смо да сагледамо да ли је идеју можда преузео из Рожеових комада који су нам били доступни, но уверили смо се да то није био случај ни у вези са комедијом *Адвокај*, ни у вези са комедијом *Каролина и слика* (*Caroline, ou le Tableau*). (Захваљујем се на помоћи преводиоцу Зорки Глушица у вези за превођењем.) Роже је написао за позориште још и комаде: *La Dupe de soi-même*, комедија у три чина, затим комедије у једном чину: *L'Épreuve délicate*, *Arioste gouverneur, ou le Triomphe du génie* и *Le Billet de loterie*, комичне опере: *Le Valet de deux maîtres*, *Le Nouveau seigneur du village* и *L'Amant et le mari*, као и лирско драму у три чина *Marie Stuart en Écosse, ou le Château de Douglas*.

¹⁷ Никола Гавриловић, „Француски репертоар Српског народног позоришта (1861–1961)“, у: *Споменица 1861–1961*, Српско народно позориште, Нови Сад 1961, 164.

¹⁸ Ј. Грчић, *Такозване џсрбје на рејерџоару Српског народног џзоришћа од 1861 до 1914*, 118.

сеіѡѡошњици краљевској срѣској народној позоришћѡ наведено да је комедија *Мило за драго* посрба комада Пола Сиродена / Paul Siraudin (1813–1883), Ламбера Тибуа / Lambert Thiboust (1826–1867) и Алфреда Де-лакура / Alfred Charlemagne Lartigue, dit Delacour (1815–1853); Трифковић је, дакле, посегао за немачком прерадом француског комада. Васо Милинчевић¹⁹ у прилогу Поповићевој претпоставци указује на податак да је Јован Ђорђевић у *Грађи за историју СНП*, у листу *Позоришће* 1874. године, у списку дела из књижнице народног позоришта у Загребу под бројем 261 навео: *Мило за драго* шалљива игра у једном чину, написао Роже, превео глумач А(дам) Мандровић²⁰. Поводом премијере дела 11. маја 1877. у Народном позоришту у Београду у листу *Позоришће* написано је да је Трифковић тако вешто прерадио текст за српску позорницу „да би је човек за оригиналну држао“.²¹ Оваква оцена је готово опште место када је реч о Трифковићевим посрбама.

¹⁹ Васо Милинчевић, *Косѡа Трифковић – живѡи и дело*, Филолошки факултет Београдског универзитета, Београд 1968, 212.

²⁰ Адам Мандровић (1839–1912), првак Хрватског народног казалишта, прешао је 1863. из Загреба у Београд, основао је своју путујућу глумачку дружину, вратио се у Загреб, а од 1869. је опет у Београду; био је један од оснивача Народног позоришта.

²¹ Ђ-ћ у: *Позоришће*, бр. 31, Нови Сад 1877, 123.

„Мило за драго”, први се пут то вече представљало на овдашњој позорници. Ту шалљиву игру прерадио је с немачког пок. Коста Трифковић, онај даровити писац, за ким и данас жале сви искрени пријатељи оба позоришта. Своје перо посветио је драмској књижевности, а његова дела показују нам често дубоку студију карактера, добро познавање света, лак полет и природан хумор. Он нам је у својим делима износио пред очи људе, какве сваки дан на улици виђамо, са њиховим врлицама и манама, па баш за то, што је своја дела црпео већим делом из живота, изазвала су она у публици увек велико допадање. Тако смо ми пре две године дана, одмах после смрти његове, јавно рекли о раду Трифковићевом, а онамад се и опет о томе уверисмо. ’Мило за драго’ није ориѡинална шалљива игра, но је по Рожеу прерађена за српску позорницу, али тако вешто, да би је човек за оригиналну држао, да нема пређа са собом позоришне цедуље, или да је није на каквој страни позорници видео.

Цео је комад само кратка епизода из живота једне младе, лепе и богате удовице. Госпођа је Чолићка велика кокета, а уз то има и својих каприца. Један јој се млад човек удвара, но она се само титра с њиме, и кад је то осетио, а он јој напише писмо и пошаље јој неко цвеће, чија боја карактерише њену љубав. Примивши то, тако се наљути, да баца цвеће у лонцима кроз прозор, и нехотице удари једног младог и лепог човека, који је том улицом пролазио. Овај не буде лењ, но се попне горе у стан, где застане саму собарицу, и у оштром тону иште новчане накнаде од онога, ко му је његов нов цилиндар са свим угњечнио. Међу тим се појави удовица Чолићка, која му одмах понуди новчану накнаду, но он, очаран њеном лепотом, не хтеде је примити. Први утисци беху такови, да се он у њу заљуби, а та околност, што се тај дан морао прстеновати са девојком, коју је већ био испросио, присиљавала га је, да удовици одмах своју љубав изјави; но по што је сав свој говорнички дар употребио, и кад се већ надао да је успео, зазвони госпођа Чолићка, и заповеди собарици, да донесе господину чашу хладне воде. Услед тога он отиде, но остави своју посетну карту. Удовица је прочита и на њену велику жалост сад је тек дознала, да је то онај ваљан и чувен адвокат из једне друге вароши, који је и њу у једној парници с успехом заступао. Удовица се поче кајати, а адвокат јој не хтеде остати дужан, него се врати у стан, а удовица се поче извињавати и – његовој се љубави одазивати. У моменту, кад је мислила, да јој је опростио и да је љуби, зазвони адвокат Лазић и заиште за госпођу чашу хладне воде. Жао за срамоту, тим се свршује ’Мило за драго’. То је садржај комада, који је лак, округао и веома занимљив. Но колико бисмо имали у нашој позорници таквих шалљивих и веселих игара, да је још у животу српски Бенедикс!...

Злата Бојовић напомиње да општепозната пословица: *мило за драго* нија била полазиште, него исход шаљиве животне ситуације у којој због неспоразума долази до узајамног исмевања два главна лика – младе лепе удовице, госпође Чолић, и младог адвоката Лазића.²² Шаљива игра *Мило за драго* Косте Трифковића је, сматра Злата Бојовић, нека врста „француских драмских пословица“, односно кратких комада популарних крајем XVII столећа у којима се духовито илустровала паремија. Паремија, односно пословица, представља симбиозу језичког израза и искуствене народне мисли, она је самостална врста усмене књижевности, но има своје место и у уметничкој књижевности. У драми и уметничкој прози паремија је често била један од „најважнијих елемената у индивидуализацији лика, његовог говора, психологије, морала, али и у локализацији, маркирању културолошког нивоа и др.“²³ Код нас је посебно добила на значају у доба просвећености у XVIII столећу, када је овај израз особите народне мудрости због поучности пружао могућност за нову књижевну надоградњу. Но, паремија је присутна и у каснијим епохама, поготову када се инсистирало на поучној и васпитној улози књижевности у нашем друштву; о овоме сведоче и наслови неких дела из XIX столећа. За Трифковића је позориште важна национално-васпитна институција²⁴; као писац био је доследан у настојању да исправља рђаве поступке својих ликова, залагао се да позитивни ликови буду морални у сваком погледу. Пажљиво је бирао наслове својих комада: за њега је наслов морао да буде функционалан уколико је текст тенденциозан; зато је тешко на основу наслова његових дела утврдити из чијег је текста преузео неку идеју. У приказу представе *Париска сиротиња* он закључује да „наслов не мора да обухвати ни садржаја, ни тенденције комада, али ако је који комад тенденциозан, па ако се са насловом хоће да означи тенденција, онда наслов мора обухватити тенденцију“.²⁵

М. Ђорђевићка, као удовица Чолићка, схватила је врло добро своју улогу, а тако ју је исто и извела. Њен пријатан глас, њена природна мимика, и савршена игра очарала је то вече целу публику. Л. Лугумерски, адвокат Лазић, одиграо је своју улогу, да се кратко изразимо, са свим вештачки. Буде ли и даље тако напредовао, то ће он бити велика аквизиција за наше позориште. Једина је собарица требала боља бити, а на име у оној сцени, кад донесе и кад непрестано нутка чашом хладне воде, јер ту се иште више живости.

И оркестар заслужује да га се сетимо. Он нам је после првог комада ваљано одсвирао две красне пијесе.“

²² Злата Бојовић, *Паремија у књижевном делу*. – Зборник Матице српске за славистику, бр. 73, Нови Сад 2008, 41.

²³ Ibid, 35.

²⁴ В. Милинчевић, *Косџа Трифковић – живото и дело*, 315.

²⁵ К[оста] Т[рифковић], *Париска сиротиња*. – Позориште, бр. 27, 110–111 („Наслов обично не мора обухватити ни садржаја, ни тенденције (ако је има) и састоји се каткад просто из имена н. пр. 'Краљ Лир'; каткад из непознатог предмета, који на то служи, да се њиме заплет отплете, н. пр. 'Чаша воде'; каткад из околности којој заплету на основ служи н. пр. 'Тражи се васпитач'; каткад хотимике из такве речи, која је противна садржају, да се на тај начин публика изненади н. пр. 'Поштењаци'; где очекујемо да ћемо видети поштене људе, а оно је баш противно; најпосле комад, а нарочито у старије време, наслов са самим комадом не стоји ни у каквој свези, већ се тиче нечега десетого, н. пр. у апострофираној шаљивој игри 'Витезови'“).

На плакату²⁶ за комад *Мила* пише да је то шала у једној радњи коју је по Гернеру прерадио Трифковић. У приказу представе предочено је да је *Мила* „туђа мисао, коју је врло лепо умео да посрби К. Трифковић“, као и да је писац и у овом делу „доследан свом досадашњем начелу, за које ће му кад тад бити захвала.“²⁷ Васо Милинчевић запажа да је Трифковић „позајмио само идеју и дао сасвим самосталан рад, можда вреднији од оригинала“;²⁸ идеју је преузео из комада *Erste Gastrolle des Fräuleins Veilchenduft oder Theatralische Studien* Карла Аугуста Гернера (1806–1884). Тешко је претпоставити да је *Мила* прерада туђег текста; Трифковићеве стихови клизе течно, атмосфера је препознатљиво „наша“; Милинчевић напомиње да се *Мила* „ни по чему не издваја од оригиналних производа“²⁹. Наведена запажања би требало да су довољна да се овај „стиховани монолог“ не сматра посрбом него Трифковићевим делом у којем се уочавају његово умеће, његов осећај за сценско и вештина позајмљивања мотива из других књижевности, њихова слободна обрада и стварање дела за нашу сцену, нашу публику. Вероватно је ово имао у виду и др Миховил Томандл када је у поменутом прегледу монолог *Мила* ипак уврстио у Трифковићева дела, са напоменом да је то посрба. Премијера ове шале одржана је 27. јануара / 7. фебруара 1872, месец дана након отварање нове зграде Српског народног позоришта.

Насловни лик глумице која тражи ангажман и чека управника СНП господина Тону (Хацића), тумачила је позната новосадска глумица Драгиња Ружић (1834–1905), која је овом приликом обележила 25-годишњицу рада. Није неуобичајено да писци пишу наменске улоге за велике глумице и глумце како би им омогућили да искажу своје раскошно умеће, но овде није реч о улози у неком комаду, него баш о лику глумице. Трифковић је наменски писао текст за Драгињу Ружић, једну од оних ретких глумица у историји СНП које су са успехом тумачиле и драмске и комичне роле, како отмене жене тако и оне из народа. Она је очаравала публику, не само појавом и глумом него и певањем; Јован Грчић је написао да је велика уметница која поседује самосвојни богомдани велики дар;³⁰ био је одушевљен њеним тумачењем па се упитао да ли игде на свету има на ма којој позорници таквог лика као што је Ружићкина Мила.³¹ Драгиња Ружић је од овог лика створила истинску глумачку бравуру, „своју уметнички парадну партију, коју је изузетно волела“. Њој је овај комад давао могућност за импровизацију, што је она и чинила; тако у приказу другог извођења овог комада пише да је публику обрадовала и изненадним певањем.³² Наши писци: Стеван Владислав Каћански, Лаза Костић, Змај и други

²⁶ *Позориште*, бр. 16, 1872, 68.

²⁷ Ј., *Мила*. – Позориште, бр 18, 1872, 75.

²⁸ В. Милинчевић, *Коста Трифковић – животој и дело*, 212.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Јован Грчић, *Драгињи Ружићки при расјанку јој с позорницом*. – Позориште, бр. 35, 1898, 153.

³¹ Боровоје С. Стојковић, „Драгиња (Поповић) Ружић“, у: *Споменица 1861–1961*, 405.

³² Б., *Мила*. – Позориште, бр. 26, 1872, 106.

испевали су песме њој у част. Публици се, судећи по напоменама у *Позоришћу* да је комад поновљен због захтева са више страна, ово „делце“ допало јер је глумицама пружао могућност да потврде своје умеће улазећи у ликове из комада различитих жанрова, од удаваче мајчине мазе, наивне лутке, блебетуше жене до уседелице и наџакбабе. Веома успешно *Милу* су играле касније Бранка Веселиновић и Мира Бањац.

За комедију у два чина *Ни бригеша* Трифковић није навео извор, на плакату објављеном у листу *Позоришће* назначено је да је то лакрдија у два чина, коју су по италијанском написали Гернер и Белије, а за српску позорницу прерадио Коста Трифковић.³³ Комад није био штампан, а није сачуван ни рукопис, но из приказа представе,³⁴ потписаном словом М, може се стећи увид у садржај. Трифковић је за наслов узео узречицу *ни бригеша*, коју често изговара главни лик Нона Пурило, старац слабог памћења. Нона Пурило је направио праву збрку покушавајући да помогне свом синовцу Бони Пурилу да се ожени девојком која му се свиђа.³⁵

³³ *Позоришће*, бр. 73, Нови Сад 1872, 340.

³⁴ Приказ је објављен у *Позоришћу*, бр. 76, 1872, 350–351.

³⁵ „(Ни бригеша.) У недељу 10. децембра приказиван је нов комад: 'Ни бригеша' лакрдија у 2 чина, по талијанском прерадио К. Трифковић.

Нона Пурило зове се главна особа овог шаљивог позоришног дела Трифковићевог. То је један старац слабог памћења, који приватизира, ваљда и што је стекао доста, да може бити без рада. Бар тако се нама виђаше из његова говора и понашања. Па како је тај човек безпослен, то је његовом синовцу Бони Пурилу лако, да га заинтересује за своје послове, тим лакше, што се људи за туђе ствари интересују и онда, кад имају пуне руке својих послова. Разуме се да је цела ствар, која занима младога Пурила та, како ће да се ожени са својом љубавницом, коју су неке узгредне околности удале од њега. То је кћи једнога 'грунташа', Ђурковића, који је у завади са својим брагом од стрица, Симом Ђурковићем. Млади Пурило је као адвокат, пуномоћник Симине парнице, и то је доста, да разгњеви на њ оца његове љубавнице. Главни посао његовог стрица састоји се дакле у томе, да се поравнају оба парничара, јер тада по себи пада препрека, која лучи љубавника од његове љубавнице Милице. Али наш је љубавник великодушан: он хоће да с тим поравнањем и његов пријатељ Стеван, Симин син, дође до своје љубавнице, Катице, рођене сестре Миличине. Игра нам дакле још испрва обриче двоструку женидбу. Нона Пурило, будући доколан, а и вољан да помогне своме синовцу у невољи, лати се пријатне мисије да помири оба Ђурковића: али, будући слабо памети, заборави док изађе на улицу, све што му је синовац о тој ствари разложио, те поремети лица и ствари и начини праву збрку. Из тога поремећаја извире заплет овога дела и то у другом чину, јер први само казује слушаоцу status quo целе ове ствари. Али ту баш угледасмо умешност нашег писца у веселој игри, што је умео првим, по себи сухопарним чином, који треба да и с п р и ч а слушаоцу више него што мали комад подноси, да повуче пажњу публике и да је одржи до краја првог чина. Ту је једна глумица, која се препоручује младом Пурилу да је за љубавницу (на позорници) препоручи; ту је један 'свршени' богослов, који би желио да га млади адвокат протежира да дође до 'рукополагања'; ту је једна не одвећ млада тетка обеју љубавница, која походи Пурила (млађег) на крају првог чина, и која је у великој забуни, кад се когод појави, бојећи се да 'свет' не расчује њезин tête a tête, и ако она целу ситуацију схвата само с идеалне стране. На послетку ту је један млад трговац из Славоније који тражи адвокату протекцију, да дође до 'сина' (сена) што га Ђурковић има у изобиљу. Ове особе су за писца само стафажа, за гледаоца пријатан зачин у првом акту, а за љубавнике велика досада, јер млади људи не воле да мисле на што друго, кад су заљубљени, до на своју љубав. За то млади Пурило предаје све те 'комисије' своме стрицу и тиме се изазове поменута збрка. Јер и ако стриц Пурило носи своје памтење у бележници, он бележи само имена, почем се узда у своје памтење, ('Ох, ја добро памтим!') да ће га у згодну време помсетити на ствар, која је скопчана с тим именима. Али за пакост, памтење га изневре. Старији Ђурковић још више се његовом неударном интервенцијом

У овом комаду има чак 17 ликова. Бели би, напомиње Јован Грчић, могао бити „Немац G. Belly, који је писао лакрдије вазда у друштву с киме, по највише са Коленегом“. О Белију ништа није додао, али је за Коленега записао у фусноти да је то Leopold Kohl von Kohlenegg, иначе Поли Анрион / Poly Henrion, либретиста Супеове оперете *Лейа Галаџеја*. Павле Поповић указује на могућност да је Трифковић прерадио комедију *In Sanssouci* (У Сансусију) Карла Аугуста Гернера. Име летње палате пруског краља Фридриха II Великог *Сансуси* потиче од француске фразе *sans souci*, која може да се преведе као *без бриге* или, како би то Трифковић рекао, *ни бригеша*. Као присталица идеја просвећености Фридрих II Велики је у овом дворцу окупљао филозофе, књижевнике и уметнике, неко време код њега је живео и Волтер. У приказу представе *Ни бригеша* указује се да је Трифковић „узео за образце Молијера и Голдонија“, да је од Молијера преузео оштру сатиру, а од Голдонија лак заплет и елегантан хумор. Међутим, аутор приказа ово дело убраја у Трифковићева. Непознаница је зашто је на плакату назначено да је дело „прерадио“ Трифковић.

Поводом отварања нове позоришне зграде Српског народног позоришта 26. децембра 1871 / 6. јануара 1872. године,³⁶ Трифковић је написао

разгњеви, млади Пурило добија стричевим заузимањем место Милице, коју хоће, Катицу коју неће. За то мора Милица на заборавног стрица препоруку да пође за младог славонског трговца који тражи 'сина', а не жене, јер је има код куће. Драматичка љубавница за коју се узео услужни стрица, добија од консисторије индорзат, да нема закона по ком би се могле глумице зајаконити, а млади кандидат парохије од управе нар. позоришта, да не потребују мушких љубавница, које су још за пакост, изучиле богословију. И једва у последњој сцени реши се та цела збрка заузимањем самих странака, у присуству зачуђеног стрица и грохотом смејуге се публике. Ђурковић се насмеје као Карло XII, у последњој сцени и тај осмејак инсценира оно остало, што на крају дела задовољава публику.

Наслов 'Ни бригеша' узео је писац од стрица Пурила, који га у свакој прилици употребљује, кад му околина посумња, да је добро упамтио. Мислимо, да би се тај наслов могао заменити zgodнијим, јер он нам обриче небригу, флегму, а ми налазимо у делу са свим нешто друго.

Цело дело, као што видимо, нема друге тенденције, до те, да забави и развесели публику за једно вече. Писац је њиме постигао што је желио, јер публика ће свакад у најбољем расположењу дочекати крај. Сама замисао по томе не може нас даље занимати, и слушаца кад дочека крај и изађе из позоришта мислиће већ на друге ствари. Али у толико више занима ће га док гледа и слуша, финоћа у заплету и у ситуацији. Писац је узео за образце Молијера и Голдонија. Први му је дао оштру сатиру, којом сузбија на позорници личне слабости појединих карактера, други лак заплет и елегантан хумор, који нас јако привлачи. Онај qui pro quo са шеширом потсетио је нас на Коцебуа, а како тај рад више нагиње на расејаност него на слабо памтење, то би без уштрба за цело дело могао изостати. Међутим и ако се у делу види студија поменутих писаца, ипак је наш писац у њему дао рачуна и модерној шаливој игри; јер ту није као у делима старих шаливаца једна особа и покретач рада и радник у једно, а остале саме бледе сенке около њега, које се губе као звезде кад се појави сунце, него ту свака за се ради, а уједно колорира, складно рад главне особе. С тога ће – мислимо да се не варамо – и ово дело Трифковићево одржати достојно место у нашем репертоару.

Представа је испала у целини доста заокругло, али да би се могло рећи добро, ваља нам узети на око карактер старијег Пурила. А то ћемо учинити првом приликом, да би тиме дали нашим представљачима неке мигове како би га ваљало изводити у појединостима. М.“

³⁶ СНП је прве представе у Новом Саду играло на спрату кафане *Код Сунца* (зграда на углу Поштанске и Јеврејске улице), затим у сали кафане *Код краљице Јелисаветице* (данашњи *Хојтел Војводина*), а преко лета у арени *Код Зеленог венца* (данас зграда *Војвођанске банке* на Тргу слободе). Зато је управа СНП затражила да се додели земљиште за изградњу

комедију *Тера ојозицију*. Радња се збива те исте године у стану мајстор-Ћирице, чизмара и великог љубитеља позоришта. Мајстор Ћирица тера опозицију и супрузи, и кћерки, и будућем зету, и муштерији јер је љут што је власт до даљњег забранила радове на новој згради позоришта. Но, када је дошла дозвола да се радови наставе, Ћирица престаје да се дури, односно да тера опозицију. Трифковић је овај пригодни комад завршио 15/26. децембра, Антоније Хаџић га је прегледао већ 18/29. децембра 1871. године, али писац је у последњем тренутку повукао рукопис. Јован Грчић је сматрао да је Трифковић тако поступио јер комад није био оригиналан, него посрба,³⁷ и Васо Милинчевић је напоменуо да Трифковић „није хтео да с неоригиналним делом учествује у прослави отварања нове зграде СНП“.³⁸ Ипак, уочено је да је комедија тако вешто посрбљена да се и не разликује од његових оригиналних текстова, дијалог је „пријатан и вешто вођен“, но има и претераности па чак и вулгарности. Можда зато што је текст био наглашено пригодан, Милинчевић сматра да се по књижевној вредности комад *Тера ојозицију* не може мерити са Трифковићевим оригиналним делима.³⁹ Павле Поповић није уважио мишљења да је комад прерада, него је дело уврстио у оригинална Трифковићева остварења.⁴⁰ Милан Шевић, аутор предговора за прво самостално издање,⁴¹ сматра, такође, да је ово оригинална Трифковићева комедија не само због концепције целине него и због јединственог дијалога код нас још непостигнутог.⁴² Зато је сувишно питање: да ли се комедија *Тера ојозицију* само због тога што је писац повукао текст може сврстати у посрбе, поготову када нема других индиција да је то тако? Могло би се претпоставити да се Трифковић могао и замерити властима због наглашене актуелизације, па је зато текст затражио натраг. У то време Трифковић је био судски сенатор Градског магистрата у Новом Саду (на ову дужност изабран је 7/19. априла 1870. године). У монологу мајстор Ћирица у петој појави, у којој јадикује због забране зидања позоришта, каже да ће интерпеловати главну скупштину, па ако то није доста нашем посланику, а ако ни то није доста, онда „идем министру, идем на дијету... А ако и то не помаже, онда, – онда се селим из ове земље, јер мени овде није право!“⁴³ Његова муштерија, запослен у варошкој служби, додаје да је жупан „наложио нашој капетанији да се позориште не сме даље зидати“.⁴⁴ Вероватно би

позоришне зграде. Нажалост дозволу новосадског магистрата није потврдило Намесничко веће у Будиму. Почетком 1872. Друштво за СНП је за 20.000 форинти купило зграду на Трифковићевом тргу за позориште; зграда је срушена 1892. године наводно због дотрајалости.

³⁷ Јован Грчић, *Такозване посрбе на рејеришоару СНП од 1861 до 1914.* – Летопис Матице српске, књ. 334, Нови Сад 1932, 119.

³⁸ В. Милинчевић, *Коста Трифковић – животи и дело*, 215.

³⁹ *Ibid*, 216.

⁴⁰ Павле Поповић, „Српска драма у XIX веку“, 208.

⁴¹ Шалџива игра у једној радњи је објављена у листу *Позориште* за 1875. годину.

⁴² Коста Трифковић, *Тера ојозицију*, Издање књижаре „Славија“, Нови Сад – Скопље, 1933, IV.

⁴³ *Ibid*, 9.

⁴⁴ *Ibid*, 13.

Трифковић адвокат – канцеларију је отворио у марту 1872. године – саветовао Трифковићу писцу да повуче текст да не би изгубио државну службу, као што ће се то касније и десити. Премијера комедије изведена је након његове смрти, 28. априла / 9. маја 1876. године.

Требало би имати у виду и да је Српско народно позориште у Новом Саду основано у туђинској држави, да се од почетка борило за егзистенцију. Почело је да ради 1861. године у друштвеним приликама веома неповољним за српски народ, када су његове националне и културно-политичке тежње биле угрожене. У таквим околностима, у добу које је Лаза Костић надахнуто представио реченицом: „Долази време да се бојишта преруше у Позоришта“, основни задатак Позоришта било је „очување националне индивидуалности Срба у Угарској“, као и неговање и ширење народног језика, општег образовања народа, очување наше традиције и стварање националне идеологије. Иако национално, Позориште се издржавало од сопствених прихода и прилога грађана, а рад је зависио од расположења власти; пред сваку сезону морало је да тражи дозволу за рад. Уочена је патриотска улога ове куће, као и значај њених представа за наш народ; генерал Коронини, цивилни и војни гувернер Војводства Српског и Тамишког Баната, изјавио је: „Код вас Србаља није позориште вандрокашко друштво које из нужде путује да се захрани, већ вам је цел да народу уливате витешка духа, да му будите свест и понос, и да га одушевљавате за све што је српско и народно, а то не сме бити.“⁴⁵ Репертоарска оријентација СНП већ у првим годинама деловања била је, с једне стране, усмерена на неговање родољубивих и етичко-образовних садржаја, а, са друге стране, чињени су уступци те је било и много шалјивих и забавних садржаја.

Шалјива игра *Пола вина, ѿла воде* Косте Трифковића, коју неки сврставају такође у групу посрба, оригинални је текст за који је аутор искористио идеје из других комада. Трифковић не указује на могући извор за ову једночинку, можда и зато што ју је сматрао оригиналним делом. Трагајући за предлошком ове комедије, Павле Поповић је указао на два могућа извора: на претпоставку да је ово превод немачког комада *Maske für Maske* или да је Трифковић искористио главне идеје из двеју комедија француског писца Маривоа (Pierre Chamblaide Mariveaux, 1688–1736). Поповић⁴⁶ је уочио сличност са тематиком комада *Завештање* (*Le legs*), из којег је Трифковић преузео идеју о условном наследству, док је из комедије *Игра љубави и случаја* (*Jeu de L'Amour et du Hasard*) позајмио мотив о замени одела и улога између господара и слуга. Занимљиво је да је Трифковић дело првобитно назвао *Завештајни услови*, али га је касније заменио овим метафоричним и лепшим. Васо Милинчевић уочава да је у „ове позајмљене обланде Трифковић унео нову, оригиналну садржину, узету из наше средине“.⁴⁷ Поповић је јасно предочио да се Трифковић

⁴⁵ Лазар Миросављевић Лала, *Прилоз за грађу историје српског позоришта*. – Позориште, 16. март 1874, бр. 31, 122.

⁴⁶ Павле Поповић, „Коста Трифковић“, у: *Српска драма*, Нолит, Београд 1966, 211.

⁴⁷ В. Милинчевић, *Косџа Трифковић – животи и дело*, 217.

није бавио само локализацијом, него је мотиве користио за осмишљавање новог дела; зато је чудно да се до сада весела игра *Пола вина, ђола воде* сврстава у посрбе, а не у његова оригинална остварења.

Мариво је уз Бомаршеа сматран најважнијим француским комедиографом XVIII столећа; написао је тридесет шест комада за париска позоришта *Комеди франсез* и *Комеди италијен* у којима га је посебно интересовао процес заљубљивања који, захваљујући његовом умећу, постаје суштина позоришне игре. У његовим комедијама ликови често мењају идентитет или се маскирају као што се то дешава у *comedia dell' arte*, да би открили да ли су им узвраћена осећања. Суптилну, психолошку игру замене идентитета Мариво је вешто водио, створио је сопствени стил заснован на језичким иновацијама, неологизмима, обртима ситуације и употреби народних израза. У француском језику одомаћила се именица *marivaudage* (маривоодаж) изведена из презимена Маривоа; Душан Милачић предочава да „значи и претеране утанчаности у анализама, везе изненађења и презира у љубави, поразе и победе срца, лукавства и довијања љубавника у несугласици, који се примичу и измичу. Маривоодаж значи још дуге странпутице и заобилазне путеве који воде циљу. Данас ову реч упућују, као прекор, књижевницима који не употребљавају прост, природан језик, који траже необичне обрте, и чије личности говоре сувише суптилним језиком. Маривоодаж значи још и стил који има више љупкости но снаге, више финоће но једрине, духовитост у сукобима осећања у биткама срца.“⁴⁸

Комедија у три чина *Игра љубави и случаја*, прво Маривоово ремек-дело, са успехом је премијерно играна 1730. у париском позоришту *Комеди италијен*, а неколико дана касније и у Версају. У овом најпопуларнијем Маривоовом комаду прича је базирана на замени улога: господин Оргон допушта кћерки Силвији да се преобуче у собарицу да би у тајности могла да проучи понашање свог будућег мужа, Дорантеа, јер га је у писму обавестио Дорантеов отац да и његов син намерава да се представи као слуга. Међутим, Силвија и Доранте се заљубљују једно у друго, што се дешава и са њиховим слугама, дакако преобученим у господаре; комедија се завршава двоструким венчањем. Сима Пандуровић је 1951. године комедију превео на српски језик.

Премијера једночинке *Завештање (Наследство)* одржана је у чувеном париском позоришту *Комеди франсез* 1736. године; поред комедије *Игра љубави и случаја* то је најигранији Маривоов комад. У овој комедији карактера у двадесет шест сцена главне личности су: Контеса, Маркиз, Хортензија, Витез, Лизет, контесина собарица, и Лепин, маркизов собар, хладан али способан Гаскоњац. Они се налазе већ шест недеља у грофичином летњиковцу. Витез воли Хортензију као и она њега, међутим забринут је јер је маркизу отац оставио 600.000 франака под условом да се њоме

⁴⁸ Пјер де Мариво, *Игра љубави и случаја*, Просвета, Београд 1951, 25–26.

ожени; уколико пак одустане од те женидбе, морао би да јој исплати 200.000 франака. У овом Маривоовом делу су три потенцијално заљубљена пара, и на крају су сви срећни јер су добили оно што су желели.⁴⁹

На први поглед се уочава да је Трифковићева једночинка по обиму краћи текст и да има четири лика: Марија Петровић, удовица, и њена собарица Софка, Лаза Поповић и његов слуга Јован. У другој појави, након што је у првој представио госпођу Марију, Трифковић улази у срж

⁴⁹ Пошто овај комад није преведен на српски, укратко ћемо представити његову радњу:

Између Хортензије и Маркиза, који би због наследства требало да склопе брак, нема привлачности. Хортензија сматра да је Маркиз заљубљен у Контесу, да су осећања узајамна и да су они одличан пар јер је Контеса жена која води главну реч, док је Маркиз миран и послушан човек. Витез се не слаже са Хортензијом, која намерава да дође до свог дела наследства; зато одлучује да разговара са Маркизовим слугом и Контесином собарицом.

Она Лизети и Лепину нуди новац за услугу, тражи да утичу да Маркиз изјави љубав грофици. Лизет одбија, а Лепин пристаје јер мисли да је за Маркиза брак добар. Лепин, који раније није примећивао Лизету, почиње да јој се удвара; Хортензијин говор о љубави отворио му је очи. Лизет је уздржана. Лепин напомиње да је Маркиз тог дана хтео да јој се повери у вези са осећањима која има према Контеси, предлажући јој да заједно помогну да дође до брака између Маркиза и Контесе; он се нада да ће се и међу њима развити љубав, да ће Лизет ипак пристаћи да се уда за њега. Лизет одбија предлог: није јој у интересу да се грофици, која је удовица, поново уда.

Маркиз поверава Лизет да је заљубљен у Контесу, но, знајући њен карактер, боји се да она не исмеје његова осећања; зато моли Лизет да уместо њега разговара са Контесом. Лизет то одбија, одлази код Контесе, која је заокупљена процесом око наследства од покојног мужа, наговештава грофици да је неко заљубљен у њу, но грофици и не наслућује ко би то могао да буде. Изненађена је и драго јој је када чује да је то Маркиз; напомиње да се никада не би подсмевала искреним осећањима. Разочарана је и љута што му је Лизет саветовала да не исказује своју љубав.

Маркиз се ипак одлучује да разговара са Контесом, изјављује јој љубав али је толико уплашен њеним могућим одбијањем да јој ставља речи у уста и разговор креће нежељеним током: он ће се ипак оженити Хортензијом. Жели да је запроси пошто зна да је она заљубљена у Витеза и уверен је да ће га одбити, па неће морати да јој исплати 200.000 франака. Контеса сумња да ће га Хортензија одбити, али га охрабрује да са њом разговара. Током разговора Контеса покушава да му предочи своју наклоност према њему, но Маркиз сваку реч протумачи погрешно.

Хортензија долази да пита Маркиза за наследство и он користи прилику да је запроси, уверавајући је у своју љубав. Витезу, који им се прикључује, Хортензија, да нико не чује, представља свој план: пожурити Маркиза да се њоме ожени још истог дана, што ће га уплашити и онда ће он одустати и исплатити јој наследство. Витез је подржава, мада не без страховања. Контеса је једина која покушава да све то помери за сутрашњи дан. Зову Лапина да иде у град по бележника. Он се прво изговара да је бележник болестан, на умору или умро, а затим тиме да се претходног дана толико повредио да не може да јаше. Одлучено је да Маркиз напише писмо бележнику и да га неко други однесе у Париз.

Контеса покушава да убеди Витеза, иначе њеног рођака, да све то спречи, но он сматра да није довољно богат да Хортензији пружи срећу и да зато мора да се повуче. Контеса је разочарана у њега јер зна да то није прави разлог, одлази код Маркиза и нуди му половину суме која је потребна да исплати Хортензију. Хортензија не пристаје на тај предлог. У међувремену Лепин тражи од Контесе да разговара са Маркизом, који је љут јер није хтео да оде у град по бележника. Контеса пристаје. Лапин јој тада и каже да је Лизет против њеног брака са Маркизом јер мисли да ће изгубити привилегије. Контеса је љута, разговара са Лизетом, која мења причу и убеђује је да јесте за тај брак и говори јој о Маркизовој љубави.

Маркиз поново смушено разговара, Контеса га грди што јој није дозволио да му покаже своја права осећања; коначно исказују љубав једно другоме.

На крају су сви задовољни, Хортензија добија своје наследство, чак су и Лапин и Лизет заједно.

заплета – Марија чита писмо о наследству од 30.000 форинти које подразумева испуњавање одређеног услова, тј. њену удају за Лазу Поповића. Но, како ни госпођа Марија ни господин Лаза не желе да ступе у брак, а желе новац, они одлучују да са својим слугама замене идентитет. Најдуховитији део комада је пета појава, у којој слуге Софка и Јован, у улози господара, настоје да својим понашањем одврате онога другог од идеје да се због новца одлучи на брак. Трифковић вешто у стиховима води њихов дијалог, за који је напоменуо да се „декламује у комичном патосу“, што свакако још више доприноси гротескној атмосфери, али и потврђује нашу тезу да ово није посрба.

У Позоришном музеју Војводине чувају се, између осталих, текстови: *Мила*, *Тера оџозицију* и *Пола вина, ђола воде*, но једино уз комад *Мила* стоји напомена да је то посрба. Претпостављамо да је Трифковић сматрао да је дужан да укаже на порекло занимљиве идеје за овај монолог. Уз текст *Пола вина, ђола воде* стоји само: „весела игра у I чину“, уз комедије *Тера оџозицију* на рукопису је написано „шала у једној радњи“, што значи да је Трифковић ова своја дела сматрао оригиналнима. И његове комедије *Мило за драго* и *Мила* сматрамо оригиналним Трифковићевим остварењима која су настала по туђим идејама. Да ли би и комедија у два чина *Ни бригеџа* могла да буде оригинално дело, тешко је закључити пошто рукопис није сачуван, но утисак је, судећи по приказу у *Позоришту*, да је Трифковић применио сличан поступак као и у другим поменутих делима. Остаје недоумица зашто су неки ова дела сматрали посрбама, можда због назнака које су стајале на плакатима или због Трифковићевих примедба на рукопису, но склонили смо да верујемо да је то тако било у највећој мери јер сам појам посрба није био прецизно дефинисан.

Nada Savković

THE PROBLEM OF ORIGINALITY OF KOSTA TRIFKOVIĆ'S SHADOWS

Summary

Kosta Trifković's pieces *Pay Back in Kind*, *Mila*, *Not a Care in the World*, *He is being an Opposition* and *Half Wine*, *Half Water* are considered by some to be shadows only because the author used other people's ideas for all pieces except *He is being an Opposition*, although he presented all these ideas in his own way. However, Trifković's attitude towards the source was very liberal: he took an idea and then in his skilled way he prepared it for the Serbian theatrical scene. After the analysis of Trifković's relationship towards the text of the original his shadows *Pay Back in Kind*, *Mila* and *Half Wine*, *Half Water* can be considered original pieces, which is also true for the comedy *He is being an Opposition*, for which there is no reason to claim that it is a shadow. Although the manuscript of the two-act comedy *Not a Care in the World* was not preserved, on the basis of a review in the newspaper *Pozorište (Theater)* it can be concluded that Trifković applied a similar procedure when dealing with the topic.



Мило за драго ^{српски.}

Школа у 1 реду - од Јосифа
посрбно Н. Митрићковића.

Особе:

Камилка удовица,
Сестра Јован одбраница,
Милан Милић адвокат,
Јован муча.

Држава се у судовању удовицином.

Реквизита:

(Некал монах се Камилкујатам у један љубави,
Јурићева јурићева јурићева,
Јурићева јурићева јурићева, Камилка за бизнис,
те, новине, збога, Кеса за новине, наша
воде на послушавки, више једва, по иор,
једна једна на малотом асаменту до Брама,
једна једна за воду.)

Рукопис комедије Мило за драго

Тера ојозицију.

18/III 1874
Хацића

Мана у I-иј руган, од Коке Мршкобута.

- + Мајор Купа ристар. (Ристар)
- + Јега, девојка мана (Мршкобута)
- + ~~Мана~~ Кера, девојка мана (Мршкобута)
- + Мана, мајорелла мана. (Мршкобута)
- + Мајор мана (Мршкобута) (Мана)
- + Јега Мршкобута.

Мана и Мајор.

(Примор представља ристарелу ругануцу Мана а Мајор сега и севајету раге.)

Мана? (севај) ~~Ушо, лоро, вироке са~~ ~~а севајету мана~~
~~а севајету мана~~ ~~а севајету мана~~
~~а севајету мана~~ ~~а севајету мана~~
~~а севајету мана~~ ~~а севајету мана~~

Мана (који р кога до солу) Не верују дуке изрмани!
 ајте ку се севајету. Рајам, севај, севај, севај, севај!
 севај, севај, севај, севај, севај, севај, севај, севај!
 севај, севај, севај, севај, севај, севај, севај, севај!
 севај, севај, севај, севај, севај, севај, севај, севај!

Рукопис комедије Тера ојозицију; уочљиве су и варијанте наслова: Он је од ојозиције и Он је љуишии, као и рукопис Антонија – Тоне Хаџића

Пола вина, Пола вода!

~~Завештајни услови.~~

Весела игра у I. кичу.

Лице:

Удобна Марија, Методист

Џека њена сорајуга

Дана Џосовић

Јован Ђеровичић.

(Врба се на добру удовицином.)

Метод. I.

(Изостаје своју ученио паметицу.)

Марија сама.

Метод. (Која је досада ратала, тада киву
од себ.) Све ваља: кад је рибку
допо време, неопашта се на рибку. #
~~Метод. је рибку?~~ Да рибку, како #
се рибку? Како како рибку онда
ривку? Да се мисли до рибку? # Метод. на
вештака је рибку. Да сават са га је само
маса ту рибку мисли. (Рибка) Неостaje у вајоме га.
ми рибку, бети га Јеван. (Рибка и ови.) миса га мо.
Нена ми дам до човече некриво ставити на са.

Рукопис комедије Пола вина, пола воде; уочљив је и наслов Завештајни услови

Зоран Берић

ПОЉСКА ФИЛМСКА ТЕОРИЈА

САЖЕТАК: Пољска филмска теорија није довољно позната у свету, пре свега због језичке баријере. Посебно је значајан пољски допринос филмској теорији на самом почетку XX века. Болеслав Матушевски је још 1898. године објавио два рада, који се сматрају првим прилозима филмској теорији. Карол Ижиковски је 1924. године објавио књигу *Х муза. Естетски проблеми филма*. Феноменологијом филма почетком 30-их се бавио Роман Ингарден, а наставио Болеслав Левицки својом студијом *Структура филмског дела* (1935).

Пољска је једна од ретких словенских, па и шире, европских земаља, у којој је проучавање филмске уметности, а с њом и теорије филма, уведено на све универзитете, где су основане самосталне филмске студије, односно институти и катедре за филм скоро у свим универзитетским центрима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: филмска теорија / теорија филма, Пољска (пољски аутори, књиге и институције), XX век.

Два су непосредна повода за ову студију: први је 75 година од рођења Алиције Хелман (Alicja Helman, 1935), најзначајније пољске теоретичарке филма, која је почетком 2010. године објавила синтетички текст на енглеском језику „Polish Film Theory“, настојећи да скрене пажњу на комплексну и више од 100 година присутну пољску филмску теорију; други је недавна смрт Збигњева Чечот-Гаврака (Zbigniew Czeczot-Gawrak, 1911–2009), првог пољског и словенског историчара филмских теорија, чија је књига *Историја филмске теорије до 1945 (Zarys teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia. 1895–1945, 1977)*, преведена на српски језик и објављена 1984. године, један од основних приручника за теорију филма.

Разлози су у броју и доприносу који пољски аутори дају у филмској теорији.

Болеслав Матушевски (Bolesław Matuszewski, 1856 – непознат датум смрти), објавио је у Паризу, на француском језику, 1898. године, две брошуре: *Нови историјски извор (Une nouvelle source de l'histoire)*¹ и *Ожвљена фототографија, шта она јесуће, шта треба да буде (La Photographie*

¹ Bolesław Matuszewski, *Nowe źródło Historii*, przeł. B. Michalek, y: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia, wstęp, wybór i oprac. A. Gwóźdź*, Wiedza powszechna, Warszawa 2002.

animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être)², које се сматрају „првим текстовима о филму теоријске провенијенције“ (Д. Стојановић).³ Матушевски, неспорно пионир на овом пољу, био је по професији фотограф, извесно време чак и дворски фотограф руског цара Николаја Другог, али је снимао и филмске репортаже, медицинске филмове, као и призоре из свакодневног живота. Текстови које је написао били су резултат његовог искуства и размишљања везаних за нови проналазак – филм. У првом од њих, *Нови историјски извор*, указује на потребу архивисања филмског материјала, истичући његов документарни значај. „Односио се према филму као делићу историје, коју – мада не може да је покаже у пуном облику – формира на истински начин“ (А. Хелман).⁴ У другом тексту, знатно обимнијем, *Оживљена фоитографија, шта она јесте, шта треба да буде*, Матушевски указује на чињеницу да су први проналасци кинематографа служили као помоћно средство за научна истраживања, али и да су већ тада представљали могућност за забаву. Био је убеђен да се филм разликује од уметности, да „оператор не поседује ни најмању могућност за личну интерпретацију теме“.⁵

Карол Ижиковски (Karol Irzykowski, 1873–1944) је 1924. године објавио књигу *X муза. Естетски проблеми филма (X Muza. Zagadnienia estetyczne kina)*, у којој је изложио нову кохезивну теорију филма. Ижиковски је био цењен као писац и филозоф, један од првих аутора који је филм посматрао као уметност, у контексту опште културе. Филм је, за њега, феномен који изазива „културну промену у људској души“, „савитљиво оруђе“, „брзо као мисао“, широког спектра деловања. „У биоскоп се не иде због уметничких доживљаја, него да би се видело нешто ново“.⁶ Особеност његове теорије налази се у идеји да је „велики, прави филм будућности“ – цртани филм. Једино та врста филма, по Ижиковском, гарантује филму уметнички карактер. Само цртани филм допушта ауторима пуну независност, експресију сопствене личности.⁷ „Цртани филм је велика метафора стварности, за коју се Ижиковски залагао и у књижевности, резигнирајући од актуелних стилских украса који потискују истински смисао дела.“ (Ј. Бохењска)⁸ Ова књига је имала пионирску улогу у пољској филмској теорији, доживела бројна издања (1957, 1977, 1982) и тако утицала на потоње теоретичаре.

² Bolesław Matuszewski, *Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, przeł. Z. Czeczot-Gawrak, Filmoteka Narodowa, Warszawa 1995.

³ Dušan Stojanović, *Leksikon filmskih teoretičara*, Naučna knjiga / Institut za film, Beograd 1991, 103.

⁴ Alicja Helman, „Początki refleksji nad filmem“, у: Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Slovo/obraz teritoria, Gdańsk 2007, 11.

⁵ Bolesław Matuszewski, *Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna*, 166–167.

⁶ Karol Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, 75.

⁷ *Исцѐо*, 261–262.

⁸ Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, 116.

Допринос раној филмској теорији дао је и пољски филозоф и естетичар Роман Ингарден (Roman Ingarden, 1893–1970). Први пут је писао о филму у свом фундаменталном раду *О књижевном делу*, објављеном на немачком језику 1931. године. Овде је створио систем, којим је постепено обухватио све врсте уметности. У кратком параграфу посвећеном филму, под називом „Кинематографски спектакл (филм)“, бави се немим филмом као примером „чистог“ феномена, који није близак књижевности и сликарству као театар, него је на граници, скупа са пантомимом.⁹ У каснијим текстовима, попут *Неколико најомена о филмској уметности*, Ингарден прихвата филм као аутономну уметност, која не потиче од других уметности, „филмски спектакл је артистички производ, који се налази на граници са много уметности, које утичући једна на другу стварају продукте сасвим особене“.¹⁰ Из овог текста потоњи теоретичари су извукли и карактеристичну естетику филма, засновану на феноменологији, која је била први и најснажнији извор инспирације филмске мисли у Пољској.¹¹

Феноменолошку концепцију је примењивао и Болеслав В. Левицки (Bolesław W. Lewicki, 1908–1981) у својој студији *Грађење филмског дела* (*Budowa utworu filmowego*, 1935). У потоњим радовима залаже се за филмску граматiku, признајући је као једну од дисциплина теорије филма која се бави „морфологијом филмског дела, његовим сталним елементима“. Граматика филма дефинише се као наука монтаже система планова и правила. Њен предмет је филмски језик, у „основном, логичном облику“. Затим, граматика филма истражује и кодификује комуникативност филмског дела, не занимајући се непосредно за његов уметнички израз. Презузета из лингвистике, због очигледних веза, налази се између књижевног и филмског дела.¹²

Аргументација Левицког одразила се на интенције које су имали и сви каснији аутори који су се бавили језиком филма и граматиком филма. Такав пример међу пољским теоретичарима је дело Јежија Плажевског (Jerzy Plązewski, 1924). Поред више књига посвећених историји филма, објавио је 1961. године књигу *Језик филма* (*Język filmu*), „теоријско дело засновано на доследном 'граматичарском' схватању“ (Д. Стојановић). „Филм је језик уколико повлађује општим карактеристикама тог појма; средство је за саопштавање мисли засновано на разумљивости, недвосмислености и апстрактном изразу; стварност се претвара у знак, чија се

⁹ Roman Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przekł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988.

¹⁰ Roman Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, у: *Estetyka i film*, ред. А. Helman, WAiF, Warszawa 1972, 205.

¹¹ На Ингардена се су угледали његови ученици – Леополд Блауштајн (Leopold Blaustein), Зофија Лиса (Zofia Lissa) и Болеслав Влођимјеж Левицки (Bolesław Włodzimierz Lewicki). На прелому 50-их година, њима су прикључене нове генерације – Стефан Моравски (Stefan Morawski), Александер Јацкјевич (Aleksander Jackiewicz), Александер Кумор (Aleksander Kumor), Алицја Хелман и други.

¹² B. W. Lewicki, *Gramatyka języka filmowego*. – *Kwartalnik Filmowy*, nr 1, 1959, 3–6.

сугестивност заснива на документарности; слика не саопштава, већ показује; гледалац постаје саучесник у радњи; означавајуће и означено су у односу непосредне репрезентативности, што знак чини једносмисленим“, итд.¹³ Филм не обавезују норме, које би сматрале одређена решења као неправилна, већ као „неграматичка“.¹⁴

Збигњев Чечот-Гаврак, историчар и теоретичар филма, публициста и универзитетски професор, „први у социјалистичким земљама проучавао је развој филмске теорије у свету“ и дао „први историјски преглед развоја филмологије“ (Д. Стојановић).¹⁵ Реч је о његовим студијама *Нацрт историје филмских теорија у првих педесет година, 1895–1945*¹⁶ и *Филмологија: биланс од рођења до 1958*.¹⁷ Овим књигама су претходиле студије које су се бавиле филмском документацијом театра (*O filmowej dokumentacji teatru*, 1956, 1957), Жаном Епштајном као теоретичарем и филозофом филма (*Jean Epstein jako teoretyk i filozof filmu*, 1958, 1959). Потом су уследиле бројне студије о семиологији филма, посвећене француским, односно англосаксонским савременим теоријама филма, као и почецима америчке филмске теорије и савременој француској филмској теорији. Збигњев Чечот-Гаврак се посебно бавио филмовима о уметности (сликарству, вајарству, графици, архитектури), документарним филмовима и филмским хроникама, посвећујући им више својих књига. Теорија филма, по Чечот-Гавраку, „представља саставни део шире области сазнања о филму, каква је наука о филму, или, другачије, филмологија. Под овим појмом се подразумева целовита истраживачка радионица, целина науке или сазнања о филму.“¹⁸

Први пољски центар за филмологију (науку о филму) основан је 1951. године, у Варшави, при Пољској академији наука. У почетку се називао Институт за историју и теорију филма. Његов први руководилац је

¹³ Dušan Stojanović, *Leksikon filmskih teoretičara*, 131–132.

¹⁴ Jerzy Plażewski, *Język filmu*, WAiF, Warszawa 1982, 69.

¹⁵ Dušan Stojanović, *Leksikon filmskih teoretičara*, 41.

¹⁶ *Zarys teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia. 1895–1945*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977. Преведена и објављена код нас као *Историја филмске теорије до 1945 (Istorija filmske teorije do 1945)*, превод др Радослав Ђокић и Мирослава Ђокић, стручна редакција др Душан Стојановић, Institut za film, Beograd 1984).

¹⁷ Професор Стојановић наводи да је прво издање ове књиге било на француском језику, 1968. године: *Le Filmologie: bilan dès la naissance jusqu'à 1958*. У пољској библиографији Чечот-Гаврака налазимо податак да је још 1958. године објављена његова књига под називом *Савремена филмологија (Filmologia współczesna)*, Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa 1958). Стојановић уместо тога наводи пољско издање књиге *Из истраживања почетака филмологије (Z badań nad początkami filmologii)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975). Исте, 1958. године Чечот-Гаврак објављује још једну књигу о почецима филмологије – *Рођење филмологије. Преглед проблема првих шест година (Narodziny filmologii. Przegląd problemów pierwszego sześćciolecia, 1946–1951)*. Уследиле су књиге: *Дилеме филмологије (Dylematy filmologii)*, 1968) и *Из истраживања интелектуалне теорије вредности филма: филмологија, педагогија и проблем вредности (Z badań nad zintegrowaną teorią wartości filmu: filmologia, pedagogika a problem wartości)*, 1969).

¹⁸ Zbigniew Cęcot-Gavrak, *Istorija filmske teorije do 1945*, превод др Радослав Ђокић и Мирослава Ђокић, стручна редакција др Душан Стојановић, Institut za film, Beograd 1984, 9.

био Јежи Теплиц (Jerzy Toeplitz, 1909–1995), историчар филма и педагог, творац и дугогодишњи ректор Филмске школе у Лођу, аутор пионирског дела, вишетомне *Историје филмске уметности* (*Historia sztuki filmowej*, 1895–1945, т. I–V, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1955–70). Објавили су мноштво публикација, међу њима и *Пишања филмске естетике* (*Zagadnienia estetyki filmowej*, 1955) и часопис „Kwartalnik filmowy“ који још увек излази. Од 1957. до 1964. године је деловао у сарадњи са лођском Филмском школом, Студио знања о филму, под руководством Александра Јацкјевича (Aleksander Jackiewicz), некадашњи Студио филмске теорије и критике. При Институту за историју и теорију филма је од 1966. До 1994. године је редигована и објављена *Историја пољског филма у шест томова* (*Historia filmu polskiego*).

Алицја Хелман (Alicja Helman, 1935) је теоретичарка и историчарка филма. Била је шеф Института за филм и телевизију на Шлонском универзитету у Катовицама (1973–1986) и Института за филм и телевизију на Јагјелонском универзитету у Кракову (од 1986). Водила је Катедру за теорију филма у Кракову која се бавила истраживањима у области семиотике филма, когнитивизма, феноменологије филма, психоанализе филма, теоријом филмских жанрова, теоријом нарације. Још увек предаје теорију филма на лођском универзитету. Важније књиге: *Улога музике на филму* (*Rola muzyki w filmie*, 1964), *О филмском делу* (*O dziele filmowym*, 1970, 1980), *Филм факта и филм фикције* (*Film faktu i film fikcji*, 1977), *Предмети и методе филмске науке* (*Przedmiot i metody filmoznawstwa*, 1985), *Речник филмских појмова*, томови од 1 до 6 (*Słownik pojęć filmowych*, т. 1–6, 1991–1995), *Историја семиотике филма*, т. 1–2 (*Historia semiotyki filmu*, т. 1–2, 1992–1993), *Издаја сиваралаца. Филмске адаптације књижевности* (*Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, 1998), *Лејоџа сумрака. Филмови Лучина Висконтија* (*Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, 2001), *Историја филмске мисли* (*Historia myśli filmowej*, у коауторству са Јацеком Осташевским / Jacek Ostaszewski, 2007), *Основе знања о филму* (*Podstawy wiedzy o filmie*, 2008). Чланица је Пољског друштва семиотичара, Deutsche Gesellschaft für Semiotic Studies и International Association for Semiotic Studies. Од *Проблема значења у филму* Ролана Барта (Roland Barthes) из 1960. године, *Проблема означавања у играним филмовима* Кристијана Меца (Christian Metz, 1967), *Отворене структуре* Умберта Ека (Umberto Eco, 1968), *Семиотике филма* Јурија Лотмана (1973), до двотомне *Историје семиотике филма* Алицје Хелман (1991), прошле су деценије теоријског истраживања језика филма, филмског знака, а концепција структуралне семиотике у свету филмске теорије управо је нашла утемељење у обимном и компетентном делу Алицје Хелман (Ј. Осташевски).¹⁹ Њена последња књига *Основе знања о филму* (2008), написана у заједници са Анджејем Питрусом (Andrzej Pitrus), пред-

¹⁹ Jacek Ostaszewski, „Semiotyka strukturalna“, у: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej, slovo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007, 207.

ставља теоријску обраду тема као што су: простор, време, монтажа, звук, адаптација, жанр, уз анализу конкретних филмова. „У основи свих филмских теорија налази се вербализовано или ћутке примљено правило, да сваки предмет који је представљен на екрану мора да се нађе у одговарајућем тренутку и месту пред камером. Расправе су се тичале једино питања да ли оно што се приказује значи: оживљавање, прављење према узорку, репродукцију, или само означавање.“²⁰

Рафал Маршалек (1940), доктор хуманистичких наука, радио је у Институту уметности Пољске академије наука (1973–1990), у дипломатској служби је од 1990. године; историчар, критичар и теоретичар филма; аутор је више књига о филму: *Нови енглески филм (Nowy film angielski, 1968)*, *Памфлет на свакодневни филм (Pamflet na kino codzienne, 1974)*, *Пољски рај у сјаном филму (Polska wojna w obcym filmie, 1976)*, *Филмска њој-историја (Filmowa pop-historia, 1984)*, *Кино њронађених сјвари (Kino rzeczy znalezionych, 2006)*, коаутор је и научни редактор два од шест томова *Историје пољског филма (Historia filmu polskiego, t. V, 1985, и VI, 1994)*. Лауреат је награде „Карол Ижиковски“ за 1967, 1972, 1975. и 1980. годину. Његова књига *Кино њронађених сјвари* проглашена је за најбољу књигу о филму 2006. године. А. Хелман истиче теоријски допринос његових књига *Пољски рај у сјаном филму* и *Филмска њој-историја* у проучавању историјског филма и наративних форми. Маршалек указује на разлике између филмске митологије и различитих форми социјалне митологије, на стереотипе који постоје у свету филма, нарочито у популарним филмовима који дотичу теме историје.

Марек Хендриковски (Marek Hendrykowski, 1948) је оснивач познањске филмске науке. Докторирао је темом *Реч на филму (Słowo w filmie 1978)*, а хабилитирао 1988. године радом *Аутор као њроблем филмске њоејике (Autor jako problem poetyki filmu)*. Професор је и шеф Института за филм и телевизију Универзитета „Адам Мицкјевич“ у Познању. Као гостујући професор предавао је на универзитетима у Стокхолму, Упсали, Лунду, Гетеборгу, Риму, Бечу и Потсдаму. Учествовао је на бројним међународним научним конференцијама на тему филма и филмске културе. Аутор је више књига о историји филма, а од књига посвећених филмској теорији издвајамо: *Реч на филму. Историја–теорија–интерпретирација (Słowo w filmie. Historia–teoria–interpretacja, 1982)*, *Аутор као њроблем филмске њоејике (Autor jako problem poetyki filmu, 1988)*, *Аутор у филму. Из историје еволуције филмских уметничких форми (Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych, 1991)*, *Речник филмских њермина (Słownik terminów filmowych, 1994)*, *Уметности крајког мејра (Sztuka krótkiego metrażu, 1998)*, *Језик њокрејних слика (Język ruchomych obrazów, 1999)*, *Филм као историјски извор (Film jako źródło historyczne, 2000)*, *Лексикон филмских жанрова (Leksykon gatunków*

²⁰ А. Helman, А. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie, slovo/obraz teorytoria*, Gdańsk 2008, 9.

filmowych, 2001). Приредио је неколико значајних зборника посвећених филмској теорији: *Из проблемаматичке стила и композиције у савременом филму (Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym)*, *Огледа из поетичке филма (Szkice z poetyki filmu)*, *Музика и филм (Music and Film)*, заједно са Доном Фредериксеном / Don Fredericksen и Малгожатом Хендриковском / Małgorzata Hendrykowska), *Насиље на екрану (Przemoc na ekranie)*, са Малгожатом Хендриковском). У закључку књиге о уметности краткометражних филмова, која је једина преведена код нас, Хендриковски истиче: „Кратки филм до данас има више од сто година. Током столећа свог постојања прошао је дугу и сложену еволуцију. Од времена филмске авангарде двадесетих година па до сада, достигнућа филмских стваралаца на том пољу су уврштена у канон филмске уметности. Документарни, анимирани и играни филм, сваки на свој начин, заједнички стварају уметност кратког филма.“²¹

Тадеуш Лубелски (Tadeusz Lubelski, 1949) је професор историје пољског филма и шеф истоимене катедре на Јагелонском универзитету у Кракову. Блиска су му истраживања филма у контексту културе и историје. Објавио је више књига, од којих су најзначајније: *Поетика романа и филмова Тадеуша Конвицког (Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego)*, 1984), *Ауторске стратегије у пољском играном филму од 1945. до 1961. године (Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961)*, прво издање 1992, а друго 2000). Уредник је *Енциклопедије филма (Encyklopedia kina)*, ред. 2003), односно зборника *Велике теме у филму на прелому векова (Wielkie tematy w kinie przełomu wieków)*, ред. 2004). Прошле године објављена је његова обимна *Историја пољског филма. Творци, филмови, контексти (Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty)*, 2009).

На Краковском универзитету, у оквиру Института аудиовизуелних уметности, налази се и Катедра за теорију филма чији је шеф проф. др Јацек Осташевски (Jacek Ostaszewski) а један од професора и Лукаш Плеснар (Łukasz Plesnar), као и Катедра аудиовизуелних медија којом руководи проф. др Еугенијуш Вилк (Eugeniusz Wilk) а међу професорима је и Анджеј Питрус (Andrzej Pitrus). Главна интересовања професора Осташевског повезана су са когнитивном теоријом филма. Бави се рецепцијом играних филмова, процесима разумевања филмских прича. Другу основу његових научних истраживања представља наратологија, конкретно – модели филмске нарације у савременом филму. У својим анализама обухвата проблеме конструкције времена у причи, веродостојности наратора, промену субјективних форми, итд. Најважније публикације: *Филм и сазнање. Увођење у когнитивну теорију филма (Film i rozpoznanie)*.

²¹ Marek Hendrikovski, *Umetnost kratkog filma*, prevela sa poljskog Vesna Marinković, Clio, Beograd 2004, 103. Напомена: Наслов у оригиналу (*Sztuka krótkiego metrażu*) овде је преведен као *Уметност крајког филма*, па је доследно томе и у самој књизи, па и у цитираној реченици, *мејтар* сваки пут замењено са *филм*, како не би, оно што је јасно филмским радницима и филмолозима, у тзв. филмском жаргону, доводило у забуну читаоце.

Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu, 1999), *Разумевање филмске приче (Rozumienie opowiadania filmowego*, 1999), *Когнитивна филмска теорија. Антологија превода (Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, 1999), *Историја филмске мисли* (заједно са А. Хелман) (*Historia myśli filmowej*, 2007). Лукаш Плеснар је аутор пет књига и десетине текстова из теорије и историје филма. Међу њима најважније су *Студије из филмске семиотики (Studies in film semiotics*, 1988), *Начин постојања и грађе филмског дела (Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, 1990) и *Семиотика филма (Semiotyka filmu*, 1990). Интересује га, превасходно, семиотика филма (члан је Пољског друштва семиотичара), али и филмски жанрови, о којима је објавио следеће књиге: *100 рајних филмова (100 filmów wojennych*, 2002), *100 вестерна (100 westernów*, 2002, са Ј. Осташевским) и *100 историјско-костимираних филмова (100 filmów historyczno-kostimowanych*, 2005). Еугенијуш Вилк је усмерен углавном на проблематику теорије и методологије истраживања аудиовизуелних дознака, које се тичу семиотике филма. У књизи *О семиотичкој анализи филмског дела (O analizie semiotycznej dzieła filmowego*, 1984) настоји да понуди сопствена решења синтаксе и семантике филмског текста. Анджеј Питрус је заинтересован за савремени филм, али и за авангарду на филму и уметности нових медија. Једна од његових запажених књига бави се теоријом рекламе – *Знаци на продају. Према интеграцивној теорији рекламе (Znaki na sprzedaż. W stronę integracyjnej teorii reklamy*, два издања: Warszawa 2000. и Kraków 2005).

Институт за проучавање филма и медија у Катовицама основан је 1974. године. У њему су предавали А. Хелман, Вјеслав Гођиц, Т. Лубелески, Л. Плеснар, Владислав Банашкјевич (Władisław Banaszkiwicz), Иренеуш Сивињски (Ireneusz Siwiński), Ернест Вајлд (Ernest Wilde) и Вацлав М. Осадник. Неке од њих смо већ помињали, а појединима ћемо тек посветити пажњу.

Вјеслав Гођиц (Wiesław Godzic, 1953) је докторирао на Шлонском универзитету 1983. године темом *Филм и метафора. Појам метафоре у историји филмске мисли (Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, објављено као посебна књига 1984). На Јагелонском универзитету је предавао до 2003. године, на Институту аудиовизуелних уметности, где је 1991. хабилитирао радом *Филм и психоанализа. Проблем гледаоца (Film i psychoanaliza. Problem widza*, исте године и објављено као посебно издање Јагелонског универзитета) а 1997. године постао редовни професор. Данас предаје у Варшави на Вишој школи друштвене психологије. Бави се популарном културом (пре свега телевизијом и њеним жанровима, таблоидима и поп-културом).

Вацлав М. Осадник (Wacław Michał Osadnik/Ossadnik, 1950), пољски лингвист, али и познавалац пољске књижевности и европског филма, предаје на Faculty of Arts на Универзитету у Алберти. Написао је више радова о вези лингвистике и филма. Међу њима најзапаженија је студија

Лингвистика и наука о филму, критичка оцена лингвистичких тенденција у проучавању филма (*Lingwistyka i filmoznawstwo, krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, 1986). Расправљајући о закључцима других теоретичара, пре свега семиотичара медија, Осадник „критикује примену психолошких принципа на материју филма. Филмска структура је по дефиницији динамична и вишезначна; у њој је одлучујућа семантичка раван, која себи потчињава све остале“ (Д. Стојановић).²²

Осадник је, заједно са Џефом Бернардом (Jeff Bernard), уредио зборник посвећен семиотици и поетици пољског филма,²³ а са Анджејом Питрусом зборник студија о књижевности и филму.²⁴

Актуелни шеф Института за проучавање филма и медија у Катовицама је Анджеј Гвужђ (Andrzej Gwóźdź, 1953). Предаје и на Универзитету у Лођу, а гостујући је професор у Констанци. Предавао је у Аустрији и Холандији. Бави се, углавном, теоријом филма и електронских медија, али и историјом филмске мисли. Аутор је монографија: *Похвала видљивости. Из студија о немачкој филмској мисли до 1933. године (Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990), *Култура – комуникација – филм. О филмском тексту (Kultura – komunikacja – film. O tekście filmowym*, Kraków 1992), *Слике и сливари. Филм међу медијима (Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997). Коаутор је *Историје семиотики филма*, други том (*Historia semiotyki filmu*, t. 2, Warszawa 1993). Редактор је неколико научних антологија и зборника, међу њима прве антологије пољске теорије филма објављене у свету (*Filmtheorie in Polen. Eine Anthologie*, Frankfurt/M. – Bern – New York – Paris 1992).

Осим поменутих пољских теоретичара филма, треба поменути и Хану Ксјонжек-Коњицку (Hanna Książek-Konicka) и њену књигу *Семиотика и филм (Semiotyka i Film*, Ossolineum, Wrocław 1980). Изостали су млађи теоретичари филма, као и они којима је историја филма претежнија преокупација. Побројају нека од имена: Луцја Демби (Łucja Demby) и Валдемар Франк (Waldemar Franc) са Катедре за теорију филма из Кракова; Кшиштоф Козловски (Krzysztof Kozłowski), Миколај Јаздон (Mikołaj Jazdon), Катажина Монка-Малатињска (Katarzyna Małka-Malatyńska), Војћех Ото (Wojciech Otto) и Ивона Грођ (Iwona Grodz) са Института за филм и телевизију у Познању; Алина Мадеј (Alina Madej), Јакуб Зајдел (Jakub Zajdel) и Пјотр Завојски (Piotr Zawojski) са Института за науку о филму и медијима из Катовица. Катедра за историју и теорију филма постоји и у Лођу, при Институту за теорију књижевности, театра и аудио-

²² Dušan Stojanović, *Leksikon filmskih teoretičara*, 122–123.

²³ W. M. Osadnik, J. Bernard, *Leopards – The Cracow – Silesian School of Polish Film, Semiotics and Poetics*, Angewandte Semiotik 14, OGS – Austrian Semiotic Society Publishers, Wien 2001.

²⁴ W. M. Osadnik, Andrzej Pitrus, *Bordelines: Studies in Literature and Film*, Rabid Press, Kraków 2003.

визуелних уметности. Теорију филма, у већој или мањој мери, изучавају и на другим универзитетима у Пољској, а о филмској уметности такође пишу многи аутори из Варшаве, Торунја, Шћећина, Гдањска, Бјалистока, као и других пољских градова. Пољска филмска библиотека је изузетно богата и разнолика, а теорија филма је у њој незаобилазан сегмент.

Zoran Đerić

POLISH FILM THEORY

Summary

Polish film theory is not well known in the world primarily because of the linguistic barrier. A special period of Polish contribution to film theory happened at the end of the 20th century. Boleslaw Matuszewski published two papers in 1898, which are considered to be first contributions to film theory. In 1924 Karol Irzykowski published the book *Ten Muses. Aesthetic Problems of the Film*. At the beginning of the 1930's Roman Ingarden studied film phenomenology, which was continued by Boleslaw Lewicki in his study *Structure of a Filmed Piece* (1935).

Poland is one of the few Slavic and European countries where the study of film art and film theory was introduced in all universities, where independent film studios were founded, as well as departments and professorships in film in almost all university centers.

Софија Кошничар

РЕТОРИЧКИ И МЕДИЈСКИ АСПЕКТИ РАДИОФОНСКИХ ЖАНРОВА

САЖЕТАК: Упоредно изучавање различитих радиофонских жанровских облика (радио драме, радиодрамске минијатуре, колажа, радио игре, играног рекламног радијског спота, музичких нумера у реп стилу...) указује на то да поменути садржаји имају *заједничко* средство обликовања – акустички језик радиофоније и заједнички начин реторичког обликовања радиофонског текста (*partes artis*), док се *разлике* међу њима испољавају на разини садржаја (*materia artis*) и вантекстовних карактеристика (*медијска хронологија, дистрибутивни канали медијске комуникације, циљне групе*). Када би комуникатор (аутори, медијски посленици, дистрибутери) радиодрамским жанровима обезбедио комуникативнији, атрактивнији садржај, примерен хоризонту очекивања шире публике и потребама одговарајућих циљних група и, истовремено, обезбеди бољу хронолошку програмску позиционираност и адекватније дистрибутивне канале – радиодрамски облици би свакако могли да имају знатно већи публицитет, као што то управо имају играни рекламни радијски спотови и одговарајуће музичке реп нумере. Тако би радиодрамски облици могли значајније да утичу на креирање идентитета и коропративног имица одговарајуће радио станице, а истовремено би обављали и врло деликатну културну функцију у домену приближавања литературе и разних едукативних садржаја одговарајућем аудиторијуму и на тај начин доприносили општем друштвеном добру.

Акустички радиофонски жанрови, независно од радио медија као произвођача и канала комуникације – уз добру *PR* подршку, успешно би могли да пронађу алтернативне облике самопрезентовања у складу са актуелним потребама друштва. Реч је о могућностима: независне индивидуалне рецепције (CD, CDR, USB и други носачи звука); колективне рецепције путем специфичних канала дистрибуције и комуникације спрам циљних група (култура и едукација слепих...) – предшколске и школске установе; јавна места за одмор и рекреацију... Институција јавног читања-извођења радиодрамских облика у алтернативним просторима...

У друштву које је свесно своје културне баштине и културних вредности, које увиђа важност едукације усклађене с потребама савременог живота и које препознаје и респектује потребу својих грађана за квалитетним слободним временом – радиодрамски облици могу да имају лепу будућност.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Семиотички вербални и невербални системи, тумачећи потенцијал семиотичких система; акустички жанрови, радиофонски облици, радиодрамска минијатура, играни рекламни радијски спот, реп нумера; компаративна анализа; текст, контекст, структура, наратолошки параметри: функцијско језгро, катализатори, индиције, информанти, егзистенти, фабула, садржај; *materiae artis, partes artis* реторичке вештине; радиофонски језик и елокуција; сценско, мизансценско; рецепција; перлокуцијски ефекти; комуникатор; програмска хронологија; *public relations (PR)*, конвенционални и алтернативни канали дистрибуције и комуникације; корпоративни имиџ радија; радиофонски облици у едукацији, *life-long education*.

Рейторичка средства – инваријантно својство акустичких жанрова

Оно што је до недавно била језичко-обликовна иманенција радио-драмских форми, данас се протеизмом радиофонске технологије, али и протеизмом радијских аналитичких жанрова који хибридизирају, аплицира на многобројне игране радијске садржаје: радио репортажу, радио фичер и друге облике који се користе документарним и документаристичким средствима (фичеризација). Оно се такође примењује и у играној радио реклами која се све чешће обликује као драматизована, мини-играна структура. То недвосмислено показују и типични узорковани примери који су чинили основни корпус компаративне анализе¹ језичке матрице и обликовних поступака у различитим радиофонским жанровима.

Differentia specifica радиодрамских облика, играног рекламног радијског спота и реп музичких нумера произлази из природе језичко-обликовних средстава због којих се и везују за *план чисто акустичког реципирања звучне структуре са изузетно сценичним, перформативним перлокуцијским ефектима, попут акустичког филма*. Све те структуре су обликоване заједничким сложеним и слојевитим системом акустичких знакова који у јединственој синтези творе *радиофонски језик*. Чине га:

1. *вербални језички слој-говор*: који се артикулише као уметничка структура (он у процесу слушања, конотативном надградњом првостепеног, природнојезичког слоја, формира другостепени моделативни систем, уметнички знак). По правилу садржи конституенте нарације: елементе разине смисла (фабула или заокружени фрагменти смисла, садржај приче; приповедање; сиже, радња, догађај, актери; природнојезички вербални ниво, дијалогске и монологске форме, „лажни“ дијалог... говорни чинови). Прецизније, *вербални језички слој* садржи наративне функције садржаја (језгре, функција, катализатори) и квалитативно-квантитативне наративне функције (индиције, катализатори),

2. *акустички сигнали*: (шумови, звукови, тонови, глас, акустички гестови...) и широк дијапазон *звучних ефеката* чине уређен систем акустичких знакова који функционишу као самосталан, својеврстан језик, најчешће у функцији хронотопизације и амбијентације (сви се они у процесу слушања конотативном надградњом основног првостепеног слоја, уређују као другостепени моделативни систем новог значења),

¹ Тридесет *радиодрамских минијатура* међу којима су и минијатуре Ренеа Поповића (*Кактус*, *Сајуница*, *Није јо за свакога*, *Штедљивост*, *Необично познатиство...*; тонмајстор Александар Марковић, продукција Драмски програм Радио Новог Сада); педесет *играних рекламних радио спотова* у продукцији Маркетинга Радио Новог Сада: *ДДОР обавезно осигурање*; представа *Маџбей* у СНП; *Реци не трихинелози* – медијска акција (верзија 1); *Реци не трихинелози* (верзија 2); *Taxi3 – НС илус taxi*; *Зона 9*, радио емисија; *Бизон* – енглеска моторна уља; *Фестивал живљења и Нимантеатар*; *Моби макс*; представа *Мурлин Муиро* у СНП; представа *Право на Руса* у СНП; представа *Сабирни центар* и СНП; спортска кладионица *Квојо*; представа *Ослобођење Скопља* у СНП; *Панон* сирће из *Панонке*, Црвенка (верзија 1); јабуково сирће *Панон*, Црвенка (верзија 2)...; двадесет реп нумера од којих су пет америчког репера Еминама (*Ким...*).

3. *музика*, као већ високо уређена другостепена моделативна уметничка структура,

4. *језик глуме* и други аспекти својствени *интерперейтивним уметностима* које су укључене у структуру радио изведбе.

Сложени синтетизам очигледно многобројних и разнородних акустичких слојева који се међусобно прожимају чинећи јединствен метајезик радиофоније. Он је, дакле, инваријанта, заједничка парадигма свих поменутих радиофонских жанрова. Уједно, он обезбеђује материјалну основу за конотативну надградњу слушаних садржаја, чинећи да се ти садржаји у крајњој консеквенци конституишу као *метасструктура*. Овај метајезик може се одредити као резултанта комплекса унутартекстовних корелација свих елемената радиофонске структуре (који се међусобно прожимају, укрштају, асоцирају, каузализирају, истичу, допуњују...) кодираних разнородним и, по степену сложености, различитим језичким системима. „Радио драма није ни литераран ни музички него једино *играни акустички род* неодређеног садржаја“.² С тим се слажу махом сви посленици који се баве, на разне начине, радио драмом. Тако и Гојко Милетић истиче да је „најближа природи ове уметности дефиниција која радио драму назива *акустичком уметношћу*. Појам *акустичко* најкомплексније обухвата без остатка *све радиодрамске облике и целину материјално изражајних средстава* (реч, глас, тон, шум и звук), *акустички простор* као 'место' акустичке анализе и синтезе и *структуру уметничког радиодрамског дела* примерену одређеном типу акустичког простора, у замишљеним и технички димензионираним оквирима“.³ Појам *акустичко* такође без остатка обухвата и друге игране радиофонске жанрове: играње радио рекламе, документаристичке фичере, као и игране музичке нумере попут репа.

Именовањем радио драме као акустичке уметности обједињена су сва њена потенцијално могућа оперативна и материјално изражајна обележја, диференцирана у оквиру акустичког круга (монофонија, стереофонија, квадрофонија) где се обликује конкретно уметничко дело, као посебан израз одређених пропорција и уметничких поступака чије су комбинације неограничене. „Ближа подела нових тенденција на неколицину различитих типова (акустичка драма, фичер, партиципативна драма, звучна игра, драмска минијатура, колаж, језичка игра) више изражава карактеристике тренутних кретања него видове довршене естетичке институционализације“.⁴ То због тога што се особености поменутих типова „преливају“ из једног у други облик.

С обзиром на то да су радиодрамски облици и други акустички родови (попут играног рекламног радио спота, реп музичке нумере...) потпуно структурирани, „изграђени“ звуком – њихова иманентна карактери-

² К. Шенинг, *Радио драма треба слушати*. – РТВ теорија и пракса, бр. 16, 1979, 66.

³ Г. Милетић, *Сви радио драме*. – РТВ теорија и пракса, бр. 10, 1982, 166.

⁴ Ibid., 166, 167.

стика и следећа *differentia specifica* је та да они постоје, реализују се и реципирају искључиво у процесу слушања – кроз менталне звучне слике-представе, ментални филм.

Функције конституенаца радиофонског метајезика

Манифестација дискурса у радио драми, играној радио реклами и репу одвија се кроз високо усложњен акустички језик радиофоније који полифоном констелацијом прераста у метајезик и метауметничку структуру. У том метајезику, звучни ефекти и акустички сигнали се у свим анализираним играним акустичким формама јављају у функцији:

- озвучавања садржаја;
- сигнализације просторног и временског контекста (хронотопије) наратије;
- сигнализације атмосфере и штимунга наратије;
- карактеризације психофизичког стања и својстава актера и извођача;
- звучне кулисе, психолошке паузе између фрагмената.

У поменутих функцијама звучни ефекти и акустички сигнали могу у потпуности супституисати вербални језички слој.

Музика се у метајезику радиофоније најчешће јавља као самосталан или комплементаран садржај вербалном садржају, или у функцији:

- директног „озвучавања“ садржаја;
- стварања одговарајућег штимунга и атмосфере;
- акцентуације психолошко-душевног стања карактера и особина актера;
- раздвајања фрагмената (звучна кулиса, музичка завеса) због:
- психолошке паузе (одржавања тонуса, напетости приповедања);
- паузе неопходне за сређивање утисака у процесу рецепције;
- просторно-временског дистанцирања садржаја фрагмената.

Анализе су показале да, изузев у случају директног „озвучавања“ вербалног садржаја, музика не може супституисати значење вербално језичког слоја ни у радиодрамској минијатури, ни у играној радио реклами ни у реп нумери – али га може истаћи и допунити. Разлог за то треба тражити у природи саме музике с обзиром на то да се као другостепени моделативни систем у процесу рецепције различито тумачи и доживљава, односно, нема конвенционално унифицирано значење попут акустичког сигнала.

Акустички сигнали, звучни ефекти и музика, нарочито када паралелно, истовремено теку с вербално језичким слојем, у предмету истраживања (радиодрамска минијатура, играна радио реклама, реп нумера) имају битну функцију у сажимању и „згушњавању“ садржаја наративног тока и то пре свега њиховом композиционарном улози у односу на вербални природнојезички ниво. Акустички сигнали, звучни ефекти и музика могу преузимати функцију преноса хронотопског контекста (место, време,

атмосфера, стање...), функцију информаната, индикација и катализатора, односно функцију медијске артикулације пре свега егзистената фабуле (карактери, околина, околности), а које дискурс исказује кроз својства, особине и динамичка стања. *Акустички сигнали, звучни ефекти и музика*, као три битне конституенте метајезика радио драме, радиодрамске минијатуре, играног рекламног радијског спота и реп нумера – не могу у потпуности супституисати функцију вербалног језичког слоја, а да се при том очува његов основни смисао који он има у одговарајућем предмету анализе.

Хронолошка индикација артикулисана акустичко-невербалним средствима (звучни сигнали, звучни ефекти; музика) иманентна је и радио драми, и играној радио реклами и одговарајућем типу реп нумера, речју, свим играним акустичким облицима. Без њене употребе не могу се транспоновати дијегетичко-константивни параметри текста радио драме, игра-не радио рекламе и одговарајућих реп нумера (попут описа или информативног навођења временско-просторних околности у које су ситуирани и у којима се одвијају догађаји) – а да се при том остваре они параметри који идентификују радиофонску структуру као један од поменутих акустичких медијских жанрова. Без потпуно равноправног пулсирања вербалног и акустичко-невербалног слоја, њихове међусобне синхронизације и прожимања – радиодрамска форма, радио реклама и реп нумера, као жива психолошко-акустичка слика, као акустички филм, или својеврсни радио-театар – не може да се конституише.

Сви анализирани садржаји као иманентно својство имају успешно обликован акустички мизансцен (*mise en scene* – распоред на сцени) који предметима посматрања даје један нарочит звук и пуноћу. Када је осмишљен и надахнут, мизансцен проговара снажном метафором и анализираној радиофонској структури дарива пуноћу и богатство сензација акустичког филма.

У радиодрамским формама, играним рекламним радијским спотовима и одговарајућим реп нумерама, *акустички мизансцен* не само да је од пресудне важности за њихово конституисање већ се јавља и као примарни инваријантни параметар идентификације жанра конкретног радиофонског естетског предмета.

Такође је уочена тенденција ка тоталној перформативности радиодрамске минијатуре, играног рекламног радијског спота и одговарајуће реп нумере, што се постиже:

- доследним, сукцесивним увођењем директног говора, дијалога, лажног дијалога (дијалогизиран монолог);
- богатом хронотопизацијом стања, догађаја и ситуација – као иманентног параметра акустичког мизансцена;
- полифонијско-синхронијском употребом свих слојева и средстава радиофонског језика (вербални, природно-језички, звучни сигнали; акустички ефекти; музика);

- употребом свих акустичких планова радиофонског сценског простора (по дубини: први план, средњи план, други план; у оквиру сваког плана могућности су следеће: крајње лево, централно, крајње десно; међупланска укрштања).

Егзистенти фавуле у медијском транспоновању пружају веће могућности и разноликости у изналажењу акустичког компатибилног „језичког“ средства за њихову адекватну артикулацију, а у односу спрам могућности које у назначеном смислу пружају догађаји или радња у посматраним предметима.

Анализа указује на то да се догађаји или радња, као окоснице фавуле: радиодрамске минијатуре, игране радио рекламе и одговарајуће реп нумере, најчешће артикулишу природно-језичким, вербалним системом знакова. За артикулацију егзистената, осим природно-језичког система знакова, у великој мери се успешно користе и остале конституенте мета-језика драмске структуре (акустички сигнали, звучни ефекти и музика).

Варијантност акустичких жанрова

Средства обликовања, која се у реторичком смислу односе на аспекте *елокуције*, *иста су*, дакле, и у радио драми и у играном радио споту и у анализираним реп нумерама. Разлике су у садржају (*materia artis*) и *перлокуцији* (ефекат који локуција и елокуција, или целокупан *partes artis* реторичке вештине, производе у комуникационом чину):

- Драмски облици и музички реп имају циљ да у реципијенту пре свега изазову естетски доживљај.
- Очекивани перлокуцијски ефекат игране радио рекламе је не само информисање већ и наговарање реципијента да се понаша у складу са сугерисаном поруком. То се постиже како садржином рекламе и целокупном њеном структуром тако и персуазивним и перманентним деловањем (вишеструким емитовањем).

Позиција радиодрамских облика међу радиофонским жанровима

Зашто радиодрамски облици, као својеврсни *акустички филмови*, немају ону слушаност коју имају рекламни радио спотови, фичери, радио репортаже, реп музичке нумере – иако су сви обликовани истим језиком радиофоније?⁵ Међу омладином је радо слушана забавна домаћа и страна

⁵ Центар Радио телевизије Нови Сад за истраживање јавног мњења програма и аудиторијума (основан 1974) током вишедценијског рада редовно је пратио, између осталог, однос најширег војвођанског аудиторијума, па и омладине, према радиодрамском програму, музици и рекламним спотовима на програму радио станица Титове Југославије и Србије. Ставови изнети у овом раду утемељени су на многобројним показатељима из вишегодишњих истраживања обављених на високо поузданим демографским узорцима припреманим у кооперацији са одговарајућим заводима за статистику. Подаци су прикупљени путем анкета на терену и путем телефонских анкета, а обухватили су 1500–2000 испитаника по једном истраживању.

музика, рок, поп, реп музика... везана примарно за тзв. поп културу махом урбане инспирације, као и други, врло разноврсни, популарни музички жанрови надахнути аутентичним етничким и фолклорним елементима (етно фолк, госпел, реге, кантри... стил). Истраживања указују на то да су многобројни варијететни реп музике међу омладином веома популарни и слушани управо због необичних звучних ефеката, атрактивних шумава и провокативног текста попут нумера које изводи амерички репер Еминем. Те нумере су управо обликоване идентичним, радиофонским језиком, баш као и радиодрамски жанрови.

Омладина, такође, радо прати игрane рекламе на радију које су, како кажу млади, „занимљиве и звуче кроз добро“, „баш су кул“! И оне су популарне међу омладином, пре свега због тога што су звучно интересантне и занимљиво обликоване, а потом због садржаја и поруке. Штавише, медијским посленицима је добро познато да је већина рекламних спотова, ако се припремају за оба медија (радио, ТВ) у акустичком погледу готово идентична: радијском споту се само „придодаје“ слика за телевизијско емитовање! И рекламни радио спотови такође су обликовани радиофонским језиком, истим оним којим се обликују и радиодрамске структуре.

Намеће се, међутим, питање зашто су радиодрамски садржаји потпуно маргинализовани у програмима свих домаћих радио станица, чак и у програмима радио станица које припадају систему државног јавног сервиса – попут Радио Београда и Радио Новог Сада. Компаративним истраживањем и анализом сличности и разлика између: радиодрамских минијатура, реп нумера и играних радијских рекламних спотова утврђени су они показатељи који могу да допринесу изналажењу решења за већу слушаност и бољу програмску позиционираност радио драме и њених жанровских модалитета – него што је то до сада било у пракси домаћих радио станица.

Истраживање указује на то да постоје реалне основе да радиодрамски садржаји могу да буду врло слушани с високим рецептивним учинком, као и да могу изузетно квалитетно да партиципирају у креирању имица и корпоративног идентитета пре свега оних радио станица које имају могућности да самостално продукују поменуте емисије. То су некадашње матичне радио станице у Србији (Радио Београд, Радио Нови Сад), а сада јавни информативни сервиси.⁶ Подсетимо само на то да, на пример, *BBC* (Британска РТВ компанија, уједно и најстарији јавни РТВ сервис у Уједињеном Краљевству) има изузетно богату и разноврсну радиодрамску продукцију, жанровски, садржински и термински диверсифицирану према разноликим циљним групама. Ту продукцију *BBC* – на разне начине, путем разних носача (*CD*, флешеви...) па и интернетом, уз

⁶ Радиодрамски програм би требало да буде препознатљив програмски маркер који би могао да се угради у корпоративни имиџ Куће – а то сада није случај! Наиме, ретке су радио станице оспособљене да продукују радиодрамски садржај. У Титовој Југославији, на пример, то су могле само тзв. матичне радио станице: Радио Београд, Радио Нови Сад, Радио Приштина, Радио Сарајево, Радио Загреб, Радио Љубљана и Радио Скопје.

све пратеће сврсисходне информације – нуди потенцијалним корисницима као врло цењен, популаран, али и рентабилан програмски садржај.

Програмска позиционираност и садржај радиодрамских облика

У вези са актуелном проблематиком радиодрамских облика у Србији, издваја се никаква или веома слаба програмска заступљеност, и непривлачност садржаја.

Радио Нови Сад на српском језику, примера ради, већ дуже време, па и током последњих година, емитује радио драму намењену одраслима: понедељком, од 11 сати, али не преподне него увече. Слична је ситуација и са терминима емитовања радиодрамских облика на језицима националних мањина на којима је РНС имао ову продукцију (мађарски, словачки, румунски, русински). Термини су махом у каснијим вечерњим сатима. Зашто, ако се зна да је суверени владар вечерњих сати код око 90% становника Србије управо телевизија? Наводно, истиче комуникатор, разлог је тај што су поменути садржаји углавном репризе, пошто је Радио Нови Сад у јесен 2005. године угасио не само продукцију драмског програма већ је и укинуо Редакцију драмског програма. Сада се само реемитују успомене на стара златна времена радио драме. Чини се да то и није важно, иако управо литература у различитим облицима радијске експликације, па и у радиодрамским облицима, уз жанровски разноврсну музику, чини изузетно важне садржаје у обликовању и остваривању уметничке, културне, едукативне и забавно-рекреативне функције, које радио, осим основне, информативне – мора да задовољи као јавни информативни сервис. Радио Нови Сад то управо јесте за Војводину.

Несклад између продукције и домета радиодрамског стваралаштва, с једне стране, и њене програмске позиционираности с друге стране, био је заједничка бољка свих радио станица у Југославији у последњој трећини XX века, а траје и до данас! Илустрације ради, иако је у златно доба радио драме, 70-их и 80-их година прошлог века, Радио Нови Сад имао знатну и значајну драмску продукцију (засновану на адаптацијама дела књижевних класика, али и стваралаштву савремених књижевника и њиховим текстовима аутентично писаним за радиодрамско обликовање), термини њиховог емитовања, мада много учесталији но данас, били су углавном неатрактивни (касновечерњи сати). Тада је Драмски програм РНС освајао највећа признања на домаћим и иностраним радио-смотрама (*Prix Italia* – најзначајнија међу свим наградама у области радиофонског стваралаштва; прве награде на такмичењима ЈРТ...). Тих година је радио драму у Србији различитом учесталости (редовно, повремено, ретко) слушало максимум око 5% а у Војводини око 6% становника старих 10 и више година.⁷ Најчешће је то било око 1,8–2,5% становника, од-

⁷ Центар РТ Београд и Центар РТ Нови Сад за истраживање јавног мњења, програма и аудиторјума, од оснивања сукцесивно прате однос рецепијената према радиодрамским са-

носно око 140.000–190.000 житеља Србије и око 33.000–46.000 Војвођана. Наведени подаци су заправо изузетно респектабилни јер често знатно превазилазе број читалаца бестселера и најтраженијих књига у библиотекама широм Србије. У нашој средини у којој је неписменост и функционална писменост још увек хроничан проблем, а култура читања недовољно развијена, где је општа језичка култура, почев од пијаце и улице па до масовних медија, на крајње незавидном нивоу – лако се увиђа значај и улога радија у домену опште едукације, неговања говорне културе и унапређивања многобројних аспеката културе живљења. У наведеном контексту, радиодрамске форме базиране пре свега на квалитетној литератури имају изузетну важност и улогу у профилисању програма Радио Новог Сада и остваривању његове функције јавног сервиса.

Међутим, имајући у виду претходно речено у вези с функционалном писменошћу и читалачком публиком у Србији и Војводини, ипак је потребно истаћи да је знатна слушаност радиодрамских садржаја само условна и релативна. Наиме, у пракси, чак и у златно доба наше радио драме, тешко се могло догодити да репризу радио драме слушају баш једне те исте особе, сем ако то не желе, а још је мање вероватно да се то догоди у данашње време. Пре свега због касновечерњих термина њеног емитовања, као и чињенице да је суверени владар вечерњег слободног времена велике већине популације Србије телевизија. Такође ваља истаћи да поменута истраживања поуздано указују на комплементарност медија: у чак 79,4%–87,6% случајева рецепција садржаја путем једног медија стимулише реципијенте да одговарајући садржај реципирају и путем других медијских адаптација (књига, сценске изведбе: драма, опера, балет; филм, телевизија, радио драма, мултимедијалне обраде...).

Све наведено указује на то да би комуникатор (у овом случају су то радио станице), када би пронашао интерес, могао боље да позиционира радиодрамске облике јер он то може да учини ремоделовањем глобалне програмске схеме. Наиме, радио дефинише програмску хронотопију – програмску позиционираност:

- где? (у оквиру ког програм се садржај емитује),
- када? (време, термин емитовања садржаја),
- колико пута? (учесталост емитовања садржаја).

Радио, такође, бира и дефинише реторичку супстанцу (*materia artis*), садржај и његов обим (колико?).

„Ауџисџички синдром“ савремених радиодрамских облика

Елементи радиофонског језика који – заједнички и радио драми и играном рекламном радијском споту и одговарајућој реп нумери – посредно, али поуздано указују на то да се узроци својеврсне кризе радио

држајима. У овом раду презентовани су неки основни налази тих центара у вези са поменутиим предметом истраживања.

драме данас не налазе у реторичкој *partes artis* (*inventio, dispositio, elocutio, actio*), него у комуникатору (извору, условно речено „говорнику“). Са аспекта нове реторике Хаима Перелмана, проблем је у субјекту-говорнику, а не у средству – дискурзивној техници. То је, дакле, радио медиј јер он бира и одређује садржај радио драме (*materia artis*) и њену програмску хронологију (место и време емитовања). Међутим, радио медиј то чини крајње неинвентивно. Без препознавања високих потенцијала радиодрамских артефаката, како у обликовању посебног идентитета и имица радија као јавног сервиса грађана тако и у борби за слушаоце. Наиме, у Војводини једино Радио Нови Сад, због добро опремљеног одговарајућег тонског студија и тонмајстора, има могућности да производи и емитује најскупљи и најцењенији уметнички радиофонски садржај – радиодрамске форме, а то сада не чини.

Битна негативна карактеристика савремених радиодрамских облика може се окарактерисати као *ауџисички синдром*, а односи се на *тематичку* и *садржај* савремених радиодрамских форми. Они су, са аспекта хоризонта очекивања ширег аудиторијума, недовољно интересантни и некомуникативни, махом затворени у свој свет и сопствену самодовољност коју креирају њихови аутори и одговарајући уредници програма. Могуће решење нуди аспирација младог аудиторијума, који преферира моделе обликовања који се примењују у играним радио рекламама, реп музици, видео клиповима. Карактерише их: минијатурна, кратка занимљива духовита фабула с обртом, типична за рекламу и реп нумере, као и богата хронотопизација, ефектна амбијентална звучност која, у процесу рецепције, ствара упечатљив ментални филм.

Дакле, истраживање показује да се квалитетна и успешна решења у оквиру конвенционалних медија (радио станице) најлакше могу изнаћи за краће радиодрамске форме (колаж, драмска минијатура, радио игра...) које трају око 10–15 мин., јер су то програмски интервали који се релативно лако уклапају у веће програмске блокове (преподневни, послеподневни програми), а без нарушавања основне програмске структуре и концепта. Минијатурне драмске форме могу да буду изузетно атрактиван и радо слушан садржај – али под условом да се тематски ускладе с основном програмском оријентацијом, те интересовањем и хоризонтом очекивања слушалаца који прате радијски програм у атрактивније време (у преподневном и поподневном програму када се радио највише и слуша). Подсетимо се на то да су, на пример, игране радио рекламе и реп као специфичан музички жанр – веома допадљиви и радо слушани садржаји током дана, посебно преподне и поподне, и то нарочито међу омладином. Управо то потврђује мишљења да се проблеми у вези с радио драмом данас *не крију у домену реторичког обликовања materiae artis*, односно начину обликовања садржаја. Јер, како показује компаративно истраживање, радиодрамска минијатура, играна радио реклама и реп у процесу обликовања користе се не само истоветним, радиофонским је-

зичким средствима и кодом, већ их користе и на исти начин и то у три домена реторичке вештине: *диспозиције*, *елокуције* и *акције*. Разлике су, углавном, налазе у оквирима садржаја (*materiae artis*) и вантекстовности (програмски контекст...). Међу омладином, за разлику од играних рекламних радио спотова и реп мизичких нумера, као основни недостаци везани за радиодрамске облике истичу се: неинтересантан тематско-садржински оквир радиодрамских облика, смањене радиодрамске понуде, неатрактивни и малобројни термини емитовања (лоша програмска позиционираност).

Млади представљају потенцијално знатан аудиторијум радиодрамских форми, што се може посредно закључити на основу резултата компаративне анализе наратолошких компоненти. Кратке радиодрамске форме, с једне стране, и игране радио рекламе и реп нумере које су међу омладином радо слушане, атрактивни садржаји, потврђују старо и опробано медијско правило да пут радио драме, поготово њене жанровске подврсте – радиодрамске минијатуре, до уха слушалаца води преко срца публике (допадљивости). Медијска понуда и програмска хронотопија – када је реч о радиодрамским облицима, морала би темељно да се ревидира.

Предности радиодрамских облика

Тумачећа функција вербалних система комуникације

Радиодрамски облици могу да допринесу јачању институције вербалне природно-језичке комуникације која јесте пресудна за преношење баштине културе, цивилизацијског знања и вештина. Темelj је квалитетног учења. То конкретно значи да су радиодрамске форме (иманентно обликоване природно-језичким системима знакова) веома погодне да допринесу ефикаснијем учењу, утемељеном на баштињеном сазнању и туђем искуству. Да се не учи, најчешће, на темељу сопственог искуства јер је то „најскупле“ и најмање ефикасно учење.

Тачно је да човек спознаје свет само својим чулима, феноменолошки. Највећи број чулних информација из спољашњег света човек прима помоћу чула вида (83%), затим помоћу чула слуха (11%), мириса (3,5%), додира (1,5%) и укуса (1%). Због тога се савремена комуникација и усмерила на употребу визуелних иконичких (сликовних) система. Међутим, није све тако једноставно, као што би на први поглед могло да изгледа. Зашто? Чулом вида примају се (реципирају) текстови доминантно моделовани на два начина:

- вербалним, природним језиком (уланчавањем природно-језичких елемената) који се заснива на синтагматским низовима,
- уланчавањем невербалних иконичких, сликовних знакова који доминирају над свим осталим придодатим елементима обликовања (доминирају над речима из природног језика), попут ликовних уметности...

Међутим, постоје и текстови у којима се равноправно користе природно-језички синтагматски системи, али и иконички знаковни системи. Ти системи су познати као не само вербални системи (филм, телевизија, сценске уметности...). Невербални системи, на општем плану, имају мали тумачећи потенцијал; сваком реципијенту остављају могућност да сам запажа и евентуално о томе закључује на основу само сопственог искуства.

За разлику од поменутих невербалних семиотичких система, вербални семиотички системи имају специфичну могућност – могућност тумачења садржаја као и природе квантитативно-квалитативних односа, веза, релација и корелација међу феноменима. Због тога текстови у којима доминирају вербални, природно-језички системи, имају много већи потенцијал за преношење цивилизацијског, културног искуства и знања, од невербалних система. Тартуски семиотичари, након деценијских истраживања, тврде да се култура доминантно изграђује на вербалним, природно-језичким системима управо због тога што вербални, природни језик омогућава тумачење, објашњавање, дискутовање. У складу с тим, вербални системи омогућавају каузално, аналитичко размишљање и расуђивање; омогућавају узрочно-последична размишљања и дускусију, размену мишљења на тим основама. Због тога текстови који су доминантно обликовани вербалним природно-језичким системима, а реципирају се чулом слуха (жива реч, тонови, музика, акустички шумови, звучни ефекти...) боље и свестраније остварују функцију тумачења, од доминантно невербалних система (фотографија, слика...).

Управо се у тој тумачећој функцији и том могућном иманентном својству вербалног акустичког артефакта налазе нове, недовољно искоришћене могућности радиодрамских облика. Они могу имати знатну улогу у ненаметљивим едукативним процесима преношења информација и тумачења у разним видовима институционализованог школског образовања (предшколске установе – вртићи, забавишта; основне и средње школе), али и у перманентном образовању како младих тако и одраслих. Зар није могућно, у сарадњи с одговарајућим институцијама образовања, културе, заштите животне средине, пронаћи широк круг тема и садржаја погодних за креативну радиодрамску обраду, управо спрам потреба одговарајућих циљних група? У том смислу ваља истаћи могућност радиофонских обрада и адаптација на конгенијалним основама:

- бајки, прича и других образовних садржаја примерених деци предшколског узраста;
- школске лектире, али и других садржаја из образовног курикулума других наставних предмета. Постоје и други корисни едукативни садржаји врло податни радиофонском обликовању с великим креативним, маштовитим потенцијалом: еколошке теме, здравствена едукација и превентива (сида...), потребе и стил живота одређених циљних група... Овакви, истина сложени, пројекти већ се реализују у земљама у којима је образовни систем припреман да функциони-

ше еластично и по принципу *life-long education*.⁸ Они би и у нашој средини неоспорно имали велику подршку и педагога и професора и ученика бар због два аспекта: информисања о одговарајућем наставном садржају и подстицаја на читање и даље проучавање одговарајућег садржаја. У истом контексту добру позицију би свакако имали и оригинална радиодрамска дела реализована у складу са потребама одговарајућих циљних група, њихових интересовања, забавно-рекреативних, едукативних и других потреба.

Битан квалитет радиофонских жанрова, поготово радиодрамских облика као својеврсних *акустичких филмова* свакако је и то што доприносе развоју маште, креативности, богаћењу конотативне и асоцијативне мреже и утичу на побољшање укупних креативних способности, за разлику од визуелно-иконичких систем који су, у поменутом смислу, ограничени самим избором слика из, условно речено, бесконачног мноштва и који управо тиме спутавају могућност слободног замишљања и домаштавања.

⁸ У Великој Британији, *BBC*, у домену едукације, делује кроз три система рада с корисницима:

1) *Дигитални наставни програм (Digital Curriculum)*. *BBC* плански повећава производњу садржаја намењених корисницима од прешколског узраста навише и то у оквиру свог дигиталног наставног програма у који је уложено сто педесет милиона фунти само за садржаје који су допуна постојећим националним наставним училима. Овај мултимедијски ресурс креиран је у сарадњи с наставницима, ауторима наставних програма и другим произвођачима наставних садржаја. Прилагођен је многим нивоима образовања, усклађен с разним наставним програмима, а доступан је не само у школама него и код куће. Радиофонски обликовани садржаји чине значајно место у том курикулуму. Поменути садржаји су намењени свим наставницима и ученицима који користе национални наставни програм (*National Curriculum*) а доступни су преко интернета и интерактивне телевизије.

2) *BBC за школе* нуди садржаје који су мешавинаобразовних материјала намењених деци, родитељима, али и наставницима, од игара до одговора које су на ђачка питања формулисали наставници (*SOS наставник*) и наставних помагала за наставнике, какви су видео клипови о појединим наставним јединицама и др. поједине емисије *BBC*-ијеве школе (нпр. емисија *Bitesize revision*) омогућавају обнављање школског градива.

3) *BBC*-ијев *Отворени универзитет* – нуди нове образовне емисије и садржаје доступне преко интернета (копродукције, послепоноћне емисије за учење језика, стицање стручних знања и разне курсеве Отвореног универзитета), с могућношћу стицања одговарајућих диплома. Посебно се ангажује у раду на повећавању стручне оспособљености одраслих (од описмењавања до подучавања за коришћење интернета и нових технологија за рад).

У *комерцијалну йонуду BBC* је уврстио образовне садржаје снимљене на разним носачима: *VHS* материјалима, лиценцираним *CD* ромима, *DVD* дисковима и у виду књига, а имају веома добру прођу на тржишту учила. Садржаји су за различите узрасте и различите сврхе – од општеобразовних материјала, до тестова за обнављање испитног градива из појединих школских предмета.

Оно што пример *BBC*-ијевих образовних акција чини посебним, јесте то што ова РТВ компанија континуирано инсистира на својој друштвеној улози *сћвараоца јавне вредности*. У многим иступима *BBC*-ијевих званичника наглашава се да на делатност *BBC*-ија треба гледати као и на сектор здравствене заштите, или државне одбране, у том смислу што и ова компанија *сћвара садржаје који дођриносе нацији као целини*.

*Будућности радиодрамских облика у алтернативним каналима
дистрибуције и комуникације*

Изналажењем универзалног решења за независну продукцију и индивидуалну рецепцију (*CD, CDR, USB* и други носачи звука), радиодрамски садржаји могу постати знатно доступнији одговарајућем аудиторијуму. Зар се у складу с потребама друштвене заједнице и независно од радио станица, уз добру *PR*-подршку, такви садржаји, забележени на акустичким носачима,⁹ не би могли лако, ефикасни, брзо, пласирати путем алтернативних дистрибутивних канала? То могу бити, пре свега, едукативне институције (предшколске установе – вртићи, забавишта; школе и друге образовне институције, школе у природи, летње школе...). То могу бити специфични канали дистрибуције и комуникације спрам циљних група, на пример оних са посебним потребама: култура и едукација слепих; болнице, бање... Разне институције и предузећа у којима доминира мануелни, аутоматизовани начин обављања посла... Одговарајуће институције и амбијенти културе: домови културе, библиотеке, књижаре, специјализовани кафеи-књижаре, позоришни фоајеи... Многбројна јавна места с различитом наменом: простори за одмор и рекреацију попут тргова и паркова, излетишта. Други јавни диверсифицирани простори намењени за одмор и рекреацију: спортске хале и терени, базени, клизалишта, рекреативни центри. Саобраћајни простори: аутобуске и железничке станице, аеродроми. Јавна превозна средства (аутобуси, возови, бродови, авиони...). Дакле, углавном сви они јавни простори и амбијенти у којима већ деценијама суверено и сулудо бесни новокомпоновано музичко чудовиште израсло у крилу домаће субкултурне естраде, под прећутним окриљем домаћих политичких институција културе; монструм који урла и вриштећи прождире и уништава све што макар само личи на добар укус и здраву културу. И све се то догађа уз комплетну хистерију маса чија се негативна енергија и животно незадовољство, а ради одржавања социјалног мира, перфидно усмерава на евазичне, субкултурне масмедиске садржаје обликоване по прастаром, варварском принципу манипулације: *хлеба и иџара* за обезглављену, залуђену гомилу.

Такође се ваља присетити и доброг, ефикасног алтернативног канала комуникације радиодрамских форми са аудиторијумом који је током двадесетак година златног доба радио драме, крајем прошлог столећа, у организацију радиодрамских програма и одговарајућих институција култура примењиван у мањим местима, селима и варошицама у Војводини.

⁹ Продукција радиофонских облика, као акустичких жанрова, више не мора да буде привилегија радио станица, као што то јесте био случај код нас у другој половини XX века. Данас, у развијеним земљама, добро опремљени тонски студији (нека привилегија само великих радио станица) функционишу самостално као услужни сервиси за све оне којима је потребан акустички добро обликован материјал, без обзира на његов садржај или жанр. У истим тонским студијама данас могу да раде и музичари и радиодрамски посленици и рекламне агенције – јер је језик обликовања идентичан, а техничке могућности приступачне.

Позната још од староримских времена, та институција је и данас ефикасна и ефектна. Реч је о непосредном, јавном читању-извођењу радиодрамских садржаја у библиотекама, домовима култура, читаоницама и другим погодним просторима у којима може да се обезбеди примена или емитовање акустичких обликовних средстава својствених радиофонији. Публика никада није изостала и увек се о том чину позитивно изјашњавала.

ЗАКЉУЧАК

Оно што је донедавно била језичко-обликовна иманенција радиодрамских форми, данас се протеизмом радиофонске технологије, али и протеизмом радијских аналитичких жанрова који хибридују, аплицира на многобројне игране радијске садржаје: радио репортажу, радио фичер и друге облике који се користе у документарним и документаристичким средствима (фичеризација), као и на играни рекламни радио спот, који се све чешће обликује као драматизована, мини играна структура. Речју, сви они постају једна породица *акустичких жанрова*. Упоредна истраживања показују да су њихова реторичка средства и обликовни поступци (*partes artis: inventio, dispositio, elocutio, actio*), а пре свега у домену елокуције и акције, *исџа, заједничка*, а да се разлике испољавају на разини реторичког садржаја (*materiae artis*). Међутим, за разлику од осталих поменутих акустичких жанрова, радиодрамски облици су међу реципијентима знатно мање слушани. Разлог томе се крије пре свега у тематици и садржају који нису у складу с потребама и хоризонтом очекивања најширег аудиторијума или одговарајућих циљних група, али и у лошој програмској позиционiranости радиодрамских садржаја везаних пре свега за касновечерње термине када се радио мање слуша, а знатно више гледа телевизија.

Радиофонски – и међу њима радиодрамски облици – могу да буду изузетно атрактиван и радо слушан садржај, под условом да се тематски ускладе с интересовањем и очекивањима слушалаца и одговарајућих циљних група те да се емитују у атрактивније време, у преподневном и поподневном програму када се радио највише и слуша, да се чешће репризирају и да се жанровски приближе обликовном моделу рекламног радио клипа и реп нумера. Наиме, млађи аудиторијум преферира моделе обликовања који се примењују у радио рекламама, реп музици, видео клиповима. Карактеристике их: минијатурна, кратка занимљива духовита фабула с обртом, типична за рекламу и реп нумере, као и ефектна амбијентална хронотопизација, која у процесу рецепције омогућава богат доживљај у виду менталног филма. Битна негативна карактеристика савремених радиодрамских облика може се окарактерисати као *ауџисџички синдром*, а односи се на *џемаџику и садржај* савремених радиодрамских форми. Они су, с аспекта хоризонта очекивања ширег аудиторијума, недовољно интересантни и некомуникативни, махом затворени у свој

свет и сопствену самодовољност коју креирају њихови аутори и одговарајући уредници програма.

Истраживање показује да се квалитетна и успешна решења у оквиру конвенционалних медија (радио станице) најлакше могу изнаћи за краће радиодрамске форме (колаж, драмска минијатура, радио игра...) које трају око 10–15 мин, јер су то програмски интервали који се релативно лако уклапају у веће програмске блокове (преподневни, послеподневни програми), а без нарушавања основне програмске структуре и концепта.

Вербални семиотички системи, којима припадају и акустички радиодрамски жанрови – имају специфичну могућност: могућност тумачења садржаја и природе квантитативно-квалитативних односа, веза, релација и корелација феномена. Због тога текстови у којима доминирају вербални, природно-језички системи имају много већи потенцијал за преношење цивилизацијског, културног искуства и знања, од невербалних система. Тартуски семиотичари, након деценијских истраживања, тврде да се култура доминантно изграђује на вербалним, природно-језичким системима управо због тога што вербални, природни језик омогућава тумачење, објашњавање, дискутовање. Због тога текстови, који су доминантно обликовани вербалним природно-језичким системима, а реципирају се чулом слуха (жива реч, тонови, музика, акустички шумови, звучни ефекти...) – боље и свестраније од доминантно невербалних система (фотографија, слика...) остварују тумачећу функцију.

Управо се у тој тумачећој функцији и у том могућном иманентном својству вербалног акустичког артефакта налазе нове, недовољно искоришћене могућности радиодрамских облика. Оне могу имати знатну улогу у ненаметљивим едукативним процесима преношења информација и тумачења у разним видовима институционализованог школског образовања (предшколске установе – вртићи, забавишта; основне и средње школе), али и у перманентном образовању како младих тако и одраслих (*life-long education*).

Будућност радиодрамских облика могућно је сагледати и у алтернативним каналима дистрибуције и комуникације, независно од радио медија. Снимљени на савременим акустичким носачима (*CD, CDR, USB...*) у високопрофесионалним независним тонским студијама који сервисирају потребе свих оних који продукују акустичке структуре (музичари, радиодрамски посленици, рекламно-маркетиншке агенције...), радиодрамски облици, с добром *PR*-подршком, релативно лако могу пронаћи пут презентације путем алтернативних канала комуникације. То могу бити специфични канали дистрибуције и локације спрам циљних група (групе са посебним потребама: култура и едукација слепих), болнице, бање... Разне институције и предузећа у којима доминира мануелни, аутоматизовани начин обављања посла... Одговарајуће институције и амбијенти културе: домови културе, библиотеке, књижаре, специјализовани кафеи-књижаре, позоришни фоајеи... Многобројна јавна места с различитом

наменом: простори за одмор и рекреацију попут тргова и паркова, изле-тишта. Други јавни диверсифицирани простори намењени за одмор и рекреацију: спортске хале и терени, базени, клизалишта, рекреативни центри. Саобраћајни простори: аутобуске, железничке станице, аеродро-ми. Јавна превозна средства (аутобуси, возови, бродови, авиони...).

Радиодрамске облике у Србији различитом учесталости (редовно, повремено, ретко) максимално слуша око 5%, а у Војводини око 6% становника старих 10 и више година. Најчешће је то око 1,8–2,5% становника, односно око 140.000–190.000 житеља Србије и око 33.000–46.000 Војвођана. Наведени подаци су заправо изузетно респектабилни јер често знатно превазилазе број читалаца бестселера и најтраженијих књига у библиотекама широм Србије. У нашој средини у којој је неписменост и функционална писменост још увек хроничан проблем, а култура читања недовољно развијена, где је општа језичка култура почев од пијаци и улице па до масовних медија, на крајње незавидном нивоу – лако се увиђа значај и улога радија у домену опште едукације, неговања говорне културе и унапређивања многобројних аспеката културе живљења. У наведеном контексту, радиодрамске форме базиране пре свега на квалитетној литератури – имају изузетну важност и улогу у профилисању културне понуде јавности. Тим пре, ако се има на уму истраживањем доказана комплементарност медија: у чак 79,4%–87,6% случајева рецепција садржаја путем једног медија стимулише реципијенте да одговарајући садржај реципирају и путем других медијских адаптација (књига, сценске изведбе: драма, опера, балет; филм, телевизија, радио драма, мулти-медијалне обраде...).

Дакле, у друштву које је свесно своје културне баштине и културних вредности, које увиђа важност едукације усклађене с потребама савременог живота и које препознаје и респектује потребу својих грађана за квалитетним слободним временом – радиодрамски облици могу да имају лепу будућност.

Sofija Košničar

RHETORICAL AND MEDIA ASPECTS OF RADIO GENRES

Summary

What was until recently a linguistically shaped immanence of radio drama forms, is nowadays applied to many featured radio contents through the proteism of radio technology as well as the proteism of radio analytical hybrid genres. These features include radio reports, radio features and other forms used in documentary and documentaristic means (featurisation), as well as a featured radio advertisement, which is increasingly more becoming a dramatized mini-play. In other words, all of them are becoming a family of *acoustic genres*. Comparative research shows that their rhetorical means and shaping procedures (*partes artis: inventio, dispositio, elocutio, actio*), primarily in the

domain of elocution and action, are the same, common, and that the differences surface on the level of the rhetorical content (*materia artis*).

However, unlike other mentioned acoustic genres, forms of radio drama are significantly less listened to by recipients. The reason lies mostly in topics and content, which are not in accordance with the needs and expectancy horizons of the widest audience or certain target groups. In addition, they are poorly positioned in the program scheme of radio contents as they are put in late night slots, when radio is less listened to because more time is spent watching television.

Radio forms, drama being one of them, can be an extremely appealing and gladly heard content under the condition that it is thematically in accordance with the interest and expectancy horizons of listeners and certain target groups and that it is broadcast at a better time, in the morning or early afternoon, when people listen to radio more. In addition, these forms require more reruns and they need to come closer genre-wise to the model of a radio commercial and rap music. Younger audience prefers the models that are used in radio commercials, rap music and videos, which are characterized by a miniature, interesting and funny story with a twist, typical of commercials and rap songs, as well as effective ambiance chronotopicity, which in the process of reception enables the listeners to richly perceive the content in the form of a mental film. An important negative characteristic of contemporary radio dramas can be characterized as an *autistic syndrome*, which refers to the *topic* and *content* of modern radio dramas. From the aspect of expectancy horizons of the wider audience, they are not interesting and not communicative enough. They are seen as closed in their own world and in their own self-sufficiency, created by their authors and program editors.

The research shows that good, successful solutions within the conventional media (radio stations) can be most easily found for shorter radio forms (collage, drama miniature, radio play...), which last for 10–15 minutes, because these are the program intervals that fit easily into larger blocks (morning or afternoon) without disturbing the basic program structure and concept.

Verbal semiotic systems, acoustic radio drama genres being part of them, have a very special ability – to interpret the content and the nature of quantitative and qualitative relationships, connections, and phenomena correlations. Because of that texts which are dominated by verbal natural systems have a much larger potential for transferring civilizational, cultural experience and knowledge than nonverbal systems. After decades of research, Tartu semioticians claim that culture is dominantly built on verbal, natural linguistic systems because the verbal, natural language enables interpretation, explanation and discussion. Due to that fact, texts which are dominantly shaped by verbal, natural linguistic systems and are perceived aurally (live speech, tones, music, acoustic noise, sound effects...) are more able to realize their interpretative function than dominantly nonverbal systems (photos, paintings...).

In this interpretative function and a potential immanent characteristic of verbal acoustic artifacts we find new possibilities of radio dramas that have not been exploited enough. They can play a significant role in unimposing educational processes of conveying information and interpretation in various forms of institutional education (pre-schools, kindergartens, primary and secondary schools) as well as in the life-long education of young people and adults.

The future of radio dramas can be seen in alternative channels of distribution and communication, independent of radio media. Recorded on contemporary acoustic media (CD, CDR, USB...) in highly professional independent recording studios which service the needs of all those who produce acoustic structures (musicians, radio drama

workers, advertising and marketing agencies...), with a good PR support forms of radio drama can relatively easily find their way of presentation in alternative communication channels. These can be special distribution channels and locations determined according to target groups (people with special needs: culture and education of the blind), hospitals, spas... Various institutions and companies which are dominated by the manual, automatized work... Appropriate institutions and cultural ambiances: cultural centers, libraries, book shops, specialized book shop cafes, theater lobbies... Many public places with a variety of purposes: spaces for rest and recreation such as squares, parks and picnic areas. Other public diversified spaces intended for rest and recreation: sports halls and fields, swimming pools, ice-skating rinks, recreational centers. Traffic spaces: bus and railway stations, airports. Public means of transport: buses, trains, ships, airplanes...

Forms of radio drama are listened to with differing frequencies (regularly, sometimes, rarely) by a maximum of 5% in Serbia and in Vojvodina by around 6% of the population of 10 or more years of age. Most frequently this is 1.8–2.5% of the population, i.e. 140–190 thousand inhabitants of Serbia and around 33–46 thousand people living in Vojvodina. The data is actually quite impressive because they are often higher than the number of people reading bestsellers and most wanted books in the libraries across Serbia. In our setting, where illiteracy and functional illiteracy are still a constant problem and where the reading culture is still underdeveloped, where the general linguistic culture in the market place and the street as well as in the mass media has stooped to low levels, it is easy to see the significance and role of the radio in the domain of general education, nurturing of oral culture and advancement of many aspects of the culture of living. In the mentioned context radio dramas based primarily on high quality literature have an extreme significance and role in profiling the cultural offer to the wider audience. This is even more prominent if one bears in mind the complementarity of the media proven by the research – in 79.4–87.6% cases the reception of the content in one medium stimulates recipients to perceive the corresponding content via other media adaptations (books, stage performances: drama, opera, ballet; film, television, radio drama, multimedia remakes...).

Therefore, in a society which is aware of its cultural heritage and cultural values, which realizes the importance of education blended with the needs of a modern life, and which recognizes and respects the need of its citizens for high quality free time, radio dramas can have good prospects.

Ђорђе Перућ

ОРАЦИЈЕ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА – ВЕРТЕПСКА ШКОЛСКА ИГРА ИЗ XVIII ВЕКА

САЖЕТАК: Аутор је у Историјској збирци Архива Српске академије наука и уметности пронашао рукопис од три стране под насловом *Орације Рождесѣва Христѣова* непознатог писца. Реч је о драмском тексту, вертепу, написаном на црквено-словенском језику руске редакције, већином у стиху, мањи део у прози. Претпоставља се да је настао у XVIII веку (између 1726. и 1762) и да су га најраније могли изводити ђаци у Београду, а потом и карловачки. Аутор рашчлањује три врсте божићног песништва: вертеп, божићне беседе и вертепске песме, и даје њихове основне особине. Закључује да је реч о српској редакцији украјинског вертепа, који се може датирати између 1733. и 1736. године, и да је аутор био један од магистара славенско-латинске школе у Сремским Карловцима, можда и сам Емануил Козачински, аутор *Траедокомедије* изведене 1734. или 1736. године.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: вертеп, орације, божићне беседе, школске игре, барок, Сремски Карловци, Београд, Кијев, црквенословенски језик, тропар, Рождество Христово, Га-спар, Мелхиор, Балтазар, Ирод, цар Петар, Београдско-карловачка митрополија, Радослав Грујић, Мираш Кићовић, акростих, приказивање, црквено-школска игра.

У рускословенском периоду српског барока (1730–1780/90), историја српског позоришта бележи постојање тзв. школских драма или црквено-школских приказања. Историчари позоришта разликују углавном две врсте позоришних дела у наведеном бароком периоду: вертепске школске драме, приказиване о Божићу, и ускршња школска приказања, извођена о Ускрсу.

О вертепској школској драми, коју су учили Божића или на сам празнични дан приказивали ђаци тадашњих средњих школа, богослови и латинисти старијих разреда, писано је у историјама српског театра и прегледима позоришног живота код Срба у доба барока. Театролози се углавном слажу у томе да се сценски вертеп појавио код Срба у наведеном периоду, и то по угледу на украјинско-кијевски вертеп. Ту специфичну позоришну форму међу Србе у Аустроугарској су највероватније донели први кијевски учитељи и богослови: Максим Суворов у време београдског ми-

трополита Мојсија Петровића (1726–1730), као и група кијевских учених богослова са Емануилом Козачинским на челу, у време другог београдско-карловачког митрополита Викентија Јовановића (1731–1737). Вести о вертепу, вертепским песмама и тзв. „орацијама“, забележене су и у изворима писаним у време карловачко-београдског митрополита Павла Ненадовића (1749–1768), па потом и даље. Пишући о вертепу у рускословенском периоду српског барока, театролози су приметили да недостаје још много података: изостају прецизни подаци о изведбама и учесницима, о годинама извођења, као што није установљено ни време првог приказивања. Највећи проблем био је, међутим, то што се у истраживањима није наишло ни на један текст вертепског приказања из XVIII века. У историјама српске књижевности барока (Јована Скерлића¹ и Милорада Павића²), као и историји театра XVIII века (Миховила Томандла³ и Боривоја Стојковића⁴) у којима се писало о вертепу, нема конкретних података о вертепској игри из XVIII века. Ни у посебним студијама о српском позоришту барока (Мираша Кићовића⁵ и Катарине Томашевић⁶) није приказан барокни вертеп из овог доба, мада се доцније у српској литератури и библиографији може наћи више штампаних примера ове популарне школске игре, која се приказивала најпре и нарочито у Војводини, а потом и у Србији по варошима све до 1944. године, када је била такоређи сасвим напуштена и заборављена. Ипак, један рукопис вертепске црквено-школске игре из XVIII века сачуван је, и овде га са коментарима наводимо у целини.

О рукопису „Орације Рождества Христова“ из XVIII века

У Историјској збирци Архива Српске академије наука и уметности, под бројем 7347, налази се рукопис од свега 3 стране, на чијој полеђини

¹ Јован Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, Београд 1966, поглавља: Руски утицај, 128–145; Исти, *Прве српске позоришне представе (1909)*, Писци и књиге, Београд 1964, I, 83–92.

² Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Београд 1970, поглавља: Српска барокна драма (утицаји руског, пољског и мађарског школског позоришта), 260–264; Вертепска драма, 274–278.

³ Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини (1736–1868)*, Нови Сад 1955, I, поглавље: Црквено-школско позориште, 15–18.

⁴ Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, поглавље: Вертепска драма, Београд /1979/, 26–27.

⁵ Мираш Кићовић, *Школско позориште код Срба у току XVIII и на почетку XIX века*, п. о. из Зборника радова XVII Института за проучавање књижевности САН, књ. 2, Београд 1952, 99–124; Исти, *Вертепска драма код Срба у вези са сличном сценом драмом*. – Београдски међународни славистички састанак (15–21. IX 1955), зборник, Београд 1957, 619–622.

⁶ Катарина Томашевић, *Певана поезија у српским позоришним облицима Досићејевог доба*. – Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 8/9, 1991, 19–20 (из магистарског рада: *Музика и позоришни живот Срба у XVIII веку*); Божидар Ковачек, *Школско позориште код Срба 1754–1813. и његов репертоар*, у: *Талија и Клио*, Нови Сад 1991, I, 30–35; К. Томашевић, *Значај Велике сеобе за развој музике у српском позоришту XVIII века*. – Сентандрејски зборник САНУ, 3, Београд 1997, 196–197, у напомена 17; Иста, *Музичка сцена барокног доба. Прве деценије након Велике сеобе*. – Мокрањац, 2, Неготин, септембар 2000, 12–13, и напомена 21.

стоји исписан наслов *Орације Рождесѿва/ Хр/ис/ѿова*. Писан је крупним словима, црним мастилом, лепо и пажљиво, читким словима на пожутелој хартији грубље израде и слабог квалитета. Из наслова се не може извући закључак да је реч о драмском тексту, вертепу, али се ишчитавањем самог текста (овде га преносимо у оригиналу и у садашњој ортографији!) види да он то јесте. Непознати писац калиграфски исписаног текста на црквенословенском језику руске редакције не наводи нигде да је реч о вертепској игри. За њега су то „орације“ (говори или говорења) четири цара, дакле четири лица, који разговарају међу собом о необичном рођењу детета (Христа) у Витлејему, коме иду са намером да му се поклоне. Цареви су Гаспар, Мелхиор и Балтазар, а са њима разговара јеврејски цар Ирод у чијој царевини се одиграва ова сцена. Већи део текста *Орације Рождесѿва Хрисѿова* писан је у стиху, а мањи у прози. Година, место и време настанка овог рукописа нису назначени.

Оквирно се може установити да је рукопис писан током рускословенског периода српског барока. Старина рукописа несумњиво привлачи пажњу. Посебно је занимљиво то што непознати писац наводи и стихове песама које се у игри *ѿевају*; реч је о шест вертепских песама, од којих су две литургијске, у самом уводу, док су четири нелитургијске, праве вертепске позоришне песме.

Већ у уводу, непознати писац даје посебну напомену за глумце: игра почиње „по тропарје и кондајје Рождества“. Извођачи, дакле, најпре треба да *оѿѿевају* тропар и кондак Рождества, који се на тај дан 25. XII / 7. I поју у цркви на литургији празника Рођења Христовог. То су: тропар *Рождесѿво Твоје Хрисѿе Боже наш* и кондак *Дјева днес ѿресушчесѿвеннаго раждајетѿ*, познатог византијског песника Романа Мелода (V век). И тропар и кондак поју о основним симболима Рождества: *звезди* коју источни цареви прате до *верѿѿѿа* (пећине) у којој се родило *оѿроче младо*, *ѿревјечниј Боѿ*, тј. дете Христ. Највероватније да су ове две литургијске песме биле певане испред завесе, која се у току певања лагано диже – показујући и визуелно та три симбола који чине главну окосницу радње сваког вертепа.

По завршетку певања литургијских напева, „абије“ или: одмах, почињу казивања или орације тројице царева, најпре Гаспара, потом Мелхиора и најзад Балтазара. Они желе да се поклоне новом цару, рођеном у Витлејему, и са собом носе „ливан, смирну, злато“. Њихове „орације“ писац прекида кратким упутством:

„Таже по(ј)им(о) пјесн 1. *Слава во вишних Боѿу*“.

Анонимни писац најраније познатог текста вертепа само је назначио наслов песме коју на том месту треба отпевати; наслов је истовремено и први стих једне од вертепских божићних песама чији су и текст и напев и данас познати.

После отпеване песме *Слава во вишних Боѿу*, следи „орација“, или наступ охолог јеврејског цара Ирода. Он пита тројицу царева ко су и откуд

они у његовом царству те коме носе своје поклоне. Сва три цара у тексту се редом представљају; долазе из Персије, Арабије и Вавилона пратећи звезду небеску, која их води „новорођеном царју“, малом Исусу, рођеном у Витлејему, камо иду да се поклоне и да га дарују као Цара, и Бога. Према дидаскалији у наставку следи још једна пригодна божићна песма:

„Таже по(ј)ем(о) пјесн 2. *Шедше ирије царју*“.

И ова вишегласна хорска песма, такође нам је позната на основу већег броја мелографских записа.

Према рукопису драме, следи у наставку „орација“ цара Ирода. Он не зна ни за какво рођење новог цара у његовом царству и сумња на „Захаријину лозу“ да ова опет спрема неку побуну. Али, казује Ирод, не боји се он, јер је силан цар од кога „трепешчет всја земља от страха“. Одговара му цар Мелхиор Арапски, да звезда с неба предсказује рођење у Израилу цара над царевима, који ће владати над небом и земљом, целим светом.

Даљи ток драмске радње опет се прекида следећом напоменом: „Сада појемо“ каже он, „пјесн 3. *Боџ и Госџод*“. Та, врло дугачка (чак 31 строфа) божићна песма, сачувана је код нас само у једном текстовном запису.* Напев није забележен.* Непознати песник је кроз стихове покушао да обради „чтеније“ Јеванђеља по Матеју (глава II, стих 1–12. Зачело 3) које се чита у цркви на дан Рождества Христовог. Тај део Јеванђеља чини основну тему сваког вертепа. Уместо „чтенија“, текст *Орације* предвиђа извођење стихованог „пјенија“. Ако су се све строфе заиста појале, то је могло доста да продужи црквено-школску игру.

У наставку „орације“ реч узима цар Балтазар; он одговара цару Ироду како га је из Астраханских страна непогрешиво известило пророчанство о Иродовој надмености и лукавству. После само једног катрена завршен је дијалог са Иродом, након чега, према дидаскалији, следи још једна вертепска позоришна песма:

„Таже по(ј)ем(о) пјесн 4. *Виџја дейџа мало(ј)е*“.

До нас, ова песма је дошла само у текстовним записима преко пемарица из грађанске лирике. О њој је црквени историчар Радослав Грујић оставио важну напомену којој ћемо касније посветити посебну пажњу. Колико нам је познато, мелографски запис није сачуван.

После отпеване песме цар Балтазар се опет обраћа Ироду; назива га „гордим врагом“, питајући га како се не боји с Богом ратовати, децу „убивати“ и толики плач, „воплъ сотворити“ у Израилу. Тим чином он ће себе (своју душу) изгубити и таму вечну наследити. Јер, три цара су о његовом злочину, покољу деце у Израилу, извештени. Иродов одговор – „орација“, у тексту изостаје. Вертеп се приводи крају тако што сва тројица источних царева – Гаспар, Мелхиор и Балтазар – скупно о б з н а њ у ј у , обраћајући се гледалишту, „ р о ж д а т “ (= датум рођења) новорођеног младенца, Господа Исуса Христа од Дјеве Марије, Богородице, честитајући целом свету, од истока до запада, тродневни празник.

Вертеп се завршава са једноставно уписаним: *Многая лѣта*, за које није дато упутство о начину извођења, тј. како да се возгласи или отпоје, јер постоје разни начини исказивања „многољетија“. На самом крају, додато је: *ц. Пеѿр*. Могуће је да се очекивало да се у „многољетију“ помене име Ц(ара) Петра.

Коменѿари уз верѿей „Орације Рождестѿва Христѿова“

Из изнетог сижеа ове кратке позоришне игре, очигледно је реч о вертепу, а не скупу „орација“, као и то да она има одлике позоришног дела: лица, глумце, дијалоге, певачке партије, хор, тј. појце. На рукопису, писаном рускословенским језиком, писац се није потписао. Аутор остаје анониман, не зна се да ли је реч о оригиналу, преради или препису. Непознати су, даље, време и место постанка рукописа, да ли је изведен, где и када. И друга нека споредна или тренутно неуочена питања, могу се такође подвести под заједнички знак питања. Одакле почети са трагањем за одговорима? За сада, једино је извесно да текст оквирно потиче из периода рускословенског барока (1730–1780/90). Може ли се, међутим, одредити нешто ужи временски период?

За почетак, скренућемо пажњу на неке значајне путоказе. Ту је, најпре, напомена у којој се позивају глумци и публика да заједнички отпоју „многаја лѣта“, у којој ће бити споменуто и име руског Ц(ара) Петра. Како је познато, у наведеном периоду на руском престолу сменила су се тројица царева истог имена:

- *Пеѿар I Алексејевич Велики* (1672–1725), император (1721–1727),
- *Пеѿар II Алексејевич* (1715–1730), цар (1727–1750) и
- *Пеѿар III Фјодорович* (1728–1762), цар (1761–1762).

На основу ових података закључујемо да је овај ђачки вертеп могао настати у нешто ужем периоду рускословенског барока, грубо омеђен следећим годинама: 1726–1762.

У тим годинама, подразумева се да је то могло да буде у периодима када су главне српске школе деловале у Београдско-карловачкој (1726–1737), односно, после турског освојења Београда (1739/1740) у Карловачкој митрополији (1749–1768). Из тог доба, у оскудним документима понешто је писано и о школству, магистрима, орацијама и вертепима. У Београдско-карловачкој митрополији тада су били митрополити Мојсеј Петровић (1720–1730) и Викентије Јовановић (1731–1737). Због нове сеобе српског народа и ратова око Београда, период (1738–1748) владавине митрополита Арсеније IV Шакабенте и Исаије Антоновића није био погодан за развој српског школства. Тек по смиривању ратне ситуације, у време митрополита Павла Ненадовића (1741–1768), у митрополији Сремско-карловачкој, појављују се у рукописним хроникама нове и обилније белешке о школству, прослављању Божића, орацијама, вертепу и вертепским песмама. Имајући то у виду, са нешто више сигурности можемо датирати рукопис *Орација Рождестѿва Христѿова*.

а) Помени „орација“ и вертепа у Београдско-карловачкој митрополији (1726–1730)

Београдско-карловачком митрополијом најпре је владао митрополит Мојсеј Петровић (1720–1730), са седиштем у Београду. Он се обраћао руском императору Петру Великом, са молбом да из Русије буду послати руски учитељи који би поучавали српске ђаке у Београду и Сремским Карловцима. Познато је да је из Кијева стигао учитељ Максим Суворов са својим братом Петром; од 1726. године до смрти митрополитове, они су предавали српској деци у школи у С. Карловцима. Да ли је Максим Суворов могао написати или однекуд донети овакав рукопис вертепа (који је могао бити и препис) и извести га са својим ђацима? Досад се у изворима није наишло на такав податак, нити о њему говори театролошка литература. У приватним белешкама о издацима митрополитовим, само једно место би се евентуално могло односити на приказивање „орација“ или вертепске игре. На кратку ту белешку до сада није указано. Она се налази у митрополитовом акту под насловом: „Издаци митрополитског двора за разне потребе: од 16. јуна 1726. до 14. септембра 1728“:

Дек/емврија/ 1726:

4. За кола што возише робу Суворова до Карловаца – 3 фор.

21. Добошом и свирачем свим – 3 фор.

24. Школаром нашим от две школе за звезду и честитовање празника – 2 фор(инте).⁷

Из наведене белешке запажамо да се Максим Суворов спомиње децембра 1726. године, прве године свог учитељевања, како одлази из Београда. У другој, од 21. децембра, дат је трошак свирачима и добошару, који су у митрополитовом двору у Београду најавили весеље, тзв. „претпразнство“ (претпразништво Рождества Христово). По старом календару, 24. децембар је био Бадњи дан. На тај дан у митрополитовом двору, пред митрополитом Мојсејем било је „честитовање празника“; „школари от две школе“ (српске и грчке београдске) ступили би у митрополитов двор носећи звезду – симбол Христовог рођења. Звезда приводи ђаке Христовој колевци у импровизованој пећини, да му се поклоне. То су заправо сви основни мотиви вертепске игре, те закључујемо да је митрополит Мојсеј наградио ученике за њихов труд са два форинта.

Остали подаци уз овај запис из 1726. године могли би се лако реконструисати: наше су претпоставке да је ђаке за сценско приказивање вертепа обучио учитељ Максим Суворов⁸; да је „многољетствије“ било отпе-

⁷ Душан Поповић, Милица Богдановић, *Грађа за историју Београда од 1717. до 1739*, Београд 1958, I, 33–34.

⁸ Максим Суворов био је образован и врло писмен учитељ. Доласком у Београд и бравком у Сремским Карловцима он је у приватном животу доживео низ недаћа и трагичних тренутака: изгубио је ћерку Јелену, прву девојчицу ученицу у његовој школи (1727), затим ћерку Јудмилу (1730), сина (1734) и супругу (1737); у Русију се вратио тек „у марту 1737“. Смрт целе породице доводила га је у тешка расположења, немаштину и честе сукобе са грађанством, па и са митрополитом Мојсејем. У једном писму он записује: „Ни единџ бо

вано у славу руског императора Петра Великог; такође, оно најважније: да би година 1726. могла да буде најранија година представљања школског вертепа изведбом београдских ђака.

Године 1730. преминуо је патрон свих школа, митрополит београдско-карловачки Мојсеј Петровић. До избора новог митрополита, Викентија Јовановића, прошло је око годину дана. Школе су застале у свом раду. Док је трајало већање око избора новог митрополита, пажњу привлачи једно писмо из преписке темишварског епископа Николаја Димитријевића са пећким патријархом од 29. октобра 1730, у коме он пише о монасима манастира да „месо једу и у манастирима свирку, позориште и игру негују... Патријарх је на то одговорио запрећењем под клетвом, но они (монаси) су тако одговорили да ће патријарх изменити мишљење...“⁹ Више од овог навода није познато, нити о каквом се позоришту радило.

б) *Помену „орација“ и вершеја у Београдско-карловачкој митрополији (1731–1737)*

После смрти митрополита Мојсеја, 1731. године за новог београдско-карловачког митрополита изабран је Викентије Јовановић. И он се старао да доведе друге руске учитеље који ће на подручју његове митрополије отворити нове словенске и словено-латинске школе. Године 1733. дошла је из Кијева група магистара, филозофа и богослова у којој су били: Емануил Козачински (1699–1755), Синесије Залуцки, Петар Падуновски, Трофим Климовски, Јован Мјенацки, Георгије Шумљак и Тимотеј Ле-

денџ без комедији...“ (1727); а за случај да му митрополит не одобри још новца, упозорава га: „тогда могу *инымъ путемъ ходити!*... врачество готово!“ (1727); вид.: Радослав М. Грујић, *Српске школе од 1718–1739*, Београд 1918, 55. Из ове реченице се види да је Суворов у љути ни употребио и један позоришни термин: *комедија*, пре наслова Е. Козачинског: *ѿраеодоко-медија*, која се код нашег народа извргла у – комендију!

„Код Руса“, тврдио је театролог М. Кићовић, „и драме о Христову рођењу могле (се) називати ‘комедијама’“: *Комедија на Рождество Христово*, од Дим(итрија) Ростовскога и *Комическiя дѣиствиѣ рождemuся Христу*, М. Довгалевскога; па су тако и Срби добили *‘схоластическу комедију, комедију о Ироду и Комедију о нежном воспiишанију дјеишеј’*“, закључује се на истом месту (М. Кићовић, *Школско позориште код Срба...*, Београд 1952, 116). Из тога закључујемо да је М. Суворов знао добро значење речи *комедија* коју употребљава. А да га је она друга реченица подсетила и на једно место из „комедије о Рождеству Христовом“, види се по томе што се иста реченица наводи и у *Еванђељу по Маттеју* (II, ст. 1–12) у коме се говори како врач (мудраци, маги, три краља) после поклоњења малом Исусу не свраћају јеврејском цару: „инимъ путемъ ѿ(т)идоша во странѣ (тј. земљу) свою. За еванђелска реченица је и устиковљена, што је Суворов могао знати; у једној од најпознатијих вертепских песама: *Шедше ѿрије цари*, која се и у вертепу *Орације Рождества Христова* наводи; вид. у прилогу цео текст, а то место у песми гласи:

Иним путем ид’те,
К Ироду не ид’те!
Пришли страни своја,
Христа славословја.

Суворов је био и музички образован учитељ, јер је у својој библиотеци имао и књиге: *Щаптиръ на виршах*, књига на нотах; *Theatrum politicum*; *Soarij Rhetorica*, Букварь Львовскiй; *Leben Petri des I*; *Homeri Odissea*, *Ars Metrica* и друго (вид.: Р. М. Грујић, *Прилози за историју српских школа у првој ѿловини XVIII века*, п. о. из XLIX „Споменика“ СКА, Београд 1910, 130–131).

⁹ Милутин Јакшић, *О Вићентију Јовановићу*. Прилози за историју Митрополитства му 1731–1737, Нови Сад 1900, 16.

вандовски. Сви ови учитељи распоређени су по епископијама: у Београду, Сремским Карловцима, Осијеку, Темишвару, Будиму, Араду. И поред обимнијих испитивања, театролози нису успели да у овом периоду издвоје и сакупе нешто више сведочења о вертепу и прослављању Божића. О вертепу нема података, али је сачуван већи број божићних „орација“, „којима су ученици латинских и словенских школа“ у Сремским Карловцима честитали Божић. Под насловом *Стіхи и привѣтствія Рождественая*, изнео је историчар цркве Радослав Грујић прегршт стихованих и прозних састава изговорених од ученика о Божићу, почев од 1733. до 1736. године.¹⁰ Од седам наведених текстова, поетских и прозних, (изузимамо орацију о Св. Алимпију Столпнику), који су посвећени слављењу Божића у наведеном периоду, најинтересантнија је песма *Витя дѣтя малое*. Њен текст није припадао „орацијама“, већ певаним вертепским песмама; то је, заправо, прва права вертепска песма наведена са комплетним текстом. Да је тако, сведоче потоње грађанске песмарице које не доносе „орације“ већ само певане вертепске песме. То потврђује и најранија црквена *Песмарица Теодора Добрашевића* из 1763. године, где се налази једна рана варијанта текста ове песме.¹¹ Сада, дакле, видимо да се текст певао и у *Орацији Рождесѣва Христѣова*, и то као једна од наведених песама по наслову, а са напоменом непознатог писца: „Таже п о (ј) е м (о) пјесн 4. *Витѣја дјеѣтѣја малое*“. Занимљиви су још неки детаљи о тексту ове песме, пошто није познато да је сачуван њен напев у српским мелографским изворима.

Запис текста код Грујића, из 1733–1736, преписан је изузетно лоше: строфе нису обележене и мешају се с припевом. Али, кад се текст уз помоћ Добрашиновићевог записа из 1763. правилно испише (видети прилог), види се да је правилност у редоследу стихова очувана, док је у Грујићевом препису текста дошло до преметања строфа. То знамо на основу тога што је у Грујићевој верзији сачуван акростих: ВИ-В-А-Т!, који може бити од значаја у извођењу закључака о могућем ауторству *Орације Рождесѣва Христѣова*, као и о постојању самог вертепа у наведеном периоду, о чему неки стихови у тој песми такође говоре:

Ангели снижајтесја
к вертепу зближајтесја
Днес во рождествје твојем

Последњи стих је стални припев уз сваку дистиховну строфу, што потврђује да је ова вертепска песма одиста п е в а н а у периоду 1735–1736, највероватније у оквиру приказивања вертепа.

Од 1735. године, када се митрополит Викентије Јовановић вратио из Беча и када је у Сремским Карловцима свечано поздрављен дужом

¹⁰ Р. М. Грујић, *Нав. дело*, 141–142.

¹¹ Боривоје Маринковић, *Српска грађанска поезија*, Београд 1966, књ. II, бр. 367 + стр. 455–434.

песмом Емануила Козачинског *Привѣтствіе...*, са акростихом: Викентій Іоанович Божиєю Милостію Православни Архієпископ Митрополіт Белградски, в и в а т ! – он је већ боловао, све до смрти 1737. године. У том периоду био је у великим сукобима са епископима, нарочито са ваљевским Доситејем Николићем и бачким Висарионом Павловићем. Епископ бачки, јегарски и сегедински Висарион Павловић (о. 1670–1755), главни противник митрополитов, био је од њега осуђен на епитимију коју је издржавао у Сегедину. Љут, а немоћан, он је у једном приватном писму претио митрополиту, да ће му „скомпоновати епитаф који се још није чуо под овим хоризонтом и дуго после смрти његове – вѣ трагедійскихѣ ѿмнахѣ онѣ будется пѣти...“¹² Изразивши се тако т е а т р а л н о, у бесу, то изгледа није никад испунио; остале су само речи позоришним речником изречене, из којих се могло закључити да је он некад и негде присуствовао неким позоришним представама у којима су певане „трагедијске химне“, као у старој Грчкој.

Из овог периода пажњу привлачи и рукописна збирка духовних песама непознатог карловачког маистра из 1734. године, коју је описао Милорад Павић.¹³ У њој има одиста велики број пригодних песама, „орација“, изговорених на разне Христове, Богородичине и светитељске празнике. То су углавном само пригодне песме, које су „ритори“ рецитовали, онако како их је срочио непознати магистар. Ови текстови, па и они који су посвећени Рождеству Христовом, јесу оригинални састави самог маистра, које не срећемо у каснијим варијантама. У разматрању наше теме, пажњу заслужује само једна од тих песама, написана у част Св. апостола Петра, која има барокни акростих: Виват!¹⁴

Треба, најзад, подсетити и на још један значајан позоришни догађај у годинама владавине митрополита Викентија Јовановића (1751–1757). То је приказивање *Траедокомедије* Емануила Козачинског у Сремским Карловцима (1734. или 1736, 15. VIII – на дан Успенија пресвете Богородице), на крају школске године. Да ли је било и других позоришних представљања из тог доба? Могуће је да управо из тог времена потиче и црквено-школско приказивање *Орације Рождесѣва Христѣова*. О томе ће нешто више речи бити у закључном поглављу ове студије.

в) *Прейѣосѣавке о ѿприказивању ускрихних и божѣиных ѿприказања у Београдско-карловачкој мѣтрополији (1737–1739/40)*

Исцрпљујући рат Аустрије и Турске (1737–1739) и пад Београда (1740), утицали су на српско становништво у Србији да заједно са пећким патријархом Арсенијем IV Јовановићем Шакабентом потраже спас у избе-

¹² М. Јакшић, *Нав. дело*, 158.

¹³ Милорад Павић, *Зборник неѣознаѣоѣ карловачкоѣ маѣистѣра из 1734. године*, Језичко памћење и песнички облик, Нови Сад 1976, 9–39.

¹⁴ М. Павић, *Нав. дело*, песма бр. 31. Чини се да је песма бр. 31 (акростих: Petr Vivat!) у вези са претходном песмом бр. 30 *Carmen Chronosticum* (акростих: *Празник свѣѣѣих аѣосѣѣѣол Пеѣѣра и Павла*) и да су обе као орације написане за ученике „риторе“ који су их 1734. године рецитовали на тај дан.

глиштву преко Саве и Дунава. Авети рата су утицали и на руске, кијевске учитеље у српским школама да прекину рад на описмењавању својих ђака и врате се у свој завичај. Тако су отишли скоро сви они који су и дошли: из Београда – Петар Михаилов и Симон Тодорски; из Карловаца – јеромонах Синесије Залуцки, а потом и Емануил Козачински, Петар Падунски и Трофим Климовски; Јован Мјенацки се задржао у Будиму, где се оженио и постао прота; о одласку осталих: Тимотија Левандовског из Вуковара, Јована Ластовицког из Пожаревца и Георгија Шумљака нема података. Међу Србима је остао само један магистар – ђакон Петар Рајковић, у школи у Сремским Карловцима. „Пуних 12 година беше он једини учитељ у Срем. Карловцима (1757–1749)“, писао је Р. Грујић. „Тиме је он одржао континуитет између средње школе за Викентија Јовановића и обновљених средњих школа за Павла Ненадовића.“ И управо из тог тешког доба Грујић износи један документ, занимљив и важан за театрологе и историју позоришта. „Из једног рачуна“, који наводи, „поднесеног патријарху Арсенију IV на исплату 8. децембра 1740. године изгледа да је (ђакон Петар Рајковић) са ученицима својим наставио и позоришна приказивања о великим празницима“.¹⁵ У том рачуну набрајају се ставке и предмети који су се као позоришни реквизити једино у позоришним представама могли употребљавати:

– *крила* („за крила на *воскресеније Христово*: флиспапира и брашна за лепљење; мед иконописцу што је златио крила; паки за друга крила на *вознесеније Христово*; за крила тесте артије“),

– *којље* („за копље иконописцу што је златио и бојадисо зеленом бојом“),

– *венци* („от цвећа што су венци; Немица, што је правила венце од цвећа; из Шанца што су донели венац; цвеће куповно за два венца и Немица што је плела; за конце Немица што је везла венце“),

– *бубањ* („што је Немац оправио и нову кожу метнуо на бубањ“),

– *артија* („за златне артије и дебеле артије; за крила тесте артије; за артију што смо лепили школске пенчере“),

– *клобук* („за клобук пантликe“),

– *хорџуџер* и *јомада* („Јоану дијаку за кола, што је донел хорпугер, и прочита“).¹⁶

Овај списак реквизита за позоришне представе на Воскресеније и Вознесеније Христово, о којима се ништа не зна, прихватили су сви историчари српског театра. Остало је нејасно да ли су те ђачке представе биле изведене 1739, 1740. године или нешто раније. Јер, овде је реч о некој задоцнелој исплати трошка, која је наплаћена тек у децембру, тачније 9. децембра 1740. „Дијаци карловачки су том приликом патријарху дали овај рачун у цркви карловачкој“ спремајући се, можда, за представљање вертепске школске игре, на Рождество Христово 25. децембра 1740. Испла-

¹⁵ Р. Грујић, *Српске школе од 1718. до 1739.* Београд 1908, 180–181.

¹⁶ Исти, *Прилози за историју српских школа у црвјој љоловини XVIII века*, 129.

ћен новац могао је делом послужити за куповину неопходних ствари за предстојећу божићну вертепску игру.

Помену вертепа, „орација“ и вертепских песама у доба карловачког митрополита Павла Ненадовића (1749–1768)

Пошто у време карловачког митрополита Исаије Антоновића (1748–1749) није пронађен ниједан податак о српском театру, као ни о вертепу, улазимо у ново доба – доба митрополита Павла Ненадовића. У том добу се код ђака јаче развила љубав за свечана ускршња и божићна представљања. И сам митрополит Павле је личним примером на позоришна представљања подстицао ђаке словенских, латинско-немачких и „клиричских“ школа – „све су се те школе називале Покрово-Богородичним школама“. То је очигледно на основу два примера.

Познато је, најпре, да је 20. априла 1753. године митрополит Павле упутио циркулар на све игумане, архимандрите и монахе фрушкогорских манастира у коме стоји: „Благодатију Божијеу, поспјешством же пресвјатија Богоматере 'Покрово-Богородичних школ' карловачких, јуност ради бољше ексерциције, на славенском в ден св. вел(ико)м(ученика) Георгија, а на латинском јазиције в грјадујушчују недељу, *схоласићескаја комедији* хошчет бити; сего ради, во јеже видјети тјех же јуности учениа ексерцицију и да би вашим присуствијем јуност онаја болшеје подвизаније и ревност получила... неоставихом вас со сим позвати...“¹⁷ Није познато, међутим, шта су ђаци тада приказивали.

Познато је да је митрополит са својим архимандритима и игуманима више година, на Велики четвртак страсне седмице, у току и изван литургије, учествовао у улози Христа у црквеном приказу *Умовенје ногѣ* (Прање ногу). Једно извођење 1758. године поменуо је и Доситеј Обрадовић у свом делу *Живої и ѿрикљученија*.¹⁸

Поред помена ових представа, у службеним актима наводе се и подаци о вертепу, „орацијама“ и вертепским песама. Писаних сведочења далеко је мање него што је било божићних вертепских приказања. Наведен је само један податак: да је митрополит Павле Ненадовић „дао за вертеп прилог од 214 фор. и 20 новчића“; у рачуну није записано које године.¹⁹

И док су вести о вертепу тако оскудне, подаци о ђачком извођењу „орација“ на Божић у овом периоду су бројни. Године 1753, у протоколу на дан 25. XII, стоји: „На славни празник Рождества Господа нашег Исуса Христа, торжествовали их прев. и екселенција свјетло, весело и богополучно, сами во свѣј персони присуствовали на бдјение в соборњеј

¹⁷ Димитрије Руварац, *Покрово-Богородичне школе у Карловцима (1749–1769)*, Сремски Карловци 1928, 25–26.

¹⁸ Ђорђе Перић, „Умовенје ногѣ“ – *ѿумачење једноѣ месѣа из „Живоїа и ѿрикљученија“ Досиѣја Обрадовића*, Дело Доситеја Обрадовића, зборник, Београд 2008, 521–354.

¹⁹ Архив за историју српске православне карловачке митрополије, 9/10, 1912, 129. На овај податак указао је М. Кићовић.

церкви св. отца нашег Николаја мириликијског чудотворца... Пред бројним свештенством, после службе Божије *орација* била на немечки диалект от магистра Петра Несторовића, чрез Симеона Витковића и от словенскија граматике, чрез Јоана, от јудеов новокрешченана в Темишварје на словенски језик...“²⁰

У нешто каснијем периоду 1760–1769. имамо објављене „орације“ или божићне беседе у стиху или прози, не само по наслову већ и у целисти. За годину 1760. наводи се:

(1) *С верѿеѿом*, орација или беседа у прози, на латинском, коју је говорио 25. децембра 1760. ученик Demetrius Georgievics (Димитрије Георгијевић, доцније прота карловачки); па даље:

(2) *С верѿеѿом и На ѿразник Рождесѿва Хрисѿова*: „1761. года в малој псалтирској шкоље говорено“.

Обе „орације“ су у стиховима; мисли се да их је за ђаке спевао Јован Рајић или неки други магистар.²¹ Затим долази циклус пригодних песама на Рождество Христово, које је из године у годину ђацима писао Јован Рајић (1736–1801):

(3) *С верѿеѿом и Привѿеѿсѿвије в ден Рождесѿва Хрисѿова* (1764);

(4) *Привѿеѿсѿвије на Рождесѿво* (1765);

(5) *На Рождесѿво Хрисѿово и На Рождесѿво* (1766), две песме, прва на латинском, друга на рускословенском;

(6) *На Рождесѿво Хрисѿово 1767 ѿода в Новом Садѿе*, стихови.

(7) *На Рождесѿво Хрисѿово* (1768), Симеону Чарновичу, стихови.

(8) *На Рождесѿво* (1769), десет песама, „орација“, које су рецитовали Рајићеви ђаци;²² поред сваке песме стоји и име ђака. На пример, поред прве песме стоји: *Манојлу Јанковићу*. Ђак Манојло Јанковић (1758–1791), правим именом Емануило, будући преводилац позоришних дела, штампар и издавач, изговорио је као ученик Рајићев следећу „орацију“:

1769. На Рождесѿво

Ни смислити, ни изрећи ја засад не знадем

Што је овај свети празник, док лепше познадем;

Али знадем да је Христос родио се данас,

Да узможе пролијати крвцу своју за нас.

Њему слава, а вам радост да буде во вјеки,

њему појте и ликујте „св(јат)!“ сви чловјеки.²³

²⁰ Димитрије/ Р/уварач/, *Пройѿколон*. – Српски Сион, 14, 1904, 398. Орација је било и у новосадској латинској гимназији. Године 1756. наводи Васа Стајић (*Српска ѿравославна велика ѿмназија у Новом Садѿу*, Нови Сад 1949, 59) „испити су почињали и завршавали латинским орацијама. У нижим разредима је орацију говорио синтаксиста, у вишим ритор.“

²¹ Димитрије Кириловић, *Карловачке школе у доба мѿѿроѿолиѿија Павла Ненадовића*, Београд 1956, 110–111 (п. о. из Споменика CIV, Одељење друштвених наука, н. с., књ. 6).

²² Светозар Матић, *Песме Јована Рајића*. – Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, IV/1–2, 1924, 226, 228–237.

²³ Св. Матић, *Нав. дело*, 234–235. Остала имена: Алексиј Рацкович, Петар Ђуркович, Георгије Костич, Јоан Рацкович, Димитрије Костич Мардаријевич, Димитриј Јоанович, Тома Пуѿињик, Јоан Бучуклић и Георгије Матиница. Постоји мишљење да су ово имена новосад-

Претпостављамо да је обележавање Рождества Христовог у Новом Саду била велика свечаност. Десеторо ученика новосадске гимназије, предвођени професором Јованом Рајићем, ступило је на сцену; као ученици „риторике“, један за другим су, пред родитељима и грађанством, изрецитовали чак десет стихованих „орација“. То је био тријумф који се више никад неће поновити: неколико година касније, маја 1772, професор Јован Рајић ступио је у монашки ред у манастиру Ковиљу.

Међутим, било је још „орација“, могуће је, не тако свечаних, Рождеству Христовом. Једну, изузетно лепу и стару, донео је и Тихомир Остојић у својој књизи грађанске лирике XVIII века. Носи наслов *Орација* (Древњеје вам предложихом известије...) и има 32 стиха, односно шеснаест дистиха. Нису утврђени ни година настанка, нити аутор, као што није познато ни када је декламована. У њој се спомињу стихови песме *Слава во вишњих Богу*, као и *Многаја љеџа*, које садржи и вертеп *Орације Рождесџва Христџова*. Тај фрагмент гласи:

Ми же со ангели и с пастирми благословим
И согласно *Слава во вишњих Богу!* возовим:
„Мир на земљи и избављеније
И в человјецех благовољеније!“
Христољубију вашем желајем торжественно прослављати
Вкупје на *многаја љеџа* празднствовати,
Праздников Рождества Христова в здравији дочекивати
И радост вечнују vsјем буде(т) получити!²⁴

Из наведених стихова видимо да је ова *Орација* декламована по ослеп приказивања вертепа. После би уследило певање многољетија и других вертепских божићних песама.

И после смрти митрополита Павла Ненадовића било је у обичају декламовање нових „орација“. То се види из рукописне *Песмарице Стефана Панајотиновића* из Сремске Митровице, писане 1804. године, у којој се налазила и *Орација на Рождество Христџово* (Небо днес ликујет, земља торжествујет); орација је дуга, састоји се од десет строфа у дистисима и симетричном дванаестерцу.²⁵

Из наведених година, када су ђаци-„ритори“ говорили своје „орације“ на празник Рождества Христова, види се да су поједине говорене „свертепом“, а друге самостално. Према том наслову, закључујемо да је

ских грађана за које је Јован Рајић писао песме на празник Рождества Христова. Мишљења сам да су то имена његових ђака којима је дао да науче и изговоре ове орације на Рождество Христово. Манојло Јанкович, ако га идентификујемо са позоришним писцем Емануилом Јанковићем (рођен 1758), није имао више од дванаест година. Од осталих, наводим Тому Путника (р. 1759) који је такође био вршњак и школски друг Јанковићев (вид. Душан Ј. Поповић, *Срби у Војводини*, Нови Сад 1965, књига трећа, 94).

²⁴ Текст песме прештампао Б. Маринковић, *Нав. дело*, књ. 2, бр. 376 + с. 437. Неравномерност стихова, али и нека топлина казивања која избија из њих, одговарало би стилу писања стихова у *Орацији Рождесџва Христџова*.

²⁵ Мирјана Д. Стефановић, *Песмарица Стефана Панајотиновића*, Српска грађанска поезија, Нови Сад – Ваљево 1992, 255–257.

вертеп приказиван 1753, 1760, 1761. и 1764. године, док се за остале године 1765. до 1769. то само може претпоставити.

Вертеп, „орације“, вертепске песме – сличности и разлике

Значајно је запазити и раздвојити три врсте божићног песништва о којима пишемо: вертеп, божићне беседе – декламације (у XVIII веку зване и „орације“), и вертепске песме.

Под вертепом подразумевамо сценско дело, црквено-школску игру, школску драму која приказује Рождество Христово (Божић) и у коме учествује најмање четири лица: цареви са истока – Гаспар, Мелхиор и Балтазар, и јеврејски цар Ирод. Код појма вертеп треба разликовати: а) вертеп – макета пећине Христовог рођења који се прави и носи (на Бадњи дан, уочи Божића, 24. XII) заједно са звездом,²⁶ и б) вертеп или вертепску школску игру, која се приказује на сам дан Божића (25. XII) после св. литургије, у школи; сви глумци су ђаци, игра се под надзором магистера или учитеља.

„Орације“ су пригодни говори на дан Рождества Христова. Могу бити написани и изговорени и на другим језицима: немачком, латинском; пише их магистер и предаје ђаку („ритору“) који ће их јавно говорити. „Орације“ се пишу у стиху, али и у прози. Осим божићних „орација“ постоје пригодне песме о другим Христовим, Богородичним и светињским празницима. Говоре се и патронима, односно заштитницима и утемељитељима школа: митрополитима и владарима.

Вертепске песме разликују се од „орација“ по томе што се оне певају у току извођења вертепске игре, што се види и на основу текста *Орације Рождества Христова*. Песме се могу певати и по завршетку представљања, када настаје ђачко и учитељско славље и весеље. Док су „орације“ писане за сваки Божић, вертепске песме су већином пренете из кијевске традиције, а само неке су настале међу Србима. Њихови аутори нису познати. Само за вертепску песму *Једна ђрииде копец вјека* познато је да ју је испевао Јован Рајић и дао јој лепу, старинску мелодију.²⁷ И „орације“ и вертепске песме опевају исту, вечну тему Христовог рођења,

²⁶ Има више сведочанстава у сећањима, као и описа, како се правио вертеп који се носи кроз варош на Бадњи дан, уочи Божића. „Они који носе вертеп, науче своју улогу-орацију“, записао је др Миховил Томандл, „обуку се у стихаре које опашу појасом, навуку рукавице, на главу ставе златну круну, у руци држе мач, а о бедрима им висе корице. Тако опремљени они носе вертеп од Бадњег дана до трећег дана Божића, идући од куће до куће. Када уђу у кућу, вертепаши поје божићне песме изводећи истовремено с фигурама у вертепу марионетску представу. Затим Ирод и три краља изговоре своје орације, после чега отпевају заједнички једну божићну песму...“ (записао М. Томандл, *Нав. дело*, 17).

²⁷ Мелографски записи: Јован К. Борјановић, *Песма на Божић*, за два дечја гласа. – Невен, VI, 24, 1885, 382; Петар Коњовић, *Једна ђрииде копец вјека*, за мешовити хор (1908), у: Музика духовна, Загреб 1939; Коста П. Манојловић, *Једна ђрииде копец вјека*, за мушки хор, у: Божидар Лукић, Партитуре национално-патриотских и верских песама, Београд 1928, I књига, 539. Посебно о песми писао /Ђ. Периф/: *Песма на Рождество Христово*. – Гласник СПЦ, LVIII, 12, 1977, 251–254.

коју обрађује и школска драма. И док су „орације“ брзо заборављане и сваким новим доласком Божића поново писане, дотле су се вертепске песме дуго одржале, јер су са позорнице силазиле и међу свештенство и међу паству, а деца су их разносила певајући их у својим домовима и изван школе у Сремским Карловцима, у другим варошима и селима. У једној штампаној песмарици, *Пјесни различнија на ѓосїодскија ѓраздники* (Беч 1790) објављено је редом седам божићних вертепских песама од које су прве две: *Пјесн ѓерваја на Рождесїво Хрисїово* (Слава во вишњих Богу...) и втораја, „Шедше трије цари... Првенство ових двеју вертепских песама одржало се истим редоследом наведеном у тексту *Орације Рождесїва Хрисїова*. Тиме се потврђује њихово позоришно порекло; чак је могуће претпоставити да су све вертепске песме произашле из вертепског приказања. По рускословенском језику на којем су писане, разликују се од српских народних божићних песама које срећемо у зборницима народних песама Вука Ст. Караџића и доцнијих сакупљача и записивача лирских народних песама.

Тешко је данас установити када су тачно вертепске песме први пут биле певане међу Србима. Према сачуваним текстовима у рукописним песмарицама рускословенског периода српског барока, датирање можемо само приближно одредити. Тако су, у периоду од 1733. до 1736. записане: *Витја детја малоје*; 1763: *Предвечниј родисја под љети*, *Слава во вишњих Богу*, *Бог предвечниј народилсја*, *Витлејемски предјели*; 1769: *Јегда приде конец вјека*; 1775: *Народилсја нам Спасителъ*; *Нова радост стала*; 1790: *Шедше трије цари*, *Ликуж днес Сионе*; *Вси јазџици восплешчите руками*; *Днес видите и слишите Исуса рожденаго*; 1804: *Бог и Господ всего света*. У грађанским песмарицама из XVIII века сачувано је т р и н а - е с т вертепских песама које су певане самостално и у вертепској школској игри.²⁸ За о с а м вертепских песама постоје мелодије у нашој и украјинској мелографији.²⁹

²⁸ Још две божићне песме укључују се у тај циклус, али није сигурно да су вертепске. Прва је *Пјесн Рождесїву* (Високиј огњ въздвигнувшиј), чији се текст налази први пут у рукописној *Песмарици Василија Јовановића* (1805), бр. 64; певао се као нелитургијска песма све до године 1911. када га налазимо у *Великој катјавасџи*, стр. 187; напев није познат. Друга божићна *Вишлејеме славни граде од Бога* која се данас пева према запису митрополита за-гребачког Дамаскина Грданичког, а записао је и новосадски мелограф Нице Фрациле – није српског порекла и не налази се у нашим старим рукописним песмарицама. Песма је католичког порекла и њен текст се може видети у књизи: *Духовна мана иди књџга од боголјубних молїтвџа и писана*, из различитих књџга сабрана и умножена, Суботџа 1883 (шести пут на свџтлост издана), стр. 150 *Писма осма* (O Bethlemu, grad si slavni od Boga). Из тог разлога песма се не може сматрати вертепском.

²⁹ Попис мелографских извора осталих вертепских песама:

(1) *Предвечниј родисја ѓод љети* – Коста П. Манојловић, у књџзи Б. Лукића, *Нав. дело*, 541 (за мушки хор); Сретен А. Таковић, *Превјечни*, за два дечја гласа, у књџзи: Вертеп по изговору и напеву даруварском. Постоји и украјински напев у зборнику *Боџољасник* (украјинско издање).

(2) *Слава во вишњих Боџу* – Корнелије Станковић, рукопис за мешовити хор, Архив САНУ, бр. 7888, књџга Е (V), с. 51; Е. Хакл, *Божићна пјесма*, за мешовити хор. – Даница, 30, 1867, 719–720; Јосиф Маринковић, исто, за мушки хор, рукопис; Стеван Ст. Мокрањац,

Украјински вертепїей ірема вертепїеу „Ораціје Рождесїва Хрисїїова“

Историчар театра Мираш Кићовић једини се бавио везама украјинског вертепа са нашим. Али, како није имао ниједан старији српски текст вертепа из XVIII и прве половине XIX века, није могао вршити значајнија поређења. Сада, када смо открили рукопис једне вертепске игре из XVIII века, из рускословенског периода српског барока, и када пред собом имамо значајну књигу украјинских вертепа којом се користио и Кићовић, можемо да приметимо и неке сличности и разлике које нам поређења намећу.

Из књиге украјинских вертепа Евгена Марковског,³⁰ за нас је занимљив *Батурињський вертеп*³¹ јер нам помаже да у поређењу са вертепом *Ораціје Рождесїва Хрисїїова* изведемо неколико запажања о сценском извођењу вертепа у старини уопште. *Байіурински вертепїей* сценски је постављен на два нивоа: „верхній етажк“ и „нижній етажк“. Вертепска игра почиње у горњем, али се главна радња одиграва у доњем спрату. Горњи

Слава во вишњих Богу, једногласни напев, Страно пјеније, Београд 1968, 39–42; Исидор Бајић, *Божїїне ієсме*, Српска музичка библиотека, II (1913); Велимир Сперњак, *Слава во вишњих Богу* (1920), мешовити хор, Избиште, рукопис у Музиколошкоком институту у Београду; Ненад Барачки, исто, једногласни напев, Рождество Христово или Божић, Нови Сад 1926; Коста П. Манојловић, исто, за мушки хор, у књизи Б. Лукића, *Нав. дело*, 537; Фр. Седлачек, исто, у књизи Б. Лукића, *Нав. дело*, 528–529: за глас и оркестар; Ср. А. Ђаковић, исто, за два дечја гласа, наведени вертеп. Постоји и украјински напев ове песме.

(3) *Бої ірєдрјечниї народилсја*. Постоји нотно записан украјински напев ове песме у зборнику *Боїоїгласник*.

(4) *Нова радосїї сїала*. Исто као под (3).

(5) *Шедїе іїрије цари* – Тихомир Остојић, *Шедїе іїрије цари*, једногласни напев, Заоставштина Т. Остојића у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду; Ненад Барачки, исто, једногласни запис, наведени вертеп; Коста П. Манојловић, исто, за мушки хор, у књизи Б. Лукића, *Нав. дело*, 538; Ср. А. Ђаковић, исто, за два дечја гласа, наведени вертеп. Постоје украјински и руски напеви ове вертепске песме; стари руски напев видети у прилогу.

(6) *Ликуј днес Сионе*: Корнелије Станковић, *Ликуј днес Сионе*, мешовити хор, заоставштина Корнелија Станковића, рукопис Архива САНУ, 7888, књига 4 (Д), с. 27; Е. Хакл, *Божїїна ієсма*, мешовити хор. – Даница, 33, 1867, 791–792; Тихомир Остојић, *Ликуј днес Сионе*, једногласни напев, заоставштина Т. Остојића, Рукописно одељење Матице српске у Новом Саду; Исидор Бајић, *Божїїне ієсме*, Српска музичка библиотека, II (1913); Ненад Барачки; *Ликуј днес Сионе*, једногласни напев, наведени вертеп, 138–140; Коста П. Манојловић, исто, мушки хор, у књизи Б. Лукића, *Нав. дело*, 537–538; Ср. А. Ђаковић, исто, за два дечја гласа, наведени вертеп.

(7) *Вси јазцици восїлеициїе руками* – Јосиф Маринковић, *Вси јазцици*, мушки хор, рукопис; Владимир Боберић, исто, мешовити хор, рукопис Певачког друштва „Гусле“ у В. Кикинди; Исидор Бајић, *Божїїне ієсме*, Српска музичка библиотека, II (1913); Коста П. Манојловић, исто, мушки хор, у књизи Б. Лукића, *Нав. дело*, 540; Ср. А. Ђаковић, исто, за два дечја гласа, наведени вертеп. За остале вертепске песме нису познати нотни записи.

³⁰ Евген Марковський, *Український вертеп*, Київ 1929. Издање Украјинске академије наука. Садржи текстове са пропратним студијама четири вертепа: *Сокиренські текст и вертепноїе драми* 1–113; *Слаутинський вертеп*, 115–160; *Батурињський вертеп* 161–181 и *Хорольський вертеп* 182–196. Прилози: фотографије + нотни додаток, који се не налази у књизи. Богата литература украјинских и руских вертепа која се често наводи једва да се може наћи у нашим библиотекама, а значајно ју је проучити да би се у потпуности испитали међусобни утицаји.

³¹ Сви наведени вертепи у књизи Е. Марковског, па и *Байіурински вертепїей* из 1899, записани су у XIX веку. Овај вертеп је казивао „сељанин“ Ф. И. Максименко рођен 1848. године.

спрат је, како се некад говорило, „табло“ („tableaux“) – нема слике, која приказује како „вѣ Яслахъ лежитъ Спаситель“. С десне стране, ближе гледаоцима, поред јасала и малог Христа, стоји Пречиста (Богородица), а с леве стране Јосиф. Ту су још анђели и пастири са јагањцима. Радња отпочиње тако што на сцену ступа свештеник „в ризах“ (у одежди) изговарајући прве речи из јектеније, које наводе и орације: *Блаѡословен Боѡ наш всеѡда и ниње и ѡрисно и во вјеки вјеков!* Хор одговара: *Амин!* Ово је важно истаћи због тога што вертеп *Орације Рождесѡва Христѡва* не поседује увод у драмску радњу. У *Байѡуринском верѡеѡу* видимо какав је увод, уобичајен при извођењу, могао бити.³² После увода, у *Байѡуринском верѡеѡу* хор одмах пева две песме: *Слава во вишњих Боѡу* и *Нова радосѡѡ сѡала*. И у српском вертепу почиње се са појањем двеју песама, али оних које се, према српском литургијском правилу, увек поју на дан празника, а то су *ѡроѡар* (Рождество твоје) и *кондак* Романа Мелода (Дјева днес пресушчественаго раждајет).

После појања хора, у *Байѡуринском верѡеѡу* записане су две сценске радње, које логично произлазе на позорници: „свештеникѡ и пастухи (пастири) уходятѡ (одлазе)“ са горњег спрата, а „во время пѡнѡя является Иродѡ и сѡдится на тронѡ“, на доњем спрату. У *Орацији* те радње нису забележене али се, према устаљеној пракси, могу подразумевати.

У српском вертепу, после појања хора, акценат је на наступима царева Гаспара, Мелхиора и Балтазара, који у својим „орацијама“ наводе шта су донели на дар младенцу Христу коме се клањају: злато, ливан и смирну. У неким вертепима они носе позлаћене кутије од абоноса из којих пред гледаоцима ваде дарове и стављају их пред малог Христа у јаслама, које кадгод замењује и колевка. Тај део радње није пропраћен пишчевим напоменама у рукопису *Орације*. После поклоњења мудраца (трију царева, мага, волхва), у напомени стоји да хор пева прву праву вертепску песму *Слава во вишњих Боѡу*, дакле, напев са истим текстом који је са истим текстом наведен и у *Байѡуринском верѡеѡу*.

У украјинском вертепу следи кратак дијалог између цара Ирода (Јавленѡ II) и начелника његове гарде, војводе („Воинѡ“). Војвода пита Ирода цара да ли је чуо да у „твоему Государствѡ нѡкая дева днесь царя родыла“. Ирод кратко одговара да пусти царева са истока који су дошли да га посете у његовој палати, па ће од њих сазнати „о томѡ отрочаты где родывся новорожденный царѡ“.

У рукопису вертепске игре *Орације*, после отпеване песме, мудраци улазе код цара Ирода сами; испуштена је њихова најава, без ауторове напомене. Одмах потом, цар Ирод почиње своју „орацију“ речима:

³² Ни у другим украјинским вертепима почетак није увек исти. Тако у *Славуѡинском верѡеѡу* (с. 152) радња почиње овако: Свештеник улази с левог бока, пали две „свички“ у нижем спрату, потом одлази у виши спрат, пали „одну свѡчку и дзвонит“. Звоно оглашава почетак радње. А могло је бити и једно и друго заједно.

Откуду ви, трије цари, пришли јесте
незнајемо и како имја ваше?³³

Пошто су се цареви представили, хор, како је већ речено, пева нову вертепску песму: *Шедше їрије цари*; рукопис наводи само наслов, од- носно први стих песме.

Занимљиво је, међутим, уочити да и у *Баїтуринском верїейу* пе- вање исте песме почиње са „јавленијем III“. Начин певања ове песме у украјинском вертепу изузетно је значајан, јер репрезентује стари, тра- диционални начин интерпретације ове песме на сцени, што у српском вертепу недостаје. Реч је о наизменичном певању стихова у коме учеству- је чак пет лица: Хор, војвода, волхви, Ирод и Архангел Михаил (видети прилог). Ова изврсна мелодрамска сцена са типично сценским певањем песме *Шедше їрије цари*, затим њено живо и активно извођење, крета- ње глумца на сцени, тачна подела стихова које певају војвода, цареви, цар Ирод и Архангел Михаил с мачем, а потпомогнути хором, даје нам прави одговор на питање зашто је текст ове песме изван позоришног контекста тако за певање срочен. У нашим песмарицама текст песме *Шедше їрије цари* наведен је у потпуној очуваности тог наизменичног сценског појања, у њему се осећају те јасне певачко-глумачко-сценске поделе стихова, али у српским верзијама текста оне нису назначене. На- изменично певање ове песме у *Баїтуринском верїейу*, са поделом улога, показује да је и у сценском извођењу вертепа *Орације Рождесїва Хрисїо- ва* такво извођење песме *Шедше їрије цари* могло да буде на том месту, иако се наводи само наслов песме коју треба отпевати.³⁴

³³ Управо овај стих наводи М. Кићовић у наведеној студији *Верїейска драма код Срба у вези са сличном сїраном драмом* (стр. 620), а потом и М. Павић у *Истїорїји књижевно- сїи барочног доба* (стр. 278). То наводи на помисао да им је био познат текст *Орације Рождесїва Хрисїова*, коме се доиста наводи овај стих. Али, Кићовић, кога се држао Павић, само је додао: „Вертеп се спомиње и у песмама српске грађанске лирике XVIII века кад имамо и његов први непотпуни текст *Орацију оїї Ирода* (‘Откуду ви пришли јесте трије цари?’), са Гаспаром, Мелхиором и Валтазаром као лицима радње и са једном ‘орацијом’ на крају сцене у локалном народном духу.“ Поставља се питање: како је М. Кићовић могао цитирати реченицу: „Откуду ви пришли јесте трије цари?“, а да не наводи сам текст верте- па већ песме грађанске лирике XVIII века? Кићовић је пажљиво прегледао зборник *Срїска грађанска лирика XVIII века* (Београд 1926), који су приредили Тихомир Остојић и Влади- мир Ђоровић, где се наводи и овај стих у садржају песама рукописне „осјечке“ песмарице која више није приступачна. Песмарица потиче вероватно с краја XVIII века и под бр. 14 цитиран је као наслов наведени стих (Упоредити: Б. Маринковић, *Нав. дело*, књ. II, 278). Присуство ове *Иродове орације* у осјечкој песмарици указује на нешто друго, а то је да се вертеп *Орације Рождесїва Хрисїова* изводио и у Вуковару, Даљу и Осијеку, управо тамо где је митрополит Викентије Јовановић 19. новембра 1733. одредио кијевског магистра Ти- мотеја Левандовског да отвори школе за ђаке из Вуковарског протопопијата (вид.: Р. М. Грујић, *Прилози за истїорїју срїских школа у првој половини XVIII века* (117). Поменути магистар је могао да поседује неки препис овог вертепа и да га приказује са својим ђацима. Али је исто тако могуће и да је неки ђак из Славоније који је учио у Сремским Карловцима ту и преписао Иродову орацију од карловачких ђака.

³⁴ Сценско певање песме *Шедше їрије цари* у *Баїтуринском верїейу* приложио сам уз текст исте песме ради поређења. У угластим заградама су имена лица и хора, како би пока- зали њено некадашње извођење на сцени. Приложени напев је руски, најизворнији, из прве половине XVIII века.

Даље сличности и разлике српског и украјинског вертепа нису од већег значаја, па их даље нећемо пратити. Ипак, треба истаћи оно чега је у *Байшуринском вертепу* још увек било, а што је у српској верзији изостављено. У српском вертепу изостају сцене са Рахилом и убијање њеног сина пред Иродом. Украјински вертеп наводи, као и руски, *Плач Рахилин* за дететом њеним у извођењу хора, чији је нотни запис објављен у једној историји руске музике.³⁵ Наш вертеп не садржи ни завршну сцену у којој смрт косом долази да посече цара Ирода, означавајући коначну победу правде над злим силама мрака и одмазду за злочин цара Ирода над невино побијеном витлејемском децом.³⁶

Скромнија, српска верзија вертепа *Орације Рождесѿва Христѿова* те сцене не обухвата, што не значи да непознати писац за њих није знао. *Орација*... се завршава после четврте песме *Виѿија деѿија малоје*, у којој се химничким појањем и славословљем поново скреће пажња на колевку са новорођеним Христосом..., а три цара се обраћају публици честићајући им божићни празник – „Рождат“! Следи многољетије већ помешано, цару Петру, чиме се *Орације* завршавају. Други, шаливи део који доцнији вертепи имају, овде не постоји.

*Закључна разматрања о рукопису, аутору и времену ѿсѿанка
вертепа „Орације Рождесѿва Христѿова“*

У литератури XVIII века која се односи на историју српског театра наведено је досад врло мало правих помена о приказивању вертепа уопште; о вертепу *Орације Рождесѿва Христѿова*, који доносимо из једног старог рукописа, нигде нема помена. Чини се да није био познат ни историчарима позоришта. Објављујући овом приликом текст првог српског вертепа из XVIII века, требало би нешто рећи о времену настанка рукописа, његовом аутору – непознатом магистру, као и другим релевантним околностима, када већ није могуће установити тачне податке о њему. У сваком погледу, налазимо се на несигурном терену, јер немамо довољно директних поставки за елиминисање многих претпоставки. Ипак, нека запажања ћемо изнети, како би она били путокази за даља истраживања историје српских вертепа у XVIII веку.

³⁵ У *Байшуринском вертепу* (стр. 166) „воин убивае Рахилину дитину; Рахиль падае, являеться янгол и вѿводитъ її, а хор той час спѿвае: Не плачь, Рахилия“. У неким варијантама Рахилин плач је проширен додатним строфама. Руски напев тог плача објавила је Татјана Ливанова у монографији *Русская музеокальная культура XVIII века*, Москва 1952, том I, нотни прилог I, 42.

³⁶ Смрт са косом којом коси главе и неправедних и праведних виђао је песник Јован Рајић као студент у Кијеву, у кијевским вертепима. То га је инспирисало на познату песму *Канѿ о сѿоминанији смерѿи* (1766), у којој прва строфа гласи: „Кољ жестока, неумитна / смерт, грознаја, неумилна / всѿех равно влечет / косоју сѿечей / земнородних...“ Смерт косоју сѿечет – „цареј и књазеј, војин(е), отроча њежно; но спешит на суд; никто јеја избјежит“, само, „сѿвест чистаја не бојитеја, она једина јест невредима от стрел јеја...“, певао је Ј. Рајић. Управо у вертепу анђео смрти коси цара Ирода, војсковођу и Рахилино дете; на суду правде ће казнити оне који то заслужују, а праведници се тог суда неће бојати.

Познато је да се од 50-их година XX века па до наших дана о вертепу није више писало; пало је потпуно у заборав не само истраживање вертепске тематике, него и његово извођење. Сматрало се да је вертеп, као и Савиндан и неке друге свечаности, црквена манифестација, извор „србовања“ који треба забраном или неизвођењем заборавити. Данас се другачије гледа на то; вертеп, вертепске песме и „орације“ нису само део црквене историје. Представљајући корене српске културе и образовања, школства, књижевности и музике (певаштва), реторике и театрологије, они чине озбиљну културолошку појаву у историји српског барокног друштва. Вертеп и његово приказивање улазе у сам темељ српске духовности рускословенског периода српског барока (1726–1780/90) и њега би требало обновити.

Претпоставке над рукописом *Орације Рождесѿва Хрисѿова* воде ка следећим закључцима: овај вертеп написан је за српске ђаке, који су га, извесно је, и приказивали; реч је, дакле, о српској редакцији украјинског вертепа, скројеној и скраћеној тако да су је ученици могли изводити; аутор српске редакције морао је бити неки од украјинских учитеља који су из Кијева дошли у српску средину 1733–1736. Мало је вероватно да је то могао бити Максим Суворов, први организатор српских школа (1726–1731). Пре бисмо се одлучили за ону групу руских наставника који су поучавали у Сремским Карловцима.

Посредним закључивањем, долазимо до аргумената за изнету хипотезу. У вертепу *Орације Рождесѿва Хрисѿова* наведене су 4 вертепске песме намењене певању. Прве две биле су познате и раније и донете су из Кијева; старина њиховог текста и напева датира пре најранијих помена српске варијанте вертепа. То су: *Слава во вишњих Боџу и Шедше їрије цари*. Друге две песме већ нису тако познате; текстове смо пронашли с тешкоћом, а напеви ни до данас нису откривени. Чини се да су испеване у исто време, кад и *Орације*, јер их нема у сачуваним текстовима украјинских вертепа; аутор тих песама (*Боџ и Госїод и Виїїја дейїја малоје*) вероватно је, дакле, и састављач српске редакције вертепа. Пажњу нам привлачи друга песма – *Виїїја дейїја малоје*, први пут објављена у Р. Грујића који је датира између 1733. и 1736. године, наводећи да је рукопис пронађен у Сремским Карловцима. Како писац вертепа *Орације Рождесѿва Хрисѿова* ту исту песму уноси у рукопис, можемо закључити да и само дело потиче из тог времена, као и да је његов аутор био један од споменутих магистара славено-латинске школе у Сремским Карловцима: Синесије Залуцки, Емануил Козачински, Петар Падуновски или Трофим Климовски. Но, који од њих?

Објављујући текст и ове песме заједно са осталим стихованим и прозним орацијама и вертепским песмама, Радослав Грујић је најпре претпоставио да их је саставио Емануил Козачински,³⁷ да би у другом свом раду

³⁷ Р. М. Грујић, *Прилози за историју српских школа у првој половини XVIII века*, 132.

о школама то негирао: „То неће бити саставци Козачинског; лако је могуће да су то саставци јеромонаха Синесија Залуцког, претходника Козачинског и првог управитеља Карловачке гимназије или Козачинсковог друга Петра Падуновског, професора поезике а касније и реторике...“³⁸

Штета је што Р. Грујић није објавио факсимил рукописа објављених пригодница. Да је овим песмама ближи Козачински од Падуновског или Залуцког, показује нам један детаљ. Године 1735. митрополит Викентије Јовановић, на путу из Беча, свратио је у Сремске Карловце. Походио је и школско здање и магистре. Поздравио га је ректор Емануил Козачински пригодном песмом *Привѣтствие*, у којој му жели „многа љета“ и уписује у акростихованој реченици његово име и усклик: *Виваѿ!* И у песми *Вишјај деѿја малоје* постоји у почетним словима уграђен исти акростих: *ВИ-В-А-Т!* Објављујући песме непознатог карловачког магистра по рукопису из 1734. године, Миодраг Павић је записао: „А последња песма зборника бр. 31 има акростих: *Пеѿр Виваѿ!* Она је посвећена очигледно некој угледној личности и вероватно је било предвиђено да песму о празнику Петра и Павла (29. VI, Петровдан) ученици поднесу, подсећајући да је то дан 'патрона' тог њиховог и вероватно школског заштитника...“³⁹ Сремски Карловци су, дакле, одјекивали барокним возгласом „Виват!“ бар трипут у току 1734. и 1735. године: на Рождество Христово 1734. године, на Петровдан 1734. године и о повратку болесног митрополита Викентија с јесени 1735. године: „Живео Исус Христос!“, „Живео император Петар Велики!“, „Живео митрополит српски Викентиј Јовановић!“ (*ВИВАТ!*). Пошто је Емануил Козачински поздравио песмом митрополита Викентија ускликом „Виват“, ставивши га у акростих на видно место, а исти акростих налазимо и у петровданској орацији непознатог карловачког магистра и у божићној песми *Вишја деѿја малоје*, предност у ауторизацији вертепа *Орације Рождестѿва Христѿова* на страни је песника Емануила (Михаила) Козачинског. Он је могао прекројити и овај први српски вертеп из барокног доба.

Могло би да се још расправља о непознатом писцу вертепа *Орације Рождестѿва Христѿова* и то свакако треба учинити, али тек по прибављању нових чињеница и података. Засад, закључујемо овај оглед до граница постојећих могућности. Прилажући овај текст вертепа из барокног периода XVIII века, остају нам и даље нерешене претпоставке о непознатом аутору и времену извођења; место извођења било је несумњиво, Сремски Карловци. Нови архивски подаци могли би разрешити питања која остају отворена. Завршавам констатацијом да је вертеп као културно-историјско добро потпуно заборављен; од 1945. године до данас није прештампан ниједан текст вертепа, није спремљена ни одиграна ниједна луткарска или позоришна огледна представа, није написан ниједан текст

³⁸ Исти, *Српске школе од 1718–1739*, Београд 1908, 153, 154.

³⁹ М. Павић, *Зборник нејознајног карловачког магистра из 1734. године*, Језичко памћење и песнички облик, Нови Сад 1976, 14.

ни историјско-театарске, ни информативне природе. Оставили смо у бораву значајну културну и друштвену позоришну манифестацију за коју су се ђаци и учитељи некаданима припремали да свечано са родитељима школском игром вертепа дочекају дане пуне радости и оптимизма који долазе са празником Рождества Христова.

Вертејска библиографија

XVIII век

/1/ Непознати магистар: *Орације Рождества Христова*, око 1735–1736, рукопис, текст на рускословенском; Архив САНУ, бр. 7347, стр. [1–3]; 4-на (вертеп садржи текст само првог, сакралног дела; недатиран)

/2/ Непознати магистар: *Орација ω Рождествѣ Христову*. 1770. датиран; рукопис, приватно власништво, необјављен; наведен у огледу Станише Војиновића: *Непознати рукописна јесмарица из 1770. године*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. LXIII/LXIV, 1997/1998, 40.

(садржи други, профани део вертепа „са дијалогом Теодора, Стаке, Губе, Ђуке и анђела“)

XIX век

/3/ Аноним: *Вертеј и Звезда о Божићу* (како се носи, шта се говори и поје и приказује). Из старинских записа састављено и на свет издано. – У Новом Саду. Издање Српске књижаре Браће М. Поповића. /Б. г./, стр. 32, са сл., 12-на.

XX век

/4/ Аноним: *Вертеј и Звезда о Божићу* (како се носи, шта се говори и поје и приказује). Из старинских записа састављено и на свет издано. – У Новом Саду. Издање српске књижаре учит(ељског) д(еоничарског) д(руштва) „Натошевић“, /Б. г./, стр. 32, са сл., 8-на.

(Реч две о вертепу, стр. 5–18; песме преудесио Димитрије Поповић, парох сомборски)

/5/ Жарко Алексић: *Христово рођење*. Побожна игра у три чина с певањем. – Београд < Издање Књижаре Рајковића и Ђуковића > Штампарија Д. Димитријевића, 1906, стр. 31; 16-на.

(Библиотека Малог позоришта, књ. 1, св. 5)

/Друго издање: Београд 1922; још два издања без године излажења, у Београду и Новом Саду/

/6/ Коста Драгосавац: *Вертеј*. Удесио Коста Драгосавац, учитељ. – Нова Градишка, шт. М. Млађан, 1910; стр. 22, са сл. 8-на.

/7/ Јован Удицки: *Вертеј за српску кућу и децу*. – Митровица, Штампарија Мирослава Спаића, 1910; стр. 15; 8-на

(садржи: *Вертеј* др Илије Бајића)

/8/ Илија Бајић (1870–1956): *Верѿеј*. Српчићима срочио чика-Илија; у: Јован Удицки, *Верѿеј за срѿску кућу и децу*, Митровица, Штампарија Мирослава Спаића, 1910, стр. 5–9; 8-на.

/9/ Јован Удицки: *Верѿеј за срѿску децу* (састављено из вертепа Јована Удицког и Косте Драгосавца. – Нови Сад, Штампарија „Застава“ Д. Д., 1925; стр. 32; 16-на.

/10/ Ненад Барачки: *Рождесѿво Христѿово или Божић*. *Православно срѿско народно црквено ѿјање и божићни обичаји (верѿеј и звезда)*. Прибележио и у ноте за један глас ставио: протонамесник Ненад Барачки, професор у Сомбору. – Нови Сад, Велика штампарија Ђорђе Ивковић, 1926; стр. [3] са сл. + V + [3] + 149 + [3].

/11/ Аноним: *Верѿеј и Звезда о Божићу* (како се носи, шта се говори и поје, и приказује). Из старинских записа састављено и на свет издано. – Београд. Издање књижарнице Томе Јовановића и Вујића (Штампарија „Ново доба“), Вуковар, 1926; стр. 32 са сл.; 8-на.

/12/ Бранислав Лукић: *Верѿеј или Звезда*. Пастирска игра која се изводи од Бадњег-дана до Нове године. У књизи истог аутора-приређивача: *Парѿиѿиуре национално-ѿаѿриѿѿских и верских ѿесама*, мушки хорови, I књига, Београд, Војно-географски институт, 1928; стр. 542–544; 4-на.

/13/ М/илан/ Н/едељковић/: *Верѿеј*. (Одобрила и препоручила пре-часна Архидијецезална конзисторија у Срем. Карловцима) Саставио М. Н. – Сремски Карловци, Српска манастирска штампарија, 1929; стр. 8; В8-на.

/14/ /Мара Т. Марковићева, 1870–1908/: *Верѿеј ѿо изговору и најеву даруварском*. – Дарувар. Издаје Сретен А. Ђаковић. (Српска Манастирска штампарија, Сремски Карловци 1935; стр. IV + 6–18 + [4] нота; 16-на.

(постхумно издање; текст вертепа у стиховима саставила учитељица Мара Т. Марковић, а ноте песама које се у вертепу певају саставио учитељ Сретен А. Ђаковић, по певању ћака покојне ранопреминуле учитељице).

XX век

/15/ Невена Тодоровић: *Верѿеј*, са нотама, издала Српска црквена општина из Граца, Грац (Аустрија) 2001.

ПРИЛОЗИ
ОРАЦИ[Ј]Е
Р[ОЖДЕСТВА] ХР[ИС]ТОВА*
(Вертепска школска игра из XVIII века)
Непознати писац

[Лица]:
[Ц(ар) Гаспар]
[Ц(ар) Мелхиор]
[Ц(ар) Балтазар]
[Ц(ар) Ирод]

[Појци – хор, мушки, мешовити]

[Почетак – Зачело]
[стр. 1] [Појемо тропар и кондак Рождества Христовог]
По шроуарје и кондацје Рождесѣва,
аби(ј)е:

Ораци(ј)а царја Гасѣара:
Се ми три(ј)е цари
ускоро со дари
От восток приспјехом,
на поклон приидохом.
И Звјезда нова
путем готова
Пред нами шеству(ј)ет,
радост нам гот(в)у(ј)ет:
Во јаслех младенца,
Дјеви первенца
јавно показу(ј)ет.

[Ораци(ј)а] и[арја] Мелхиора:
Аз принесох дари злато,
Тјем Ливан богато.

[Ораци(ј)а] и[арја] Балѣазар(а):
Аз же смирну дају
(Ј)Ему всеусердно
И тјем непремјено
вкупје восхваљају
нам Ироду јавно.

Таже по(ј)им(о) пјесн 1. *Слава во вишњих Боѣу,*
потом:

[Ораци(ј)а] и[арја] Ирода:

* Угласе заграде не постоје у рукопису; додао их је аутор рада.

О(т)куду ви три(ј)е цари пришли (ј)есте
незна(ј)еми, и како имја ваше?
Да не прелетите ви царско(ј)е племја наше?
Куд ви путешествије земно(ј)е творите?
Кому ли ви на поклон тол спјешно ходите?
Откуду јеси? И кто јеси?

[стр. 2] [Ораци(ј)а] џ[арја] Гасїара:

Аз (ј)есм цар Гаспар от Персидскија страни,
ко(ј)и (ј)есм видјел Свјезду на востоцје
изјавлену;
Приидох и аз со дари новорождену царју,
поклон (Ј)Ему отдају.

[Ораци(ј)а] џ[арја] Мелхиора:

Аз (ј)есм цар Мелхиор от Арапскија страни,
ко(ј)и (ј)есм видјел Свјезду на востоцје
изјавлену;
Приидох и аз со дари новорождену царју,
поклон (Ј)Ему отдају.

[Ораци(ј)а] џ[арја] Балїаза(ра):

Аз (ј)есм цар Балтазар от Вавилонскија страни,
ко(ј)и (ј)есм видјел Свјезду на востоцје
изјавлену;
Приидох и аз со дари новорождену царју,
поклон (Ј)Ему отдају.

Таже по(ј)емо пјесн 2. *Шедше їри(ј)е цари*

[потом]:

[Ораци(ј)а] џ[арја] Ирода:

Что Захари(и)на лоза от всјех мо(ј)его
царства
(Ј)Ест бо и может бити и њест тому коварства;
Аз бо Ирод цар (ј)един избран (ј)есм за
монарха
От когоже трепешчет и веја земля от страха.

[Ораци(ј)а] џ[арја] Мелхиора:

Нас царју ведет Свјезда от востока
Зрјети же родисја плоти без порока,
Цар же на(д) царми, властитель влада(ј)ет
Над небом и землеју област возима(ј)ет.

Таже по(ј)ем(о) пјесн 3. *Боғ и Госїод*

[потом]:

[Ораци(ј)а] џ[арја] Балїаз(ара):

О Ироде, Ироде, шчастен буди,
На пр(ес)толье тво(ј)ем славен буди!
От нас астраханско(ј)е художество не погрјешило,
но ко пр(ес)толу тво(ј)ему нас јасно извјестило.

[стр. 3]

Таже по(ј)ем(о) пјесн 4. *Виџја диџја мало(ј)е*
[Ораци(ј)а] и[арја] Балџазара:

О Ироде књаже
прегордиј враже!
Как' ти не бојасја Бога искати
с њим бранствовати,
Дјети убивати,
тол вопль творити,
Себе погубљати,
тму вјечну слѣдити?!
Буди мзда многа
тебје от Бога!
Всесловидним страхом
Нам убо пред всјеми извјешчена
Да будет јавлена.

[Ораци(ј)а] и[арја] Гасџара, Мелхиора, Балџаз(ара):

Всјех ожидају,
Мелхиор јављају (Мелхиор)
Балтазар слѣдствују. (Балтазар)
Купно ж' поздравља(ј)ем!
Днес, тридневна многа
Рожденаго Бога
Рождат вам жела(ј)ем!

[Таже по(ј)ем(о)]: *Мноџаја љџа!*

Ц[ар] Петр.

/конец – крај/

7p
7347

• Во прашахъ и кончанъ Сержества ;
аііе :

Орания
Идра
Тасмара .

Се ми триє царя,
и Кори со гари,
и воестокъ ирисахемъ,
и на инокъ ирисахемъ,
и Слѣга нова,
и стемъ гомова,
и је нами местовемъ,
и гомемъ намъ гомемъ,
во іаствѣ илаченъ,
и вѣа ирвѣнъ,
іа вѣа покѣвемъ .

и во ирисахъ гари влато,
и вѣа ирвѣнъ ирвѣнъ,
и не смѣнъ гари Емъ вездердъ,
и вѣа ирвѣнъ ирвѣнъ,
и вѣа воевалъа, и на ирвѣнъ
іа вѣа .

и Меліазири
и Волтаири

и вѣа ирвѣнъ ирвѣнъ : и вѣа во вѣннѣа
и вѣа : и вѣа .

и ирвѣнъ .

и вѣа во триє царя, ирвѣнъ Емъ ирвѣнъ-
ми, и вѣа ирвѣнъ вѣа, и не ирвѣнъ вѣа
и вѣа ирвѣнъ вѣа, и вѣа ирвѣнъ вѣа
и вѣа ирвѣнъ вѣа, и вѣа ирвѣнъ вѣа
и вѣа ирвѣнъ вѣа, и вѣа ирвѣнъ вѣа
и вѣа ирвѣнъ вѣа, и вѣа ирвѣнъ вѣа

Орландія Црѣя
Засемена

АѢ Еѣмъ царь Заинаръ, въ Беригскія страны,
кои Еѣмъ вугѣлъ свѣдѣгъ на востокѣ и Давленѣ,
прингахъ и аѢ со гари, новорожденномъ царю,
поклонѣ Еѣмъ ѡгаро.

Ц. Мекхиора

АѢ Еѣмъ царь Мекхиоръ, въ Франскія страны,
кои Еѣмъ вугѣлъ свѣдѣгъ на востокѣ и Дав-
ленскъ, прингахъ и аѢ со гари, новорожденномъ
царю, поклонѣ Еѣмъ ѡгаро.

Ц. Салмава

АѢ Еѣмъ царь Салмаваръ, въ Савилан-
скія страны, кои Еѣмъ вугѣлъ свѣдѣгъ на вос-
токѣ и Давленскъ, прингахъ и аѢ со гари,
новорожденномъ царю, поклонѣ Еѣмъ ѡгаро.

Ц. Урвога

Мѣмъ поемъ итемъ 2. Мегме ири царь.

Емо Вахарина нова въ вѣдѣхъ поемъ царства,
Еѣмъ до и покемъ ѡтѣи и ѡтѣмъ томъ Новарѣва,
АѢ до Урвогъ царь Еѣмъ и ѡгарѣ Еѣмъ ва Мокалка,
въ хороже ирениментѣ и вѣя Земля и страны.

Ц. Мекхиора

Нѣмъ царь вегемъ свѣдѣга въ востокѣ,
ѡтѣи же погня, ипотѣи доѢ порока,
Царь же на царю, внастимель Владѣемъ,
на неѡмъ и Земля, сѣмъ вѣдѣмъ

Ц. Салмава

Мѣмъ поемъ итемъ 3. Еѣмъ и Гариоръ:

В. Урвоге Урвоге, мѣмъ буги на ирѣмъ
твоемъ, слаемъ буги въ наемъ, истраданное
хорожество не ирѣмъ, но ко ирѣмъ твое-

побоемъ насъ іакъ и Пелетинио.

Накѣ поемъ стѣснъ Н^{мд} Сима г^тна наше

И Црвоу княже!

Трелогийъ княже,
Накѣ ти не боая Бога и каши,
Со насъ бранителювати,
Тому гоубати,
Волъ волъ шварити.

Седѣ похвалити,
Вамъ стѣснъ шварити,
Богу мзда мзга,
Медѣ и Бога,

Беславизномъ шварити,
Намъ гоуба пре вѣстни и вѣстена,
Ра бугеиъ іавлена.

Вѣстѣ и шварити,
Менширѣ іавленъ,
Самшварѣ шварити,
Книга и шварити,
Шварити шварити мзга,
Шварити шварити Бога,
Шварити шварити шварити

Многая шварити.

Орацие
Царя Семе-
на Царя

Ц.
Самшвар
Менширѣ
Самшварѣ.

Ц. Семе

Орације
С. Христова

Рукопис Орације Рождества Христова

Andante. На Рождество Христово.

№ 5.

Тропар.

Рож - де - ство тво - е — хри - сти ко - же — нашк, ко - е - ст -

а - ми - ро - ви вѣтъ ра - зѣ - ма: къ нимъ ко мѣдямъ съ - жа - шѣм, вѣтъ -

до - ю оу - ча - хѣ - са, ти - бѣ кла - ма - ти - са соан -

ЦЪ - ПРАК - АЫ, И ТИ - БЕ КЪ - ХЪ - ТИ СЪ ВЪ - СО - ТЫ ВОС - ТЪ . . .

КА: ГО - СПО . . . ДИ - СЛА - ВА ТИ . . . КЪ . . .

Andante.

№ 6.

ГЛА - КА - ОТ - ЦЪ, И СЫ - НЪ, И СЛА - ТО - МЪ ДЪ . . .

ХЪ, И МЫ - НЪ И ПРИ - СМЪ И ВО КЪ - КИ ВЪ - КИ - КИ А . . . МННЪ . . .

Кондак.

marcato

ДЪ - ВА ДИТЬ ПРИ - СЪ - ЦИ - СТИ - НА - ГО РАЖ - ДА . . . СЪ - ТЪ И

marcato

се - мля - вл - ти - ни - при - ступ - но - мъ при - но -

ствъ, ан - ги - ан св - па - стыр - ан сла - во - сла -

вль, во - сн - же - со - ств - до - ю - ти - ш - ств -

ю - ть - на - го - ра - ан - ро - ан - со - тро - ча

piu lento

мъ - до - при - вл - ный - богъ

piu lento

Корнелије Станковић, *Православно црквено појање у србскога народа,*
у Бечу 1862, књига прва

СЛАВА ВО ВИШЊИХ БОГУ

Слава во вишњих Богу,
Воспјевајте људије!
Днес Христос раждајетсја
И пеленами повивајетсја
 Бог наш правдивиј,
 Агнец незлобивиј.

Царије днес шествујте,
Христу дари дарујте!
Пастирије свирјајте,
Пјесн нову восклицајте!
 Со ангели
 И архангели.

Камен Мојсеј порази
Воду људем источи,
Камен от гори отсечесја,
Христос от Дјеви нам родисја
 Жиз(а)н vsјем привед
 И напајајет.

И ви гори и холми,
Возиграјте со нами!
Дебри кедри селнија,
Ливан гори преславнија
 Воздвигнитесја,
 Вси веселитесја!

Марија днес повивајет
Спаса Христа нам раждајет. (двапут)
 Емануила
 Јего нарицајет.

Богу во Тројицје
Буди от нас хвала!
Божијет Матери
На небеси слава
 От нас пјеније
 И умиљеније,
 От нас пјеније
 И поклоњеније.

СЛАВА ВО ВИШЊИХ БОГУ

Сла-ва во виш-них Бо-гу Вас-пре-вѣ-
 те, му-ак-се, Анес Хри-стос рѣж-ет сѣ-не-на-
 ми по-ви-ва-ет сѣ-бор-наш прав-ди-ви,
 др-нец не-зло-би-ви, бор-наш прав-ди-ви,
 др-нец не-зло-би-ви.

Корнелије Станковић, *Слава во вишњих Богу* (вертепска песма с почетка XVIII века),
 рукопис Архива САНУ број 7888, књига F (V), стр. 51
 (препис: Јелена Дубљевић, професор музике)

ШЕДШЕ ТРИЈЕ ЦАРИ*

[Хор]:

Шедше трије цари
Ко Христу со дари

[Војвода]:

Ирод их пригласи:
„Гдје идут?“, вопроси.

[Хор]:

Отвјешчаше јему:

[Три цара]:

„Идем к Рожденому.“

[Ирод]:

„К рожденом идите
И мње возвјестите.
Аз шед поклоњусја,
Пред царем смирјутсја,
Јако новорожденому
И царју нашему.“

[Хор]:

Свјезда идет чудње
С восток на полудње,
Камо Свјезда предста,
Там обрјели Христа.
Трије цари пришли
Дар Исусу внесли:
Ливан, злато, смирну
Отдали безмјерну.
Поклоншесја Богу,
Взјаша пут дорогу;
С радостију појут
Славу Богу воздајут.
Ангел им вјешчајет,
На пут настављајет:

[Архангел Михаил
с мачем]:

„Иним путем ид’те,
К Ироду не ид’те!“

[Хор]:

Пришли в страни своја
Христа славословја,

* текст у заградама – Ћ. Перић

Чајут в небе бити
И с њим на вјек жити.
(пре 1736)



Т(атјана) Ливанова, *Шедше трие цари* (руски вертепски напев), нотни запис по рукопису прве половине XVIII века, *Русская музыкальная культура XVIII века*, том I, Москва 1952, 499

ЯВЛЕНИЕ III-е.

Являются волхвы.

Хоръ. Шедше трие цари
Ко Хрысту со сдари (sic!).

Воинъ. А Иродъ ихъ пригласи,
Куда идуть, испроси.

Волхвы. Идемъ къ рожденному.

Иродъ Къ рожденному идите,
Ко мнѣ заверните.

Архангелъ Михаилъ
съ мечомъ.

Инымъ путемъ идите,
Ко Ёроду не приходите.

Волхвы кланяются Ироду и уходятъ вмѣстѣ съ ангеломъ.

Хоръ. Пошлы въ страны своя,
Хрыста славословлять.
Тамъ ой идите предста,
Де и найдемъ Хрыста.

Верхній этажъ.

Во время пѣнія являются волхвы (sic!) и ангелъ — а впереди ихъ звезда, падаютъ передъ яслами на колѣна.

Волхвы. Прынесли тоби смырно, злато и лыванъ,
Приймы одъ насъ, новорожденный царю.

Хоръ. Слава ты рожденный,
Въ яслахъ положенный.
Спасъ ты чоловика
На вичниі вика.

Волхвы и ангелъ уходятъ.

Евген Марковський, *Батуринський вертеп*, Український вертеп, Київ 1929, 172–173;
сцена наизменичног пѣвања вертепске песме *Шедше трие цари*

БОГ И ГОСПОД...

Бог и Господ всего свјета в посљедњаја уже љета
с Духа свјета воплотисја от Марији народисја наш избавитељ.
У вертепу Витлејемстјем, межд народом Јудејстјем
при Августје велитељу всеј селењеј властитељу и кесарју.
Тој бо посла вељеније исдолњаја хотјеније
хотја зрјети јавленују в власти својеј вселенују да увјестсја.
Писал о том Киринеју владјејущчу Сиријеју
тогда спјешно вси идјаху во град каждо свој течаху написатисја.
Шел Ијосиф с Маријеју сушчејуже неспраздноју
јегда приспје к Витлејему приспјеше же дније сему рожденому.
И породи та младенца Христа Бога и первенца
Бога роди превјечнаго дља живота нам вјечнаго Дјева чиста.
Тамо бјаху пастирије, младије же и старије
тии о стадје ту ношт бдјашче свирјели же свирјајущче и играјущче
Јавје славу Христа зрјаху, пјесн ангелску вси слишаху
страхом биша одержими но ангел сија между јими утјешаја их.
И рекши к ним: „не бојтесја, вси ви ниње устројтесја
ити спјешно к Витлејему и к новому днес Едему Христа зрјети.
И абије ускориша млада Христа купно зрјеша
поклон јему јако Богу должниј дали по премногу радујасја.
Се бо Христос народисја имже радост умножисја
ниње по мње вси грјадите рожденому част дадите не медлите
И се Свјезда на востоцје писанаја во пророцјех
јави себе свјетозарно тријем царјем волхвом јавно необично.
Сију јегда они зрјели не простоту бити мњели,
ашче в жизни растајаху мисл једну вси пријаху: по неј ити.
Ишли купно к Витлејему в далшу страну незнајему
Богом сушче направлени Свјездоју же наставлени во Јудеју.
В Јерусалим гдје приспјеша, тамо свјезди не узрјеша
ибо таја от них скрилас, с рождшагосја разгласила трема царма.
Јако тија там искаху, јавје у всјех вопрошаху
„гдје рождејсја цар Јудејскиј в страње сеј Јеврејској, всјем нам рците.“
То слишавши сквјерниј Ирод, таже и вес Жидовскиј
род сјело сему дивишасја и вси купно чудишасја о глаголомом.
Собра Ирод свјашченики и људскија всја книжники
онјем о сјем глаголаше о Христје всјех вопрошаше: гдје родитеја?
Тогда Ирод гњев сокривши, отај волхви пригласивши
о времени извјестити, јегда и аз имам знати, глаголаше.

„Шедше ниње к Витлејему испитајте о младому
рождшемусја дјетјати, јегда и аз имам знати поклоњусја.“
Они царја послушавше, во Витлејем пут свој вземше
и се Свјезда уже бјаше паки ихже предварјаше, их ведушчи.
Достигши же Витлејема Свјезда та им бје знајема,
јавно над домом тјем стала и младенца показала гдје лежаше.
Волсви зрјашче сију вину и ушедше у храмину,
увједше там младаго, Христа Бога повитаго, поклон дали.
Сокровишча вси отверзше, вних же дари драгиј вземше
пред ним купно вси припали, јако Богу чест давали достојнују.
И абије вјести шасја от ангела јавишасја,
иним путем во своја си вси же паки в тија часи отидоша.
Тогда Ирод зазорливиј, аки свјер немилостивиј,
зравши себе укорена от волхвов тјех посрамлена в јарост прииде.
В Витлејем сиј всја повјести посла он враг дјет избити
в двоју љету и нижаје, Христа бити тамо чајет окајаниј.
Но Бог свише призирајај и младенци сохрањајај
собљуд' сего отрока рождшагосја без порока грјеховнаго.
Не попусти он но рани, и во Египетској страни
Ијосифу сказал ити до умертвија там бити Иродова.
Сија вчинил Вседержитељ рода вјечна собљудитељ
да от темнаго же всакиј род, пекелнаго рода волни вчинит.
К сему ниње притјецемо похвалнаја вси рцемо,
за [вјест?] его јавлену дадим хвалу прославлену во вјек вјека.

ВИТЈА ДЈЕТЈА МАЛОЈЕ

ВИтја дјетја малоје
агна незлобивоје,
днес во рождествје твојем.
Вси согласно ликујем,
радујемсја, веселимсја
днес во рождествје твојем.
Ангели снижајтесја
к вертепу зближајтесја,
днес во рождествје твојем.
Трије цари приходјат,
дари јему приносјат
днес во рождествје твојем.
Труби, труби, трубите,
рожденаго хвалите
днес во рождаствје твојем!
Христе, царју рождениј,
дажд здравије господарју
днес во рождествје твојем.
Вси согласно ликујем,
Радујемсја, веселимсја
днес во рождаствје твојем!
(пре 1736)

Dorđe Perić

ORATIONS ON THE NATIVITY – A CRÈCHE SCHOOL PLAY FROM THE 18th CENTURY

Summary

In this article about Serbian crèche the author publishes an unknown manuscript of a school play from the 18th century – *Orations on the Nativity*, both as the original and in its modern transcript. The text of this crèche is accompanied by a synopsis, basic comments and explanations written by the author, who used various sources and published references. The text is also accompanied by the notes of crèche songs, which were sung in the crèche according to the earliest observations of the first Serbian melograph Kornelije Stanković. This is followed by a brief comparison of similarities with Ukrainian crèches. The author presumes that the presented Serbian crèche *Orations on the Nativity* was probably created in the Russian Slavic period of Serbian baroque in Sremski Karlovci (period 1726–1762), because it was written in the Russian Slavic language. The issue of authorship remains open. It is highly likely that the author is one of tutors from Kiev who worked in Serbian schools at that time. At the end of the paper there is a short list of the majority of known editions of texts of Serbian crèches from the 18th, 19th and 20th centuries.

Зоран Т. Јовановић

МАРГИНАЛИЈЕ О СТЕРИЈИ

САЖЕТАК: На основу писма др Милана Савића, упућеног др Николи Петровићу, управнику Народног позоришта у Београду марта 1899, дознајемо да су седам Стеријиних дела, из Матичиног фонда, преписана за потребе Народног позоришта у акцији оживљавања Стеријиних дела на његовом репертоару. Захваљујући предлогу и иницијативи Павла Поповића и заузимању драматурга Драгомира Јанковића током само једне сезоне изводи се седам Стеријиних дела. У трајном неговању Стерије на репертоару НП крајем сваке године у децембру се дају *Стеријине вечери*, са уводним излагањима угледних књижевних историчара. У раду се даје осврт Јована Скерлића о Српској књижевној задрузи као издавачу Стерије и суд др Марте Фрајнд о студијама Павла Поповића о српској драми XIX века. На крају, даје се преглед извођених Стеријиних дела у Народном позоришту у Београду до 1914. и програм *Стеријиних вечери*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Стерија Поповић, Матица српска, књижевни рукописи, српска драма, репертоар, др Милан Савић, др Никола Петровић, Павле Поповић, Драгомир Јанковић, Јован Скерлић, др Марта Фрајнд, Народно позориште у Београду, *Стеријине вечери*, традиција извођења.

На представљању издања Рукописног одељења Матице српске *Књи́га Стеријиних рукописа* мр Исидоре Поповић, одржане у Свечаној сали Матице српске 12. децембра 2008. године, у Новом Саду, између осталог, рекао сам следеће:

„Матица српска се низ година доста маћехински односила према Стеријиним рукописима, о чему Исидора Поповић с правом и аргументовано пише. Низ покушаја оживљавања рукописне оставштине (нпр. Јаше Томића и Милана Савића из 1886) остао је жалов посао.

Али, не бих се сасвим сложио са приређивачем да од 1892, односно од појаве Стеријине збирке песама *Даворје*, у издању Српске књижевне задруге у Београду, није било 'за веома дуг временски период' интересовања за Стеријине рукописе, да рукописи нису ни објављивани, 'па чак ни успутно споменути'."

Подсетио бих да је универзитетски професор Павле Поповић, иначе члан Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта, 1899. године објавио студију о *Националном репертоару Народног позоришта*, у

којој је покушао да оживи интересовање управо за Стеријина дела, и то учинио веома успешно, јер већ наредне сезоне изводи се чак седам Стеријиних дела (шест комедија и једна трагедија).

Подсећам, бар половина од изведених дела нису била претходно штампана него су управо на Поповићеву иницијативу преписана управо из ове збирке Стеријиних рукописа.

Посебно је занимљива сценска судбина Стеријиних *Родољубаца*, први пут штампаних тек 1909, такође у издању Српске књижевне задруге. Та знаменита и особена комедија „у пет дејствија“ откривена је за културну јавност тек 1904, педесет година после пишчеве смрти. Уводну реч пре премијере *Родољубаца* на сцени Народног позоришта у Београду одржао је универзитетски професор др Јован Скерлић, и његова оцена ни до данас није изгубила од свог значаја, изречена пре више од једног века.

О даљој судбини *Родољубаца* до наших дана има већ подоста објављених студија, расправа, књига, па чак и драмских дела!¹

Писмо др Милана Савића др Николи Петровићу

Трагајући за документима о раду Милана Грола у Народном позоришту, у које је ступио управо 1899. године као помоћник драматурга, наишао сам недавно у Архиву Србије на писмо др Милана Савића упућено тадашњем управнику Народног позоришта др Николи Петровићу. То писмо ме је понукало на детаљнија сагледавања читаве акције предузете те године, а започете нешто раније, за „реhabилитацију“ Јована Стерије Поповића као драмског писца.

Најпре да се подсетимо ко су били та два културна радника и у каквој су међусобној вези били. Данас је увелико занемарена књижевна, културна и јавна личност др Милана Савића (1845–1930), књижевника, приповедача, драматичара, књижевног историчара, позоришног критичара. Био је дугогодишњи секретар Матице српске у Новом Саду, а од 1895. до 1912. и уредник *Летописа Матице српске*. Написао је десетину драмских дела, претежно друштвених комедија актуелне тематике, која су му извођена у Новом Саду и Београду.

У Народном позоришту у Београду изведена му је премијерно 31. августа 1899. комедија у три чина *На леј начин*, у режији Милоша Цветића, а *Цар њроводаџија*, шаљива игра у четири чина, 26. септембра 1900, такође у режији Милоша Цветића. Пет Савићевих једночинки под насловом *Одсујни њренуци* (*На сџаници*, *Игра вајром*, *Амајлија*, *Меланија* и *Ђурђевићи*) изведене су 27. новембра 1904, у режији Саве Тодоровића. Дакле, Савићеве везе са Народним позориштем биле су уметничке и сарадничке, те је, природно, да је био у пријатељским односима са управником др Николом Петровићем, нешто млађим колегом.

¹ Вид. опширније: Зоран Т. Јовановић, *Враћање дуџа*. – Летопис Матице српске, књ. 483, св. 3, 2009, 577–579.

С друге стране, личност др Николе Петровића (1849–1916) још је мање данас позната, сем у уском кругу позоришних историчара. Био је угледна јавна и културна личност у Србији свога времена. У Јени положио је докторат из педагогије. Десет година радио је у Министарству просвете. Средином августа 1893. године постављен је за управника Народног позоришта у Београду и на том је положају остао до 14. јуна 1900. године, када је пензионисан. Касније, 1906, после Драгомира Јанковића, био је краће време вршилац дужности управника Народног позоришта.

За своје управе, уз драматурга Милована Ђ. Глишића, завео је највећи степен пословне дисциплине и реда. Имао је амбицију да Народно позориште у Београду поприми највиши уметнички ранг на Словенском југу. У том циљу спровео је знатне и разборите реформе.

У саставу Књижевно-уметничког одбора, поред њега и драматурга Милована Глишића, активно учешће су узели Љуба Станојевић, Љубомир Недић и Богдан Поповић, професори Велике школе. Почетком сезоне 1898/99. управник Петровић предлаже за драматурга Драгомира Јанковића, секретара Министарства иностраних дела, уместо уморног и поусталог Милована Ђ. Глишића, што је и одобрено, те је указом краља Александра Обреновића постављен нови драматург већ октобра 1898. године.

Међу новим иницијативама, покренутим од стране новог драматурга, била је идеја о расписивању „конкурса за два позоришна комада из српске историје или из српског живота“, што је и прихваћено. Јанковић је уочио две мањкавости у репертоару: недостатак Шекспирових и домаћих драмских дела.

Почетком новембра, тачније 8. и 9. новембра, 1899. прослављена је тридесетогодишњица рада Народног позоришта „у своје садашњем дому“. Током дводневних свечаности приказана су два дела Јоакима Вујића *Награжденије и наказаније* и *Љубовна зависитијез једне цијеле*, као и одломци из дела *Милош Обилић* Симе Милутиновића, *Стеријиног Волшебног мађарца*, *Ситаноја Главаша* Ђуре Јакшића, комедије *Пола вина, пола воде* Косте Трифковића и *Бојумила* Милорада Шапчанина, што је требало да укаже на нову репертоарску оријентацију.

Проф. др Павле Поповић (1868–1939), угледни књижевни историчар, у поменутој студији *Национални репертоар Краљевског српског народног позоришта*, објављеној у *Новој искри* почетком 1899, а потом засебно штампаној исте године,² покренуо је акцију за поновно стављање на репертоар Народног позоришта дела српских драмских класика, а посебно враћање на сцену дела Јована Стерије Поповића, са чиме се сложила Управа Народног позоришта и његов Књижевно-уметнички одбор.

У том смислу предузимљиви управник Никола Петровић обратио се свом новосадском пријатељу др Милану Савићу, секретару Матице

² Павле Поповић, *Национални репертоар К. С. Народног позоришта*, Београд 1899, 68.

српске, да му помогне како би Позориште што пре дошло до рукописа нештампаних Стеријиних дела, која су се налазила у Матици српској.

Савић му одговара 5. марта 1899. следећим писмом, читко исписаним рукописом, на меморандуму Матице српске, које доносимо у целости:

„Драги Никола,

На Твоје писмо, у ком тражиш да ти на реверс издамо сва позоришна дела Јована Стерије Поповића, која се у нас на чувању налазе, јављам Ти да то може решити Управни одбор, као домаћин пошто је упитао Књижевни одбор, јер је предмет књижеван.

Ти стога не мораш писати други акт, довољан је и тај, само Ти јављам да ствар не иде тако брзо, као све што је службено.

Но могу Ти већ сад јавити да ће тешко доћи до повољног решења, јер постоји решење да се из Библиотеке (и Архиве) ништа не да без реверса и кауције, и да се скупоцене ствари и *unica* просто не издају никако. А Стеријини су списи *unica*.

Зато ће бити најбоље да пошљеш каквог повереника, литерарног сабрата, који би за време службених часова, пред нама, прегледао те списе и Теби реферисао, е да ли је који за позорницу. Па ако се нађе, онда ћемо га Ти о Твом трошку дати преписати, а под нашим надзором, и Теби препис послати.

Ја сам данас листао по тим старим списима и јављам Ти да има ових позоришних дела, која су већином непотпуна или мршава за позорницу: 1. *Скендербеџ*, позорје у 5 чинова. Тек углавном скица; 2. *Посџанак српског царсџива*, опера (!); 3. *Превара за ѓревару*, весела игра у 1 чину; 4. *Незџодан муж*, весела игра у 3 чина; 5. *Џандрџив муж*, весела игра у 3 чина, приказана 1847. у Београду, као што јавља белешка пишчева; 6. *Волишебни маџарац*, комедија у 1 чину; 7. *Торжесџиво Србије*, позоришни спев у 1 чину (давано у Београду 30. августа 1847. у славу тадашњег кнеза А. К.); 8. *Родољубци*, весела игра у 5 чинова (писац вели да је спремна за штампу); 9. *Судбина једног Разума*, шаљива игра у 2 чина (канда непотпуно).

То је све што имамо нештампаних позоришних дела. Добро би било да се распиташ у госп. Ђорџа Поповића, помоћника библиотекара, негда уредника *Данице*, јер ми се чини да је он те рукописе прегледао кад је за *Народну библиотеку* Браће Јовановића у Панчеву спремао баш Стеријине списе. Распитај се и у госп. Љубе Стојановића јер чини ми се да је он спремао *Даворје* за С. К. Задругу.

Е сад сам Ти казао рекр. написао све што сам Ти у тој ствари имао писати. С пријатељским поздравом.

У НСаду, 5(17) марта 1899.³

Др Милан Савић

На дну писма дописано:

„Бр. 360. Молимо да се препишу означена дела. 8/III 99, др Н. П“.

Означена дела су била под бројем 1, 3, 5, 6, 7, 8 и 9, дакле седам од укупно девет Стеријиних дела.

³ Архив Србије, Фонд Народно позориште, бр. 360.

Павле Поповић оживљава интересовање за Стеријино дело

О даљем току збивања око прибављања Стеријиних рукописа дознајемо из брошуре Павла Поповића. Он у својој студији о *Националном репертоару* потврђује да свих поменутих седам Стеријиних драмских дела, што је, у међувремену, наручено да се препишу, ниједно „није играно у нашем Позоришту“, а у фусноти даје објашњење о читавој акцији која је вођена око добијања од Матице српске тих седам Стеријиних дела:

Ове се ствари, као и цела нештампана посмртнина Стеријина, чувају у Матици Српској. Податке о њима, ми смо изнели по једном скорашњем писму којим је секретаријат Матичин о њима известио Позориште. У том писму, као досад очувани драмски списи Стеријини, сем *Скендербега*, који је штампан, а од кога у Матици има *једна скица*, забележени су само ови које горе поменусмо. *Симпонија* и *антипонија* и прерада *Лаже* и *паралаже* за које комаде знамо (М. Милићевић, *Поменик*, 566) да су такође били на чувању у архиви Матичиној, нису поменути у овом писму и по свој прилици изгубљени су. *Добра жена*, која се често помиње међу комедијама Стеријиним и то некад (*Слово Ј. Суботића* о парастосу Стеријину 1856) под насловом: *Која је добра жена*, јамачно није нека нова, самостална комедија него само допуна наслова оне горње: *Цандрљив муж*. Јер пуни наслов ове гласи: *Цандрљив муж или која је добра жена*. Према томе, списак који смо горе саставили, обухвата све што је од Стеријиних комада до данас очувано. Додајемо да је Позориште ове зиме добило од Матице у препису пет поменутих нештампаних комедија.⁴

Погледајмо поближе којим аргументима Павле Поповић оцењује Стерију и какво му место у историји српске драматике одређује. Он се, најпре, позабавио судбином Стеријиних дела у Народном позоришту:

А Стерија је чудно прошао у нашем Позоришту. Наследивши његове комедије од ранијих дилетантских дружина, Позориште је узело давати неке од њих одмах у почетку. Неке од тих одмах је, не зна се зашто, и оставило, као нпр. *Сан Краљевића Марка*, који је игран последњи пут 1869... Неке је пак оставило доцније као *Бој на Косову*, који је 1886. зато што је у њему Позориште гледало само једну видовданску представу... Неке је, опет, много доцније и оставило: тако су прошли *Хајдуци*, на пример, играни последњи пут 1894... Неке је, најзад (*Смрти Стевана Дечанског*, *Кир Јања*) и до данас задржало. Али се Позориште, осећајући некакву грижу савести, ипак по каткад сећало заборављеног наслеђа и почело отуда вадити понеке неупотребљене комаде Стеријине. Тако је Змај као драматург 1880. унео *Лакана* на репертоар и М. Глишић 1892. *Женидбу* и *удадбу*. Наравно да ови позни и неодлучни покушаји да се у целини васпостави Стеријина драма, нису пролазили боље од оних да се ова, уколико је раније примљена, одржи... И тако је испало да од седам датих комада Стеријиних, Позо-

⁴ П. Поповић, *Нав. дело*, 26.

риште одржи само три, до ове сезоне. И тек је ове сезоне (1898/99) Позориште одлучно приступило васпостављању целе Стеријине драме. И тек сад је дало *Злу жену*, *Београд некад и сад* и *Покондирену њишкву*, тек сад, а први пут, и многи су се с оправданим чуђењем питали да ли је могућно да се оне одиста сад први пут дају... Од Стерије има још неиграних ствари. Има, најпре, трагедија: *Светислав и Милева*, *Наход Симеон*, *Владислав* (*Скендербеџ* дат сад први пут) и те су ствари бар штампане и ми их, ипак можемо на некакав начин познати. Али има, уз то, и ствари, не само неиграних него и нештампаних, и које се, судећи по осведоченим тежњама наших књижевних друштава, неће скоро ни штампати, и то су: *Торжесиво Србије* (алегорија у 1 чину), *Посијанак српског царства* (опера?) и, што је још много интересантније, комедије: *Превара за њевару* (1 чин), *Волишебни маџарац* (1 чин), *Цандрљив муж* (други наслов: *Незгодни муж*; 3 чина), *Судбина једног разума* (2 чина) и *Родољубци*, једина у 5 чинова, уосталом. И ништа од свега тога није играно у нашем Позоришту... Зашто се овако радило са Стеријом, непојамно је. Зар се морало престати са давањем оних комада његових с којима се почело? Зар се морало прекинути са уношењем неиграних комада његових на репертоар? Или, да оставимо што је било па да гледамо шта сада ваља радити, мислите ли да се не може учинити што је раније пропуштено и попунити и обновити цео циклус Стеријин? Или, можда, мислите да су најбољи комади дати, и да оно што је остало, не вреди ни да се износи више? Напротив, у неиграних има исте и чак и боље вредности него у играних, и већег интереса можда... Па зар данас да остане заборављен и забачен један писац Стеријине вредности? Ја нарочито кажем *вредности*, јер је вредност његова велика и ми на њу ударамо гласом кад њега тражимо... Стерију не морамо тражити као што смо досад по каткад тражили друге писце; за њега не морамо наводити разлоге који избегавају литерарну оцену – њега можемо тражити просто, непосредно, зато што ваља. И ја знам да он има и недостатака, али знам и то да, најпре, није све недостатак што се данас по неразумевању као такав сматра, и, после, да у Стерије има доста неопажених лепота које обилато наклањују мане и слабости његове. Јер Стерија, и данас пошто су толики други подлазили иза њега и сваки од њих мислио да га је претекао, ипак, поред свију својих недостатака, заслужује, и у комедији и у трагедији, име првог нашег драматичара које му ми само по старини признајемо.⁵

Иако поименце др Милан Савић није поменут у студији Павла Поповића као посредник у послу одбира и преписивања Стеријиних дела, а морао је то знати, Савић му то није узео ни за какво зло, већ, напротив, у краћем приказу у *Лейопису Мајице српске* нашао само лепе речи: „Једна врло разборита књига, која родољубиво, а опет трезвено говори о нашим позоришним приликама, пледирајући за такав репертоар, у који би српска позоришна дела заузела претежно место... Ми не можемо доста да обратимо пажњу на ту скроз смишљено написану књижицу, из које се види с каквом је озбиљношћу, с каквим разумевањем и с каквим је маром при-

⁵ Исто, 24–29.

нуо писац око студирања тако деликатног питања као што је позоришни репертоар, где се мора пазити на избор дела, која ће задовољити колико укусу одабранијих позоришних посетилаца, толико богме и благајници“.⁶

Очигледно је да Савић испољава темељито познавање извесних специфичности позоришне уметности, јер о њима говори са тачним и истанчаним запажањима стручњака.

Читава акција око ревитализације Стерије леп је пример колегијалне сарадње и пријатељства међу српским културним посленицима, крајем XIX века, на заједничком (позоришном) послу, без обзира што су живели у два државама и под различитим друштвеним околностима.

Сведочење Милана Грола о „реhabилитацији“ Стеријиних комедија

Као последица заједничке акције драматурга Јанковића и књижевног историчара Павла Поповића, у прве две сезоне новог драматурга „преко позорнице прешао је цео Стерија“, тврди Милан Грол и додаје: „Уз обновљеног *Кир Јанју*, *Женидбу* и *удабу*, први пут у Народном позоришту јављају се *Зла жена*, *Београд некад и сад*, *Покондирена њиква*, *Лажа* и *паралажа*, *Цандрљиви муж*, *Волшебни маџарац*, *Превара за превару* – све с успехом, и у неким од њих с правим тријумфом даровитих комичара и сликара нарави...“.

Грол даље сведочи да се „у програму позоришне управе, објављеном 1899. и 1900. ређа листа пројектованих српских комада, редом постављених као у брошури Павла Поповића. И само извођење дела ишло је договором и саветовањем Павла Поповића и Драгомира Јанковића, који су и пре ове сарадње били у присним везама пријатељским и рођачким.

У заслугу Павлу Поповићу ту се мора истаћи да је он, уз своју тезу да је позориште дужно дати преглед целе драмске литературе, по сваку цену, издвојио Стерију и дао му више место но осталим. Он можда није слутио о богатству мајдана у Стеријиној комедији, али је својим штапићем погодио где је мајдан. И настојао је упорно да се он отвори“.

На крају, Грол истиче једну посебно вредну заслугу Павла Поповића: „У ређању дела које треба изнети, он је први указао на рукопис Стеријиних *Родолубаца* у Матици српској, који се играју први пут 30. децембра 1904. Успех *Родолубаца*, тај из године 1904, за који се дугује једном глумачком ансамблу⁷ какав се не понавља често у историји једног позоришта, и нови успех четврт века затим у марту 1929, за који се дугује да-

⁶ М. С-ћ, *Национални рејтертоар Кр. С. народног позоришта од Павла Поповића*. – Летопис МС, књ. 202/203, 1900, 425.

⁷ Премијерски плакат *Родолубаца* није сачуван, као ниједне од реприза. Ни у два приказа, од којих је један М. Грола, не помиње се ниједно глумачко име, тако да не знамо ко је био у тој знаменитој подели. Истина, постоји податак о подели *Родолубаца* из 1911, у режији Илије Станојевића, који је уједно играо Жутилова, В. Јурковићева (Нанчика), З. Тодоровићева (Малчика), Д. Милутиновић (Лепршић), Е. Поповићева (гђа Зеленићка), С. Тодоровић (Шербулић), Б. Шапоњић (Смрдић), М. Бековић (Гавриловић), Н. Сланкаменац (Нађ Пал), М. Станковић (Скоротеча).

ровитом редитељу Гавели, такође је дело кампање Павла Поповића за национални репертоар⁸.

Од сезоне 1898/99, у трајној акцији реафирмације домаћег репертоара, обновљене су *Стеријине вечери*, на којима су се изводила његова дела, с уводним конферансама истакнутих књижевних личности, или пак уз пригодне прологе тј. тематске сценске слике.

О првој таквој свечаности одржаној 30. децембра 1898. извештава Грол наводећи да су играни *Зла жена* и *Београд некад и сад*, са „прологима А(ндре) Гавриловића и Д(рагомира) Брзака“, који нису били у потпуности сценски погођени. Али, и поред тога Грол сматра, пре свега због веома успешних глумачких креација, да је „*Стеријино вече* било врло добро. Управа није могла наћи лепше завршне представе старој години, ни лепшег увода своје новом програму, коме је, ако се оствари, *Стеријино вече* одиста сјајан пролог“.⁹

И у наредним годинама, обично крајем децембра, извођене су редовно Стеријине вечери, са разноврсним програмом, и по правилу у најбољим глумачким поделама и у богатијој сценској опреми.

Тако је Стерија „освојен“ за српско позориште од краја XIX века до 1914, до када пратимо репертоарски ход најбољег српског комедиографа XIX века.

Др Марија Фрајнд о студијама Павла Поповића

У контексту процеса враћања дела Јована Стерије Поповића на репертоар националног позоришта с краја XIX и почетка XX века, ваља се подсетити новијих критичких радова који су преиспитивали ову проблематику савременим мерилима. Скрећем пажњу на особену студију др Марте Фрајнд *Павле Поповић о српској драми XIX века*.¹⁰ Ауторка, угледни књижевни историчар, преиспитује две значајне студије Павла Поповића, од којих је прва више пута поменута у овом раду, а друга *Српска драма у XIX веку* први пут објављена у *Српском књижевном гласнику* 1902. године.

Др Марта Фрајнд истиче да „Поповићево ангажовање у корист домаћег репертоара, као ни његов преглед развоја домаће комедиографске традиције, нису некритичка агитација у корист националне културе“, већ покушај да се „из ње издвоји и осветли оно што му се чини довољно вредним“. Ту констатацију ауторка даље у раду шире образлаже:

Виђење драмске књижевности као дела ширег контекста националне културе, смештеност у сценски контекст народне институције каква је

⁸ М. Грол, *Павле Поповић као пројектор домаће драме*. – СКГ, НС, књ. 57, бр. 7, 1. VIII 1939, 500–502.

⁹ М. Грол, *Позоришне критике и есеји*, Београд 2007, 13.

¹⁰ Марта Фрајнд, *Павле Поповић о српској драми 19 века*, у: *Студије и зраћа за студију књижевности*, 2, Институт за књижевност и уметност, Београд 1986.

Народно позориште, те осећање потребе да се ова популарише, па ако треба и наметне примаоцима – српској публици, део су општијег Поповићевог става о улози књижевности. Он провејава кроз оба рада о драми, и не само кроз њих, дајући им на моменте призив далеку старијих текстова, текстова из доба просвећености. Тај став је мешавина љубави према књижевности, осећања њене друштвене улоге, свести о одговорности писца и критичара пред нацијом, потребе да се књижевност учини својином свих. На моменте нам се чини да је та брига за откривање, објашњавање, популарисање драме, да је та потреба за повезивањем прошлости и садашњости кроз књижевност, да је та страст за њеним изучавањем и ширењем, она танана, изван-рационална веза која Павла Поповића чини тако осетљивим примаоцем Стеријиног драмског дела и тако дубоким, поштоваоцем Стеријине личности. Као да неко недоречено осећање стрепње и брига над српском културом, у овом случају над драмом и позориштем, у општем историјском контексту, повезује професора и потоњег академика Павла Поповића са министром просвете и утемељивачем Друштва српске словесности Јованом Стеријом Поповићем. И као да оно помаже Павлу Поповићу да схвати Стеријино место у нашој комедиографији и онда када његово дело не приказује у потпуности, а да појединачна Стеријина дела тумачи са необичним разумевањем, чак и онда када критикује пропусти у њима.¹¹

Јован Скерлић о Српској књижевној задрузи као издавачу Стерије

Већ смо напоменули да је Српска књижевна задруга у Београду (основана 1892) плодно сарађивала са Матицом српском у Новом Саду управо око штампања Стеријиних дела. Зато нам се чини упутним да се подсетимо речи Јована Скерлића уз трећу књигу Стеријиних *Драматских списа*, из 1909. године, у којој угледни књижевни историчар и критичар даје преглед те успешне сарадње:

Српска књижевна задруга може се похвалити да је од првога дана свога постанка видела и истакла велики књижевни значај Јована Ст. Поповића. У првом свом колу, још 1892. године, упоредо са *Живојом и Прикљученијам Доситеја Обрадовића*, она је дала потпуно издање *Даворја*, које је исте године још једном прештампано. Године 1902. Српска књижевна задруга почела је издавати његове *Драматске списе*. У првој књизи, која је изашла те године, коју је уредио г. Драгутин Костић, и уз коју је ишао предговор г. Јеремије Живановића *Ј. Ст. Поповић као драмски писац*, били су *Милош Обилић* и *Лажа и њаралажа*. Убрзо, 1903. године, изашла је, у редакцији г. Драгутина Костића, и II књига *Драматских списа*, у којој су били *Наход Симеун* и *Тврдица*. Сада (1909) излази у издању Српске књижевне задруге четврта књига дела Јована Ст. Поповића, а трећа свеска његових драматских списа. После Доситеја Обрадовића, то је српски писац којега је Задруга највише издавала... Ова, трећа књига *Драматских списа* Јована Ст. Поповића има изузетну књижевну вредност; у њој су до

¹¹ Исто, 322–323.

сада нигде нештампани драмати, само у толико познати једном малом делу књижевне публике, што су последњих година играни у Народном позоришту у Београду. На тај начин сада су издана сва драматска дела Јована Ст. Поповића. Сви ти рукописи налазе се у библиотеци Матице српске у Новом Саду, одакле су брижљиво преписани.¹²

У трећем тому објављена су Стеријина дела, којима Скерлић придаје „изузетну књижевну вредност“: *Родољубци*, *Цандрљиви муж* или *Која је добра жена*, *Судбина једног разума*, *Симпонија* и *антипонија* или *Чудноватија болести*, *Превара за превару* и *Волшебни мађарац*.

Оно што лепо и неупадљиво илуструје дугогодишњу успешну сарадњу Српске књижевне задруге и Матице српске налази се у речима захвалности приређивача Матици и њеним савесним библиотекарима. У једном случају то је поименце Јован Радонић а у другом Војин Срђанов, једни од многих, често анонимних, културних посленика који су сачували високи углед Матице српске до наших дана.

Стеријина дела на сцени Народног позоришта

На крају, погледајмо, у најкраћем прегледу, резултат настојања групе угледних књижевних и културних посленика да се Стеријина дела врате на репертоар Народног позоришта у Београду.

Ево кратког пописа изведених Стеријиних дела на сцени националног позоришта до Првог светског рата.

Прво Стеријино дело на београдској сцени *Сан Краљевића Марка* (премијера: 16. март 1869) појављује се тек као 49. премијера. Годину дана потом изведен је *Кир Јања* (4. фебруар 1870). Исте године следе још три Стеријина дела – *Смрт Стефана Дечанског* (22. фебруар 1870), *Бој на Косову* (10. август 1870) и *Хајдуци* (6. децембар 1870). И онда настаје застој!

Тек после пуне деценије појављује се на репертоару Стеријин *Лахан* (10. јун 1880), па после дугих дванаест година – *Женидба и удадба* (15. фебруар 1892). Дакле, за првих четврт века рада Народног позоришта само седам Стеријиних драмских дела прешло је позорницом Куће код споменика. Настаје, опет, шест година без Стерије на репертоару, да би се, поменути акцијама, од сезоне 1898/99. оживео најуспешнији српски драмски аутор.

Од сезоне 1898/99. изведена су следећа дела:

Зла жена и *Београд некад и сад* (30. децембар 1898), *Покондирена џишка* (24. фебруар 1899), *Скендербег* (25. март 1899), *Лажа и паралажа* (22. мај 1899), *Волшебни мађарац* (9. новембар 1899), *Цандрљиви муж* (30. децембар 1899), *Превара за превару* (24. фебруар 1900), *Кир Јања* (11. март 1901), *Зла жена* (26. април 1901), *Смрт Стефана Дечанског* (30. децембар

¹² Ј. Скерлић, *О овом издању*, предговор, Јован Ст. Поповић, *Драматски списи*, III, СКЗ, Београд 1909, 4–5.

1901), *Светислав и Милева* (30. децембар 1902), *Владислав краљ бугарски* (30. децембар 1903) и *Родољубици* (30. децембар 1904).

* * *

Последњег дана децембра 1905, изведено је *Стеријино вече* и Стеријина комедија *Покондирена њиква*, али као пролог и епилог представи игране су две једночинке Д. Симића *У гардероби дилејтантског њозоришта на савској царинарници 1842. године* и *После њредсџаве*.

Наредне године, у оквиру *Стеријине вечери*, 3. октобра 1906. изведена је „прикажња у две слике, у стиховима“ *Сџомен Стерији* Драгутина Ј. Илића, као предигра представи *Зле жене*.

Последњег дана децембра 1906, такође у оквиру *Стеријине вечери*, изведен је пролог у стиховима *Поезија и њроза* Милорада Митровића, а потом *Женидба и удадба*.

Крајем децембра идуће, 1907, године, такође у оквиру *Стеријине вечери*, изведена је сцена из живота Ј. С. Поповића *Кир-Стеријин син* Мих. Димкића (Д. Костића), а потом комедија *Кир Јања*.

Врло је карактеристично *Стеријино вече* одржано 30. децембра 1909. Пре представе *Покондирене њикве* одржана је конференција др Јована Скерлића, „професора књижевности на Универзитету“, с темом *Прве српске њозоришне њредсџаве од 1736. до 1813*.

Стеријино вече 31. децембра 1911, после пролога *Сџомен Стерији* Д. Ј. Илића, изведени су *Родољубици*.

На *Стеријиној вечери* 30. децембра 1912. изведени су *Београд некад и сад* и *Зла жена*.

У оквиру *Стеријине вечери*, 31. децембра 1913, репризиран је програм с једночинкама Д. Симића *У гардероби* и *После њредсџаве*, уз *Покондирену њикву*.

Такву почаст, какву је Стерија доживео у националном позоришту до Првог светског рата, није имао част да доживи ниједан други драмски аутор, па чак ни популарни Бранислав Ђ. Нушић, који је, као и Стерија, праизведбе својих дела имао управо на овој сцени.

После овог сумарног прегледа изведених дела, могло би се рећи да се Стерија, најзад, уврстио у део сталног репертоара нашег националног позоришта до 1914. године.

Даље праћење судбине Стеријиног дела на престоничкој позорници и српским позорницама превазилази оквире и намену овог рада.

* * *

На крају, ваља рећи тек једну битну и охрабрујућу чињеницу о уметничкој судбини Стерије у нашем бурном, вазда немирном, и многим људским искушењима испуњеном времену. Ништа мање утешном и хуманијем од његовог. У савремености, стога су поједина Стеријина дела добила култни статус због своје непресушне и трајне актуелности.

Његова дела, посебно комедије, саставни су и обавезујући део репертоара сваког професионалног позоришта у Србији, а понеко дело је прешло језичке баријере нашег „малог“ језика и нашло се на великим иностраним позорницама.

Београд – Нови Сад, априла 2010.

Zoran T. Jovanović

MARGINAL NOTES ON STERIJA

Summary

The article present the genesis of how the performances of Sterija's plays were re-opened on the repertoire of the National Theater in Belgrade at the end of the 19th century after not being performed in the previous decade. The initiative for reopening Sterija's plays on the repertoire of the theater in the capital was put forward by Pavle Popović, a respectable professor of the Great School and a literary historian. He was supported by the management of the National Theater and dramaturge Dragomir Jan-ković. The campaign also included Matica Srpska and its funds, where Sterija's manuscripts were preserved. First the pieces to be performed were copied and then printed. The paper also presents the comments and reviews of Sterija's dramas by Pavle Popović, Jovan Skerlić, Milan Grol and dr Marta Frajnd, as well as a list of performances of our greatest comedy writer of the 19th century in the National Theater in Belgrade.

РАЗИГРАНИ НОВИ САД

Љиљана Мишић, *Уметничка иџра у Новом Саду од 1919. до 1950. године I део*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009

Енциклопедијски текстови о балету предочавају да се његови почети као позоришног облика игре у западној Европи јављају током ренесансе, у XV веку у Италији, одакле ова уметност стилизованих покрета и ставова средином XVI века прелази у Француску, где је 1661. основана *Académie Royale de Danse*. Оснивањем ове школе почиње историја класичног професионалног балета. У овој престижној школи инсистирало се, као и данас, на виртуозности и чистоти покрета, лирској осећајности и изражајности, захваљујући којима су превладани дотадашњи строго конвенционални готово геометријски покрети. Балетска уметност има дугу традицију, дужу од историје Новог Сада, који је основан 1694. године; претпоставља се да је балет у граду први пут виђен у XVIII столећу, пре гостовања трупе Јозефа Бауерфајнда и Франца Шварца 1789. године. Балетске представе су се одржавале повремено у XIX столећу, када у Нови Сад долазе балетске трупе, а балетских нумера је било и у неким представама Српског народног позоришта. Но, прва професионална балетска школа у Новом Саду почела је са радом 1948. године, али то не значи и почетак учења уметничке игре у овој средини, што се може спознати захваљујући књизи *Уметничка иџра у Новом Саду од 1919. до 1950. године* Љиљане Мишић, универзитетског професора, балетског педагога/репетитора, кореографа и балетског писца. Она је дошла до сазнања да је „Нови Сад између два светска рата био веома ’разигран’ град. Играли су сами Новосађани, играло се за њих. Лудовало се за модерним (помодним) играма, али се и балет радо играо и гледао, а још више све оно што се тако називало – а називало се тако много тога“. Након многобројних текстова и два уџбеника: *Основи сценске иџре* (1986) и *Култура њокрејта – корак њо корак* (1999), Љиљана Мишић је написала монографију о до сада неистраженој области у културној историји Новог Сада – о историји уметничке игре у периоду од 1919. до 1950. године, но срећна околност је да она наставља да пише о овој теми приказујући развој уметничке игре и након 1950. године. Овом приликом говоримо о првом тому монографије који се односи на играчко образовање у периоду од 1919. до 1950. године.

Љиљана Мишић је тематику конципирала у три засебне тематске целине: Играчко образовање у Музичкој школи „Бајић“, Играчко образовање ван Музичке школе „Бајић“ и Играчко образовање у Средњој балетској школи; потом следи и 48 прилога: плаката, различитих докумената и текстова. У првом делу монографије указује се на играчко образовање и почетак балетског описмењавања новосадске младежи у оквиру посебног Одсека за балет у *Музичкој школи „Бајић“* који је радио од, како то подаци индиректно показују, 1934/35. до јуна

1948. године. Изузетан допринос раду овог одсека дали су наставници, педагози-кореографи: Штефи Поповић-Краљ (1935–38), Магда Ковач-Хандлер 1938/39. и Милена Чутуковић-Поповић (1939–48), за које Љиљана Мишић сматра да су деловале у складу са својим играчким образовањем, односно схватањем игре. Заступљени су ритмичка игра, (уметничка) гимнастика, карактерна и салонска (историјска) игра, пластична и модерна игра и, наравно, класични балет, односно комбинација тих форми. У реконструисању овог периода, о којем је грађа штура и непотпуна, Љиљана Мишић је поред оскудних примарних текстуалних извора и фотографија уврстила и разговоре са некадашњим ученицама школе: Софијом – Бебом Возаревић, Миленом – Микицом Фратуцан (и њеном мајком Милицом) и Мирјаном Матић-Миленковић, као и са Јеленом Андрејев, удатом Браун.

Резултати рада Балетског одсека представљани су на јавним часовима током године и на крају године, а прво оглашавање било је 1935. године. Поред ових часова ученици Балетског одсека наступали су и у другим приликама у јавности, о чему сведоче и новински текстови. Међутим, Љиљана Мишић уочава да није било комплетнијег играчког образовања које би доприносило стварању професионалног играчког кадра; ипак, квалитет програма рада имао је континуирано узлазни тренд. Новосадска публика је прихватила балет, а било је и заинтересованих за његово упознавање и савладавање. Уметничка игра је прихваћена и у војвођанској средини, постепено се развијала и свест о њеном значају као једној од сценских уметности, што је утицало и на спознавање потребе о професионалнијем приступу, односно о отварању Средње балетске школе у Новом Саду.

У другом делу књиге приказано је образовање ван Музичке школе „Бајић“; носиоци играчког образовања у периоду од 1919. до 1948. године били су учитељи играња, заљубљеници у лепоту покрета, који су своје знање и умеће преносили у својим приватним плесним школама бавећи се педагошким, кореографским и организационим радом. Поред различитог поимања игре заједнички им је био типично грађански приступ уметничкој игри, за који Мишићева напомиње да је био дилетантски/аматерски. Појединачни напори нису могли битније да утичу да се ово промени. Приватне балетске школе Валентине Ваљине, Магде Ковач-Хандлер, Милене Поповић, Малише Милосављевића, Маргите (Маргарите) Дебелак су у периоду од 1919. до Другог светског рата давале знатан допринос друштвено-забавном животу Новосађана и развоју играчког образовања. Бављење игром указивало је и на одређен друштвени статус. У школама (модерног) играња нису се училе само друштвене игре, него и карактерне и салонске. И учитељи играња (плеса) Никола и Видосава Каћански, браћа Розенберг и Драгутин (Карољ) Немеш отварају школе у којима се изучавало „све што се тражи кад је у питању игра“. Такође су деловали и „извесни г. Ружичић и Ружица Дружинић (1920)“, а уметност покрета на свој начин неговала су и соколска друштва. Играчко образовање стицало се 1946. у новосадском *Пионерском позоришту*, а 1947. године и у КУД „Ђорђе Зличић“.

Било је и школа чији су оснивачи имали озбиљније амбиције; они су били окренути више уметничкој игри него плесу и забави. Тако се 1921. године појавила „руска играчица“, мистериозна „гђа А“, као и Валентина Ваљина, која је била примабалерина у Српском народном позоришту. Ваљина је отворила своју балетску школу, у којој је настојала да и уметничка игра уђе у школски систем. Њен боравак у Новом Саду био је привремен, но ипак је успела да представи рад своје школе, у новембру 1922: на испитној балетској вечери наступило је 45 ученика. Помиње се и школа Адолфа Шрајбера 1933. године.

Магда Хандлер рођ. Ковач, која је у Новом Саду радила од 1933. до 1947. године, с прекидом за време рата, „оставила је неизбрисив траг“ због свог разно-

врсног играчког знања, искуства и урођеног осећаја за сцену. Поред рада у својој школи, деловала је и као руководилац секције *Пионирског позоришта* и предавач у *Музичкој школи „Бајић“*.

Милена Поповић рођ. Чутуковић изузетно је допринела развоју играчке уметности у Новом Саду; дошла је 1939. године и у овом граду се трајно настанила. Поред рада у својој приватној школи – *Пласћичној школи модерног балета*, радила је и у *Музичкој школи „Бајић“*, а касније је била једна од првих предавача *Средње балетске школе* у Новом Саду. Своје балетске студије после Другог светског рата, уз Поповићку, имали су, краће, Милиша Милосављевић и Маргита Дебељак.

Љиљана Мишић сагледава однос јавности према играчкој уметности; публика је, као и штампани медији, била добронамерна. О раду и атмосфери у приватним школама она је разговарала са некадашњим ученицама и наставницима: проф. др Павицом Мразовић, рођ. Карлаварис, Олгом Попов, Софијом – Бебом Возаревић, Магдом Мелар-Хрешћак, Миленом Поповић, Маром Кордић рођ. Лукић, Људевитом – Лучиком Волфом и Славијом Маренић.

Трећи део књиге посвећен је стицању играчког образовања у Средњој балетској школи у Новом Саду. Након обнављања рада *Српског народног позоришта* (*Војвођанског народног позоришта*) после Другог светског рата и оснивања Опере, због све израженијих потреба новосадске Опере за балетским плесачима, основан је 1947. Балетски студио при Позоришном студију *Војвођанског народног позоришта*. Но, већ следеће године оснива се *Средња балетска школа* у Новом Саду, годину дана после београдске, која је установљена 1947, а пре загребачке, која је почела са радом 1949. године. Настава је у *Средњој балетској школи* у почетку трајала шест година, а од 1950. осам година. Оснивање *Средње балетске школе* значило је преокрет у стручном образовању професионалног играчког кадра, чије је основно опредељење класично, као и уметничке игре опште у Новом Саду, али и у Војводини, пошто је то била једина школа оваквог типа у Покрајини. Захваљујући школи игра, с једне стране, постаје доступна ширем кругу и онима који немају професионалне амбиције, а, са друге стране, она веома доприноси постизању професионалног играчког нивоа. *Средња балетска школа* допринела је и доприноси стварању балетског ансамбла *Српског народног позоришта* као самосталног уметничког тела; њихово прожимање је неопходно – ансамбл се ослања на школу, али и помаже њеном развоју.

Оснивање балетске школе поверено је Маргити Дебељак која је, после гостовања 1946. са својом школом у Новом Саду, добила позив да се прихвати одговорног и захтевног задатака. Слику о овом периоду употпунила су сећања Маргите Дебељак и Милорада – Милета Јовановића, нашег познатог балетског стручњака.

Након сваког дела књиге Љиљана Мишић указује на изворе грађе, како оне непосредне тако и оне посредне, а даје и библиографију текстова о сваком периоду. Да би у монографији што прецизније и свеобухватније приказала и реконструисала улогу плеса и уметничке игре у разноврсном друштвено-забавном животу Новог Сада, она је у великој мери користила грађу из приватних збирки; ово дакако указује колико је љубави и студиозности, сем знања и искуства, било потребно да се отргне од заборава и историографски обради прошлост уметничке игре у првој половини XX столећа. Након првог дела сачинила је и календар догађања од 1935. до 1947. године. Ауторка је указала на текстове објављене у књигама и дневним, недељним и месечним новинама и часописима: *Застава*, *Дан*, *Јединство*, *Савремени Нови Сад*, *Слободна Војводина*, *Позориште*, *Сотоedia*, *Mi i Vi*, *Новосадска сцена*; користила је театрографски материјал: плакате, про-

грамске књижице, афише, као и позивнице за цеховске забаве и балове, затим многобројна оснивачка и друга документа, дневнике и преписку коју је водила са људима из света уметничке игре, као и интервјуе; у књизи су и многобројни ликовни прилози и фотографије. Права је штета што неке драгоцене и ретке фотографије нису представљене на одговарајући начин, него су премале да би се уживало у лепоти покрета коју уметничка игра негује.

Тематика коју је Љиљана Мишић обрадила историографски у монографији *Уметничка игра у Новом Саду од 1919. до 1950. године* до сада није била истраживана; она је овом књигом, драгоценом за културну историју града, али и шире, поставила основу за сва друга истраживања која ће евентуално уследити. У монографији су први пут представљени подаци који реконструишу мозаик о прошлости уметничке игре у Новом Саду. На основу презентоване грађе уочава се да је та прошлост била веома разноврсна: често су организоване игранке, балови, цеховске забаве, чајанке, маскенбали и друге приредбе са музиком и плесом, које су Новосађанима омогућавале статусну промоцију, као и допадљиву друштвену комуникацију. Са друге стране, радило се континуирано и на развоју уметничког и професионалног нивоа игре. Похвално је да је Љиљана Мишић написала књигу која је подједнако занимљива и лаицима и стручњацима.

Нада Савковић

UDC 00
00

ДИЈАХРОНА СЛИКА КОЧИЋЕВОГ СТВАРАЛАШТВА

Лука Кеџман, *Петар Кочић на сцени Народног позоришта
Републике Српске*, Арт принт, Бања Лука 2009

Тек у систему, свеједно којем, који подразумева уланчано, синхроно-дијахронно или узрочно-последично посматрање појава и догађаја, неке ствари се могу сагледати боље и критичкије и стићи до суштаственијих закључака. Наравно, бољем увиду у конфигурацију ствари и појава доприноси и дистанца, али и без ње се може стићи до круцијалних увида ако се нека појава сагледава систематично и методично.

О Кочићу и његовом књижевном раду написано је доста, тако да постоји обимна литература. Међутим, и Кеџманова књига показује да тек кад се стваралачки опус једног аутора стави у адекватан контекст – било друштвени или историјски, или, како је у овом случају, у простор позоришне праксе који подразумева дужи временски период – може се доћи до неких далекосежнијих увида и закључака. И они се могу ишчитати на три кључна нивоа.

Први и основни ниво је ниво уметничких текстова, други је у раду тих текстова кроз историју и трећи је обезбеђивање новог европског контекста за те текстове. Тек у овом поретку и са свешћу о продуктивном животу Кочићевих текстова у новим контекстима (текстовима насталим од рубова неких његових текстова и на њима) као и у контексту литерарних струјања у Европи, стигло се до непорецивог закључка да је Петар Кочић створио незаобилазно дело којему ни време не одузима ништа, него само додаје.

Кецманов истраживачки рад, да би се рашчистио простор, почиње много пре него што је Кочић почео, а завршава се такође много касније него што је он престао да пише. Овакав парадигматски приступ је био нужан зато што се тек из такве визуре може много боље сагледати посебност, разноврсност и уметничка вредност његовог дела. Бавећи се разним аспектима културног, посебно позоришног живота у Крајини и Посавини, који понекад и нису у директној вези са основном темом, аутор је успео да дâ једну замашну слику развоја, од почетака који се односе на гостовања разних трупа до стварања првих професионалних институција у чијем је средишту највећи писац тог поднебља Петар Кочић. Чини се да је он основна фигура тог развоја али и симбол највећих успеха у позоришном животу.

И иако се може констатовати да су Петар Кочић и његово стваралаштво долазили у жижу интересовања више поводом разних јубилеја, не може се, с друге стране, заобићи ни чињеница да су он и његово дело били велика инспирација писцима, драматурзима, редитељима, глумцима, културним радницима и представницима естаблишмента. Потпуно је разумљиво и то што он и његово дело понекад нису били у милости, али то није био Кочићев проблем. Наравно да је у центру пажње Кочићево дело, али сигурно посебно поглавље чини потреба многих писаца, драматурга и редитеља да од његових прича, новела или записа начине драмско дело. Невероватно је колико је много аутора Кочић покренуо, мотивисао или инспирисао да направе драмско сочинење од једног или више његових текстова. Можемо сада поменути само најистакнутије: Боривоја Недића, Борислава Михајловића Михиза, Зуку Џумхура и Јована Путника. Такође, његов живот и дело послужили су као основа за настанак неколико драма и роман, који је драматизован.

Направивши добру систематизацију ових радова, Кецман је не само показао колико је дело овог аутора актуелно и успело већ је начинио и сваке пажње вредне анализе тих текстова, указујући истовремено и на њихове вредносне квалитете. Вешто се користећи унутрашњим и спољним приступом он је веома минуциозно анализом у великом броју случајева указао на добре али и на слабе стране тих текстова. Овај рад је због тога веома драгоцен јер се његов аутор није либио да отворено саопшти своје увиде и открића и да понекад понуди и могућа побољшања.

Тек сада када постоји систематизован и аналитички обрађен кључни део текстова у којима је Кочић или његово дело тема или повод, може да се види да је он велики изазов и да до сада нисмо добили ниједну велику драму или роман адекватан делу или животу овог великана. Он и даље успева да покрене, инспирише; а његово дело је отворено за стваралачку игру и разне комбинације спајања више текстова да би настало нешто ново, али исто тако и даље оно остаје као громада, неокрњено, изазовно и све више и више актуелно.

Оно што је посебност овог рада је да се његов аутор није задржавао на текстолошким анализама, већ се упуштао и у анализе представа које су настале на основу тих текстова. То оправдава став да је текст само један од елемената представе. О представама које су давно игране даје оцене на основу доступних критичких текстова или записа редитеља и глумаца, о скорашњим на основу присуствовања њиховим извођењима или критика.

Своје истраживање не завршава овим сегментом него иде даље и даје и анализу и најбољих глумаца који су играли у Кочићевом *Јазавцу пред судом*. И још једна напомена: скицирање Кочићевог дела у оквиру европског контекста баца ново светло и на Кочића и на његово дело. Тај аспект би требало дубље да

се истражује, поготово поетика појединих текстова, што би сигурно потврдило разноврсност и високу стваралачку свест овог аутора.

На крају, иако о томе нисмо експлицитно говорили, треба напоменути да је овај рад, поред основне своје намере о којој смо нешто рекли, и нека врста историје позоришта и позоришног живота у Крајини, као и покушај тематске историје Народног позоришта Републике Српске.

Симон Грабовац

UDC 00
00

Катарина Томашевић, *На раскрићу Истџока и Зайада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*,

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности,
Матица српска, Београд, Нови Сад 2009, 371 страна

У књизи музиколога др Катарине Томашевић¹ у новом светлу представљена је српска музичка култура у периоду између два светска рата и указано на место Београда, као престонице новоформиране државе на Балкану, на музичкој мапи Европе. Ова студија резултат је вишегодишњих истраживања европских оквира српске музике.² Кључна разматрања посвећена су, како то и ауторка у предговору истиче, „дијалогу традиционалног и модерног на специфичним стазама обликовања обимног и стилски поливалентног корпуса српске уметничке музике међуратног доба“ (стр. 11). Наведена питања посматрана су у ширем друштвеном, политичком, идеолошком и уметничком контексту епохе.

Будући да је синтаagma *раскриће Истџока и Зайада* у историји проучавања и интерпретације токова српске културе стекла и одређену канонску вредност, метод проучавања српске музике међуратног периода проистекао је из увида у чињеницу да „контрастни пар *Истџок – Зайад*, као и сам појам *раскриће* необично активно фигурирају у вокабулару протагониста доба“. Тако ауторка пише да је кључне проблеме уметничке епохе препознала „у дуализму опречних, често и радикално супротстављених уметничких програма и пракси, као и у варијететима дијалога традиције и модерности“ (стр. 12). Наизглед мозаичне структуре, формална концепција књиге реализована је „полифоним вођењем неколико главних идеја кроз сва поглавља, која представљају методолошке огледе и варијације на главне теме, истакнуте у наслову и поднаслову књиге“ (стр. 13). Своју „више-

¹ Катарина Томашевић, научни сарадник Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду. Аутор је око 50 студија и приказа из области музикологије. Тежиште њеног истраживачког рада фокусирано је на европске оквири националне музике, аспекте модернизма у српској музици прве половине XX века, те на историју српске музичке сцене, од XVIII века до савременог доба. Од 2005. године је главни и одговорни уредник часописа *Музикологија*.

² Књига *На раскрићу Истџока и Зайада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)* проистекла је из ауторкине докторске дисертације одбрањене 2004. године на Факултету музичке уметности у Београду (ментор: др Мирјана Веселиновић Хофман). Студија је реализована током рада на пројекту *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, у Музиколошком институту САНУ у Београду.

ставачну“ студију К. Томашевић је, поред уобичајених, опскрбила и одговарајућим „музичким“ насловима: I. **Тема. Пролог. Исток – Запад у ђолемичком конџекстју срџске музике**; II. **Прелудијум. Поема зоре: У освџић новоџ доба**; III. **Fugetta. Беоџрадски конџрасџи. Ексџлозија новина и ехо реакције**; IV. **Варијација ѳрва. Раскриће сџароџ и новоџ доба. Музички живоџ Беоџрада**; V. **Варијација друџа. Полемички конџекстџ уметничке еџохе**; VI. **Варијација ѳреџа. Модернизам у срџској музичи. Сџилска раскриџа, Codetta**; VII. **Stretto**. Шест кратких комада; Табеле (I–VI); VIII. **Теорџјски контрапункт**.

Прво поглавље (I. **Тема. Пролог. Исток – Запад у ђолемичком конџекстју срџске музике**) има функцију пролога, односно експозиције главних тема књиге, у којој се антиципирају кључна питања којима се ауторка бави у даљем тексту. У време када је на Балкану, после завршетка Првог светског рата, формирана Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, касније Краљевина Југославија, српска култура није представљала јединствен, хомоген комплекс. Од нове културне политике очекивало се и да „обезбеди базу за конституисање новог, југословенског идентитета, који би био обједињујући за све етничке заједнице обухваћене границама нове државе“ (стр. 17). Српско друштво је у међуратном периоду „у сфери политике, економије и социјалних односа доживело темељни преображај од заосталог патријархалног, ка систему модерних грађанских обриса“ (стр. 18). Катарина Томашевић уочава да је између два светска рата у Београду успостављен паралелизам два различита културна модела: грађанског и малограђанског, којима се са „распламсавањем социјалних покрета и комунистичке идеологије“ придружује и трећи антиграђански, пролетерски културни модел. То је условило „подељеност духа и проузроковало дихотомију културне свести“ (стр. 19). Поред тога, српску уметност разматраног периода захватио је и спор између старијих и млађих генерација активних уметника.

Централна питања стваралачке и критичко-идеолошке активности представника свих активних композиторских генерација односила су се на прецизно одређење физиономије и садржаја *националног сџила*, те на стратегију, програм и курс будућег развоја српске, тј. југословенске музике у европским оквирима. Према речима ауторке, горуће питање „хоћемо ли бити Исток на Западу или Запад на Истоку“ провејавало је духом епохе. Катарина Томашевић истиче да је уздржаност према наслеђу европског Запада ишла у корак са изразитим отпором према свему ономе што је Исток, у значењу Оријента, у колективним представама симболично означавао. Потом указује на поједине типичне, репрезентативне идеје и стваралачка опредељења кључних протагониста овог периода (Милоја Милојевића, Петра Коњовића, Јосипа Славенског), у којима су питања источне и западне оријентације била посебно акцентована, и пише о сукобу поетике „Европејаца“ са носиоцима авангардних струја. Милоје Милојевић је као композитор „био осетљив управо на импулсе западне, посебно француске, средњоевропске и оног огранка словенске музике која је снажније упориште налазила у романтичарској традицији Запада“. С друге стране, Петар Коњовић је као композитор, али и као музички писац, гравитирао првенствено источној, тј. „антизападној“ словенској струји. Тежиште проблема усмерења модерне музике „националног смера“ поставио је првенствено у контекст словенске уметничке музике и формулисао га као питање *избора између источне и западне словенске оријентације*. Бунтовни и левичарски дух је Јосипа Славенског приближио родоначелницима и кључним актерима авангардног зенитистичког програма, чије је гесло било да Балкану није потребна европеизација, већ да је Европи неопходна балканизација.

На другачијој стази „авангарде“ ауторка види и групу младих српских студената у Прагу (Миховил Логар, Драгутин Чолић, Милан Ристић, Љубица Марић, Станојло Рајичић, Војислав Вучковић), које су по повратку у Београд, средином четврте деценије XX века, дочекале критике и захтеви да „се умију на бистрим народним изворима музичког блага“. По речима ауторке, „млади“ су били окривљени због „одрођавања“, а превидело се да је управо српска народна песма са Корнелијем Станковићем ушла у историју европске музике на основима бечке класицистичке „школске“ хармоније, као и да се узор свих поклоника „националног смера“, Стеван Стојановић Мокрањац, у време студија у Минхену и Лајпцигу дивео Ј. С. Баху и савременику Рихарду Вагнеру или да је у Риму много научио проучавајући дела Палестрине.

Друго поглавље (*Прелудијум. Поема Зоре: у освић новој доба*) посвећено је рецепцији ораторијума Васкрсење Стевана Христића који је премијерно изведен у београдском Народном позоришту 2. маја 1912. године. Христић је у Васкрсењу остварио синтезу „ораторијалних и оперских принципа драматургије, спој једне старе музичке форме – ораторијума, и елемената савременог музичког говора“. Експресија дела почивала је с једне стране на „типичним одликама европске (француске и италијанске превасходно!) музичке естетике fin-de-siècle-a“, а с друге на „специфичном хармонском третману старих, у музици Запада одавно напуштених лествичних система“ (стр. 54). Захваљујући томе ово дело је представљало „изразиту новину“ у српском музичком стваралаштву тога доба, новину која је изазвала оштру реакцију музичке критике. У овој „студији случаја“, осветљавајући полемички сукоб између критичара (Јована Зорка и Милоја Милојевића) и композитора, ауторка слика музички портрет Београда уочи Првог светског рата, указујући истовремено и на ниво музичке критике у разматраном периоду.

У трећем поглављу (*Београдски конјрасији. Експлозија новина и ехо реакције*) Катарина Томашевић дискутује о феномену моде, масовне културе и музике као њиховог сегмента, коментаришући социјални статус жена музичара, као и експанзију нових медија комуникације – радија, филма и грамофона. Талас америчке масовне културе (кинематографија, jazz) убрзо је заплуснуо и Београд по завршетку Првог светског рата. У моди су били балови и избори за мис, а модерне игре америчког порекла (чарлстон, андалуз, блекботом и бананаслејд) доспеле су у Београд преко Париза и потпуно потиснуле до тада радо игране европске полке, кадрили, валцере и ланс.

Промена друштвеног статуса жена, које све чешће стичу универзитетске дипломе, такође је била одлика модернизације друштва. До 1931. године универзитетску диплому стекло је 2000 жена. Поред тога, увођење нових медија показало се, и у Београду, као незамењив катализатор модернизације. Свечано пуштање у рад радио станице 24. марта 1929. године било је сасвим у знаку југословенске уметничке музике (Стеван Христић, Крешимир Барановић, Петар Крстић), а интегрисање Радио Београда у глобални медијски простор имало је пресудан значај за ширење комуникационог поља. Већ прве године Радио Београд преноси седам концерата из Прага и Беча, а следеће из Минхена, Берлина и са салцбуршког фестивала. У Београд је стигао и стрип, а телевизија је представљена као ново „чудо технике“. Међутим, наведени новитети изазвали су и „ехо реакције ироничних коментара, подсмеха, чак и беса“ (стр. 72). Тако је, на пример, у музичарском еснафу, велику бригу изазвала појава грамофонских плоча и радија, јер су музичари „страховали да ће класични концертни начин презентовања музике бити напуштен“ (стр. 72).

У четвртном поглављу (*Варијација њрва. Раскриће сїароѡ и новоѡ – Музички живоїи Београда*), ауторка представља музички живот српске престонице у посебним потпоглављима (Опера и балет; Оркестарска и камерна музика; Хорска музика; Проблеми и напредовање школства; Борба за квалитет и борба за публику; Часописи), пратећи паралелно прилике у књижевности и ликовним уметностима. К. Томашевић издваја главна подручја, захваљујући чијем развоју је омогућен динамичан дијалог српских стваралаца са уметношћу њиховог доба и на којима се истовремено могу пратити ефекти модернизације: 1) оснивање институција, 2) школовање домаћих уметника у иностранству, 3) боравак и гостовање странаца у српској средини, 4) репертоарска политика, 5) систем рецепције, 6) оснивање уметничких часописа и развој уметничке критике (стр. 81). Као прва музичка институција од националног значаја Београдска опера је основана 1920. године. Три године касније формирана је Филхармонија, а тада су забележене и прве балетске представе у Народном позоришту. Почетак неговања балета не би био могућ без помоћи руских играча и кореографа, који су у Београд дошли на великом емиграционом таласу након Октобарске револуције.

Поред Београдске филхармоније, у Београду у међуратном периоду делују и оркестри Опере, Краљеве гарде, Музичког друштва Станковић, као и Симфонијски оркестар Радио Београда (од 1937). Гостовања Берлинског симфонијског оркестра (1928), Загребачке (1930), Чешке (1931), Румунске (1934), Берлинске (1936) и Словачке филхармоније (1940), као и Берлинског камерног оркестра (1936) и оркестра Франкфуртске опере (1940) била су значајни индикатори новог статуса Београда на музичкој мапи Европе. Домаћи ансамбли изводили су претежно класични и романтични репертоар, што је позитивно утицало на неговање европског укуса музичке публике, која је прихватала и умерено модерне композиције европских (до Прокофјева и Стравинског) и југословенских аутора.

Томашевићева потом указује и на значај хорске музике, која је у разматраном периоду доживела „пуну експанзију и процват“. У Београду је деловало десетак хорова, међу којима је било и неколико одличних ансамбала (*Прво београдско ѡвечачко друшїво, Обилић, Сїанковић и Абрашевић*). Управо стога, по завршетку Првог светског рата, хорским ансамблима новоосноване Краљевине био је и поверен задатак да путем репертоара и међусобне сарадње подстичу ширење југословенске идеје. Године 1924. основан је *Јужнословенски ѡвечачки савез*, који покреће делатност самосталног штампања нота, стимулишући промоцију домаћег стваралаштва.

По завршетку Првог светског рата у Београду су постојале две музичке образовне институције у рангу ниже и средње школе. Стеван Мокрањац је 1899. године основао прву *Срїску музичку школу*, а за оснивање друге, при певачком друштву Станковић, заслужан је Станислав Бинички (1911). Музичка академија, као прва државна музичко-педагошка институција факултетског ранга, основана је 1937. године, заслугом Стевана Христића, Петра Стојановића и Косте Манојловића. Дакле, до почетка Другог светског рата, практично сви музички уметници добили су дипломе у иностранству (најчешће у Прагу, али и у Минхену, Лајпцигу, Москви, Паризу, Риму, Лондону).

Ауторка истиче значај музичких (*Музички гласник, Музика, Гласник музичког друшїва Сїанковић, Звук, Славенска музика*) и књижевних часописа (*Срїски књижевни гласник*) у разматраном периоду. Посебну пажњу поклања подацима који говоре о „продору модерних економско-тржишних односа у функционисању музичког живота“, као и онима који указују на „све интензивније ширење комуникационог контекста српске музике ка европским, па и светским оквирима“ (стр. 126).

У петом поглављу (*Варијација друџа. Полемички конџекстї уметничке епохе*) пажња је усмерена на сагледавање српске музике и критичке свести о њој у полемичком контексту епохе. У жижи овог поглавља јесте дебата о питању стратегије развоја српске националне уметности након завршетка Првог светског рата која је вођена на релацији *pro et contra* Европа. Бројни ствараоци „поставили су питање да ли је српска култура саставни део европског културног универзума или припада неком посебном културно-цивилизацијском моделу на Балкану“. И док су представници старије генерације, као присталице традиције, „били окренути питањима успостављања и очувања културног идентитета наспрам традиција и савремених токова Европе, дотле су поетичке и идеолошке преокупације, као и стваралачке акције млађег нараштаја биле претежно усмерене на раскид свих веза са традицијом и на трагање за посве новим културним идентитетом“ (стр. 144). К. Томашевић је указала на сродност која постоји између кључних поетичких, естетичких и идеолошких гледишта музичких, књижевних и ликовних стваралаца. Ауторка се посебно бави оним аспектима полемичких дијалога у којима се најјасније виде промене курса националне уметности према Европи, односно према њеном Западу или Истоку.

Варијација ѿрећа. Модернизам у српској музици. Сџилска раскршћа (1918–1941). У последњој „варијацији на тему“ о разноликим раскршћима српске музике у међуратном периоду, у фокусу ауторкиног разматрања нашли су се проблеми *раскршћа сџилова*, то јест стилског укрштања елемената „старог“ и „новог“, „националног“ и „космополитског“, традиционалног и модерног музичког говора. Катарина Томашевић издваја 1931. годину као репрезентативну годину пресека у којој је, услед деловања неколико различитих стилских програма, остварена изразита тензија између музички „старог“ и музички „новог“. Током целокупне треће деценије, традиција XIX века још увек је активно живела у композицијама како најстаријих (Петар Крстић) тако и млађих, конзервативно оријентисаних композитора скромнијег дара (Љубомир Бошњаковић). С друге стране, на сасвим супротном полу српске музике, одвијало се стваралаштво представника најмлађе композиторске генерације (рођених око 1910), који су се супротставили затеченој локалној традицији и кренули у Праг у потрагу за новим изражајним могућностима.

Осветљавајући стилски преображај романтичарског наслеђа српске музике у међуратном периоду, Катарина Томашевић истиче да су најрепрезентативније опусе у првој половини XX века остварили управо представници прве генерације „модерниста“: Петар Коњовић, Милоје Милојевић и Стеван Христић. Стога и пресек карактеристика њиховог музичког језика „представља истовремено и скуп *доминантних сџилских* атрибута српске музике“ у овом периоду (стр. 226). На ближим или удаљенијим стазама „од централне осе главног модернистичког тока као постојаног стилског раскршћа“, одвијала се делатност њихових млађих савременика: Миленка Пауновића, Косте Манојловића, Миленка Живковића, Михаила Вукдраговића, Јована Бандура и делимично Марка Тајчевића. Својим композиторским стваралаштвом, наведени аутори такође су допринели „садржајном обогаћивању дијалога српске музике са Европом“, истовремено доносећи индивидуална решења за „прожимање и синтезу ’старог’ и ’новог’, традиционалног и модерног у изразу српског музичког модернизма“ (стр. 228).

Ширењем, дакле, ракурса посматрања од плана синхроније (*Раскршће у синхронији. Година 1931*) до плана дијахроније (*Сџилско раскршће четврте деценије и Раскршће у дијахронији доминантног сџилског ѿока, 1918–1941*), као и сагледавањем укрштања архаичног и модерног у композицијама Јосипа Славенског и Марка Тајчевића, ауторка закључује да се „*укршћање и прожимање*

разноликних стилских елемената могу сматрати стилским константама српске музике између два светска рата на свим линијама њеног развоја“ (стр. 246).

Значајан сегмент студије чине и прилози: 1) табеле (*Stretto. Шест крајњих комада*) и два посебна поглавља (*О раскрићу* и *Расправа о појмовима*) – која су обједињена заједничким насловом *Теоријски конјрајункт*. У табелама ауторка представља избор од сто педесет дела двадесет деветоро композитора, пружајући читаоцу својеврсну антологију репрезентативних остварења разматраног периода. Структура табела указује на историјско-типолошку природу методолошких процедура које је ауторка примењивала у обради и систематизацији резултата анализираних грађа. Одговоре на сложено питање „стилског плурализма“ српске музике у међуратном периоду, као и стратегије конструисања физиономије њених идентитета, ауторка је тражила у најширем, теоријском плану посматрања, чији су резултати изложени у два горе наведених расправама. Прва расправа (*О раскрићу*) је посвећена феномену *раскрића*, док у другој (*Расправа о појмовима*) ауторка указује на дефиниције и односе између појмова традиције (традиционалног), модерног (модерности, модернизма) и авангарде (авангардног) (стр. 197).

Посебну драгоценост ове књиге представљају документарни, фото и нотни примери, који углавном потичу из архивског фонда Музиколошког института САНУ у Београду. Ова технички узорно опремљена књига такође садржи и библиографију, сажетак на енглеском језику и индекс имена. Студија Катарине Томашевић, са снажним личним печатом ауторке, представља право освежење, и то не само у погледу нових научних резултата већ и нових визура посматрања познатих чињеница. Својом разуђеном „барокном концепцијом“, ова књига истовремено указује не само на музиколошку компетентност ауторке, која успешно остварује синтезу својих научних истраживања заснованих на плодној размени традиционалне и нове музиколошке праксе, већ и на њену способност вештог вођења читаоца кроз сложене „полифоне“ преплете стилских струјања у српској музици разматраног периода.

Маријана Кокановић

UDC 808.5

ЕСТЕТИКА ГЛАСА

Дејан Чавић, *Упоиребa гласa. Од умећа гoворења ка
умећности глуме*, Алтера, Београд 2009, 200 стр.

*Најважније су три ствари: прво, како се
нешто каже, друго, како се нешто каже,
и, треће, како се нешто каже*

Демостен

Наведена мисао, упућена ученицима који су желели једноставан и лако применљив одговор на суштинско питање (Шта је најважније у говорничкој вештини?), сублимација је знања до којих је највећи говорник античког света дошао учећи, али и емпиријски, стичући праксу у многим судским споровима, политичким говорима и свакодневним „дебатама“, како с ученицима тако и с неисто-

мишљеницима, као и напорним вежбама којима је непрекидно усавршавао своја изражајна средства. Другим речима, *како се нешто каже* увек је сублимација – знања, вештина и искустава – читавог живота. Много је великих стваралаца који су, баш као и Демостен, пред себе ставили тежак задатак – откривање идеалне говорне форме која ће на најбољи начин помоћи да се искажу сва богатства текста, али и открију нове нијансе, или чак нова значења, при чему тако замишљена говорна интерпретација и сама постаје ново, засебно уметничко дело. Један од таквих прегалаца јесте и аутор књиге *Ујошреба гласа*. Дејан Чавић је дипломирао глуму у класи професора Радомира Раше Плаовића. Нема сумње да је Плаовић, један од највећих глумаца у историји српског позоришта и зачетник модерног израза, који је показао сву лепоту, вредност и функцију сценског говора – своје поимање глуме и говора пренео и на Чавића. Последиполомске студије Чавић је завршио на Шекспировом институту (Универзитет у Бирмингему, Стратфорд на Ејвону), да би затим у дугој и плодној каријери остварио импозантан број улога, како у позоришту тако и на телевизији, филму и радију. Радио је као управник Атељеа 212, али и као професор на Академији уметности Универзитета Браћа Карић. На осмим по реду Југословенским позоришним играма, 1963. год., Дејан Чавић био је део глумачког ансамбла који је заједно са редитељем представе *Ружа вејирова* награђен ванредном Стерином наградом за неговање и успех у култури сценског говора, а добитник је и бројних других награда.

Књига садржи следећа поглавља: *Присјуту умећу говорeња* (стр. 7–15), *Песникова музика и глумчев глас* (стр. 17–45), *Песма за ова и сва времена* (стр. 47–59), *Трећи Хамлејшов солилоквиј* (стр. 61–91), *Увид у један вид ујошребе гласа* (стр. 93–139), *Бивство: Ерос, Танатос* (стр. 141–181), као и мишљења о књизи Иване Димић (*Студија позоришне уметности глуме* (стр. 183–184)) и Боре Драшковића (*„Ујошреба гласа“ Дејана Чавића* (стр. 185–187)). На крају књиге налазе се речник музичких термина, напомене писца и белешке о писцу, као и кратак садржај на енглеском језику. Специфична Чавићева поетика сценског говора, настала дубоким промишљањем, проверена је и у пракси, на сцени или радију, а записи интерпретација свих анализираних дела, као логичан наставак књиге, налазе се на пратећем dvd-у, што је, нажалост, ретка појава у ионако малобројним делима посвећеним говору на српском језику.

У првом поглављу, аутор истиче важност културе говора и напомиње да је нужно савладавање свих сегмената од којих се она састоји да би се затим кренуло од умећа говорeња ка уметности глуме. Иако Чавић напомиње да савладавање сценског говора, поред општих знања из лингвистике, „подразумева овладавање акцентуацијом, дијалектом и жаргонима“, истовремено износи и необичан став: „Сценски говор не сме робовати стандардној књижевној норми, не сме слепо ни у чему, поготово не у акцентима, следити оно што је записано у речницима“ (стр. 7). Овај се став битно разликује од ставова готово свих српских лингвиста двадесетог века који су указивали на проблеме у вези са културом говора и увек истицали важност доследног поштовања важеће прозодијске норме. Сличан је став веома сликовито изразио и Александар Белић у свом чувеном раду *Позоришни језик*: „Позоришта су храмови уметности. Међу светињама и божанствима њиховим – једно је од првих народни, књижевни језик. Глумци су само слуге, службеници, свештеници његови“, што је додатно истакнуто у ставу да позориште „има да шири несумњиво најлепши, најодабранији, најугледнији говорни књижевни језик“¹. Чавић указује да сценски говор није једнак ни колоквијалном, али не прецизира која је његова тачна позиција у односу на говорно остварење

¹ Александар Белић, *Позоришни језик*. – Наш језик, II/3, 1934, 65–67.

књижевног језика, као ни у односу на колоквијални језик. Аутор тачно указује на чињеницу да је правилна интерпретација могућа тек након подробне анализе мисаоних и емоционалних порука које дело носи. Такође, важни су и подаци о делу које нуде историја књижевности и књижевна критика, а неопходно је да се глумац упозна и са претходним интерпретацијама.

Поглавље *Песникова музика и глумчев глас* посвећено је песми Лазе Костића *Сантиа Марија дела Салуте*. Анализа ове песме оцртава Чавићев иначе темељан приступ, у ком полази од чињеница из Костићевог живота, које су неопходне за разумевање текста будући да се ради о аутобиографској песми, затим подробно износи податке о цркви о којој се у песми говори, као и о конкретном догађају који је био повод за настанак песме. Иако се наведени подаци и иначе помињу при анализама ове Костићеве песме, оно што Чавићевој анализи даје вредност јесте пажљиво баратање подацима, занемаривање непотребних појмова, а, опет, помно анализирање оних детаља који би могли битно да утичу на интерпретацију. Аутор даје и преглед релевантних анализа песника, књижевних критичара и других мислилаца који су се бавили овом песмом. Аутор сматра да приликом интерпретације ове песме треба постићи „оркестрираност људског гласа“, те из тог разлога (не само у овом поглављу већ у читавој књизи) за означавање говорног темпа и гласности користи музичке термине, и то у оригиналном лику (на италијанском језику). Нужно се намеће питање оправданости оваквог приступа. Глумац при говору не користи метроном, тако да прецизне ознаке темпа („алегро прелази у алегрисимо“) могу бити схваћене само описно, релативно, а не у значењу које имају у музици (исто, наравно, важи и за ознаке интензитета). Како, дакле, минуциозне индикације могу бити схваћене, и примењене, врло уопштено, нема разлога да не користимо прилоге и придеве на српском језику. У том случају биле би избегнуте недоследности настале употребом музичких термина на италијанском језику: напоредна употреба термина написаног у оригиналном и транскрибованом лику (*crescendo*, *крешендо*) (стр. 147); недопуштиви облици у којима се термину написаном у оригиналном лику додају српски падежни наставци, готово кроз цело дело; плеоназми („све су речи одвојене у потпуно разбијеном, изломљеном и раздробљеном *staccato*“) (стр. 147); „у градирајућем *crescendu*“ (стр. 117)); контрадикторни описи („гласом што одзвања (мада је *sotto voce!*)“ (стр. 161), „изговара се тврдо пуним, звонким, сординираним полугласом“ (стр. 171)). Иако Чавић анализи ове песме приступа с великом пажњом, те наводи ритмички образац у ком је песма написана и податак о томе који слогови могу бити наглашени – ова правила не поштује тако доследно у интерпретацији. Док је у свакодневном говору преношење силазних акцената на проклитику заправо казивијално (изузев када се ради о глаголима и партикули *не*), у појединим примерима Костићевог стиха преношење је обавезно, будући да се тако обезбеђује специфично фразирање. У осталим примерима у обзир долазе само исправни акценти јер се једино тако чува ритмички образац песме (на пример у стиху „све су милине, ал⁷ нежежене“ – последња реч не може имати краткоузлазни акценат на антепенултими, већ једино краткоузлазни акценат на пенултими (1. то је исправан акценатски лик ове речи; 2. тако се остварује потпуно звуковно поклапање са крајем стиха „у нас је све к’о у мужа и жене“; 3. чува се ритмички образац који је Костић задао)). Чавић сматра да језичке јединице које улазе у састав једног одсечка морају бити логички повезане у једну мисаону целину. Ипак, аутор чак двапут понавља да последња два стиха друге строфе „Зар није лепше вековат’ у те, Санта Марија дела Салуте?“ чине једну целину са првим стихом треће строфе „Опрости, мајко, много сам страдао“, уз објашњење да се први стих треће строфе по смислу разликује од наредног стиха

– што је, без сумње, тачно, али и даље не објашњава зашто бисмо семантички и синтаксички различите језичке структуре (тј. упитну и императивну реченицу) реализовали у оквиру једног фонетског блока. Изразите, понекад веома нагле, промене темпа и интензитета које од интерпретатора захтевају велику вештину Чавић доследно демонстрира и у својој интерпретацији.

У поглављу *Песма за ова и сва времена*, Чавић анализира своју изведбу друге песме Трећег канона, *Четири канона* Ивана В. Лалића. Слојевитост значења која песма нуди Чавић расветљава прецизно цитирајући одабране примере из књижевних критика, као и податке из живота самог Лалића које сматра битним за правилно разумевање песме. Иако је интерпретација дела испеваног у класичној форми, при томе, прожетог савременом лексиком, својеврстан изазов, Чавић себи поставља још један задатак, иманентан његовом приступу – како употребити глас у изражавању оног што песник није исписао, али је доживео (стр. 51). Резултат су исцрпна анализа и успешна интерпретација, која и сама постаје ново уметничко дело, али и доказ мајсторства аутора који у изузетно дугим фразама, прецизно хијерархизованим, вешто контролишући дах, интензитет, тон и темпо, суптилно, али и емоционално, преноси богатство Лалићевих мисаоних токова.

У наредном поглављу Чавић анализира своју изведбу Хамлетовог солилоквија са краја друге сцене другог чина. Овој улози, коју је тумачио почетком шездесетих година у Народном позоришту у Сарајеву (режија Марка Фотеза), аутор посвећује велику пажњу. Свој приказ Чавић богато илуструје ставовима еминентних стручњака, даје податке о епохи у којој је дело настало, као и о значајним интерпретацијама (како енглеским тако и домаћим /међу којима је поминута и Плаовићева изведба/). Напоњене ових података далеко је од фактографије – њиме се указује на заједничку нит која спаја претходне, значајне интерпретације са овом Чавићевом. Принципи који су важни Чавићу били су актуелни још и у елизабетанско време, када је драма, како аутор наводи, почивала на говору, који је звучао као музика, и чији је спољни сјај изнутра био осветљен мисаоношћу (стр. 65). Аутор се сигурно руководио и Бредлијевим ставом, који наводи у анализи, по коме свако приказивање Шекспира мора бити прилагођено времену у ком се инсценира (стр. 87). Управо због тога, Чавићева разматрања и изведба потврђују колики је значај анализе дела за саму интерпретацију, али и сведоче о артизму и естетици говора другачијој од оне коју нуде позоришта у данашње време (да и не говоримо о електронским медијима).

Прави бисер у књизи представља поглавље *Увид у један вид ујојребе гласа*, у којем аутор даје анализу изведбе сцене испитивања из драме *Рођендан* Харолда Пинтера. Чавић се показао као сјајан познавалац Пинтеровог дела, добро упознат и са претходним интерпретацијама, али и књижевним и позоришним критикама о делу. У овом поглављу аутор је дао, како сам каже, један од могућих видова интерпретације, односно, понудио је музички кључ за оркестрацију Пинтеровог мелодиозног језика (стр. 111). Високо вреднујући Пинтерово дело, Чавић инсистира на поштовању свих ауторових индикација (стр. 113). Праву вредност анализи изведбе дела драме *Рођендан* даје чињеница да је аутор Чавић проблем осветлио из више углова – као редитељ представе, као глумац, али и као неко ко се систематски бавио испитивањем говора. Ретко се у позоришној пракси среће тако студиозан приступ говору у представи. Чавић нуди партитуру са тачним индикацијама висине, интензитета, боје, темпа и ритма – с једним јединим циљем – да би се открило оно што се налази испод свега, а због чега су Пинтерова дела тако занимљива (стр. 97). Наставак сјајне Чавићеве анализе свакако представља изведба на двд-ију, која још једном потврђује значај лепог, негованог и, пре свега, промишљеног сценског говора.

Изузетан је значај и поглавља *Бивсѿво: Ерос, Танаѿос* у којем је дата анализа изведбе приповетке *Јуриј Голец* Данила Киша. Чавић износи став Михајла Пантића да је једна од најфинијих Кишових особина – „филигранска употреба језика“, те додаје како ће глумац узвратити писцу „филигранском употребом гласа“ (стр. 141). Дубоким промишљањем, сјајном анализом и изведбом, Чавић се достојно одужио писцу. Уједно, демонстрирао је и говорничку вештину и мелодичност неговоаног сценског говора, чиме је поставио високе захтеве пред будуће интерпретаторе. Чавић наводи Кишове речи да је циљ сваког писца да убеди читаоца да се заиста догодило све оно о чему говори, те додаје да и глумац има исти циљ, с тим што глумац слушаоца мора да увери и у то да је све оно о чему говори не само пишчева, већ и глумчева истина (стр. 155). Својом минуциозном анализом и изузетно уверљивом изведбом – Чавић је остварио и овај циљ.

Књига *Ујоѿреба гласа* аутора Дејана Чавића показује колико је важна темељна анализа дела које се интерпретира и сведочи о поимању и естетици говора који се у данашњој глумачко-редитељској пракси ретко срећу.

Дејан Средојевић

UDC 78(497.113)(091)

Нице Фрациле, *Традиционална музика Срба у Војводини* – *Анѿолоѿија*, CD 1, Матица српска, Нови Сад 2006

Компакт диск др Ницеа Фрацилеа *Традиционална музика Срба у Војводини* – *Анѿолоѿија* издање је објављено са жељом да се, како сам аутор наводи, „истинске вредности традиционалне музике Срба у Војводини – као драгоцен плод који су генерације даровитих казивача – певача и свирача – преносиле са колена на колена – отргну од заборава и сачувају за будућа поколења“.

Дугогодишњи етномузиколошки истраживачки рад у Војводини др Ницеа Фрацилеа изнедрио је велик број етномузиколошких радова, у којима се, између осталог, бавио компаративном анализом српске и румунске музичке традиције. У оквиру пројекта Матице српске „Антологија музичке традиције Срба у Војводини“, др Фрациле се определио за представљање сакупљене музичко-фолклорне грађе на два CD-а. На првом, који овде представљамо, објављено је четрдесет репрезентативних примера вокалне и део вокално-инструменталне традиције Срба у Војводини, док ће други CD садржати вокално-инструменталну и инструменталну традиционалну музику.

Анѿолоѿију чине песме Срба староседелаца и српског становништва које је пореклом махом, али не искључиво, из динарских крајева: Крајине, Кордуна, Баније, Лике, Далмације и Херцеговине. Обухвативши музичке примере староседелачког али и српског становништва из динарских крајева, које је насељавано у Војводину током XX века, аутор је желео да прикаже све српске фолклорне жанрове и стилове извођења који се на поменутој територији могу наћи.

Ово издање поред звучног снимка на компакт диску (72 минута) садржи и прегледну студију (72 стране), преведену и на енглески језик. У студији су, ради бољег разумевања снимљеног материјала, описане географске, историјске, демографске и културне карактеристике Аутономне Покрајине Војводине, као и одлике вокалне и вокално-инструменталне традиционалне музике. Уз примере

песама дати су минутажа, датум и место снимања, подаци о казивачима, па и њихове фотографије. Музички примери су класификовани по годишњем и животном циклусу. Из годишњег циклуса одабрано је шеснаест песама: *мајтеринске* (Срем), *коринђашке* (Банат), *вершејске* (Бачка), *вучарске* (Лика), *лазаричке* (Бачка), *ивањданске* (Бачка), *ђурђевданске* (Лика), *додолске* (Бачка), *жештелачке* (Кордун, Буковица), *ирелске* (Босанска Крајина). Две песме су рецитоване, пет је једногласних у соло извођењу, а девет је двогласних песама. Двогласне песме су извођене у два различита стила. Крајишка краљичка песма „Устај домаћице, дођоше краљице“ (забележена у Челареву) изводи се старијим двогласним стилем, „на глас“, при чему, како објашњава приређивач антологије, „други глас има бордунирајућу улогу“. Песма садржи рефрен *љељо, љељо*, који се пева једногласно (унисоно) на крају сваког стиха. Осам двогласних песама изведено је у виду новијег стила двогласног певања, у народу познатијег као певање „на бас“. Њихова мелодијска линија је благо мелизматична, дијатонске структуре. Оваква врста песама изводи се хомофоно, са карактеристичним сазвуком чисте квинте у каденци. У појединим песмама, могу се чути звуци тамбуре *самице* (једна или две), коју прати поменути начин певања. У извођењу песме „Хајмо, браћо, косити ливаду“ забележено је својеврсно „звучно обогаћење“, како то назива етномузиколог др Димитрије Големовић, а које се, према објашњењу др Фрацилеа, састоји из „октавно обогаћене квинте“ на крају сваке мелострофе. Ова појава се код Срба из Босанске Крајине назива „цикобас“, а настаје тако што певачице „украшавају“ завршну каденцу певањем горње октаве, у односу на други мушки глас. Поред великог броја музичких жанрова представљених у *Анџологији* уочљива је њихова непропорционалност, што показује већу виталност појединих обичаја, па, самим тим, и жанрова (као нпр. песме божићног циклуса).

Други део диска посвећен је песмама везаним за животни циклус: *усџаванке*, *песма уз иџру с дејешом*, *разне дечје бројалице*, затим, *свајшовске* и *свакидашње пјесме* (све изведене од стране Срба староседелаца, *џрокијалице* (Босанска Крајина), *ојкаче* (Кордун, Банија), *балладе* (Банат), *нарицаљке* (Кордун) и др. Да би употпунио животни циклус обичаја и песама које их прате, аутор је оне обичајне, тј. песме којих у пракси Срба староседелаца више нема, надоместио песмама Срба колониста из динарских крајева. У овом делу има више једногласних песама (дванаест), од којих је једна, традиционална дечја песма, изведена унисоно, док другу (бећарац „Бећарино моја фина лоло“, забележен у Сивцу) пева више певача, такође унисоно, уз гајдашку пратњу. Певање новијим стилем, „на бас“, заступљено је у два звучна примера, где један, ојкача „(X)ој, ој, Вељуну, рушевино стара“, има поменуту појаву „цикобаса“. Четири песме су изведене у старијем двогласном стилу, „на глас“. За овај начин певања карактеристичан је сазвук секунде, који настаје углавном као последица укрштања гласова, спуштањем водећег гласа испод пратећег. Овај стил карактерише веома отегнуто и снажно певање. Песме су малог амбитуса и нетемпероване су. За разлику од песама новије сеоске традиције које се изводе хомофоно, као важна одлика песама старије традиције јесте хетерофонија, односно, хетерофонија-бордун.

Компакт диск и пропратна књижица *Традиционална музика Срба у Војводини* плод су дугогодишњег истраживачког рада и искуства етномузиколога др Ницеа Фрацилеа. Овим издањем аутор је данашњим генерацијама представио значајан и вредан траг српског музичког блага, а оставио га је и будућим поколењима. Надамо се да ћемо ускоро имати прилику да чујемо и други диск са музичким примерима вокално-инструменталне и инструменталне музике Срба у Војводини.

Весна Карин

ОТКРИВАЊЕ УЛОГЕ...

(Гојко Шантић, *Ајосџоли ѓлуме*, Драганић, Београд 2009, стр. 155)

После две књиге посвећене уметности глуме – преко *Двојсџива исџиоџ*, па *Тела ѓлуме*, Гојко Шантић дарује нам трећу књигу загонетног наслова *Ајосџоли ѓлуме*. Дубоко промишљајући о глуми, Гојко Шантић настоји да проникне у тајне, људском уму тешко докучиве, а само уметнику глуме препознатљиве путеве којима се стиже до улоге. У сфери његовог посматрања нашло се дванаест глумаца – дванаест апостола: Миливоје Живановић, Марија Црнобори, Љубиша Јовановић, Љиљана Крстић, Милан Ајваз, Рахела Ферари, Бранко Плеша, Стево Жигон, Љуба Тадић, Радмила Андрић, Милош Жутић и Мирјана Вукојчић, који на основу својих глумачких остварења, по Шантићевом уметничком и критичком суду, представљају врхунце српског глумишта. Књига је, стога, понела наслов *Ајосџоли ѓлуме*, јер је сачињава дванаест есеја. *Ајосџоли ѓлуме* су плод дугогодишњег глумачког искуства, промишљања и интензивног позоришног живота, тако да се поимају као својеврсна глумачка синтеза.

Личности глумаца, које се појављују у књизи, хронолошки су одређене и крећу од почетака рада Југословенског драмског позоришта од Миливоја Живановића, преко десет великана глуме и заустављају се на најмлађој – Мирјани Вукојчић.

Миливоје Живановић у доживљају Гојка Шантића има засењујућу елементарност и тежину, али и патријархално покровитељство којим је младе глумце, тек приспеле са Академије, бодрио и помагао. Као посебну вредност тог великог глумца истиче „инстинкт“ који је био „његов златни рудник“. Његова глумачка поезика садржана је у синтагми – „истинољубље и експресионизам душе“. Истиче, потом, његову непоновљиву искреност, упорно трагање за суштином људске драме, коју препознаје у природи улоге, игране у једном маху. „*Веровао је да само срцем одиђрана улога ошкрива исџину*“. Цео његов глумачки пут и успон означава путању трагања за искреношћу која не таји ништа.

Марију Црнобори доживљава преко „звучног преплета гласова њеног презимена“ у коме има „неумитног ритма, неког постојаног значења“, које вас приморава да га изговарате са пуним уважавањем“. У њему проналази трагове трајног и непорецивог. Она нам помаже да Хомера, Есхила, Софокла, Еурипида, Шекспира, Расина и Гетеа доживимо, али и оживимо, помоћу скривене и потиснуте лепоте у нама. Преко трајног мита утемељила је и проверавала упоришну тачку своје глумачке поезике. Цео њен богати и плодносни живот у позоришту био је усклађивање трајног и пролазног, одвијао се кроз процес спајања и уланчавања.

Љубишу Јовановића сврстава међу највеће и најплодније српске глумце двадесетог века. Истакао је његову способност препознавања улога још на читалачким пробама, али као „темељни уметник, до ње је, ипак, стизао заобилазним путем“. Затим је следило анатомско разлагање до најситнијих детаља, продирање певних и баршунастим баритоном у карактерну суштину, испитујући њену осећајност и телесност, а после тога, по правилу, следио је обрт – поругом и наглим ритмичким променама, прелазио би у другу сферу. Био је свестан да „се занатом не сме опчињавати“. Занат је само средство помоћу којег се изнедри

суштина. „Говорио је да је сцена без енергије и племенитости одбрана сујете и жаловости, а позориште без утопије – тврђава испразности“. Као главну особину његове игре наводи „осећање несебичности“. У тој се несебичности у потпуности „потврђивао и осмишљавао“. Несебичност је представљала блиски, готово породични однос с публиком, али и са партнером на сцени. У том односу, сустваралачком односу, он је кроз игру обнављао себе и свет око себе.

Љиљану Крстић представља и доживљава као професора која је за „њене ученике, била понос српског глумишта. Волели смо њено истинољубље, њену узорну и сведену сценску реч, а изнад свега њену опорост и једноставност исповедања“. Зато је и текст о њој насловљен – *Ојоросиј и једноставности*.

Милан Аџаз је веровао да сва најдубља осећања у уметности глуме дугује земљи, али и њеној приврженој оданости. Његову глуму описује као брижљиво ослушкивање сваког корака на сцени у уверењу да ослушкује душу земље на којој су сви само „њене израсле биљке“. Зато и есеј о њему који је насловљен – *Утјеривање животиња* – завршава мудро: „Као са илајина неког великог сликара-навица, зрачио је снагом мишског глумачког ирејика израсло из војвођанског ила“.

Рахели Ферари, као глумици, приступа преко поимања гротеске, што је и сâм наслов. Тај свој однос према гротески у глуми Рахеле Ферари, образлаже: „И сама Рахела је често, на оштрици трагичног и комичног, док су јој исповести на сцени личиле на отварање и зарастање рана, откривала своју чудесну поетику гротеске“. Њена игра, притом, није губила везу са природом. И када је преигравањем напуштала ‘кожу природе’, она је осећала њено било. Будући да је аутор у души песник, враћа се Бодлеру, који је гротеску називао „апсолутним комичним“. Гротеска, у основи, руши, помера, али и изокреће. Све што је, по наслеђеним обрасцима, створено, преобличава се. Зато се потиштеност преигравањем претвара у радост, а у победу сâм пораз. И, као и у претходним есејима, аутор бира непогрешив пут ка завршници, одређеној дефиницији феномена одређеног глумца и ситуирања у позоришни миље. Код Рахеле Ферари, која је била и анархична и непредвидљива, али имала је моћ маестралног мирења и спајања реализма са својим бизарним, гротескним симболизмом. „Тако је, умесито чврстих и зајивених уложа, стварала оно што је најдрагоценије у модерном позоришту, креације богаће својом непредвидљивошћу“.

Великог глумца, нама посебно драгог позоришног редитеља и педагога, *Бранка Плету* уводи међу остале апостоле глуме, кратко и јасно, именујући његову појаву у нашем позоришту као *манифесни модерне глуме*. Доживљава га као првог који је раскинуо са патосом и романтизмом. О његовом култивисаном сценском говору говори као о самониклом и бритком, који се у бујицама речи усложњавао, а у контексту се муњевито плодио. Имао је изванредну способност да у детаљу за који се опредељивао пронађе потпуни преврат у освајању улоге. У детаљу је назирао клицу улоге.

Његова осећајност имала је могућност да се покатад претвори у „надмоћно подсмевање и себи и улози“, што је изазивало праве провале ведрине којом нас је засипао са сцене. Све је то чинио попут великих мајстора који су свима показивали своје знамење, али ипак, остајали раздрагани, насмејани и загледани у парадокс своје уметности.

Прави поређење са великим глумцем у Совјетском Савезу, па констатује: „И као што су глумци из целог Совјетског Савеза долазили у Лењинград и Москву да би гледали Инокентија Смоктуновског на сцени, тако су и глумци из некадашње Југославије долазили у Београд у Југословенско драмско позориште, на Бранкове представе, као на глумачки хаџилук“.

Бранко Плеша је имао све особине великог глумца и древног мудраца, који нас је приморавао „да свет око себе гледамо онако како га до тада нисмо гледали“, јер је својим блиставим даром успостављао на сцени нови и непознати поредак. „И постизао је нешто изузетно: надокнађивао је велику празнину у нашем опажању и богатио нашу радозналост одушевљењем и самопоуздањем“.

Открива тајну пристајања на оно што је у његовој глуми било неодољиво. „Били смо очарани зато што нам је открио једноставну истину: *без њозоришћа смо само симулирали животи*. Оно што нисмо видели и осетили у стварном животу, одувек је, као део живота, постојало у позоришту Бранка Плеше“.

Стеву Жигона доживљава и представља кроз љубав према парадоксу и неговању парадокса на сцени.

„Борио се за тачност и доиграност свога подтекста, инсистирао је на прецизности исказанога, а речи и мисли су му наговештавале више него што су откривале“. Био је прави мајстор у дијалогу који је водио са наличјем своје исповести, постављајући питања која су остајала без одговора. Стваралачку радозналост обогатио је ироничним и хуморним нијансама, проналазећи непосредан пут до гледаоца. Углавном је, кроз смех, сумњао и откривао двоструку ћуд глумачке заиграности. Тако је проналазио упоришна места својих улога и чинио их моћнијим. Говорна радња би долазила у несклад са физичком радњом. То је радио мајсторски и промишљено.

Веровао је да позориште, попут науке, мора да даје одговаре на судбинска питања света. Све то, зарад саме истине, али и због чињенице да ће ту истину први наслутити и препознати сâм глумац. С њом ће се поистоветити брже и јаче од савременика. За њега је било недопустиво разликовати стварно и нестварно.

Проналазио је хармонију између богате говорне изражајности и телесне раизграности, која се у њој одсликивала.

„Апсурд, парадокс, контроверзност, амбивалентност – све у изукрштаним, непомирљивим стањима и осећањима, у неспојивим особинама које је Жигон својом глумачком енергијом на зачуђујући начин мирио и допуњавао. Био је у свему томе доследан и веран своме темпераменту“.

И овде, иде непогрешиво према крају, констатујући да је био велики глумац и велики редитељ, али, често, и полемичар, који се борио за високе идеале у позоришној уметности. Сматра да је Жигоново дело означило еволуцију у српском глумишту. „Тражио је и проналазио магично присуство парадокса који је за њега био *уметничка светиња и циљ*“.

О *Љуби Тадићу* пише, означавајући једно место на сцени, мали глумачки олтар, који није пропуштао ни у једној својој улози; „исповедно место на просценијуму на којему би, на тренутак, застао и усредредио свој поглед високо изнад гледалишта“. То би значило да је изненада опазио неки детаљ, само њему видљив. Прстима би завртео прамен косе на своме потиљку и „крупним, магнетичним беоњачама, полуотворених, запитаних уста, дослућивао кроз тишину неку претећу опасност. Миран и без глумачке кићености, бацио би преко публице густу и хипнотичку мрежу и своју стрепњу вешто претварао у разумљиву метафору“. Тај магичан однос насловио је – *Хијноћичка мрежа*.

Радмилу Андрић доживљава кроз филигранску игру којом је избегавала очигледност на сцени. Њену глумачку тајну било је немогуће пронаћи на површини игре, која је избијала изнутра, попут неочекиваног трептаја који се јављао у тренутку када се на сцени ништа видљиво није дешавало. Гојко Шантић открива да је кроз причу о „најлепшој музици“ откривао суштину њене глумачке поетике. Тако нас је несвесно упозоравала да у тој скривеној изражајности проналазимо сопствену истину. И док је суштину глуме код претходног велика-

на објашњавао преко парадокса, овде каже: „Она се преображавала у своју супротност: док је веровала да се на сцени мора побећи од утиска, у исто време је стварала снажан утисак да играм са једном од највећих и најсуптилнијих глумица српског позоришта“. Зато је и текст насловио – *Побећи од утиска*.

Милош Жутић је био, и по ауторовом схватању, али и нашем доживљају позоришта – *гумац за сва времена*. Ипак, додаје – *и за сва заигравања*. „Од трагичног амфитеатра до циркуске шатре“. Наглашава да од ране младости „побожно је скупљао ретке и старе књиге“. Оно што је посебно, садржано је у самом чину читања – ишчитавао их је и очима и длановима. Чинило се као да је кожом упијао неке, само њему, разумљиве поруке. „Доводио их је у везу са суштином своје уметности. Тумачио је ту суштину и себи и другима. Слушали смо га са пажњом његове острашћене и мудре беседе о природи неухватљивог“. О материји глуме говорио је као о појавном облику глумчеве енергије. Веровао је да и најмањи детаљ, сваки детаљ, у глуми – мора добити своје утемељење.

И опет, један од парадокса, животних, уметничких, у закључку:

„*Господарио је сценом, а био одани слуга колективне игре*“.

И заиста – *Све има своје име*.

Дванаеста глумица међу великанима глуме Југословенског драмског позоришта је *Мирјана Вукојичић – Секана*. Наглашавала је да је њена глума само њена природа коју је двоструко оживела. Нестварно поистовећено са стварним. У тој природи било је много скривених древних слика, али и све оно што припада њеном наслеђеном животу.

„У свечаним, проширеним ритмовима њена игра је симулирала приношење жртве. Мали ритуали су тако постајали круна њених улога. Прибежишта из којих је кротила и снажила своју игру“. У само ткиво улоге упредала је ритуале. У трагању за суштином игре, послушнички је расуте звуке и сваки дах који је посејала на сцени. И на крају, у закључку текста *Мали ритуали* – глумачко биће је трајно – сугерисала је глумица својим ритуалом.

* * *

И на крају, после прочитаних и просањаних дванаест есеја о глуми Гојка Шантића, нашег великог песника-глумца, можемо констатовати да је нашу литературу о глуми обогатио аутентичним записом у коме непогрешиво открива слој по слој у тајновитој игри глумачког стварања и наслућивања својих колега и партнера на сцени. Редак књижевни дар!

Весна Крчмар

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Агаву, Кофи (Agawu, Kofi) 24
 Ајваз, Милан 149, 150
 Алексић, Жарко 102
 Андрејев, Јелена удата Браун 134
 Андрић, Радмила 149, 151
 Анрион, Поли (Henrion, Poly) в. Коленег, Леополд фон (Kohlenegg, Leopold Kohl von)
 Антоновић, Исаија 85, 91
 Аристоксен 8
 Арсеније IV Јовановић Шакабента 85, 89, 90
- Бајић, Илија 96, 103
 Банашкјевич, Владислав (Banaszkiewicz, Władisław) 58
 Бандур, Јован 142
 Бањац, Мира 41
 Барановић, Крешимир 140
 Барачки, Ненад 96, 103
 Барт, Ролан (Barthes, Roland) 55
 Барток Бела (Bartók Bela) 7, 10
 Бауерфајнд, Јозеф 133
 Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian) 140
 Бековић, Миодраг 127
 Белић, Александар 144
 Бернард, Џеф (Bernard, Jeff) 59
 Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van) 26
 Бинички, Станислав 141
 Блауштајн, Леополд (Blaustein, Leopold) 53
 Боберић, Владимир 96
 Богдановић, Милица 86
 Бодлер, Шарл (Baudelaire, Charles) 150
 Бојовић, Злата 39
 Бомарше, Пјер Огистен Карон де (Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de) 45
 Борјановић, Јован К. 94
 Бохењска, Јадвига (Bocheńska, Jadwiga) 52
 Бошњаковић, Љубомир 142
 Брајлоју, Константин (Brăiloiu, Constantin) 8
 Бучуклић, Јован 92
- Вагнер, Рихард (Wagner, Richard) 140
 Вајлд, Ернест (Wilde, Ernest) 58
- Ваљина, Валентина 134
 Васиљевић, Зорислава М. 21
 – Миодраг А. 7, 8, 10, 11, 14, 18, 19, 20, 21
 Васић, Оливера 19
 Веселиновић, Бранка 41
 Веселиновић Хофман, Мирјана 138
 Вилк, Еугенијуш (Wilk, Eugeniusz) 57, 58
 Витковић, Симеон 92
 Влаховић, Петар 14
 Возаревић, Софија Беба 134, 135
 Војиновић, Станиша 102
 Волтер (Voltaire) 35, 42
 Волф, Људевит Лучика 135
 Вујић, Јоаким 123
 Вукдраговић, Михаило 142
 Вукић, М. 15
 Вукојчић, Мирјана 149, 152
 Вучковић, Војислав 140
- Гавела, Бранко 128
 Гавриловић, Никола 37
 Гвужђ, Анджеј (Gwóźdz, Andrzej) 59
 Георгијевић, Димитрије 92
 Гернер, Карл Аугуст (Görner, Karl August) 34, 35, 36, 40, 41, 42
 Гете, Јохан Волфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von) 149
 Глишић, Милован Ђ. 123, 125
 Глушица, Зорка 37
 Гођиц, Вјеслав (Godzic, Wiesław) 58
 Гојковић, Андријана 13
 Голденберг, Јозеф (Goldenberg, Yosef) 25
 Голдони, Карло 33, 35, 36, 42
 Големовић, Димитрије О. 13, 16, 19
 Грабовац, Симон 136–138
 Грданички, Дамаскин 95
 Грођ, Ивона (Grodź, Iwona) 59
 Грол, Милан 122, 127, 132
 Грујић, Радослав М. 81, 84, 87, 88, 90, 98, 100, 101
 Грчић, Јован 33, 34, 37, 40, 42, 43
- Дебељак, Маргита (Маргарита) 134, 135
 Девић, Драгослав 7, 11, 12, 14, 16, 19

- Делакур, Алфред (Delacour, Alfred Charlemagne Lartigue) 38
 Демби, Луцја (Demby, Lucja) 59
 Демостен 143, 144
 Димитријевић, Николај 87
 Димић, Ивана 144
 Димкић, Мих. 131
 Димоски, Михаило 18
 Довгалевски, Митрофан 87
 Драгосавац, Коста 102, 103
 Драшковић, Боро 144
 Дружинић, Ружица 134
 Дубљевић, Јелена 115
 Ђаковић, Сретен А. 95, 96, 103
 Ђерић, Зоран 51–60
 Ђокић, Мирослава 54
 – Радослав 54
 Ђорђевић, Владимир Р. 9, 17, 19
 – Јован 38
 Ђурковић, Петар 92
 Еко, Умберто (Eco, Umberto) 29, 55
 Еминем (Eminem, Marshall Bruce Mathers) 62
 Епштајн, Жан (Epstein, Jean) 54
 Есхил 149
 Еурипид 149
 Живановић, Јеремија 129
 – Миливоје 149
 Живковић, Миленко 142
 Жигон, Стево 149, 151, 152
 Жутић, Милош 149
 Завојски, Пјотр (Zawojski, Piotr) 59
 Зајдел, Јакуб (Zajdel, Jacub) 59
 Закић, Мирјана 18
 Залуцки, Синесије 87, 90, 100, 101
 Занпрона, Едсон (Zanpronha, Edson) 25
 Зорко, Јован 140
 Ижиковски, Карол (Irzykowski, Karol) 51, 52, 60
 Илић, Драгутин Ј. 131
 Ингарден, Роман (Ingarden, Roman) 51, 53, 60
 Јаздон, Миколај (Jazdon, Mikołaj) 59
 Јакшић, Милутин 87
 Јанковић, Даница 16, 17, 19
 – Драгомир 121, 123, 127, 132
 – Емануил 92, 93
 – Љубица 16, 17, 19
 Јацета, Фернандо (Iazzetta, Fernando) 25
 Јацкјевич, Александар (Jackiewicz, Aleksander) 53, 55
 Јовановић, Викентије 82, 85, 87, 88, 89, 90, 98, 101
 – Димитриј 92
 – Зоран Т. 121–132
 – Јован Змај 40, 125
 – Љубиша 149
 – Милорад Миле 135
 Јурковић, Вукосава 127
 Каминг, Наоми (Cumming, Naomi) 24, 30
 Карадић, Вук Стефановић 37, 95
 Кардиљо, Кенет Ф. (Cardillo, Kenneth F.) 25
 Карин, Весна 147–148
 Каћански, Видосава 134
 – Никола 134
 – Стеван Владислав 40
 Кеџман, Лука 136–138
 Кил, Оле (Kühl, Ole) 25
 Кириловић, Димитрије 92
 Кићовић, Мираш 81, 82, 87, 91, 96, 98
 Киш, Данило 147
 Климовски, Трофим 87, 90, 100
 Ковачек, Божидар 36
 Ковач-Хандлер, Магда 134
 Козачински, Емануил 81, 82, 89, 90, 100, 101
 Козловски, Кшиштоф (Kozłowski, Krzysztof) 59
 Кокановић, Маријана 138–143
 Кокер, Вилсон (Coker, Wilson) 24
 Коленег, Леополд (Kohlenegg, Leopold Kohl von / Анрион, Поли (Henrion, Poly)) 42
 Коњовић, Петар 94, 139, 142
 Кордић, Мара рођ. Лукић 135
 Коронини, генерал 44
 Костић, Георгије 92
 – Драгутин 129, 131
 – Лаза 40, 44, 145
 Костић Мардаријевић, Димитрије 92
 Коџебу, Аугуст фон (Kotzebue, August von) 42
 Кочић, Петар 136–138
 Кошничар, Софија 61–79
 Крстић, Љиљана 149, 150
 – Петар 140, 142
 Крчмар, Весна 149–152
 Ксјонжек-Коњицка, Хана (Książek-Konicka, Hanna) 59
 Кумор, Александер (Kumor, Aleksander) 53
 Лабиш, Ежен (Labiche, Eugene) 36
 Лакоф, Џорџ (Lakoff, George) 30
 Лалић, Иван В. 146
 Ластовицки, Јован 90
 Левандовски, Тимотеј 87, 90, 98
 Левицки, Болеслав Влођимјеж (Lewicki, Bolesław Włodzimierz) 51, 53, 60
 Ливанова, Татјана 99, 117
 Лидов, Дејвид (Lidov, David) 24
 Лиса, Зофија (Lissa, Zofia) 53
 Логар, Миховил 140
 Лотман, Јуриј Михајлович (Лотман, Юрий Михайлович) 55
 Лубелески, Тадеуш (Lubeleski, Tadeusz) 57, 58
 Лукић, Божидар 94, 95, 96
 – Бранислав 103
 Мадеј, Алина (Madej, Alina) 59
 Максименко, Ф. И. 96
 Мандровић, Адам 38

- Манојловић, Коста П. 17, 94, 95, 96, 141
 Маренић, Славија 135
 Мариво (Mariveaux, Pierre Chamblade) 33, 44, 45, 46
 Маринковић, Боривоје 88, 93, 98
 – Весна 57
 – Јосиф 96, 96
 Марић, Љубица 140
 Марјановић, Злата 18
 Марковић, Александар 62
 – Мара Т. 103
 Марковски, Евген (Марковський, Евген) 96, 117
 Маршалек, Рафал 56
 Матиница, Георгије 92
 Матић, Светозар 92
 Матић-Миленковић, Мирјана 134
 Матушевски, Болеслав (Matuszewski, Bolesław) 51, 52, 60
 Мелар-Хрешћак, Олга 135
 Мец, Кристијан (Metz, Christian) 55
 Милачић, Душан 45
 Милетић, Гојко 63
 Милинчевић, Васо 34, 38, 39, 40, 43, 44
 Милићевић, Милан 125
 Милојевић, Милоје 11, 12, 19, 20, 139, 140, 142
 Милосављевић, Малиша 134
 – Милица 135
 Милутиновић, Добровоје Добрица 127
 – Сима 123
 Миљковић, Љубица 16
 Миросављевић, Лазар Лала 44
 Митровић, Милорад 131
 Михаилов, Петар 90
 Михајловић, Борислав Михиз 136
 Мишић, Љиљана 133–136
 Мјенацки, Јован 87
 Мокрањец, Стеван Стојановић 19, 95, 140, 141
 Молијер, Жан Батист Поклен (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) 42
 Монка-Малатињска, Катажина (Mąka-Malatińska, Katarzyna) 59
 Моравски, Стефан (Morawski, Stefan) 53
 Мразовић, Павица рођ. Карлаварис 135
- Недељковић, Милан 103
 Недић, Боривоје 136
 – Љубомир 123
 Немеш, Драгутин (Карољ) 134
 Ненадовић, Павле 82, 85, 90, 91, 93
 Несторовић, Петар 92
 Николај Други, руски цар 52
 Николић, Доситеј 89
 Нушић, Бранислав Ћ. 131, 132
- Обрадовић Доситеј 35, 91, 129
 Обреновић, Александар, краљ 123
 Олевска, Родна 14
 Осадник, Вацлав М. (Osadnik, Waclaw Michał) 58, 59
- Осташевски, Јацек (Ostaszewski, Jacek) 52, 55, 57, 58
 Остојић, Тихомир 93, 96
 Ото, Војћех (Otto, Wojciech) 59
- Павић, Милорад 82, 89, 98, 101
 Павловић, Висарион 89
 Падуновски, Петар 87, 90, 100, 101
 Пандуровић, Сима 45
 Пантић, Михајло 147
 Пелински, Рамон (Pelinski, Ramón) 25
 Перић, Ђорђе 81–120
 Петар I Алексејевић Велики, руски цар 85, 86, 87, 99
 Петар II Алексејевић, руски цар 85
 Петар III Фјодорович, руски цар 85
 Петровић, Мојсиј 82, 85, 86, 87
 – Никола 121, 122, 123, 124
 – Р. 18
 Пинтер, Харолд (Pinter, Harold) 146
 Пирс, Александра (Pierce, Alexandra) 24
 – Чарлс С. (Pierce, Charles S.) 24, 28
 Питрус, Анджеј (Pitrus, Andrzej) 55, 56, 57, 58, 59
 Плажевски, Јежи (Plażewski, Jerzy) 53, 54
 Плаовић, Радомир Раша 144, 146
 Плеснар, Лукаш (Plesnar, Łukasz) 57, 58
 Плеша, Бранко 149, 150, 151
 Попов, Олга 135
 Поповић, Богдан 123
 – Димитрије 102
 – Душан Ј. 86, 93
 – Ђорђе 124
 – Емилија 127
 – Исидора 121
 – Јован Стерија 121–132
 – Милена рођ. Чутковић 134, 135
 – Павле 33, 37, 38, 43, 44, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 132
 – Рене 61
 Поповић-Краљ, Штефи 134
 Прокофјев, Сергеј Сергејевић (Прокофьев, Сергей Сергеевич) 27, 141
 Путник, Јован 136
 – Тома 93
- Радиновић, Сања 7–22
 Радонић, Јован 130
 Рајић, Јован 92, 93, 94, 99
 Рајичић, Станојло 140
 Рајковић, Петар 90
 Ракочевић, Селена 14, 15
 Расин, Жан (Racine, Jean) 149
 Ратнер, Леонард (Ratner, Leonard) 29, 30
 Рацковић, Алексиј 92
 – Јован 92
 Ристић, Милан 140
 Роже, Жан-Франсоа (Roger, Jean-François) 33, 34, 37, 38
 Розенберг, браћа 134

- Роман Мелод 83, 97
 Ростовски, Дим(итрије) 87
 Руварац, Димитрије 91, 92
 Ружић, Драгиња 40
 Ружичић, учитељ плеса 134
- Савић, Милан 121, 122, 123, 124, 126, 127, 132
 Савковић, Нада 33–50, 133–136
 Седлачек, Фр. 96
 Сивињски, Иренеуш (Siwiński, Ireneusz) 58
 Симић, Д. 131
 Сироден, Пол (Siraudin, Paul) 38
 Скерлић, Јован 36, 82, 121, 122, 129, 130, 131, 132
 Славенски, Јосип 139
 Сланкаменац, Никола 127
 Смоктуновски, Инокентије 150
 Сосир, Фердинанд де (Saussure, Ferdinand de) 24
 Софокле 149
 Сперњац, Велимир 96
 Срђанов, Војин 130
 Средојевић, Дејан 143–147
 Стајић, Васа 92
 Станковић, Корнелије 95, 96, 113, 115, 120, 140
 – М., глумац 127
 Станојевић, Илија 127
 – Љуба 123
 Стефановић, Мирјана Д. 93
 Стојановић, Душан 52, 53, 54, 59
 – Љуба 124
 – Петар 141
 Стојковић, Боривоје С. 40, 82
 Стравински, Игор Фјодорович (Стравинский, Игорь Фёдорович) 141
 Суворов, Јелена 86
 – Људмила 86
 – Максим 81, 86, 87, 100
 – Петар 86
 Супе, Франц фон (Suppé, Franz von) 42
- Тадић, Љуба 149, 151
 Тајчевић, Марко 142
 Тараста, Ееро (Tarasti, Eero) 25
 Теплиц, Жежи (Toeplitz, Jerzy) 55
 Тибу, Ламбер (Thiboust, Lambert) 38
 Тодоровић, Злата 127
 – Невена 103
 – Сава 122, 127
 Тодорски, Симон 90
 Томандл, Миховил 34, 40, 82, 94
 Томашевић, Катарина 83, 138–143
 Томић, Јаша 121
 Трифковић, Коста 33–50, 123
- Ђоровић, Владимир 98
- Удицки, Јован 102, 103
- Фе(ј)до, Жорж (Feudeau, Georges) 36
 Ферари, Рахела 149, 150
 Фотез, Марко 146
 Фрајнд, Марта 33, 34, 121, 128, 132
 Франк, Валдемар (Frak, Waldemar) 59
 Фратуцан, Милена Микица 134
 – Милица 134
 Фрациле, Нице 7, 8, 15, 95, 147–148
 Фредериксен, Дон (Fredericksen, Don) 57
 Фридрих II Велики, пруски краљ 42
- Хатен, Роберт (Hatten, Robert) 24, 25, 26, 28, 29, 30, 32
 Хаџиманов, Васил 18
 Хаџић, Антоније Тона 40, 43, 49
 Хелман, Алиџа (Helman, Alicja) 51, 52, 53, 55, 56, 58
 Хендриковска, Малгожата (Hendrykowska, Małgorzata) 57
 Хендриковски, Марек (Hendrykowski, Marek) 56, 57
 Хомер 149
 Христић, Јован 36
 – Стеван 140, 141
- Цветић, Милош 122
 Цвијић, Јован 15
 Црнобори, Марија 149
 Црњански, Наташа 23–32
- Чавић, Дејан 143–147
 Чарновић, Симеон 92
 Чечот-Гаврак, Збигњев (Czczot-Gawrak, Zbigniew) 51, 52, 54
 Чолић, Драгутин 140
 Чутуковић-Поповић, Милена 134
- Џицев, Тодор (Джиджев, Тодор) 9, 10, 15, 18
 Џонсон, Марк (Johnson, Mark) 30
 Џумхур, Зуко 136
 Џуцев, Стојан (Джуджев, Стоян) 9
- Шантић, Гојко 149–152
 Шапиро, Мишел (Shapiro, Michael) 28
 Шапоњић, Божидар 127
 Шапчанин, Милорад 123
 Шварц, Франц 133
 Шевић, Милан 43
 Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William) 123, 149
 Шенинг, К. 63
 Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Шостакович, Дмитрий Дмитриевич) 30, 31
 Шрајбер, Адолф 134
 Шуберт, Франц (Schubert, Franz) 28
 Шумљак, Георгије 87, 90
- Регистар сачинила*
 Татјана Пивнички Дринић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs
Matica srpska Journal of Stage Art and Music
Published semi-annually by Matica srpska
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1
Phone: 381 21 420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 43/2010 закључило 30. VI 2010.
За издавача: Проф. др Душан Николић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић-Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички-Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Нови Сад
Штампа: , Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
78+792(082)

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

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије