

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

40



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА
DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

ISSN 0352-9738

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

40

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
2009

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

ДР ВЕСНА О. МАРКОВИЋ Јован Златоусти: Беседа о блудници ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ · ΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙ ΠΟΡΝΗΣ VESNA O. MARKOVIĆ, PhD John Hrysostomos: Sermon about the Harlot	7
VESNA PENO, PhD <i>Great Chant</i> in Serbian tradition — On the examples of the melody <i>It is Truly Meet</i> ДР ВЕСНА ПЕНО <i>Велико њогање</i> у српској традицији — На примерима химне <i>Достојно је</i>	19
ДР САВА АНЂЕЛКОВИЋ Од Стеријиних текстова до студентских представа (О раду сорбонског „Атеље театра на српскохрватском језику” на представама Ј. С. Поповића) DR SAVA ANĐELKOVIĆ Des textes de Sterija aux représentations des étudiants (Le travail de l’ <i>Atelier théâtre serbo-croate</i> à la Sorbonne)	39
МР ИВАНА ИГЊАТОВ-ПОПОВИЋ Кавез за птицу. О драми <i>Тако је морало бити</i> Бранислава Нушића, с освртом на режију Егона Савина IVANA IGNJATOV-POPOVIĆ, MA Birdcage. On the drama <i>That is how it was meant to be</i> by Branislav Nušić with a review of Egon Savin’s directing	49
ДР ЈАДВИГА СОПЧАК Контекст извођења савремене српске драме у Пољској JADWIGA SOB CZAK, PhD The Context of Performing Serbian Drama in Poland	59
МИРЈАНА ЗДРАВКОВИЋ Прва кореографија <i>Очаране лејошнице</i> П. И. Чајковског на сцени Народног позоришта у Београду MIRJANA ZDRAVKOVIĆ The First Choreography of the <i>Sleeping Beauty</i> by P. I. Tchaikovsky on the stage of the National Theater in Belgrade	71
ДР ЭНИСА УСПЕНСКАЯ Режиссуры Юрия Ракитина в Русском Доме ДР ЕНИСА УСПЕНСКИ Режије Јурија Ракитина у Руском дому	81
МИРЈАНА СТОШИЋ <i>Руска барка</i> — крајеви историје MIRJANA STOŠIĆ <i>The Russian Ark</i> — the ends of history	89

ДР ДРАГАНА ЈЕРЕМИЋ-МОЛНАР и ДР АЛЕКСАНДАР МОЛНАР
 Фатална привлачност лебдења и прва искушења атоналности. О Другом
 гудачком квартету Арнолда Шенберга
 DRAGANA JEREMIĆ-MOLNAR, PhD & ALEKSANDAR MOLNAR, PhD
 Fatal Attraction of Hovering and the First Temptations of Atonality. On the Se-
 cond String Quartet of Arnold Schönberg 103

ДР ТИЈАНА ПОПОВИЋ-МЛАЂЕНОВИЋ
 Време и свет који се разоткривају пред *Квартетом за крај времена* Оливи-
 јеа Месијана
 TIJANA POPOVIĆ-MLAĐENOVIĆ, PhD
 The time and world that reveal themselves before Olivier Messiaen's *Quatuor
 pour la Fin du Temps* 115

ДР ВЕСНА МИКИЋ
 Музика као средство конструкције и реконструкције револуционарног ми-
 та — *Дан младости* у СФРЈ
 VESNA MIKIĆ, PhD
 Music as a means of construction and reconstruction of the revolutionary myth
 — Youth's Day in SFRY 129

СЕЃАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
 MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

ДР ЗОРАН ЂЕРИЋ
 Станислав Игнаци Виткјевич и филм
 ZORAN ĐERIĆ, PhD
 Stanisław Ignacy Witkiewicz and Film 137

ПРИКАЗИ
 REVIEWS

МР ЛУКА ХАЈДУКОВИЋ
 Глумац о своме позоришту. Стојан Нотарош: *О Позоришту зрењанинском.
 Сведочење једног глумца*, Атеље „Форса”, Зрењанин 2008. 145

ДР ЗОРАН ЂЕРИЋ
*Стратегије новог театра: позориције — феномени — последице; Стратегије
 новог театра: трансмедијални театар*. Приредио Симон Грабовац, Кул-
 турни центар Новог Сада 2008. 147

МР МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ
Vojená hudba v kultuře a historii českých zemí. Etnologický ústav Akademie ved
 České republiky, Praha 2007. Editor: Jitka Bajgarová. 150

ДР ЗОРАН ЂЕРИЋ
 Значајни луткарски јубилеји. *Pozorište lutaka / The Puppet Theatre PINOKIO,
 Zemun 2008; Ivan Špoljarec, Lutke uživo / Puppets live / Pupoj vive, Zagreb 2008;*
 Слободан Крстић, *Чаробњаци из Ниша*, Ниш 2008. 153

Именски регистар 157



Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Издази 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 Board and 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. 40/2009 закључило 20. III 2009.
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: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад
Штампа: Прометеј, Нови Сад

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

78+792(082)

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

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

Весна О. Марковић

ЈОВАН ЗЛАТОУСТИ: БЕСЕДА О БЛУДНИЦИ (ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ · ΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙ ΠΟΡΝΗΣ)¹

САЖЕТАК: Аутор овога рада, најпре, даје превод са грчкога једне проповеди Светог Јована Златоустог, а, потом, кроз њено разматрање, покушава да прикаже карактеристике јединственог беседничког стила Златоустовог. Такође, указује на чињеницу да проповеди највећег беседника Источне цркве представљају ненадмашан spoj уметничке компоненте и традиционалног хришћанског учења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Свети Јован Златоусти, проповед, беседник, паства, стил, говорна средства, дијалог, монолог, љубав, покајање.

Ἐν παντὶ καιρῷ καλὴ καὶ σωτήριος ἡ μετάνοια τοῖς χρωμένοις αὐτῇ, ἐν ταύταις δὲ μάλιστα ταῖς τῆς νηστείας ἡμέρας ἐπωφελῆς πᾶσιν ἀνθρώποις καθίσταται, τοῖς προστρέχουσιν ταῖς ἀγκάλαις αὐτῆς. Νῦν γὰρ ἡμῶν αἱ ψυχαί, τὴν πολυσαρκίαν, ὡς βαρὺ φορτίον, ἀποτιθέμεναι, ῥαδίως ἀνήπτανται πρὸς τὸν ποιητὴν καὶ δεσπότην Θεόν καὶ τῶν οἰκείων πλημμελημάτων κατηγοροῦσι θερμῶς καὶ τὴν ἐπὶ τοῖς αὐτῶν πταίσμασιν συγγνώμην αἰτοῦσιν παρὰ τοῦ φιλανθρώπου κριτοῦ. Εὐκαιρον οὖν ἐστίν, ἡμᾶς εἰς μέσον ἀγαγεῖν, μετανοίας διδάσκαλον, τὴν πόρνην ἐκείνην, τὴν περιπλακεῖσαν τοῖς ἀχράντοις ἴχνεσιν τοῦ δεσπότη Χριστοῦ, τὴν ἐξαλείψασαν τοῖς νόμασιν τῶν δακρύων τὸ γραμματεῖον τῆς φαυλοτάτης ζωῆς, ἣν ἐλεήσας ὁ Κύριος ἀπέσμηξεν καὶ οἰκτειρήσας ἀπέλουσεν. Ἀναδράμωμεν οὖν ἐπὶ τὴν εὐαγγελικὴν ἱστορίαν, ἵνα καὶ τοῦ Χριστοῦ φιλανθρωπίαν κατίδωμεν, καὶ τῆς γυναικὸς τὴν προσεδρία θυμασώμεν, καὶ μάθωμεν παρ' αὐτῆς, πῶς ὀφείλομεν καὶ ἡμεῖς, οἱ ἁμαρτωλοί, προστρέχειν τῷ λυτρωτῇ Θεῷ καὶ λαμβάνειν παρ' αὐτοῦ τὴν συγχώρησιν τῶν πεπλημμελημένων ἡμῖν.

„Ἠρώτησέν τις τῶν φαρισαίων τὸν Κύριον, ἵνα φάγη μετ' αὐτοῦ · καὶ εἰσελθὼν εἰς τὴν οἰκίαν τοῦ φαρισαίου ἀνεκλίθη.”²

¹ Ову беседу смо издвојили из серије пасхалних беседа светог Јована Златоустог. Вид. грчки текст споменика: *Супрасълски или Ретков сѣборник*, Българска академия на науките, Институт за български език, Софија 1983, 390—395.

² Κατὰ Λουκᾶν, 7, 36.

Βλέπεις συγκατάβασιν Θεοῦ; βλέπεις θείας οικονομίας μυστήριον; βλέπεις φιλανθρωπίας ὑπερβολήν; Ὁ διδοὺς τροφήν πάση σαρκί, κληθεὶς εἰς ἄριστον ὑπὸ τοῦ οἰκέτου, ἀναμφιβόλως παρεγένετο πρὸς αὐτόν, ἵνα διὰ τῆς ἐσθιάσεως ἐνδείξεται τῆς αὐτοῦ συγκαταβάσεως τὸ μέγεθος · καὶ τὸ τοῦ φαρισαίου δωμάτιον κατέλαβεν, ὡς ἄνθρωπος, ὁ πάντα τόπον πληρῶν τῇ θεότητι · ἵνα καὶ τὴν οικονομίαν καὶ τὴν φιλανθρωπίαν ἐνδείξεται.

„Καὶ ἰδοῦ, γυνὴ ἐν τῇ πόλει, ἣτις ἦν ἁμαρτωλός, ἐπιγνοῦσα, ὅτι ἀνάκειται εἰς τὴν οἰκίαν τοῦ φαρισαίου, λαβοῦσα ἀλάβαστρον μύρου πολυτίμου, καὶ στᾶσα ὀπίσω αὐτοῦ, ἤρξατο τοῖς δάκρυσιν βρέχειν αὐτοῦ τοὺς πόδας, καὶ ταῖς θριξίν τῆς κεφαλῆς αὐτῆς ἐξέμασσεν, καὶ κατεφίλει τοὺς πόδας αὐτοῦ καὶ ἤλειπεν τῷ μύρῳ,“³ οὐδὲν λέγουσα φανερώς πρὸς αὐτόν.

Ἐδεδοίκει γάρ, μήπως λόγος τις δύσωδης, ἐκ τῶν ἁμαρτωλῶν αὐτῆς χειλέων ἐξελθὼν, κινήσῃ κατ’ αὐτῆς εἰς ὀργὴν τὸν φιλόανθρωπον κριτὴν. Κατὰ δὲ σιωπώμενον τὴν πρεσβείαν ἐξύφαιναν, καὶ τῇ καρδίᾳ μόνη τὴν ἐξομολόγησιν ποιουμένη, τὴν ἰκεσίαν ἀνέφερον τῷ μόνῳ τῷ ἐγκαρδία ἐπισταμένῳ δεσπότη, καὶ πρὸς αὐτόν, τὸν φιλόανθρωπον, τῇ διανοίᾳ ἐβόα · „Ἐτόλμησα προσελθεῖν σοι, Δέσποτα, διὰ τὴν σὴν Μητέρα καὶ Παρθένον, ὡς σὺ μόνος ἐπίστασαι ὡς δημιουργὸς καὶ Θεός · δι’ ἐκείνην τοίνυν τὴν σὴν ἀπειρογάμον Μητέρα καὶ Παρθένον, οἰκτερόν με, τὴν πόρνην · δώρησαί μοι τῶν ἐμῶν πλημμελημάτων τὴν συγχώρησιν · δι’ αὐτὴν ἐκείνης παρθενίαν τὴν ἐμὴν πορνείαν οἰκτείρησον · ἐλέησον, φιλόανθρωπε, κλαίουσαν, ἣν εἰκότως ἐμίσεις γελῶσαν καλῶς · οἰκτείρησον στεναζούσαν κατὰ ψυχὴν, ἣν εὐλόγως ἀπεστρέφου καλλωπιζομένην τῷ σώματι πρὸς ὄλεθρον καὶ ἀπάτην πολλῶν · οἰκτείρησον πλοκάμους, οὓς αὐτὸς μὲν ἐδημιούργησας πρὸς κόσμον τῆς ἐμῆς κεφαλῆς, ἐγὼ δὲ πρὸς ἀπώλειαν κατέκοσμου τῆς ἐμῆς ψυχῆς · δέξαι τὸ μύρον, ὡς μύρον οὐράνιον, καὶ ἀπόσμηξόν μου τοῦ βίου τὸν βάρβαρον · δέξαι τὸ μύρον τοῦτο, καὶ πνευματικόν μοι μύρον χάρησαι, ἡ πηγὴ τῶν ἀγαθῶν · ἐμὲ τὴν ῥυπωθεῖσαν ἀπόπλυννον, ἰατρὲ παντοδύναμε · θεράπευσον τὴν πολλὰς παρὰ τοῦ διαβόλου δεξαμένην πληγὰς · ἀπόξεσόν μου τῆς ψυχῆς τῶν ἁμαρτημάτων τὴν λέπραν, ὡς ἀπέξυσας τοῦ πιστοῦ λεπροῦ τὴν κηλίδα τοῦ σώματος · ξήρανον τὰς τῶν ἐμῶν ἀνομημάτων πηγὰς, ὡς ἐξήρανας τῷ κρασπέδῳ τοῦ αἵματος τῆς αἰμορροῦσης τοὺς ὄχετους · ἐλέησον με, Κύριε, υἱὲ Δαυὶδ, ὡς ἠλέησας ἐκείνην τὴν Χανανεῖαν, τὴν ἀγενῆ, ἀλλὰ καὶ πιστήν.“

Ταῦτα τῆς πόρνης πιστῶς ἐν τῷ ἀποκρύφῳ τῆς ψυχῆς ἐργαστηρίῳ καθικετευσοῦσης μετὰ δακρύων, ἐξεπλήσσοντο πάντες οἱ ἀνακαείμενοι ἐπὶ τῇ ἀνεξικακίᾳ τοῦ σωτῆρος, ὁρῶντες αὐτὸν ἐπιεικῶς φέροντα φιλήματα πορνικά καὶ κρατήματα χειρῶν ἁμαρτωλῶν. Ὁ δὲ φαρισαῖος, ὁ καλέσας αὐτὸν εἰς ἄριστον, ἐν τοῖς ἀφανέσι τῆς ψυχῆς ἐργαστηρίοις βλασφήμους ἐκίνει κατ’ αὐτοῦ λογισμούς, καὶ τὴν τοῦ σωτῆρος φιλανθρωπίαν ὡς ἄγνοιαν ἐμέμφετο, λέγων ἐν ἑαυτῷ ·

„Οὗτος, εἰ ἦν προφήτης, ἐγίνωσκεν ἄν, ποταπὴ ἐστὶν ἡ ἀπτομένη αὐτοῦ, ὅτι ἁμαρτωλός ἐστιν.“⁴

³ Κατὰ Λουκᾶν, 7, 37—38.

⁴ Κατὰ Λουκᾶν, 7, 39.

Ἄπάνθρωπον ὄλον καὶ τυφλὸν τοῦ φαρισαίου τὸ φρόνημα. Ἄλλὰ τί πρὸς αὐτὸν ὁ μόνος ἀγαθὸς καὶ φιλόνητος καὶ τῶν ἀγαθῶν χορηγὸν · „Σίμων, Σίμων, ἔχω σοί τι εἰπεῖν”⁵ · ἤκουσα ὧν οὐκ ἐφθάξω ῥημάτων, ἔγνω τῆς σῆς ψυχῆς τὰ βουλευματα · ἐπίσταμαι τὰ κατὰ διάνοιάν σοι μελετηθέντα κατ’ ἐμοῦ · καὶ διὰ τοῦτο μηδὲν λαλήσαντι σοι ἀποκρίνομαι, ἵνα ἐκ τῆς ἐμῆς ἀποκρίσεως μάθῃς τῆς ἐμῆς θεότητος τὴν ἰσχύν · ἵνα ἐκ τῶν ἐμῶν ῥημάτων ἐπιγνῶς ὅτι ποιητὴς εἰμι ψυχῶν καὶ ἔφορος τῶν καρδιῶν · εἰ τοίνυν προφήτην μέ βούλει καλεῖν, ἢ καὶ δημιουργὸν τῶν προφητῶν, τὸν κατὰ τὸ βλεπόμενόν σοι ἄνθρωπον, ὃ βούλει καὶ δόξαζε.

„Σίμων, Σίμων, ἔχω σοί τι εἰπεῖν · δύο χροοφειλέται ἦσαν δανειστῆ τι. Ὁ εἷς ὄφειλε διηνάριον πεντακόσια, καὶ ὁ ἕτερος πενήκοντα · μὴ ἐχόντων δὲ αὐτῶν ἀποδοῦναι, ἀμφοτέροις ἐχαρίσατο. Τίς οὖν αὐτὸν ὄφειλεν πλεον ἀγαπᾶν; Ἀποκριθεὶς ὁ δὲ ὁ φαρισαῖος εἶπεν · ὑπολαμβάνω, ὅτι ὁ τὸ πλεον ἐχαρίσατο. Λέγει πρὸς αὐτὸν ὁ σωτὴρ · ὀρθῶς ἔκρινας.”⁶

Καὶ σὺ χρεστεῖς μοι τῆς ἐαουτοῦ ζωῆς εὐθύνας πολλὰς, κἀγὼ συνεχώρησά σοι καθάπερ καὶ ταῦτὸ τῆς πολιτείας τὰ ἐγκλήματα, καὶ σοῦ καλέσαντός με προθύμος ὑπήκουσα καὶ ὁμορφίος ἐγενόμην καὶ ὁμοδίαιτος · οὐχ ὡς ἄπορος ἢ ἐνδεὴς τροφῆς, ἀλλ’ ὡς πλούσιος ἐν ἐλέει τῆν τῶν προσερχομένων μετάνοιαν προσδεχόμενος καὶ τὰς τούτων ἀμαρτίας συγχωρῶν. Τί οὖν διαβάλλεις τὴν ἐμὴν συγκατάβασιν; Τί δὲ κακίζεις τὴν ἐμὴν φιλοφιλανθρωπίαν, ἧς πρῶτος ἀπήλαυσας σύ; Τί πολλὴν ἐπὶ τῶν ἄλλων ἀπαιτεῖς τὴν ἀκρίβειαν, ἢν ἐὰν ἐπιδειξωμαι νῦν, οὐ συμφέρει σοι; Τί λογοθετεῖς τὴν ἐμὴν ἀγαθότητα, ἧς ἐνδεὴς γέγονας καὶ αὐτός.

„Καὶ στραφεὶς πρὸς τὴν γυναῖκα τῷ Σίμονι ἔφη · Βλέπεῖς ταύτην τὴν γυναῖκα”;⁷

⁷ Ἐ φιλοφιλανθρωπίας Θεοῦ ἄπειρον ὕψος · ὃ ἀνεξικακίας Δεσπότη ἀνυπέβλητον μέγεθος · τὴν ὁμολογουμένην πόρνην ”γυναῖκα” προσηνῶς προσηγόρευσεν · ἔκρυσεν τὸ τῆς πονηρᾶς προαιρέσεως ὄνομα, καὶ τὸ κοινὸν τῆς φύσεως προεκόμισεν ὄνομα.

Βλέπεῖς ταύτην τὴν γυναῖκα, ἢν ἐθεασάμην πάλαι τοῖς τῆς θεότητος ὀφθαλμοῖς; τὴν αὐτόκλητον ἐπεισελοῦσαν ἡμῖν; τὴν πρῶτον καὶ μόνον ἀναισχυντήσασαν ἀναισχυντίαν καλήν; τὴν ἀνδέοντι καιρῷ τὴν ζωηφόρον ἐπιδειξαμένην ἀναίδειαν; τὴν ὑπὸ σοῦ κατηγορουμένην ἐπὶ ἐγκλήμασι πολλοῖς ἐφ’ ἧς προσῆλθεν τῇ ζωῇ, καὶ μὴ τολμήσασαν, ὡς ἀπρόσωπον, κατὰ πρόσωπον στήναι, ἀλλ’ ὀπίσω κρυπτομένην, καὶ διὰ τοῦ βίου τοῦ προτέρου ἐαυτῆς ἔλεγχος γινομένην;

„Εἰσῆλθόν σου εἰς τὴν οἰκίαν, ὕδωρ εἰς τοὺς πόδας μου οὐκ ἔδωκας, αὕτη δὲ τοῖς δάκρυσιν ἔβρεξεν μου τοὺς πόδας, καὶ ταῖς θορίξιν τῆς κεφαλῆς αὐτῆς ἐξέμαξεν.”⁸

Οὐς οὐκ ἔβρεξεν πόδας τοῖς κύμασι ἢ θάλασσα, αὕτη τοῖς δάκρυσιν ἀπέπλυνεν καὶ τοῖς φιλήμασιν ἰκέτευσεν. Πότε κατέμαθες τοιαύτην

⁵ Κατὰ Λουκᾶν, 7, 40.

⁶ Κατὰ Λουκᾶν, 7, 40—43.

⁷ Κατὰ Λουκᾶν, 7, 44.

⁸ Κατὰ Λουκᾶν, 7, 44.

γυναῖκα τὰς ἰδίας τρίχας ἐκμαγεῖον ποιήσασαν, καθάπερ αὕτη ἐπὶ τῶν ἐμῶν ποδῶν πεποίηκεν; „**Φύλημα μοι οὐκ ἔδωκας**”,⁹ καίτοι δίκαιος ἦσθα, καλέσας ἡμᾶς εἰς ἄριστον, πρῶτος ὑπαντῆσαι καὶ περιπτύξασθαι με καὶ τὰ τῆς φιλοφροσύνης ἐν πᾶσιν ἐπιδείξασθαι. Ἄλλὰ σὺ μὲν τοῦτο οὐκ ἐποίησας · αὕτη δέ, ἀφ’ οὗ εἰσηλθὼν εἰς τὸν οἶκόν σου, οὐ διέλειπεν καταφιλοῦσά μου τοὺς πόδας. Βλέπε ταύτης τὸν ἀκόρεστον πόθον καὶ κόλασόν σου τὸν φιλολοῖδoron τρόπον· βλέπον εἰς αὐτὴν καὶ κατάμαθε κλαιούσαν, εἰ μὴ καὶ σὺ ἀγαπήσῃς ἦν ἀκαίρως ἐμίσησας.

„**Ἐλαίω τὴν κεφαλὴν μου οὐκ ἤλειψας, αὕτη δὲ μύρω ἤλειψέν μου τοὺς πόδας, οὗ χάριν, λέγω σοι, ἀφέωνται αὐτῆς αἱ ἁμαρτίαι αἱ πολλαί...**”¹⁰

ЈОВΑНА, АРХИЕПИСКОПА ЗЛАТОУСТОГ, БЕСЕДА О БЛУДНИЦИ, НА ВЕЛИКУ СРЕДУ О ПАСХИ

У свако време добро је и спасоносно покајање онима који га потребују; од највеће, пак, помоћи бива у овим посним данима — свим људима који му [*ἰοκαјању*] хрле у загрљај. Јер сада наше душе, које многу плот, као тешко бreme одбацују, лако се вазносе к Творцу — Господу Богу, и властите грехе ватрено обзнајују и за сагрешења своја помиловање просе од Човекољубивог Судије. У право време, заиста, у среду, доведе нам учитеља покајања — блудницу ону, која, објумивши пречисте ноге Владике Христа, потоцима суза избриса књигу најгорег живота; помиловавши је, Господ је очисти и, сажаливши се, уми је. Похитајмо, дакле, к јеванђелској проповеди, и да Христово човекољубље видимо, и да се подвигу женином удивимо, и да научимо од ње како смо и ми, грешни, дужни притећи Избавитељу Богу и примити од Њега отпуштење грехова наших.

„**Измоли неко од фарисеја Господа да једе с Њим; и ушавши у кућу фарисејеву, прилеже [„седе за трпезу”].**”¹¹

Видиш ли Божије снисхођење; видиш ли тајну Божанске икономије; видиш ли прекомерност човекољубља? Онај који даје храну свакој плоти, позван на обед од роба, нелицемерно оде к њему да гошћењем покаже свога снисхођења величину; те у фарисејев дом уђе као човек, испуњавајући читаво место Божанством, еда и Божански домострој и човекољубље покаже.

„**И, гле, жена у граду, која беше грешница, сазнавши како лежи [се-ди] у дому фарисејеву, доневши скупочено мирисаво уље у суду од алабастра, и ставши иза Њега стаде сузама квасити ноге Његове и власима главе своје отираше, и целиваше ноге Његове и мазаше миром**”,¹² ништа не говорећи Њему гласно. Јер се бојаше да нека погана реч, изишав из ње-

⁹ Κατὰ Λουκᾶν, 7, 45.

¹⁰ Κατὰ Λουκᾶν, 7, 46—47.

¹¹ Лк 7, 36. Имајући, наиме, у виду да се у то доба за трпезом лежало (на боку), а не седело, принуђени смо дати дословни превод оригиналног текста: „прилеже”, „леже” (ἀνεκλίθη), као и превод Јеванђеља комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве: „седе за трпезу”.

¹² Лк 7, 37—38.

них грешних уста, не подигне на њу гнев Човекољубивог Судије. Него ћутке молитву испредаше и, само срцем исповест творећи, молитву приношаше Јединоме Срцезналцу Владици и Њему — Човекољупцу, умом вапијаше: „Дрзних се приступити к Теби, Владико, Матере Твоје ради и Девице (јер Ти Једини разумеш као Творац и Бог); Матере Твоје ради неискусомужне и Девице, помилуј мене — блудницу; даривај ме опроштењем грехова мојих; оне ради девствености — блудничење моје опрости; помилуј, Човекољупче, кукавну чију лепоту ненавидеше зло ругајући се; помилуј ону која јечи душом, чија се лепота развраћаше украшавајући тело на погибао и саблазан многих; помилуј плетенице које сам створи на украс моје главе, а ја их на пропаст душе своје украшавах; прими ово миро као миро небесно и покриј мој дивљачни живот; прими ово миро, а мени даруј миро духовно,¹³ Источниче добара; мене оскврњену опери, Лекару Свесилни, исцели многе, од ђавола примљене ране; свуци ми душевних грехова губу, као што свуче верујућега губавца губу телесну; исуши изворе безакоња мојих, као што крајем ризе исуши крваво течење крвоточиве; помилуј ме, Господе, Сине Давидов, као што помилова ону Хананејку — просту, али верујућу!”

Док се ова блудница у тајној одаји душе верно молила са сузама, сви се чуђаху Спасову трпљењу, видећи Га како подноси блудничине целове и дотицање грешних руку. А фарисеј, који га позва на обед, у скривеним ковачницама душе коваше против Њега хулне помисли и Спасово човекољубље као незнање прекореваше, говорећи у себи: „**Да је Он пророк, знао би каква је која Га се дотиче, јер је грешница**”.¹⁴

Сасвим слепа и нечовечна фарисејева помисао. Али шта њему рече Једини Благ и Човекољубац и Доброделатељ: „**Симоне, Симоне, имам ти нешто рећи**”;¹⁵ слушах речи које не изрече, разумех намере твоје душе, знам помисли ума твојега против мене; и зато, ништа не објављујући, одговарам ти, да из мога одговора увидиш силу Божанства мојега; да из мојих речи разумеш како сам Творац душа и познавалац срца; ако ме, дакле, хоћеш назвати пророком, или Творцем пророка, од тебе виђенога као човека, како хоћеш — тако веруј.

„**Симоне, Симоне, имам ти нешто рећи: двојица беху дужници неком повериоцу — један беше дужан петсто динара, други педесет; не имавши, пак, да му врате, обојици поклони. Који му, дакле, дугује већу љубав?**” А фарисеј, одговоривши, рече: „**Мислим онај коме више поклони.**” Спас му рече: „**Право пресуди**”.¹⁶

И ти мени дугујеш многе дугове свога живота, и ја теби опростих животна сагрешења исто као и њој; и тебе, који ме позва, спремно послушах и под истим слемом бех и на истој храни; не као сиромаш или потребит хране, већ као богаташ, у милости примајући покајање оних који долазе и њихова сагрешења опраштајући. Па зашто клеветаш моје снисхођење? И зашто ружиш моје човекољубље којег се прво ти насити?

¹³ Тајну покајања — прим. В. М.

¹⁴ Лк 7, 39.

¹⁵ Лк 7, 40.

¹⁶ Лк 7, 40—43.

Зашто од других тражиш многу врлину, која ти, ако је сад и покажем, не користи? Зашто процењујеш моју доброту које си и сам потребит?”

И окренувши се к жени, рече Симону: „Видиш ли ову жену?”¹⁷

О, безграничне ли узвишености Божијега човекољубља; о безмерна ли трпљења Господња: очевидну блудницу благо назва женом; сакри име рђавога занимања и нарече опште име бића.

Видиш ли ову жену, коју пређе видех очима Божанским; која незвана дође к нама не постидевши се првога и јединога доброг бесрамија; која у право време живоносну показа бестидност; која је од тебе разобличена осудама многим; која приђе Животу, и не усудивши се, као без лица пред Лицем стати, него остраг кријући се и, због живота пређашњега, себи самој изобличење бивајући.

„Уђох ти у кућу, ни воде на ноге ми не даде, а она ми сузама уми ноге и власима главе своје обриса.”¹⁸

Ни море не покваси ми ноге таласима, а она их сузама обли и целовима измоли. Виде ли икада такве жене која властиту косу убрусом начини — као што је ова ногама мојим учинила? „Целива ми не даде”,¹⁹ иако си, позвавши нас на обед, дужан био први прићи и целивати ме и част у свему указати. Али ти ово не учини; она, пак, откад уђе у дом твој, не преста целивати ми ноге. Види ње — ненасите љубави и укроти свој хулољубиви ум; узри на њу и схвати ону која плаче, да и ти узљубиш њу, коју неразумно замрзе.

„Уљем не помаза ми главу, а она миром [мирисом] помаза ми ноге; тога ради, кажем ти, опраштају јој се греси многи.”²⁰

* * *

Пред нама је једна од најпоетичнијих Златоустових проповеди, ремек-дело хришћанске литературе и духовни плод зрелог свештеничког доба Златоустовог. За мотив проповеди, Златоусти узима јеванђелско збитије у вези са раскајаном блудницом²¹ и износи га пред своје слушаоце узвишеном уметничком речју, остајући при том, духом и мишљу, на традиционалном хришћанском тлу.

Необичан стил Златоустов открива нам, превасходно, великог и целомудреног пастира Божијег а потом и великог беседника, образованог филолога, који познаје умеће писања проповеди која је намењена да буде *изговорена* пред мноштвом људи, а не (само) *чишћана* у осами. Реторичка проза, иначе, припада уметничкој прози која подлеже јавном усменом произношењу, док њен текст служи као помоћна скица или партитура, упркос томе што (текст) сам по себи, представља аутентичну литерарну вредност. „Тек када зазвучи, текст остварује себе.”²²

¹⁷ Лк 7, 44.

¹⁸ Лк 7, 44.

¹⁹ Лк 7, 45.

²⁰ Лк 7, 46—47.

²¹ Лк 7, 36—50.

²² Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности* (превели: Драгољуб Недељковић, Марија Момчиловић), Српска књижевна задруга, Београд 1982, 219.

Знајући да се жива реч, пре осталих својстава, звуком урезаје у срца и умове слушалаца, Златоусти је звук својих ритмичних и стилским фигурама богато украшених периода испуњавао личним, ватреним доживљајем проповеданих тема, што је изазивало велико душевно узбуђење у његове пастве. И пре но што је ступио на патријаршијски трон у Константинопољу, Златоусти је проповедао као презвитер у Антиохији, где античка реторика пламса несмањеним жаром, али развија и један нови стил — *азијанизам* (*ἀσιανδὲς χαρακτήρ*; *genus asiaticum*), супротстављен стилу класичних атичких беседника. Овај стил се развија у Малој Азији и на острвима после смрти Александра Великог, а његове одлике су: опширност, китњаост, испуњеност тропима и фигурама (особито фонетским), ритмизираност, римовање завршних чланова периода, велика снага доживљаја, узвишеност мисли... Оснивач азијанскога стила у Малој Азији био је Хегесија из Магнесије на Сипилу у Лидији,²³ а најпознатији представник у Риму — Квинт Хортенсије Хортал.²⁴ Неочекивано и посве атипично за хришћанско проповедништво, Златоусти пише проповеди прихватајући нови китњасти стил, а у говорној интерпретацији „оживљава” их сценским говорним средствима и техником *дијатрибе* (*διὰ τριβῆ*). Ова техника подразумева „игру”, „имитацију” дијалога, онда када беседник „игра” свог замишљеног партнера (опонента), а потом одговара на његове коментаре, жеље, намере, приговоре.²⁵ Како смо могли видети, у беседи *О блудници*, Златоусти обилато користи технику дијатрибе излажући мислени и вербални дијалог између Симона фарисеја и Господа Христа.

Сасвим је логично претпоставити да ова беседничка техника подразумева и промену гласовне интонације, јачине и говорнога темпа. На помисао да је Златоусти владао умећем варирања наведених прозодијских елемената, наводи и чињеница да он, у својим проповедима, често користи реторска питања, много усклицања (са свим подврстама), понављања, гомилања, градације, визије, антитезе, апострофирања... То је, чини се, одлика ватрених, борбених проповедника, какав је био и Свети апостол Павле, који је представљао светли узор васцелог Златоустовог духовног делања. „Уопште речено, узимајући у обзир и његове посланице, он има просту дикцију, често се понавља због јасности, излагање му је нарочито оживљено фигурама, а понекад и сликовито и алегорично. Питања, усклици, понављања, гомилање, потенцирања, синонимије, апострофи — све ово Апостолу Павлу, као ни доцнијим хришћанским проповедницима, није било непознато.”²⁶

Наведене стилске фигуре могли смо уочити и у беседи *О блудници*. Ова јеванђелска приповест указује на савршенство љубавнога односа из-

²³ Nikola Majnarić, *Grčka metrika*, JAZU, Zagreb 1948, 125.

²⁴ Rikard Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, I, Matica hrvatska, Zagreb 1969, 137.

²⁵ Исп. Аверинцев, *Н. д.*, 315.

²⁶ Исп. Augustinus Hipponensis, *De doctrina Christiana*, lib. IV, cap. VI et VII, PL 34, 92; Чедомир С. Драшковић, *Облици проповеди Господа Исуса Христа*, Зборник Православног богословског факултета I, Београд 1950, 101.

међу Бога и човека и на његов есхатолошки одјек. Таласи те љубавне чежње ударају о оштро стење страсних наслага душе човечије, размекшавају их и отапају; преумљена, раскајана, слободна од тираније греха и зла, душа хрли Ономе са којим је од искони заручена, Јединоме који штедро дарива опроштај свих сагрешења и уводи у вечну заједницу. У овоме случају, то је љубав Богочовека Христа (савршенога Бога и савршенога човека) и грешне жене, оне која је скрнавила своје прекрасно тело и развраћала своју боголику душу, низводећи душе многих у страдање и погибао... Тој срчаној жени диви се Златоусти, називајући је „учитељем покајања” и позива све присутне да се „удиве њеном подвигу” и да се од ње науче врлини покајања и смелости тражења опроштаја. О њеној храбрости говори и чињеница да она, прокажена и изопштена, самозвано улази у строги фарисејски дом (где је иједној жени забрањено крочити без посебне дозволе и потребе), прилази Учитељу (за обедом!) и целива Његова стопала, на саблазан присутних. Саблазан јасна и потпуна, чак и да је оваква ексцентричност била приређена од „исправног” домаћег женског чељадета или рођаке, јер одвија се „мушки” обед и разговор, који се не сме ничим пореметити, особито не женском бестидношћу. А ова жена, очигледна блудница, склупчана рида крај Спаситељевих ногу, целива их, умива сузама, помазује скупоценим ароматом и отиरे власима своје лепе главе! За симоновске, хладне, сумњичаве природе, одвија се нечистота, срамни поступак који потврђује женино занимање и срозава неповратно углед Учитеља. А заправо, савршава се најчудеснији, мистични и реални љубавни сусрет Бога у телу и грешнога човека, у поменутоме случају, раскајане, мудре блуднице, оне која је своје природно дерзновеније преобратила у спасоносну смелост. Чудесна сцена, непоновљиво оваплоћена у величанственом монологу, који указује на сву моћ Златоустове пастирске речи, испуњене силом да и нас, данас, који смо само његови преводиоци, читаоци и читачи, на златним крилима пренесе у сам центар библијских збивања.

Погледајмо овај монолог још једном:

„Ἐτόλμησα προσελθεῖν σοι, Δέσποτα, διὰ τὴν σὴν Μητέρα καὶ Παρθένον, ὡς σὺ μόνος ἐπίστασαι ὡς δημιουργὸς καὶ Θεός · δι' ἐκείνην τοίνυν τὴν σὴν ἀπειρόγαμον Μητέρα καὶ Παρθένον, οἴκτειρόν με, τὴν πόρνην· δώρησαί μοι τῶν ἐμῶν πλημμελημάτων τὴν συγχώρησιν· δι' αὐτὴν ἐκείνης παρθενίαν τὴν ἐμὴν πορνεῖαν οἰκτείρησον · ἐλέησον, φιλόανθρωπε, κλαίουσαν, ἣν εἰκότως ἐμίσεις γελῶσαν καλῶς · οἰκτείρησον στενάζουσαν κατὰ ψυχὴν, ἣν εὐλόγως ἀπεστρέφου καλλωπιζομένην τῷ σώματι πρὸς ὄλεθρον καὶ ἀπάτην πολλῶν · οἰκτείρησον πλοκάμους, οὓς αὐτὸς μὲν ἐδημιούργησας πρὸς κόσμον τῆς ἐμῆς κεφαλῆς, ἐγὼ δὲ πρὸς ἀπώλειαν κατέκοσμου τῆς ἐμῆς ψυχῆς · δέξαι τὸ μύρον, ὡς μύρον οὐράνιον, καὶ ἀπόσμηξόν μου τοῦ βίου τὸν βάρβαρον · δέξαι τὸ μύρον τοῦτο, καὶ πνευματικόν μοι μύρον χάρησαι, ἢ πηγὴ τῶν ἀγαθῶν · ἐμὲ τὴν ῥυπωθεῖσαν ἀπόπλυνον, ἰατρὲ παντοδύναμε · θεράπευσον τὴν πολλὰς παρὰ τοῦ διαβόλου δεξαμένην πληγὰς · ἀπόξεσόν μου τῆς ψυχῆς τῶν ἀμαρτημάτων τὴν λέπραν, ὡς ἀπέξυσας τοῦ πιστοῦ λεπροῦ τὴν κηλίδα τοῦ σώματος · ξήρανον τὰς τῶν ἐμῶν ἀνομημάτων πηγὰς, ὡς ἐξήρανας τῷ κρασπέδῳ τοῦ αἵματος τῆς αἱμορροῦσης τοὺς ὀχετοὺς · ἐλέησον με, Κύριε, υἱὲ Δαυὶδ, ὡς ἠλέησας ἐκείνην τὴν Χανανεῖαν, τὴν ἀγενῆ, ἀλλὰ καὶ πιστὴν.”

(„Дрзнух се приступити к Теби, Владико, Матере Твоје ради и Девике (јер Ти Једини разумеш као Творац и Бог); Матере Твоје ради неискусомужне и Девике, помилуј мене — блудницу; даривај ме опроштењем грехова мојих; оне ради девствености — блудничење моје опрости; помилуј, Човекољупче, кукавну чију лепоту ненавидеше зло ругајући се; помилуј ону која јечи душом, чија се лепота развраћаше украшавајући тело на погибао и саблазан многих; помилуј плетенице које сам створи на украс моје главе, а ја их на пропаст душе своје украшавах; прими ово миро као миро небесно и покриј мој дивљачни живот; прими ово миро, а мени даруј миро духовно, Источниче добара; мене оскврњену опери, Лекару Свесилни, исцели многе, од ђавола примљене ране; свуци ми душевних грехова губу, као што свуче верујућега губавца губу телесну; исуши изворе безакоња мојих, као што крајем ризе исуши крваво течење крвоточиве; помилуј ме, Госпode, Сине Давидов, као што помилова ону Хананејку — просту, али верујућу!”)

Монолог смо издвојили из шире текстуалне целине, која почиње дословним цитирањем делова Лукиног јеванђеља, уз надовезивање Златоустовог коментара и монолога, креираног у виду женине умне, безгласне молитве. Не можемо знати како је Златоусти говорним средствима изобразио ову поетизовану молитву, али ако имамо у виду да је библијска личност плакала не проговарајући, но целим бићем немо иштући опрштај од Онога који је знао шта се у њезиној души збива, можемо закључити да су просодијски елементи (висина, гласност, темпо) били умеренијих вредности у почетку, премда су, претпостављамо, постепено, градирали. Изузимајући почетни члан (који смо изоставили) овога дугог периода, сама молитва (монолог) садржи четрнаест чланова који узлазно градирају. Почетак молитве карактеришу, вероватно, ниже вредности просодијских елемената, будући да је жена, због стида и осећаја недостојности, суспрезала своја осећања (ушла је кријући лице и легла загрљивши Христове ноге одостраг), па је, претпостављамо, и говор онога који је дочаравао стање њезиних мисли, био умерен. Но, речи молитве нижу се сликовито и све слободније, будући да и сама жена, у ватри покајничких осећања, све силније и слободније проси опрштај својих грехова. Ово наводи на поменућу претпоставку да су просодијски елементи градирали узлазно, са паузама разноликога трајања између.

Насупрот подвижници љубави, раскајаној блудници, стоји Симон фарисеј, угледна личност, човек „поретка и правила”, но хладан, нељубаван, хулољубив и, у складу са тим, кукавица. У његовоме уму није било места за друге помисли (јер ни у срцу његовом није било других осећања), осим хуле на Спаситеља: „**Да је Он пророк, знао би каква је која Га се дотиче, јер је грешница**”.²⁷

Исправан закључак рационалнога човека, многи би помислили. Јер они који држе закон и поштују правила достојни су наследници Царства Божијег, сви остали — отпадници и грешници. А самилост, љубав, снисхођење — непознате су особине Симону фарисеју, угледном, рационалном човеку. Његова је прва реакција — сумња, јер понашање Спа-

²⁷ Лк 7, 39.

ситељево није у складу са општеважећим правилима: не долазити ни у какав контакт са нечистима, додиром њихових руку оскврњују „праведнике”. И какав је Христос пророк, ако подноси нечисте целиве и грешне блудничке руке? Симонов учени ум није био у стању да види оно што је прозрео префињени ум грешне жене: целивала је ноге не само пророку, већ Творцу пророка, Ономе који ју је Једини могао разрешити грешнога бремена. Њена метаноја и срчаност биле су покренуте љубављу, великом, чистом, непорочном и спасоносном. „Велику је љубав имала”,²⁸ па је и велики опроштај добила. Но, Симон ово не види; за њега је биће, склупчано крај ногу Спаситељевих, гнусоба која ремети учени разговор а не човек коме је потребита утеха и помоћ; он биће Божије мрзи, наместо да жали због оскврњења његовога лепог тела — станишта Духа Светога. Али, Човекољубиви Судија милује и љуби једнако достојне и недостојне, дарива и исправља сваког према моћима његовим: блудница доби опроштај, а Симон храну за свој ум — поучну причу о дужницима и повериоцу.

Параболу о дужницима и повериоцу Златоусти вешто интерполира у Исусово обраћање Симону фарисеју, дословно наводећи јеванђелски текст,²⁹ а и доцније, до краја Исусовог монолога, у неколико наврата, складно уткива јеванђелске цитате, као чланове, у своје периоде, и у реторскоме заносу коментарише Господње поступке, што је позната карактеристика његових омилија. Илустрације ради, посмотримо овај период:

„Καὶ στραφεὶς πρὸς τὴν γυναῖκα τῷ Σίμονι ἔφη · Βλέπεῖς ταύτην τὴν γυναῖκα”³⁰

Ἡ φιλανθρωπία τοῦ Θεοῦ ἄπειρον ὕψος · ὁ ἀνεξικακίας Δεσπότητος ἀνυπέριθτον μέγεθος · τὴν ὁμολογουμένην πόρνην „γυναῖκα” προσηνωῶς προσηγόρευσεν · ἔκρουσεν τὸ τῆς πονηρᾶς προαιρέσεως ὄνομα, καὶ τὸ κοινὸν τῆς φύσεως προεκδόμισεν ὄνομα.”

(„И окренувши се к жени, рече Симону: ’Видиш ли ову жену?’”³¹)

О, безграничне ли узвишености Божијега човекољубља; о безмерна ли трпљења Господња: очевидну блудницу благо назва женом; сакри име рђавога занимања и нарече опште име бића”)

Како можемо уочити, ова мања текстуална целина твори један петочлани период који је формиран као преплетај питања, усклицања, понављања и гомилања. Златоустово одушевљење због Господњега називања раскајане блуднице женом, а не именом њенога пређашњега занимања, има, осим потцртавања неизмерне Исусове добротe, и морално-поучни карактер.

На концу, дужни смо указати и на први аспект проповедничкога делања Златоустовог: његове омилије јесу „гозба речитости”, али пре то-

²⁸ Лк 7, 47.

²⁹ Лк 7, 41—43.

³⁰ Κατὰ Λουκᾶν, 7, 44.

³¹ Лк 7, 44.

га, оне представљају строга традиционална хришћанска учења и тумачења. Како је познато, Златоусти је одавно признат у свету науке и хришћанства као највећи егзегет. Нико се пре Златоустог, а ни после њега, није у толикој мери, у оквиру својих беседа и дела уоште, ослањао на Свето писмо. Све што је Златоусти написао и својом златном пастирском речју изобразио, представља, у ствари, јасно, строго и дубоко тумачење Светога писма. У списима његовим ретке су колумне које не садрже наводе из Светога писма (Старог и Новог завета). Заљубљеник и истраживач дела Златоустовог, Баур (*Baur*), читајући 600 Златоустових беседа пронашао је 18.000 цитата из Библије, од којих се 6.800 односи на Стари, а 11.200 на Нови завет.³² Од књига Старога завета, Златоусти је особито љубио и неговао склоност ка Псалмима Давидовим, за које тврди да би радије пристао да се сунце угаси, неголи да они буду предати заборава („Αἰρετώτερόν ἐστὶ τὸν ἥλιον σβεσθῆναι, ἢ τὰ ῥήματα τοῦ Δαυὶδ λήθη παραδοθῆναι”).³³ У складу са овом тврдњом великога песника Источне цркве ваља посматрати и проповеди његове. Поетски елемент његових омилија, а често и дословна уткивања псалама, које је толико волео, у своје раскошне периоде, представљају само орнат достојан удивљења за суштаствене и непролазне истине са медоточних усана његових. Златоусти је, као нити један аутор (Отац), успео да споји високу уметничку компоненту, класично блистање хеленских беседа са традиционалним хришћанским предањем и науком. У делу и раду овога Светитеља, највећег беседника Источне цркве, лепота, ученост и истина, равно шеснаест столећа, нераздељиво ходају светом, спасавајући га, поучавајући и, у вредностима вечним, утврђујући. Ἀμήν (Амин).³⁴

Vesna O. Marković

John Hrysostomos: Sermon about the Harlot
 ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ · ΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙ ΠΟΡΝΗΣ

Summary

Saint John Hrysostomos, the author from the late classical period and the greatest orator of the Eastern Church, is known and recognized in the world of science and Christianity as the greatest interpreter of the Old and New Testament. Before he stepped on the Patriarchy throne in Constantinople, he lived and worked in Antioch, where he accepted a new rhetoric style — Asianic style. The rich style of Hrysostomos and the "decoration" of his sermons with different stylistic figures revive the glory of antique Greece and excite audience, but, essentially his sermons completely stay on the traditional Christian ground. Saint John Hrysostomos, in his sermons, combines a clas-

³² L. Baur, *Theologische Quartalschrift*, Tübingen 1924, Heft 3—4, 260; Душан Н. Јакшић, *Живот и учење Св. Јована Златоуста*, Сремски Карловци 1934, 256.

³³ PG 49, 286.

³⁴ Ἀμήν (грчки: тако је, нека буде), Радомир В. Поповић, *Грчко-српски речник Новој завети*, Београд 2002, 21.

sical style and a high artistic component with original postulates of the Christian dogma in an incomparable whole, which is a unique phenomenon in the whole Christian world. His presentation is dramatic, filled with dialogues, monologues, "ironical imitations", cries, questions, apostrophes... That could be seen also in the sermon "About the Harlot", which, in this work, is translated and considered.

Vesna Peno

*GREAT CHANT IN SERBIAN TRADITION
— ON THE EXAMPLES OF THE MELODY
IT IS TRULY MEET*

ABSTRACT: The uniqueness of the content of the recorded hymns and the particular uniformity of the melodies themselves, are fully distinguished even after a brief comparative examination of Serbian music collections of the so called *great chant*. It is obvious that Serbian scribes used to record the same type of hymns also in the melismatic *melos*, especially the most important ones, without which the religious services in question could not be held. In addition, the comparative analysis of the same hymn in notated records of the majority of scribes reveals a rather unexpected melodic stability.

KEY WORDS: Church chant, orthodox, hymn, melodic pattern, mode, melismatic.

Most collections of the Serbian church chant, written in the staff notation since the middle of the 19th century correspond to the type of *Anthology* from Byzantine and late Byzantine music tradition, or to the type of *Obihod* from Russian chanting practice. The titles of these anthologies, apart from the word *chant*, usually contain adjectives *Serbian*, *Orthodox* or *Church*, but also additional terms which imply a well — developed type of melody, such as: *Great*, *of Karlovac* or *the old way*. In the Serbian chanting tradition, the melismatic *melos* used to be called primarily *great chant*. The other two terms: of *Karlovac* and *Old*, referred to the chanting tradition which used to be cherished in the first Serbian ecclesiastical school in Sremski Karlovci (1794) which gave the most famous Serbian chanters remembered for their good skill in domain of the *great chant*.

The choice of the hymns which Serbian scribes included in their handwritten and printed notated collections depended either on their own needs coming from chanting duties they had to meet in churches, or on the needs of the pupils they taught chanting in ecclesiastical or civil schools. The recorded chanting opus includes all the most significant hymns, necessary for daily and annual religious services, namely for Vespers, Compline, Matins, Liturgy, as well as for those services held on important church festivals. With regard to genres, the most of the notated hymns belong to *papadiki melos*, although

their melodic features span from the utter syllabic type, partly developed, to melismatic.

Melodically developed hymns are primarily the hymns sung in Liturgies. Most versions of melismatic melodies are presented for the *Cherubic*¹ or the *Communion hymns*,² and Mother of God's Hymn *It is Truly Meet*. The replies to the prayers from the Liturgy of St. Basil the Great (*Amen, Alleluia, Lord, have mercy, It is meet and right, Holy, holy, holy is the Lord, We hymn Thee, All creation rejoices in thee*), then, hymns for the Liturgy of the Presanctified (*Now the heavenly powers, O taste and see*), and the Episcopal Liturgy (*It is Truly Meet, at the Bishop's Entrance, The King of Heaven, at the Vesting of the Bishop, Ton Despotin, O come, let us worship and bow down before Christ*), as well as the irmosoi sung at great festivals instead of *It is Truly Meet*, are all equalized in all their notated records and have no variants. Fewer scribes recorded the melismatic melodies of the *Thrice-Holy hymn* and *Ye all that are baptized into Christ*, the hymns from the Great Vespers *O Joyful Light*, great sessional hymns and prokoimena for more important festivals.

The uniqueness of the content of the recorded hymns and the particular uniformity of the melodies themselves, are fully distinguished even after a brief comparative examination of Serbian music collections. It is obvious that Serbian scribes used to record the same type of hymns also in the melismatic *melos*, especially the most important ones, without which the religious services in question could not be held. In addition, the comparative analysis of the same hymn in notated records of the majority of scribes reveals a rather unexpected melodic stability. The differences between them are shown mostly in the rhythmical variety aspect, while, in the aspect of the melody itself changes occur almost solely in short melodic segments — omitted or added embellishments, tones with passing and returning character, or altered sequence of melodic patterns. It also happens that a textual alignment, precisely some syllables or whole words, is differently written under the melody.

How can the appearance of a special "petrification" of the great Serbian *melos* be explained if we take into account the fact that those manuscripts originated during a century and a half, while the melodies used to be recorded on the basis of singing of the chanters whose knowledge had not been acquired from the same source. What kind of a conclusion is implied by music syntax and composition principles, which are typical for the *great* Serbian *melos*? Could there be a connection between the dominant type of melodic elements of the great Serbian chanting and the sole process of learning it? In other words, what can notated records tell us about the oral tradition in which the great, in fact the entire Serbian chanting was cherished? I am going to try to

¹ Богдан Баковић, *Херувимска њесма у записима српских мелографа (The Cherub Song in the Transcriptions of the Serbian Melographs)*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 24—25, Нови Сад 1999, 79—94.

² Весна Пено, *Причастная песнь в сербском унисонном пении нового периода*, in: *Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток — Русь — Запад*, (к 2000-летию от Рождества Христова), ур. И. Лозовая, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского — Кафедра истории русской музыки Научно-исследовательский центр церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского, Москва 2000, 186—198.

answer these questions on the basis of the examples of the melismatic melody of the Mother of God's hymn *It is truly Meet* from the available notated collections.

The hymn *It is truly Meet* can be found in two different melodic versions: in a short — syllabic and in a developed *melos*. Scribes usually used to write down the developed version in the I, IV, V, VI and VIII mode of the octoechos. *Stevan Stojanovic Mokranjac*, the most prolific scribe of Serbian church chant, gave some examples of this hymn in the II and III mode in his collection. If the melody in the seventh mode were not missing, the octoechos cycle of modes on *It is truly Meet* verses would have been complete.

The dominant composition principle found in the melismatic hymns of Serbian chant, and eventually in the melody of the hymn *It is truly Meet*, is architectonic. It presumes an orderly change of wide melodic patterns, more precisely — of sections. The relations of the sequences, not depending on the parts which create the musical flow, are the features of this compositional type. Melodic sections intermingle with each other. Each time they appear, they either change slightly or they do not change at all, so there is no varying (varying — being the simplest form of establishing the equivalent levels between more or less distinguished parts of music structure).

We can find the examples which describe the former compositional treatment in the hymns of the II, IV, V, VI, and partly III and VIII modes.³ The simplest scheme of musical structure is found in the hymn for the sixth mode.⁴ Three melodic patterns change consistently without any exceptions. The hymn for the second mode consists of three patterns, out of which two appear as variants following the fixed sequence.⁵ The first pattern has two outer extensions, which are repeat mechanically. The third pattern, although shorter, is significant, being the culmination of the melodic duration of the hymn. The music structure of the melody for the fourth mode is organized on the principle in which patterns change, having a form of introduction (patterns A, C, E), and appearing twice consecutively with variants, (greater change occurs in the second repetition of the C pattern) and patterns which have a character of a cadence (B, D).⁶ *It is truly Meet* of the fifth mode has three long melodic patterns within which, short motives are singled out.⁷ The second pattern in this melody appears twice in the same manner. In the record of *Stevan Mokranjac*, melodic formulae are repeated mechanically, without any change, and they have the character of cadence which comes after the patterns as we can see in the attached example.

The transitional type, in which evolutionary and architectonic principles meet, is obvious in the melodies of the third and eighth modes. In the hymn

³ Melodic examples to show music structure and dominant composition principles are given based on *Stevan Mokranjac* records, since he is a scribe in the authentic sense of that word; his records are based on the interpretation of the best chanters of that time.

⁴ See example No 1.

⁵ See example No 2.

⁶ See example No 3.

⁷ See example No 4.

for the third mode even six very long patterns are singled out.⁸ The first is repeated literally and consecutively. With fewer changes, the patterns C, D and E are repeated. Two remaining patterns that appear once are similar, and can be interpreted as one pattern and its variant. The first of the two versions *It is truly Meet* of the eighth mode, which, in some other records is named *Episcopal*, is practically made on the basis of two melodic patterns repeated in their variants following a strict order.⁹

The second version of the hymn for the eighth mode recorded by Mokranjac,¹⁰ together with the hymn *It is truly Meet* for the first mode, represents the paradigm for a compositional treatment typical for Byzantine and late Byzantine melismatic hymns. It is an evolutionary composition principle which presumes freely varied work with melodic formulae and patterns, a unique melodic flow; that flow endlessly moves forward, the melodic arch is achieved by a succession of falls and rises, possible scale deviation — modulations from one mode into another; borders between the melodic patterns which are not strict and outstanding but loose, avoiding obvious and regular acts of repetition of the musical material, except for certain, impressive formulae whose function is cohesive — they connect what is different, acting as similarity signals.

It is necessary to explain more thoroughly the melody of the first mode.¹¹ The first part of the hymn, actually the verses *It is Truly Meet to call thee blessed, o Mother of God, ever blessed and most pure* is treated in the syllabic manner, and then, gradually, melismatics is introduced for the words *Mother of our God*. Macro melodic scheme is voluminous due to melodic patterns which can be singled out according to their final tone. Two endings with tones *g* and *c* are typical for the first mode and the example given here. Such case is obvious in the patterns of Mokranjac's record.¹²

The delay of the confirmation of the scale resolution is achieved by internal and external melodic extensions. This is another reason why in the hymn in question we cannot speak about the sequence of melodic patterns in the same sense in which the music structure of the previously mentioned hymns is achieved. Melodic course in *It is truly Meet* of the first mode develops from the variations with motives, achieved through a combination of new and repeated melodic — rhythmic formulae. The main tendency in this evolutionary type of work with music material is a preparation and an achievement of the culmination accomplished by orderly rises and falls, after which there is a regular flow again. Such kind of a culmination in the melody for the first mode is found on the word *God* (from the verse *thou who without corruption hast borne God the Word*).

The conclusion reached by a comparative analysis of the notated records themselves is particularly interesting (given in the example 8 as well as in

⁸ See example No 5.

⁹ See example No 6.

¹⁰ Cf. Стеван Стојановић Мокрањац, *Ойцише, пригодно и празнично појање, Сабрана дела*, том 5, Духовна музика 8/а, (прир. Д. Петровић), Завод за уџбенике и наставна средства — Музичко-издавачко предузеће „Нота”, Београд — Књажевац 1998, 127.

¹¹ See example No 7.

¹² In the first case, from the 28th to the 37th measures, there is a chromatic change with the tones *f* and *g* being the main, while from the 57 to the 75 tone *b* is the main tone).

other hymns). It should be said that in the second half of the 19th century, musical education based on the European theory of music and notation was on a rather unenviable level with the Serbs. Chanting used to be taught but orally since there were neither notated records, nor those who were able to read them.¹³

The first and the main reason due to which in the middle in 19th century there was the initiative to record church melodies using European notation was the fact that church melodies, according to the testimony of contemporaries of the chanting practices of that time, were exposed to constant changes and deterioration. The idea to standardize and preserve traditional melodies, about the unique Serbian chanting tradition which was to be cherished in all the areas where the Serbs live, was a common starting point for all the authors of the notated collections. However, it is certain that very few signatories of those collections were real scribes. The example given here *It is truly Meet* for the fifth mode¹⁴ witnesses that — the only original solutions are those of the records of Stevan Mokranjac. On the other hand the records of Gavriilo Boljarić — Nikola Tajšanović, Tihomir Ostojić and Jovan Konstantinović, being the oldest in the second group, are repeated in the anthologies of the other four authors with slight variants. There is no doubt that in the additional printed anthologies, songs from the older anthologies had been taken over completely.

Despite these changes in the given records, it should be emphasized again that the general melodic stability and the absence of greater number of different melodic variants is what makes the entire Serbian *melos* rather poor. Music syntax which characterizes the majority of the melismatic hymns *It is truly Meet* in which the whole patterns are mechanically repeated according to certain sequence, and the obvious coincidence among records, are caused primarily by a specific way of learning melodies in the oral chanting tradition.¹⁵ One of the compilers of those collections, Tihomir Ostojić, speaks best about the way of learning: "The teacher would sing a section of a song once, twice, or many times until his initial chanter, and some of the better helpers might learn it and the melody was put together. The chanters only had verses in front of them, and they learnt the melody by ear".¹⁶

"The basic foundation without which there is no chanting at all, the initial starting point that has to be learnt and never forgotten is the already established section order... Chanting sections according to fixed sequence for Ser-

¹³ Cf. Vesna Peno, *O ĩredmeĳu Црквено ĳојање са ĳравилом у срĳским боћословским школама (The Subject Church Chanting With Church Rule in the Serbian Ecclesiastical Schools)*, in: *Историја и мислерија музике. У часл Роксанде Пејовић*, „Музиколошке студије — монографије”, св. 2/2006, Факултет музичке уметности, Београд 2006, 199—211; same, *How Have Serbian Chanters Learned to Chant in Recent History*, Papers Read at the 12th Study Group — Cantus Planus, Lillafűred / Hungary 2004 August 23—28, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2006, 893—906.

¹⁴ See example No 8.

¹⁵ Vesna Peno, *Tailoring of Texts Rather Than Melodies in the Serbian 19th and 20th Century Church Chanting*, in: *Music and Networking*, The Seventh International Conference, Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade 2005, 211—220.

¹⁶ Тихомир Остојић, *Православно срĳско црквено ĳјеније ĳо сшаром карловачком начину*, за мешовити лик, Нови Сад 1896, VII.

bian chanters used to be a sign of a good command of chanting” — used to assert Petar Bingulac, another good expert in Serbian chant.¹⁷ The fact that the Serbian chanter — as Bingulac has reasonably noticed — ”got used to singing patterns following a strict order, and that otherwise he simply could not be able to”,¹⁸ has been reflected on all kinds of *melos*, as well as on the great — developed chant. The simplified schematics comes from here, even in *melos*, whose main feature is a rather free and wide melodic line.

However, it is difficult to believe that Serbian chanters of the 19th century were capable of remembering and singing each note and melodic formulae from long melodic patterns which characterize the great chant. The existing notated records are, I am inclined to believe, ”mended”, adapted in accordance with the presented statement about good chanting which assumes sequence and exactness in repeating what had already been sung. It is not certain whether those who did not respect already mentioned rules did so because they felt that the chanting skills are not reflected in a sequence of consecutive singing of each note and each individual melodic pattern, especially not in a strict order, but in an inventive use of a melody when interpreting and emphasizing the liturgical verses. Yet, it is undoubtedly true that the great chant and the whole Serbian chant would be richer had the authors of notated collections been real scribes who would have recorded their contemporary chanting tradition, but not in accordance with in advance set criteria and without any personal interventions in adapting the written version.

¹⁷ Petar Bingulac, *Crkvena muzika u Jugoslaviji, Srbija*, in: *Muzička enciklopedija*, tom 1, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXXI, 372.

¹⁸ *Ibid.*

Musical examples:

Example No 1: It is Truly Meet, Mode VI

Melodic structure: A B C A1 B2 C2 A2 B1 C1 A1 B1 C A1 B2 C2 A1 F (final)

Melodic pattern A and its variants:

Three staves of musical notation in G minor (one flat). The first staff shows the basic pattern A: G4-A4-B4-A4-G4. The second and third staves show variants with more complex rhythmic and melodic structures, including eighth and sixteenth notes, and some accidentals.

Melodic pattern B and its variants:

Three staves of musical notation in G minor. The first two staves show the basic pattern B: G4-A4-B4-A4-G4. The third staff shows a variant with a more complex melodic line, including eighth and sixteenth notes.

Melodic pattern C and its variants:

Three staves of musical notation in G minor. The first two staves show the basic pattern C: G4-A4-B4-A4-G4. The third staff shows a variant with a more complex melodic line, including eighth and sixteenth notes, and a trill (T) over the final note.

Melodic pattern F:

One staff of musical notation in G minor. The pattern F is shown with a trill (T) over the final note. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with arrows pointing to specific notes labeled B, C, and B.

Example No 2: It is Truly Meet, Mode II

Melodic structure: Pa Pb Pa1 A K1 K2 B A' K1 K2 B1 C A1 K1 K2 B2 A'= F (final)

P (preamble)

K (kadenza)

Melodic patterns Pa and Pa:



Melodic pattern Pb:



Melodic patterns A K1 K2 A' A1:



Melodic pattern B and its variants:



Melodic pattern C:



Example No 3: It is Truly Meet, Mode IV

Melodic structure: A+a A1+b A'+c B+b C C' D+d E E' C'1 D+d B+b D1+d = F

Formulae: a b c d

Melodic pattern A and its variants:

Melodic pattern B:

Melodic pattern C and its variants:

Melodic pattern D and its variant:

Melodic pattern E and its developed variant:



Example No 4: It is Truly Meet, Mode V

Melodic structure: A= a (a1) + b + c + d K1 K2 B= a (a1) + b (b1) + c (c1)
a1 (from A) B1 K'1 K'2 C F = B'1+K'1

Melodic section A:



Melodic section B:

a & a1



b & b1



c & c1



Melodic pattern C:



Melodic pattern K1 and its variant:



Melodic pattern K2 and its variant:



Melodic pattern F:



Example No 5: It is Truly Meet, Mode III

Melodic structure: A A1 B C D E C1 D1 F D2 G E1 (as final pattern)

Melodic pattern A and its variant:



Melodic pattern B:



Melodic pattern C and its variant:



Melodic pattern D and its variants:

Melodic pattern E and its variant i.e. final pattern:

Melodic pattern F:

Melodic pattern:

Example No 6: It is Truly Meet, Mode VIII

Melodic structure: A A' A1 A' B A2 A' B1 A2 A' B1 (as final pattern)

Melodic patterns A A1 A2 A':

Melodic pattern B and its variants:

The image displays four staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff shows a complex melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second staff is a variation of the first, with some notes marked by dashed lines indicating their relationship to the original pattern. The third staff shows a simpler, more rhythmic version of the pattern. The fourth staff is another variation, featuring a different rhythmic structure and some accidentals. All staves are written in treble clef.

Example No. 7:

Stevan Stojanović Mokranjac, *Opšte i prigodno pojanje*, (prir. D. Petrović),
Sabrana dela, tom 5, Duhovna muzika 8/1, Beograd—Knjaževac 1998.

Достојно ёсть
Достојно је ваистину - It is Truly Meet

I глас, велико - Mode I, great

Andante

1)

До - стој - но ёсть ѿ - км ко - ѿ - стин -

6

нъ бла - жи - ти та - Бо - го -

10

ро - ди - цъ, при - сно - бла - жи - нъ - ю

15

и пре - не - но - роу - нъ - ю, и ма -

20

теръ. Ко -

25

га - на - ше - гв. rit.

28

Чест - нѣи - шъ

32

ю хе - ръ

26

41

45

(1)

52

57

64

65

69

72

76

81

вѣмъ, ѿ славы, и бѣзъ, срамъ, и не, ра фѣмъ, бѣзъ, ѡс, тлѣ, и не, а, бѣ, га, сѣ, бѣ, ка, рѣжа, и сѣ, ка

Example No. 8:

Comparative analysis of the different hymn record It is Truly Meet, V Mode

line 1, GO NT: Gavriilo Boljarić — Nikola Tajšanović, *Srpsko pravoslavno pjenje po karlovačkom načinu*, knj. 1, Sarajevo 1887.

line 2, TO: Tihomir Ostojić, *Pravoslavno srpsko crkveno pjenje po starom karlovačkom načinu*, Novi Sad 1896.

line 3, J Kon SS MB J Koz: Jovan Konstantinović, *Notalno srpsko pravoslavno crkveno pojanje*, Pakrac 1900; Stevan Stratimirović, *Srpsko veliko crkveno pojanje po karlovačkom napevu*, Sremski Karlovci 1903; Mirko Balubdžić, *Pravoslavno srpsko crkveno veliko pojanje i utvrđene stihire*, Sremski Karlovci 1913; Jovan Kozobarić, *Pravoslavno crkveno pjenje po starom karlovačkom načinu*, Osijek 1935.

line 4, SM: Stevan Stojanović Mokranjac, *Opšte i prigodno pojanje*, (prir. D. Petrović), Sabrana dela, tom 5, Duhovna muzika 8/1, Beograd — Knjaževac, 1998.

The image displays a comparative musical score for the hymn 'It is Truly Meet, V Mode'. It is organized into three horizontal sections, each corresponding to a line of the hymn's text. Each section contains four staves representing different versions: GO NT (top), TO, J Kon SS MB J Koz (middle), and SM (bottom). The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various rhythmic values. Lyrics are written below the notes in both Cyrillic and Latin script. The SM version often features a 3/4 time signature and rests, indicating a more solemn or slower tempo compared to the other versions.

Line 1:
 GO NT: До-стои - но естъ ѿа - кв во и - стин - нѣ вла - жи - ти тѣа Бо - го - ро - ди - цѣ
 TO: ти тѣа Бо - го - ро - ди - цѣ
 J Kon SS MB J Koz: тѣа Бо
 SM: 3 3

Line 2:
 GO NT: при-сно-влади-ки - нѣ - ю и при-не-по-роч - нѣ - ю и ма-теръ Бо - га на - ше - гв
 TO: и при - не - по-роч-нѣ - ю
 J Kon SS MB J Koz: и при-не-по-роч - нѣ - ю Бо-га на - ше - - - гв
 J Koz: и при-не-по-роч - нѣ - ю и ма-теръ Бо - га на - ше - - - гв
 SM: 3 и при-не-по-роч - нѣ - ю и ма-теръ Бо - га на - ше - гв

Line 3:
 GO NT: че - - - стнѣй - шѣ - ю хѣ - - - - - рѣ - вѣмъ
 TO: че - - - стнѣй - шѣ - ю хѣ - - - - - рѣ - вѣмъ
 J Kon SS MB J Koz: че - - - стнѣй - шѣ - ю хѣ - - - - - рѣ - вѣмъ
 SM: че - - - стнѣй - шѣ - ю хѣ - - - - - рѣ - вѣмъ

GIB NT
и слава - нѣи - шѣ ю

TO
и слава - нѣи - шѣ ю

JKon
SS
MB
JCoz

SM
и слава - нѣи - шѣ ю безъ

GIB NT
безъ слава - не - ні - а се - ра -

TO
безъ

JKon
SS
MB
JCoz
безъ слава

SM
слава - не - ні - а се - ра -

GIB NT
фѣиъ безъ ист - а - ні - а

TO

JKon
SS
MB
JCoz

SM
фѣиъ безъ ист - а - ні - а

GIB NT
бо - гла сло - ва рожд -

TO
бо - гла сло - ва рожд -

JKon
SS
MB
JCoz
га

SM
бо - гла сло - ва рожд -

GB
NT

TO

JKon
SS
MB
JKoz

SM

GB
NT

TO

JKon
SS
MB
JKoz

SM

GB
NT

TO

JKon
SS
MB
JKoz

SM

ВЕЛИКО ПОЈАЊЕ У СРПСКОЈ ТРАДИЦИЈИ — НА ПРИМЕРИМА
ХИМНЕ ДОСТОЈНО ЈЕ

Резиме

Међу зборницима новијег српског црквеног појања, у којима су од средине XIX века мелодије бележене европским нотним писмом, највише је оних које одговарају типу *антилођије* из византијске и касновизантијске музичке традиције, односно типу *обихода* из руске појачке праксе. У насловима зборника уз реч *појање* углавном стоје одреднице *српско*, *православно* и *црквено*, али и додатне ознаке које упућују на развијени тип мелодике, попут: *велико* и *карловачко* или *по старом начину*. Мелизматични напев се у српској појачкој пракси, наиме, преваходно називао *велико појање*. Друга два термина: *карловачко* и *старо* упућивали су на појачку традицију која се неговала у прво основаној српској богословској школи у Сремским Карловцима, из које су потекли најпознатији српски појци који су остали упамћени управо по томе што су добро владали *великим појањем*.

Избор песама које су српски мелографи уносили у своје рукописне и штампане нотне зборнике, типа *антилођије* и *обихода*, зависио је или од њихових сопствених потреба проистеклих из појачке дужности коју су у цркви обављали или од потреба ученика којима су појање предавали, у богословским и цивилним школама. Забележени појачки опус обухвата све најважније песме неопходне за дневни и годишњи богослужбени циклус, дакле, за вечерње, повечерје, јутрење, Литургију, као и за те исте службе на веће црквене празнике. Жанровски највећи број нотираних песама припада пападикијском напеву, премда се њихове мелодијске карактеристике крећу од крајње силабике, преко делимично развијеног, до мелизматичног мелоса.

Групи мелодијски развијених песама које су српски појци бележили припадају у првом реду оне које се певају на Литургији. Највише варијаната мелизматичних мелодија заступљено је на стихове херувимске и причасне песме, и Богородичине химне *Достојно јесѝ*.

Јединственост садржаја записаних песама и својеврсна униформност самих мелодија долазе до изражаја већ на основу површног упоредног прегледања српских зборника. Више је него очигледно да су српски мелографи у мелизматичном напеву бележили исте врсте химни, и то оне најважније, без којих се не могу обављати дата богослужења. Упоредна анализа исте химне у нотним записима већине мелографа открива, такође, посве неочекивану мелодијску стабилност. Разлике међу записима огледају се најчешће на плану ритмичких варијаната, док су у домену саме мелодије промене присутне готово искључиво у краћим мелодијским сегментима — изостављеним или додатим украсима, тоновима који имају карактер пролазница и скретница или у измењеном редоследу у низању мелодијских образаца. Приметно је и да су приређивачи нотних издања великог појања различито потписивали текстуални предлојак, тачније поједине слоге или целе речи.

На основу увида у музичку синтаксу и композиционе принципе који одликују српски велики напев, тачније, мелизматичне мелодије Богородичине химне *Достојно јесѝ*, у студији се разматрају разлози који су условили упадљиву сличност међу нотним записима великог појања, које су различити мелографи и састављачи зборника објављивали у распону од готово једног и по века.

Сава Анђелковић

ОД СТЕРИЈИНИХ ТЕКСТОВА ДО СТУДЕНТСКИХ ПРЕДСТАВА

(о раду сорбонског „Атеље театра на српскохрватском језику”
на представама Ј. С. Поповића)

САЖЕТАК: Атеље театр, који делује при Универзитету Париз IV — Сорбона, од 1994. год. до 2005. извео је девет Стеријиних комедија. Задржавајући информативни карактер, реферат говори о циљевима Атеље театра, организацији рада, раду на текстовима и представама, покушавајући да пружи слику о педагошком и истраживачком раду на искуствима *Покондирене шикве*, *Женидбе и удадбе*, *Лаже и паралаже*, *Зле жене*, *Родољубаца*, *Помирења*, *Тврдице*, *Симџаије* и *антиџаије* и *Цандрљивоџ мужа*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Стерија Поповић, комедија, студентско позориште, драматургија, режија, методологија.

Студенти „Атеље театра на српскохрватском језику”, који делује при Универзитету Париз IV — Сорбона, у периоду од априла 1994. до априла 2005. год. (од 22 премијерна наслова¹) извели су девет Стеријиних комедија: *Покондирену шикву*, *Женидбу и удадбу*, *Лажу и паралажу*, *Злу жену*, *Родољубце*, *Помирење*, *Тврдицу или Кир Јању*, *Симџаију* и *антиџаију* и *Цандрљивоџ мужа или Која је жена добра*. Како су ове представе углав-

¹ У овом периоду, поред Стеријиних комедија изводили смо и дела других (не наводећи хрватске, босанске и црногорске) српских аутора: *Женске разговоре* Душана Радовића (1997), *Гарави сокак* (2002) према књизи Мирослава Антића, *Ташану*, *Софку* и *Кошћану*, *Јунакиње из Врања* (2003) према Бори Станковићу, *Лучу микрокозма* (2004) П. П. Његоша, поетско-кореографску представу *Рајни извештаји*, *извештаји срца* (2005) инспирисану поезијом Нине Живанчевић, поетску представу *Очију њвојих да није* (2004) према стиховима Васка Попе, представу *Тијо ноћи* (2000) на нашем и француском језику у којој су уз сценску музичку пратњу певани или говорени стихови Б. Радичевића, Ђ. Јакшића, Ј. Ј. Змаја, Л. Костића, Ј. Дучића, М. Митровића, А. Шантића, М. Ракића, И. Андрића, С. Раичковића и Б. Миљковића, *Вече циганске поезије* (2002) према збирци ромске пезије Рада Ухлика и Бранка В. Радичевића на српском, ромском и француском језику, док је један одломак драме *Породичне приче* Биљане Србљановић био представљен у оквиру *Читања драмских шекестова данас* (2003) на Међународном симпозијуму театролога „Драмски текст данас у Босни и Херцеговини, Хрватској и Србији и Црној Гори” који је организован на Сорбони.

ном настале у оквиру редовних часова, сматрамо интересантним да представимо наш рад ослањајући се на „унутрашње чињенице”.² Најпре ће бити речи о оснивању и раду Атељеа, затим о нашем избору Стеријиних комедија, о идејама којима смо тежили у свакој од представа, као и о начину на који су те идеје спроведене.

Идеја о оснивању Атељеа

Атеље театар на српскохрватском језику, који је данас регистрована државна асоцијација, према закону 1991. год., отпочео је са радом школске 1994/95. године на иницијативу професора др Пол-Луја Тома, одговорног за студије српскохрватског језика на славистици Универзитета Париз IV — Сорбона. Он је предложио да у оквиру вежби говорног изражавања на другој години студија формирамо Атеље театар. Циљ Атељеа је био да студенти, на забавнији начин, што успешније овладају говорним језиком и прошире знање лексике на корпусу дела драмске књижевности језика који се изучавају, као и да се радом у групи, у паровима или индивидуално, путем извршавања постављених задатака, истовремено упознају са основним одликама драмског текста.

С обзиром да је Атеље био организован у оквиру часова друге године, група је сваке године имала другачији састав учесника. Током свих година рада у Атељеу била је различита национална структура, што је рефлектовало проблем неуједначеног знања језика (стечено током прве године школовања или раније, пре уписа на факултет). Број учесника се мењао из године у годину, али је увек било више девојака (између 70% и 85%) него младића. Како је при већем броју учесника лакше пронаћи одговарајућег тумача за неку улогу (према психофизичком хабитусу и таленту), расподелу женских улога обављали смо много лакше. Проблем „мањка” студената који би могли да играју Стеријине мушке ликове — иначе код Стерије многобројније од женских, као и код већине европских драмских писаца — решавали смо „појачањем” помоћу студената са треће године студија који су раније играли у Атељеу или помоћу студената са прве године, али изузетно и доделом мушке улоге девојци. Број младића је био такође пресудан при одабиру комада. Тако смо се у школској 1998/99, када је другу годину уписало више младића него обично, одлучили да поставимо *Родољубце*, Стеријин комад са највише мушких ликова и статиста, али и тада смо имали „испомоћ” студената са прве и треће године студија.

Наши студенти углавном имају француско држављанство, које није условљено крвним пореклом и бојом коже, међутим интересантно је видети какво је заиста њихово порекло. Подаци које ћемо изнети изведени су из упитника за чланове Атељеа који испуњавају на почетку сваке

² Синтагма коју користи Вајнштајн за методолошки приступ на основу личног позоришног искуства (A. Vennstein, „Shéma de méthodologie applicable à l'étude du théâtre”, in: Théâtre Etude. Enseignement Eléments de méthodologie, 87).

школске године, а односе се на рубрику о пореклу родитеља. У раду Атељеа су учествовали студенти чија су оба родитеља Французи, Сенегалци, Американци, Чеси; студенти чији је један родитељ француског порекла, а други српског, хрватског, босанског, црногорског или албанског, бугарског, чешког, украјинског; чија су оба родитеља истог, нефранцуског националног порекла: српског, хрватског, босанског; чија су оба родитеља различитих националности народа бивше Југославије; и чији је један родитељ неке ексјугословенске нације и друге националности, не рачунајући француску (енглеске, јапанске). Од студената друге боје коже имали смо једног црнца и два младића мелеза жуто-беле расе. У време оснивања Атељеа трајао је још увек рат на нашим просторима. Сматрали смо да рад у Атељеу може утицати на смањење тензија и зближавање студената који су националним или емотивним нитима везани за поједине стране у ратном сукобу, што се показало исправним. Међутим, разноликост у националној структури је повукла две појаве значајне за наш рад: различито знање језика и језичке варијанте.

Неуједначено знање језика је значајно утицало на рад и резултате Атељеа. Увек је било неколико студената који су добро знали језик јер су средњошколско образовање стекли у југословенским школама, а у Француску су дошли због рата, или да би избегли мобилизацију, а било је и студената који су у Француској из других разлога. Насупрот њих налазили су се прави почетници, рођени или одрасли у Француској, од којих је неколицина имала српска, босанска или хрватска имена и презимена. Проблем језика је бивао још више наглашен када бисмо оваквим почетницима, са лошијим знањем језика, а који су били расположени за озбиљнији рад, доделили једну од важнијих улога да бисмо побољшали њихово усмено изражавање.

Без обзира што Стеријини текстови припадају источној варијанти некадашњег српскохрватског језика, у ретким случајевима, код тумача епизодних улога нисмо инсистирали да их одвојимо од одлика варијанте која се „отимала” у интерпретацији. Ово није био случај са дијалекатским маркантним одликама у њиховом изговору, као ни у изговору студената који су „наследили” дијалекатске одлике источне варијанте од својих родитеља. (Исти принцип неговања стандарда обе варијанте био је и на осталим часовима језика.) Једино смо радећи *Родољубце* инсистирали да се сви студенти из групе лажних родољубаца држе српске варијанте. У раду са студентима нисмо захтевали особену „војвођанску мелодију” говора Стеријиних јунака, каква се често поштује у професионалном извођењу, с обзиром да су у Војводини Стеријиног времена (као и данас) биле присутне различите језичке варијанте и употреба других језика.

Организација рада

Учешће у Атељеу одвија се на три начина. Први и најбројнији је припрема улоге и њено извођење пред публиком, други — рад на невидљивим задацима (костим, плакат, музика, шивење костима, прављење

и бојење декора итд.), и трећи — најмање заступљен — семинарски радови који се тичу одређених проблема драмског текста у припреми, за шта су се одлучивали студенти који нису могли редовно да долазе на часове, које смо имали само једном седмично и то у трајању од три сата. За сва три вида учешћа подразумевао се и рад ван часова и код куће. У току седмице у којој се одржава премијера трудили смо се да организујемо неколико дужих проба.

Да бисмо студентима прецизирали задатке, морали смо најпре да искушамо њихова интересовања, а потом да испробамо њихове могућности пре него кренемо са радом на представи. Упитник који су испуњавали је служио да се боље упознамо са њиховим индивидуалним афинитетима и као полазни оквир за формирање три различите групе студената. За почетак смо одабрали рад на интервенцијама у тексту непознатог комада. Да бисмо студентима олакшали касније извођење драмског текста, после увода о основној подели драмске литературе и о одликама драмског дела уопште, вежбали смо на корпусу драмских текстова XX века у којем смо изоставили пишчеве индикације у дидаскалијама. Студенти су имали задатак да у простору празних дидаскалија одаберу сугерисане индикације (груписане без реда испод текста). Показало се да, са ретким изузецима, правилно распоређују индикације о начину изговарања одређених делова текстова (тихо, гласно, љутито, несигурно, у повећењу, итд.).

На следећем часу, у новом тексту изоставили смо пишчеве дидаскалије које су се односиле на простор, како бисмо проверили њихово осећање за простор. Поштујући пишчев текст, студенти су сами осмишљали кретања ликова у простору, а да им никаква решења нису била сугерисана. Видели смо да врло различито схватају простор, као и да предлажу неодговарајућа решења. Да би проверили своје интервенције и грешке, извели смо их из клупа у празан простор учионице како би читајући дијалоге поступили према сопственим индикацијама. Тако се на почетку рада Атељеа показало да поједини студенти, према начину на који читају текст и покушавају да се снађу у том простору, имају талента и да је могуће покушати са њима представу, као извођење научног, ученог и измаштаног током школске године, неку врсту јавног испита, тачније једног дела њиховог испита. Следећи задаци су ишли у том правцу.

Потом смо приступали другим вежбама, као што је гестуална реализација лексичких синтагми, извођење рекламних скечева, импровизације, имитације или пантомима на задату тему или по избору. Предвиђени рад на лексици био је такође подређен испробавању њихове приказивачке спретности и владању сопственим телом јер је требало изразити шта значе поједине синтагме (цупкати у месту, гутати кнедле, посрнути у ходу, тапкати прстима по столу и сл.) и идентификовати ситуације карактеристичне за њихову појаву. То је одмах повукло и вежбе импровизације. Након неке прочитане сцене, студенти су, схвативши ситуацију у којој се налазе ликови, имали задатак да помоћу фонда речи који им је познат и могућности сналажења импровизују исту ситуацију.

Имитације су биле сведене на избор како познатих особа (са телевизије, али и њихових колега и професора) тако и непознатих (из њиховог окружења). Пантомимске вежбе се нису показале онолико продуктивним колико претходне вежбе, јер су их студенти изводили на начин на који се забављају у слободно време, погађајући назив филма, личност или предмет, тако да се врло брзо од њих одустало.

Вежбе импровизације су се увек изводиле под паролом „Ја сам неко други”. Пажња је била на манифестацији изразитих стања као што су љутња, радост, нервоза, зачуђеност и страх, да би их касније усложнили и приближили теми комада који те године радимо или ситуацијама у будућој представи: „Демонстрације на улицама”, „Турист у Паризу”, „Ситуације у метроу”, „У новом оделу ја сам нови човек”, „Гладна сам” итд. за *Покондирену џику*; „Вашарски проводи”, „Циркуски представљачи”, „Породична свађа”, „Ђопава девојка плеше” за *Женидбу и удадбу*; „Мој принц је ушао у моју собу”, „Читање писма са безгласним реакцијама”, „Видим ликове из књиге”, „Брачна идила” итд. за *Лажу и њаралажу*. За припрему *Зле жене* имали смо етуде „Одраз у огледалу”, „Ја сам супермомак”, „Разјарена горопад и слушкиња”, а у току рада на *Родољубцима* „Студентска побуна”, „Захтевамо своја права!”, „Публика навијачког тима”. *Помирење* је наметнуло вежбе „Од малог неспоразума до туче” и „Не, ја сам у праву”, *Тврдица* „Новац, новац, новац”, „Пропао сам на берзи”, *Симџаџија и антиџаџија* „Волим, не волим”, „Хајде да ти гатам” и др. а *Цандрљив муж* који смо радили као Reality show „Покажи шта знаш”.

Првих година студенти су изводили вежбе са текстом и без текста индивидуално, у пару или у групи, после краћих припрема и међусобног договарања и почињали када су били спремни. Потом смо, ради лакшег осмишљавања ових вежби, увели музичку подлогу. Одабрали смо три инструменталне нумере у трајању од пет минута, различитог емоционалног набоја и ритма (спора драмска тема, брза тема ведрога типа, неутрална музичка подлога променљивог ритма). Претходно подељени у неколико група, студенти су после преслушавања смишљали и изводили вежбе, трудећи се да поштују музички фон. У прегледу вежби су учествовали сви студенти, износећи своја запажања. Обраћали смо највише пажње на нејасне радње, покушавајући да утврдимо због чега оно што су замислили не допире до гледалаца.

Постепено, долазило је до „отварања” појединих студената, „развијања” њихове стидљивости, ослобађања од страха да се пред другим нешто уради. Вежбе су много доприносиле добром расположењу у групи и њеној кохезији. Неуједначене, тачније, различите могућности студената, уочене у наведеним искушавањима, биле су кључне у подели улога и вансценских, невидљивих задатака.

Рад на стварању представе

Прве читаће пробе биле су отежане спорим читањем појединих студената јер је текст био штампан ћирилицом, тако да су појединци сами

преписивали своје сцене латиничним писмом (при чему су се провлачиле и ситније грешке које је требало исправљати током проба). У току прва два читања комада, тумачи улога су добијали објашњења о својим ликовима у најосновнијим цртама. Каснијим радом приближавали смо се сценском извођењу комада и односу једних ликова према другима, као и стварним намерама и мотивацијама ликова у свакој сцени посебно.

Према договору (који никада није био испоштован), требало је да студенти знају напамет текстове и „слагворте” пре преласка на рад у простору. Међутим, они су улазили у простор са текстовима у руци. Копије текстова нису сметале у првим, грубим поставкама сцена, већ касније, када су им у акцији биле потребне обе слободне руке или када је требало водити рачуна о интерпретацији. Упркос свему, те текстове су поједини студенти „вукли” по рукама све до последње генералне пробе.³

Рад на лику почињао би од визуелних обележја и кретао се ка карактерним особинама које се испољавају поступцима. Студенти су морали да образлажу и да бране поступке својих ликова. Нисмо се ограничавали само на размишљања о поступцима лика у свакој сцени посебно, већ и у хипотетичним ситуацијама, што им је могло помоћи да очувају свој лик када су дуже присутни на сцени без реплика или у евентуалним непредвиђеним ситуацијама у току представе.

Избор представа и основне намере режије

Попут Луја Жувеа који је на питање: „Шта је ново у позоришту?” одговарао: „Молијер”, ми смо на питање шта ће бити следећи пројекат Атељеа, најчешће одговарали: „Стерија, наравно”. Осим нашег изузетног интересовања за Јована Стерију Поповића, он се често налазио на репертоару Атељеа и због погодности његових комедија за рад са непрофесионалним глумцима. Отежавајућа околност за студенте који уче стандардни језик су Стеријини регионализми и изрази који су се изгубили у данашњем језику. Овај проблем смо решавали њиховом заменом одговарајућим речима из савременог језика. Ликови који имају специфичан језик као Ружичић у *Покондиреној шикви* и Кир Јања у *Тврдици* на којем није препоручљиво интервенисати, били су додељени студентима са одличним познавањем језика. Сваке године избор одређеног Стеријиног комада је, пре свега, зависио од профила студената који прихватају рад на извођењу представе, од њихових психофизичких предиспозиција, али и индивидуалних способности.

Како се намере Атеље театра нису ограничавале само на показивање способности студената да науче текстове и да колико-толико овладају

³ Незнање улоге код појединих студената проузроковало је наше прилагођење у завршној фази рада на *Покондиреној шикви*. Дозволили смо тумачу Ружичића да увек собом носи књигу из које је читао стихове заиста тешке за учење на старословенском. Студент који је играо Василија самоиницијативно се на премијери у последњој сцени појавио са једном страницом текста, да би се подсетио неких реплика, што представи није ишло у прилог, премда је представа била замишљена као генерална проба представе у студентском извођењу.

ликом, желели смо да створимо представу која ће бити гледљива и интересантна. Стога смо настојали да витализујемо Стеријин текст. У редитељском поступку, којем је претходила адаптација, постојао је приступ тексту непознат дотадашњој позоришној пракси истих комедија у Србији.

Стеријине комедије смо понекад сагледавали из визуре једног од женских ликова (*Покондирена ѿиква* из Фемине, *Лажа и ѿаралажа* из Јеличине) који је доминирао и био призма кроз коју су се преламали сви остали елементи представе. Фему смо покушали да покажемо као лик са позитивном тежњом да измени своју судбину провинцијске удовице у провинцији, сањајући о Паризу.⁴ Прекорачењем временских и просторних граница, она доспева у Париз, али у Париз наших дана, који јој се неће допасти. *Лажа и ѿаралажа* је протумачена као пишчева литерарна расправа са ауторима његове лектире. Лектира главне јунакиње, површне и претенциозне Јелице, доминирала је представом у коју су убачене сцене из књижевних дела и на начин како је она чита.

Угао посматрања друштвених и политичких догађања у Србији и нашег рада на Стеријиним комадима преламао се у *Злој жени* (1997—98) кроз кључну поставку чизмара као мачо-балканца, а у *Родољубцима* (мај 1999) кроз идеју о етничком чишћењу које се вршило најпре у Босни, потом на Косову. Султанин преображај се постиже захваљујући дивљем шарму обућара Срете. Еротски набој, припреман током представе, има кулминацију у кључној сцени која се не изводи батинама, већ енергијом „барбарогенија”. За „родољубље” у *Родољубцима*, какво је српска стварност недавно поново потврдила, дописан је лик коментатора збивања на сцени који знаковима за глувонеме објашњава догађаје; лик — метафора слепила и пасивности на протекле догађаје. У једној Зеленићкиној реплици, када жели да промени име у Плаветнићка, исправили смо у Плавшићка, додали смо још један народ са којима панславистички расположени Лепршић планира уједињење Срба (Белоруси, због плана који се појавио у политичким калкулацијама тадашњих српских политичара). Дозволили смо и један анахронизам: у завршној, дописаној, сцени порођаја: појаву лекара Црвеног крста (црнац) који прихвата новорођеног Србина.⁵ Наглашавамо да је премијера одиграна у време најјачих НАТО бомбардовања на Србију, када је владало неповерење према свему што долази са Запада.

Теме новац, ритуали и сујеверје биле су предмет интересовања у компаративној представи⁶ *Тврдице*, као и у *Женидби и удадби* и *Симѿаиѿији* и *аниѿиѿаиѿији*. На првој није требало много инсистирати, с обзиром да ју је Молијер апсолвирао за овдашњу публику. Одлучили смо се за

⁴ Више о овоме у: „*Покондирена ѿиква*” у извођењу *студенаѿа славистѿике универзитѿа Париз—Сорбона 18. маја 1995. год.* — Научни састанак слависта у Вукове дане, 25/1, МСЦ, Београд 1996, 473—481.

⁵ Организација је створена 1863, док се радња догађа 1849. у Београду.

⁶ Више о нашој концепцији компаративног театра у: *Компартитивни ѿеатр на ѿримеру „Тврдица” Молијера и Стерије.* — Научни састанак слависта у Вукове дане, 30/1, МСЦ, Београд 2000, 243—255.

паралелно извођење две представе исте основне теме, а различитих аутора, на два језика, што је, колико нам је познато, први покушај у нашој позоришној пракси. Малограђанско поимање живота, сан о успешно занованој породици, нагласили смо убацивањем посебних сцена у *Женидбу и удадбу*. Ритуали као у животу патријархалне породице, као и они на вашарској свечаности или у представи путујућег циркуса на гостовању у малом граду, имају као основу „представљачко умеће”. Врхунац таквог својеврсног позоришта у којем су унапред подељене улоге, исказани су додатим сценама свадбе и свадбеног славља. Веровање у добра и зла митска бића, на чему смо инсистирали у *Симџији и антиџији*, такође је захтевало дописивање посебних сцена. Иначе, паланачки менталитет и филозофију паланке, личне интересе и међусобне ситне преваре тражили смо у мотивацији ликова свих Стеријиних комада.

Цандрљив муж или Која је жена добра било је искушавање колико данас Стеријин текст може да се пренесе у савременост. Тако нешто омогућио нам је други део Стеријиног наслова и ми смо ову комедију радили у форми Reality show-а. Једино смо једночинку *Помирење* извели без оптерећивања комада витализацијом текста за који се сматра да је био пишчева „проба пера”.⁷

Адаптације Стеријиних комедија

Да бисмо спровели намеравано и прилагодили се профилу изођачке групе, извршили смо веће или мање промене Стеријиног текста, али и интервенције које се не тичу текста, а које ипак мењају структуру Стеријине комедије која се изводи.

Осим невербалних интервенција, као што су радње које прате дијалогски и монолошки текст или одступају од њега, дописивали смо неме сцене. Једна од таквих је била пантомимска игра на музичкој подлози са темом „Радости породичног живота”, на почетку комада *Лажа и њаралажа*. У развијеној радњи *Родољубаца* постојала је пантомимска сцена продаје Војводине. Ради истицања нашег читања *Покондирене џикве* и *Женидбе и удадбе*, у дописаним сценама са новим ликовима било је такође невербалних интервенција које се одвајају од тока Стеријине радње, али сматрамо да њима аутор није био изневерен.

Ради боље разумљивости текста, у представама смо вршили минимална скраћења реплика са данас неразумљивим речима или регионализмима, или смо исте замењивали познатим речима. Било је и изостављања извесних реплика у позној фази рада када студенти нису успевали сасвим да савладају поједине реплике.

Мењали смо и Стеријине листе ликова, избацивањем постојећих или додавањем других. Листу ликова *Родољубаца* смо редуковали избацивањем епизодног лика Скоротече. Како је комад дуг, цео чин у којем

⁷ В. Милинчевић, *Стеријино драмско стваралаштво* у: Ј. С. Поповић, *Изабрane комедије и драме, књига прва: весела позорја*, Нолит, Београд 1987, 24.

се он појављује свели смо само на сцену пристизања гласова са фронтова и пљачкања богатијих грађана (у ствари публике), али зато смо додали демонстранте, мађарске офицере, једну трудницу, служавку, конобара, тајанственог продавца Војводине и др. У *Лажу и њаралажу* смо увели лик мајке, доделивши јој део очевог текста, као и ликове из Јеличине литературе. Оваква посебна листа придружена главној подразумевала је, наравно, и уметање нових сцена са краћим или дужим текстовима или без текста. *Зла жена* је имала служавку више: Персидин текст су говориле служавке Перса и Сиде. Ова измена је, као и претходна, направљена да би било више учесника. Али овом изменом добили смо и певање у два гласа, као и бржу, видљиву, промену декора што су обављале две девојке у време музичких нумера. Наша *Покондирена њиква* имала је нове епизодне ликове са сценама у Паризу из данашњих дана, *Женидба и удадба* ликове у сценама на улици, вашару, свадби и у циркусу, *Симџа-џија и анџиџија* виле и вештице са додатним текстовима током читавог извођења комада, док су Водитељ и Водитељка Reality show-а били важни колико и остали Стеријини ликови.

У оваквим уметнутим сценама постојали су краћи текстови других аутора, као и ликови из Стеријиног књижевног опуса. У *Лажу и њаралажу* је постојао одломак из Сервантесовог *Дон Кихота* и Шилерових *Разбојника* на француском језику, као и Зораидин текст из Стеријиног романа *Бој на Косову или Милан Тојица и Зораида*.⁸ У *Родољубцима*, да бисмо избегли пуко причање о нечем што се не види на сцени, реконструисали смо сцену удварања на балу два мађарска официра Милчики и Нанчики, преузевши неке реплике из *Женидбе и удадбе*.⁹ У истом комаду говорени су стихови о бојама српске заставе из *Сна Краљевића Марка*, затим Стеријиног *Надгробја самом себи*, као и текст о љубави из *Романа о роману*. У *Родољубцима* су још певане две строфе „српске Марсељезе”, буднице „Устај, устај Србине!” из *Сна Краљевића Марка* и Хорусови стихови о времену из *Торжесџва Србије*. Осим тога, сами смо дописали сонгове у *Злој жени*, као и текстове Водитеља у *Цандрљивом мужу*.

Социолошка и њедагошка зајажња њоводом рада у Аџељеу

Један од циљева сваке позоришне активности је успостављање саодносно позоришног чина и средине у којој позориште делује. Извесно је да наше представе нису могле довољно да делују у средини у којој су настале, али се надамо да су приближиле Стерију и српску културу публици у Француској, а сигурни смо да су вишеструко деловале на оне који су их припремали и изводили.

Рад Атељеа је смањео тензије националног подвајања студената различитог порекла, утицао на њихово зближавање и изменио њихов начин размишљања у времену када је трајао рат на простору Југославије.

⁸ Ј. С. Поповић, *Целокујна дела 4*, Народна просвета, Београд 1931, 243—244.

⁹ Ј. С. Поповић, *Целокујна дела 1*, Народна просвета, Београд 1927 (II, 2, 301—302).

Најуочљивији пример у том смислу је био рад на припреми *Родољубаца* у којима су, поред осталих, учествовали студенти пореклом из Србије, Хрватске, Босне, као и један студент из Америке, код нас на студијама у оквиру међународне размене. Њихова дружења приликом стварања представе су се наставила и касније. Током рада у ових десетак година било је доста смеха, а с обзиром на друштвену улогу смеха, можемо рећи да их је смех чинио једнаким, онолико колико их је играње представа чинило различитим од осталих студената.

Како је Атеље формиран у оквиру часова, не можемо да занемаримо његов учинак на плану савладавања школског програма. Лексика студената је била знатно обогаћена, могли су у пракси да уоче појам двојног исказивања драмског текста (штампани текст и представа тог текста). На испитима из других предмета показало се да су студенти са улогама боље савладали језик од оних који су писали семинарске радове или се бавили невидљивим сценским задацима. Осим овога, рад на пробама и представама несумњиво је утицао на побољшања концентрације. Помињемо још и да смо, захваљујући Атељеу, привукли мањи број студената са других студија, чији је главни предмет постао српскохрватски језик.

Sava Anđelković

DES TEXTES DE STERIJA AUX REPRÉSENTATIONS DES ÉTUDIANTS
(Le travail de l'Atelier théâtre serbo-croate à la Sorbonne)

Résumé

L'Atelier théâtre serbo-croate des étudiants de l'Université Paris IV-Sorbonne a consacré une attention toute particulière au grand auteur comique serbe Jovan Sterija Popović. Entre 1994 et 2005 huit comédies de Sterija ont été montées, dans l'ordre suivant: *La courge qui se donne de grands airs*, *Mariage et vie maritale*, *A menteur, menteur et demi*, *La femme méchante*, *Les patriotes*, *La conciliation*, *L'avare*, *Sympathie et antipathie* et *Le mari acariâtre*. L'auteur de la présente communication, maître de conférences à la Sorbonne, a assuré toutes les mises en scène, reliant ainsi pédagogie et recherche. Fondé au début de l'année universitaire 1994—1995, l'Atelier théâtre a contribué, lors des conflits balkaniques de la dernière décennie du XX^{ème} siècle, à diminuer les tensions et les divisions nationales et nationalistes entre les étudiants, dont un grand nombre avait des racines dans les pays de l'ex-Yougoslavie.

Les textes de Sterija, déjà classiques, ont été "revivifiés" par une lecture et une mise en scène prenant en compte le point de vue de la société d'aujourd'hui, et grâce à une interprétation théorique moderne de cette œuvre comique.

Une participation active à la préparation des représentations a permis aux étudiants de maîtriser plus rapidement la langue parlée et l'alphabet cyrillique, de saisir les différences entre le texte imprimé d'une œuvre dramatique et sa réalisation scénique, d'où de meilleurs résultats aux examens de langue et de littérature.

Ивана Игњатов-Појовић

КАВЕЗ ЗА ПТИЦУ

О драми *Тако је морало бићи* Бранислава Нушића,
с освртом на режију Егона Савина

САЖЕТАК: Као аналитичар социјалних односа и збивања у српској драмској књижевности, Бранислав Нушић се, управо својом драмом *Тако је морало бићи* (1899), јавља и као покретач грађанске драме. На основу ове драме можемо закључити да се Нушић укључивао у токове тадашње драматургије (крај XIX века), када су узори били Ибзен и Стриндберг, и када се, под утицајем феминистичког покрета, покретало женско питање. Суптилан при обрађивању лика своје главне јунакиње Јеле, Нушић је обрадио однос међу половима у оквиру грађанске породице и са становишта грађанског морала. Својом режијом Егон Савин је успео да текст ослободи непотребног реторичког баласта и да га, на неки начин, убрза осавремењивањем. Остављајући нетакнутим класичне одлике грађанске драме — приказ реалан, природан, истинит — Савин је специфичношћу своје режије Нушићево, скоро заборављено, дело представио на начин који позоришној представи враћа отменост, која се усађује у свест гледалаца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранислав Нушић, патријархалност, грађански морал, материјално благостање, брак без љубави, пропаст.

Народно позориште у Београду је, 1899. године, расписало конкурс за најбољу драму. Тим поводом Бранислав Нушић је написао драму *Тако је морало бићи*. Од тринаест дела, колико је послато на конкурс, ниједно није победило. Иако је драма *Тако је морало бићи* задовољавала жељене књижевне вредности, није награђена, уз образложење да не даје целовечерњу представу од два и по до три сата. Ипак, одлучено је да може бити приказана на редовном репертоару Позоришта.

Три деценије касније, тачније 1931. године, док је припремао своје драме за штампу, Нушић је прерадио првобитни текст драме *Тако је морало бићи*. Прва и основна измена видљива је у броју чинова — са четири, Нушић је драму свео на три чина. Друга промена везана је за драмску технику.

Дело је писано пре тридесет година, у доба када је господарила, и младим писцима служила за углед, застарела драмска техника. Комад је по-

чивао на монолозима и, кад писац што није умео другачије да објасни, из-
вео би на сцену једно од својих лица и кроз његов би монолог то казивао.
У овој преради сам избегао те монологе, што је опет изазвало потребу јед-
ног новог лица које у ранијем делу није постојало.¹

Један од бољих аналитичара социјалних односа и збивања у српској
драмској књижевности, Нушић се, управо као аутор драме *Тако је морало
бити* (1899), јавља и као покретач грађанске драме. На основу ове
драме можемо закључити да се и Нушић укључивао у токове тадашње
драматургије (крај XIX века), када су узори били Ибзен и Стриндберг.
По проблематици коју обрађује у драми *Тако је морало бити*, он им се
битно приближава.

Нушић гради своју Јелу имајући у виду моделе које пружају Ибзе-
нове и Стриндбергове јунакиње. Ибзенове јунакиње спремне су да се
боре за своја права, али и за права жена уопште, чак су и јаче од својих
партнера, пуне сирове снаге, или спремне да носе јачину љубави према
мушкарцу и крше све препреке и моралне догме које се налазе на путу
њиховој страсти. Стриндбергове јунакиње су нека врста инкарнације
страсти. Њихова еротска снага, уобличена на разне начине, утиче на то
да оне, при остварењу својих жеља, не обраћају пажњу на интересе дру-
гих, али и саме бивају жртве тих својих жеља. Угледајући се на њих, али
ипак осећајући разлику између душевних титраја Скандинаваца и бал-
канског човека, Нушић ствара београдску трагичну хероину на прелазу
између XIX и XX века. С дозом суптилности, не експонирајући превише
своју главну јунакињу, Нушић је обрадио однос међу половима у оквиру
грађанске породице и са становишта грађанског морала. У средишту
проблема јесте брак из интереса и положај жене у брачној заједници у
којој не осећа ништа према супружнику.

О промењеном ставу према женском питању у нашој књижевности
касније ће писати и Перо Слијепчевић,² у тексту *Жена у најновијој књи-
жевности* (1911). Коментаришући питање положаја жене у тада најнови-
јој књижевности, с правом је приметио да се женски проблем почео
схватати дубље и суптилније. У старијим драмама жена је посматрана
више као социјална јединица без права да мисли и осећа. За разлику од
приступа женском питању у тим драмама, у новијим драмама, али и у
књижевности уопште, жена бива сагледана са становишта индивидуал-
ног морала, даје јој се право да мисли и дела према својим осећајима,
постаје слободоумна. Слијепчевић ће закључити да је то, вероватно, по-
следица феминистичког покрета који је почео да се јавља крајем XIX ве-
ка, као и све већег утицаја Ибзена и Стриндберга на нашу драмску књи-
жевност.

¹ Бранислав Ђ. Нушић, *Тако је морало бити*, у: *Сабрана дела Бранислава Нушића I*,
„Гецка Кон”, Београд 1931, 275—277.

² Перо Слијепчевић, *Критика и јублицитика I*, Свјетлост, Сарајево 1980, 209— 217.

У драми *Тако је морало бити* приказан је исечак из живота богатијег слоја београдског друштва (виша средња класа), без много уплива чаршије, мада је она присутна стално, као тихи владар из сенке, због којег се пази да се не уради нешто што би могло наићи на осуду. Нушић се овде огледа као проповедник, који указује на несрећни живот и неспоразуме, који су неминовна последица склапања брака из интереса. У неколико црта он описује материјални интерес који очеви гледају да извуку из бракова своје деце, с намером да то посебно истакне и изложи осуди. До тада чврсте патријархалне норме, на којима су били засновани породични односи, бивају угрожене одређеном врстом пословности при склапању бракова. Тако склопљени бракови требало је да допринесу даљем сналажењу и борби за престиж и богаћење. Нушић је успео да „створи веома рељефну и до краја реалистичну слику породичних односа, у корену уздрманих и захваћених изразитим процесом отуђења и де-хуманизације”.³ Материјални просперитет наметнуо се као егзистенцијални императив од примарног значаја, што доводи до уништавања и моралних мерила и „здравих” породичних односа.

Главна јунакиња Јела живи у свету лажног благостања до момента болног сазнања да њена част, част њене породице, али и живот њеног мужа зависе од двадесет хиљада динара. Отац Јелин, Јаков, типичан је пример бонвивана навиклог да троши новац више него што га има, а све да би у друштву одржао слику о себи и својој породици као о отменним припадницима грађанства. Он судбине својих ћерки подређује себи, а за зетове бира оне који ће му обезбедити добар живот. Првобитне Јелине заруке с Несторовићем раскинуо је, јер новац свог потенцијалног зета није могао трошити, а она је принуђена да се уда за Ђорђа, припадника нижих слојева. Другу ћерку, Стану, Јаков жели да уда за трговачког сина. Пословни однос међу очевима видљив је при инсистирању трговца да се новац за мираз положи пре свадбе, и Јаков се труди да испуни тај захтев. Хладан остаје када га Јела моли да финансијски помогне њеном мужу. Њега не занима Ђорђевићев живот, не занима га ни Ђорђевићева жртва ни његова љубав према Јели, јер се Ђорђе не уклапа у лествицу друштвених положаја којима Јаков тежи и на чијем врху се труди да остане.

У Ђорђевићевом лику, његовом пореклу, огледа се социјални проблем. Порекло из сиромашне али поштене породице општинског гробара, за њега је терет. Добро образовање омогућило му је да добије место ситног чиновника, што му је дало могућност да се боље „прода”, односно да уђе у богаташку кућу. Иако му је циљ, бар подсвесно, била добра женидба, Ђорђе је Јелу узео из љубави, мада је знао за њену пређашњу љубав. Чињеница да није тражио мираз представљала је ставку пресудну у Јаковљевом поимању добро одрађеног посла.

На почетку драме Јела је више фигура, пасиван лик, коме сви покушавају да удовоље. Дан прославе њеног рођендана јесте почетак драме, али и наговештај пропасти, оличен у скупој огрлици, коју јој поклања

³ Рашко В. Јовановић, *Један други Нушић*, Дом културе Смедерево, Смедерево 1998, 48.

супруг и за коју је утрошен сав новац из државне касе. Рођендан, бљештава и скупа огрлица, а после само три дана Јелина смрт, плод су Нушићеве намере да нам представи колико је живот кратак, срећа крхка а моћ новца погубна. Веселење и туга као животне неминовности, антиподи су који се не потиру. А где је уживање — да ли само у сећању на проживљену љубав или је то сам живот?

Јелину личност Нушић представља из три угла. Први би могао бити оличен у њеном разговору с Љубомиром Несторовићем из којег сазнајемо о њиховој љубави, његовом изненадном одласку, и њеној удаји, из ината, за Ђорђа. У односу с Љубомиром она је, мада резервисана, ипак рањива. Као хладну особу упознајемо је у односу са Ђорђем, кога гледа с висине. Међутим, према родитељима и сестри сасвим је другачија, насмејана и попустљива. Како драма тече, спознаје се да је Јела жртва свога оца, своје породице и свога васпитања. Васпитана да на све из нижих слојева гледа с висине, тек сазнање да је Ђорђе проневерио државни новац због ње приморава је на буђење у свету реалности, и то првенствено због угрожене части како њене тако и њене породице. Коначно, она као права жена стаје у несрећи уз свог мужа. Тада постаје активна, тражи помоћ од оца, а кад је не добије, обраћа се Љубомиру. Остало је нејасно да ли је Љубомир употребио њену несрећу и искористио је као жену, или му се она сама предала. Ипак то прогања Јелу. Желећи или казну или искупљење, она признаје Ђорђу шта је урадила, да је за новац дала своју част. Тада се она отвара пред Ђорђем као што се он отворио пред њом и признаје му оно чиме је Нушић желео да истакне несрећу брака из интереса:

„Ја те нисам волела, и, више можда, нисам те ни трпела. Та појава није чудновата у браковима случајним, а наш брак је био само случајан. Ја сам волела другога који ме није узео и прибегла сам браку с тобом из пркоса и освете према ономе. То је мој први грех према теби. Знала сам да си ти све и сва чинио да стечеш моју наклоност; гледала сам те како си посрптао под тежином бриге те; свесна сам била да жртве које чиниш премашају твоје могућности, па ипак те на том путу нисам устављала и — то је мој други грех према теби. Пао си и пружио сам ти руку, али не да тебе изнесем; у томе часу ја сам била још увек равнодушна према твојој судбини, већ пружио сам ти руку да не би својим падом и мене срушио. Спасла сам себе у томе часу и — то је био мој трећи грех према теби. ... Ал' мој последњи грех према теби тежи је од мере којом га људски закони одмеравају. Не само што сам згрешила, већ сам то учинила у тренутку кад сам те заволела. Ту лежи тежина греха мог!”⁴

У градацији од грехова почињених током нетрпељивости до оног почињеног кад љубав постоји, који је представљен као најјачи, Нушић обликује осећајну и свесну жену. Међутим, када Ђорђе одговара на та признања, Нушић постаје моралиста који указује на различита мерила којима друштво оцењује част жене и част мушкарца:

⁴ Бранислав Ђ. Нушић, *Тако је морало бићи*, у: *Изабране комедије и драме*, Прва књига, приредио Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1987, 432–433.

„Женином чашћу не откупљује се част мужевљева. Част је старија од свих обзира, бешчашће теже од свих невоља.”⁵

Јела је спремна на мужевљеву осуду, чак очекује да је он или убије (што је типични мелодрамски елемент), или јој великодушно опрости. Њу поражава његова слабост и изјава да јој он не може судити, али и да не могу остати под истим кровом. То неразумевање њене тренутне слабости од стране човека кога је она, само неколико сати пре, разумела и подржала, представља крајњи слом и изазива згађеност Јелину над људском немоћи да прихвати слабост другог човека и да опрости. Библијски мотив прихватања Марије Магдалене од стране Исуса јесте оно чему се Јела нада, али у њеном случају разумевање и милосрђе изостају.

Да је Јелу Нушић обликовао као еманциповану и освешћену жену, види се из њене прошлости. Све што је радила, радила је свесно, трпећи последице. Искачући из патријархалних норми жене на Балкану, она проживљава страсну девојачку љубав, што је чини „женом с прошлосћу”. Међутим, оно што Нушић подвлачи јесте чињеница да Балкан, његов менталитет, и те како присутан крајем XIX и почетком XX века, још увек одржава чврсте патријархалне моралне норме када је у питању жена, и кажњава сваки њен покушај еманципације. Увидевши да за њу опроста нема, да је њена прича готова, Јела доноси коначну одлуку о свом животу. Убија се.

Јела, као представница жена са самог краја XIX века, потекла из богате породице, цео живот уљуљкана у благодети, што је с временом проузроковало инертност у њој — заиста почиње да дела тек када се догоди несрећа, али је, исто тако, неспремна да прихвати терет властитих поступака и да, иако одбачена од стране човека кога воли, настави живот самостално. Као вечито питање отвара се овде и питање самоубиства. Да ли је оно последица Јелине неспремности да се врати у живот којим је живела пре брака, или је то храбар чин, до којег долази у тренутку када јој је скинута копрена с очију, када је свесна да је стара љубав готова, али да се завршила и љубав која је тек започела.

Извођења:⁶

Тако је морало бићи

— 19. 10. 1900, у Народном позоришту у Београду, режија: Милоград Гавриловић;

— 27. 3. 1901, у Српском народном позоришту у Новом Саду, режија: Димитрије Спасић;

— 1. 2. 1905, у Српском народном позоришту у Новом Саду, режија: Димитрије Спасић;

— 8. 3. 1905, у Народном позоришту у Београду, режија: Сава Тодоровић;

⁵ *Исто*, 433.

⁶ Петар Волк, *Писци националног театра*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995.

— 9. 2. 1986, у Београдском драмском позоришту, адаптација, режија и избор музике: Бранко Плеша;

— јун 2007, у Југословенском драмском позоришту, адаптација, режија, избор музике: Егон Савин; сцена и костим: Ангелина Атлагић; глумци: Предраг Ејдус (Јаков Недељковић), Радмила Радовановић (Марија), Анита Манчић (Јела), Јелена Петровић (Станка), Небојша Дугалић (Ђорђе Ђорђевић), Михаило Јанкетић (Обрад Ђорђевић), Миодраг Радовановић (Јанковић), Радован Вујовић (Милан), Војин Ђетковић (Љубомир Несторовић), Ана Симић / Јелена Ангеловски (Софија), Иван Пантовић (Момак).

Критичари који су почетком XX века писали о комаду *Тако је морало бити*, углавном су имали само речи хвале за њега. Једино је Слободан Јовановић ушао дубље у проблематику самог текста драме и у студији *Три Нушићева комада*,⁷ из 1900. године, ставио акценат на троугао Јела — Ђорђе — Несторовић. На почетку своје студије *Тако је морало бити* назвао је „драмом из сувременог живота”, начињеном по обрасцу француске комедије. У овој „историји једне жене”, према његовом тумачењу, „нема ни једне рђаве личности”. Интеракција између три носећа лика довела је до проневере државног новца, прељубе и самоубиства, а писац је на све то рекао само: „Тако је морало бити!”. Тим помирљивим тоном, претпоставља Јовановић, писац је желео да покаже да се у животе његових ликова уплела судбина и да су они (попут јунака грчких трагедија) само марионете у њеним вртлозима. Међутим, Јовановић сматра да у комаду има недоумица које су везане за епизоде Јелине неупућености у материјално стање њеног мужа, али и њеног предавања Несторовићу, иако није наглашено његово инсистирање на томе. На основу наведеног, Јовановић је замерио Нушићу да је пред проблемима „закмурио” и оставио комад у великој мери недореченим. Ипак, то му није сметало да драму *Тако је морало бити* стави испред осталих Нушићевих комада, до тада написаних, јер је то „тако озбиљна ствар” која се одвојила од комада који су му били „смеса од комедије и од водвиља”.

Поводом извођења у Новом Саду Јован Христић⁸ је, 1901. године, писао да је драма постигла велики успех и да се може сматрати једном од најуспелијих изворних српских драма из друштвеног живота. Такође, био је пун хвале за глумачку поставу.

Исте године у новинама *Браник*⁹ објављен је текст који се односи на извођење комада у Новом Саду, без потписа аутора. У овом тексту, као главни узрок трагедије истиче се погрешно васпитање и схватање фаталног „noblesse oblige”, који ће Нушић, у каснијим својим делима, извржавати подсмеху. И у овом тексту похвално се говори о глумачкој екипи. Једини приговор упућен је лику Љубомира Несторовића, којег, како сматра аутор текста, Нушић није довољно јасно окарактерисао, па зато

⁷ Слободан Јовановић, *Из историје и књижевности I*, Београд 1991, 881—886. Сви цитати под наводницима преузети су из поменутог текста.

⁸ *Позориште*, Нови Сад, 6. новембар 1901, 122—123.

⁹ *Браник*, Орган Српске народне слободоумне странке, Нови Сад, 15. новембар 1901.

ни глумац у тој улози није могао до краја јасно изнети лик. Текст због тога завршава речима: „Ми не знамо по ономе што смо видели да ли имамо посла са заводником или часним човеком, који у једном слабом моменту постаје и сам жртва своје страсти”.

Поводом извођења драме *Тако је морало бити* из 1986. године, критичари се слажу у томе да режија Бранка Плеше није била добро вођена и да „шавови између изворника и убачених текстова нису најсрећније спојени”,¹⁰ што је довело до тога да је „оригинално дело делом пало у сенку. ... Глумци су пародијски играли у сфери вербалног израза, а у обликовању осталих глумачких знакова задовољавали су се плитким, усиљеним хуморним гестовима — духом скеч-представе”.¹¹ У још једном запажању слажу се сви критичари: да је Милош Жутић одиграо незаборавну улогу бившег љубавника Несторовића и да је његово извођење одскочило у односу на друге глумце. „Наиме Жутић маестрозно иронизира жанровске одлике грађанске драме и њену карактерну типологију, и наличја ове, за грађански сталеж, тако типичне моралне дилеме.”¹²

Петар Волк је написао да је Плеша у своју адаптацију *Тако је морало бити* убацио хумористичко-сатиричне текстове из других дела и необјављене стихове из заоставштине Бранислава Нушића, јер је сматрао да је изворни текст недовољан за трагедију. „Инсистирао је на драми — а она га је вукла у комедију. Пресецао је категорички такве токове и све остављао недоречено. Отуда није могло да буде ни јединства у глумачкој игри.”¹³

Поводом премијере у Југословенском драмском позоришту, у јуну 2007. године, критичари су махом били изненађени одлуком Егона Савина да режира ово „мање познато” Нушићево дело. При чему би одредницу „мање познато” вероватно требало схватити као израз нечег неочекивано озбиљног, насталог из пера писца кога познајемо и признајемо највише као комедиографа.

Дакле, мада су се критичари чудили:

„*Тако је морало бити*, драма о моралном њаду и краху идеала. Све ми ово звучи необично, изненађујуће, старински: Какви идеали, какви бакарачи, какви морални крахови у времену у коме се чапља издаје за сокола! Откуда ове речи долазе, где падају, шта данас могу да покрену и значе?”¹⁴ ипак је, код свих, без изузетка, преовладао суд да је „тим смелим поступком [постављањем драме *Тако је морало бити*] постигао [Егон Савин] парадоксалан резултат ... Представа заснована на тематским вредностима и стилским поступцима који су олако сматрани за превазиђене и преживеле, противно очекивањима заблистала је као врхунац продукције протекле сезоне [2006/2007] ... и ово Нушићево дело овом предста-

¹⁰ Авдо Мујчиновић, *Нешто између*. — Политика експрес, Београд, 11. фебруар 1986.

¹¹ Ласло Вегел, *Конфузна представа*. — Политика, Београд, 19. фебруар 1986, 12.

¹² Милутин Мишић, *Парафраза жанра*. — Борба, Београд, 14. фебруар 1986, 9.

¹³ Петар Волк, *После позоришта*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1993, 164—166.

¹⁴ Мухарем Первић, *За романтичне душе*. — Политика, Београд, 8. јуни 2007, цитирано из: *Критике о представама изабраним за 53. Стеријино позорје*, Нови Сад, мај 2008, 53.

вом стакло је аутентично драмско тумачење. Управо та аутентичност, која не персифлира приповест о јунацима, који нису по врсти и моћима ни испод ни изнад нас, представља рискантну провокацију за гледаоца неспремног да пристане на жанровске конвенције.”¹⁵

Из угла данашњег читаоца драме *Тако је морало бити* приметни су мелодраматичан тон, театрални и патетични искази, препуни моралних проповеди, којима је оптерећена драма, што чине сам текст, у извесном смислу, незанимљивим за савременог човека. Међутим, Савин је успео да текст ослободи непотребног реторичког баласта и да га, на неки начин, убрза осавремењивањем. Ипак, он је оставио нетакнутим класичне одлике грађанске драме, која, по Дидроу, не треба да буде тужна као трагедија, али ни смешна као комедија, већ реална, природна, истинита. Посебно је истакао Нушићево мајсторство у одсликавању изобличених карактера, у овом случају људи оптерећених новцем, али је, истовремено, гледаоцима пружио трагичку катарзу.

Заокружености редитељске замисли Егона Савина изванредно је потпомогла сценографија, једноставна, неоптерећена детаљима, која, истовремено, смешта актере у теснац издуженог квадра у чијем средишту се налази прозор, кроз који долази светлост, сугеришући крај тунела, којим ће кренути душа главне јунакиње на крају комада, уз звуке песме „Ружо моја, младост сам ти дала”, који допиру кроз тај исти прозор, као музичка илустрација Јелиног уништеног живота.

Зелена боја зидова има своје оправдање, јер је, како је Кандински¹⁶ сматрао, то најмирнија боја, пасивна, састављена од жуте и плаве, па зато садржи апсолутну непокретност која води у досаду, а у свету људи представља буржоазију, која је непокретна и самозадовољна.

Чак је и празна позорница, у неколико наврата, постигла свој циљ и снажан сценски ефекат, потцртавајући празнину која влада у душама и животима ликова. На крају драме, као део декора, остаје у свести гледалаца урезан упечатљиви лик служавке, којој се само половина тела види иза зида, симболизујући тиме расцеп једне жене, до којег је дошло због немара људи из окружења. Истовремено, лице служавке, на којем се поред страха огледа и зачуђеност и осуда, симболизује подвојеног човека — оног ко осуђује и оног ко се боји осуде.

У том „загушљивом” окружењу, Анита Манчић (Јела) маестрално дочарава прикривену фаталну неравнотежу између моћи и хтења, између чежње и стварности. И док привидно мирно, а у дубини грозничаво, седи или стоји, док се смеши у разговору с родитељима, или хладно одговара мужу, она је све ближа ивици свог страшног понора. Из трења двеју струја у њеној души ниче особена иронија живота, које ће Јела постати свесна тек на крају. Испод тог површинског мира Анита Манчић вешто дочарава да би њена Јела, у тренуцима када осећа себе, само себе, излетела из тог кавеза, из те куће, не знајући ни сама куда. Да за со-

¹⁵ Бошко Милин, *Трећи програм Радио Београда*, цитирано из: *Критике о представама изабраним за 53. Стеријино позорје*, Нови Сад, мај 2008, 57.

¹⁶ Василиј Кандински, *О духовном у уметности*, [превео с немачког Бојан Јовић], Esotheria, Београд 1996, 70.

бом остави мужа, који јој не парира снагом воље, али и бившу љубав оличену у човеку који је, по други пут, искористио њене емоције и животну недаћу.

Насупрот трагички интонираном лику Јеле, лик Јакова Недељковића, у свом комично већ виђеном стилу, с употребом истих гестова и мимике, дао је Предраг Ејдус, али све то даје добро скројени комад класичног позоришта, донекле већ потиснутог са сцене.

Волите се и будите срећни — Јелина порука Станки, колико год звучала патетично, јесте реченица која шири одређену дозу тоpline у времену потиснуте и механизоване људскости. Може се с правом рећи да је Нушићева драма *Тако је морало бити*, у режији Егона Савина, право освежење у савременом позоришту, које позоришној представи враћа отменост, прелива се преко рампе и усађује се у свест гледалаца оплемењујући је.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вегел, Ласло, *Конфузна представа*. — Политика, Београд, 19. фебруар 1986.
2. Волк, Петар, *После позоришта*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1993.
3. Волк, Петар, *Писци националног театра*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995.
4. Јовановић, Рашко В., *Један дружи Нушић*, Дом културе Смедерево, Смедерево 1998.
5. Јовановић, Слободан, *Из историје и књижевности I*, Београд 1991.
6. Кандински, Василиј, *О духовном у уметности*, [превео с немачког Бојан Јовић], Esotheria, Београд 1996.
7. Милин, Бошко, *Трећи програм Радио Београда*, цитирано из: *Критике о представама изабраним за 53. Стеријино позорје*, Нови Сад, мај 2008.
8. Мишић, Милутин, *Парафраза жанра*. — Борба, Београд, 14. фебруар 1986.
9. Мујчиновић, Авдо, *Нешто између*. — Политика експрес, Београд, 11. фебруар 1986.
10. Непотписани аутор, *Тако је морало бити*. — Браник, Орган Српске народне слободоумне странке, Нови Сад, 15. новембар 1901.
11. Нушић, Бранислав Ђ., *Тако је морало бити*, у: *Сабрана дела Бранислава Нушића I*, „Гецс Кон”, Београд 1931.
12. Нушић, Бранислав Ђ., *Тако је морало бити*, у: *Изабране комедије и драме*, Прва књига, приредио Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1987.
13. Первић, Мухарем, *За романџичне дуче*. — Политика, Београд, 8. јуни 2007, цитирано из: *Критике о представама изабраним за 53. Стеријино позорје*, Нови Сад, мај 2008.
14. Слијепчевић, Перо, *Критика и јублицистика I*, Свјетлост, Сарајево 1980.
15. Христић, Јован, *Тако је морало бити*. — Позориште, Нови Сад, 6. новембар 1901.

Ivana Ignjatov-Popović

BIRDCAGE

On the drama *That is how it was meant to be* by Branislav Nušić
with a review of Egon Savin's directing

Summary

An analyst of social relationships and events in the Serbian drama, Branislav Nušić and his drama *That is how it was meant to be* (1899) were the initiators of civil drama. On the basis of this piece, one can conclude that Nušić was part of the drama mainstream of the time (the end of the 19th century), when Ibsen and Strindberg were writers' models and when, under the influence of the feminist movement, the female issue was raised. Subtle in adapting the character of his heroine Jela, Nušić worked on the relationship between sexes within the civil family and from the standpoint of civil ethics. Egon Savin's directing managed to free the text of the unnecessary rhetorical burden and to accelerate it by modernizing it. Leaving intact the classical traits of the civil drama — a realistic, natural and truthful portrayal — Savin utilized the specificity of his directing to present the almost forgotten Nušić's piece in a way that returns the dignity to the play, a characteristic that becomes embedded into the consciousness of the audience.

Јадвида Сојчак

КОНТЕКСТ ИЗВОЂЕЊА САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ДРАМЕ У ПОЉСКОЈ

САЖЕТАК: У овом раду дат је преглед савремених драмских текстова који су доживели праизводбу у пољским позориштима: *Породичне њриче* и *Пад* Биљане Србљановић, и *Шине* Милене Марковић. Ту су и телевизијске верзије — *Професионалаца* Душана Ковачевића и *Ко ме верујеш?* Јелене Ђорђевић.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: праизводба, *Породичне њриче*, *Пад*, Биљана Србљановић, *Професионалац*, Душан Ковачевић, *Шине*, Милена Марковић, *Ко ме верујеш*, Јелена Ђорђевић.

Биљана Србљановић

Савремена српска драма појавила се на пољским сценама почетком 2000. године, заједно с пољском праизводбом дела *Породичне њриче* Биљане Србљановић, у преводу Дороте Јованке Ђирлић. Директорка Савременог позоришта у Вроцлаву, редитељка Кристина Мајснер, досегнула је за текстом, који је већ био познат у Србији и Европи. Прва изведба била је 1998. године у Атељеу 212 у Београду. Драма је побудила велико интересовање у Пољској после објављивања у *Дијалогу*, заједно с интервјуом ауторке и текстом Драгана Клаића под необичним насловом *Да ли је њзоришће њредосећило раи?*¹ Драган Клаић је из Србије, а од почетка деведесетих година живи у Холандији. Ниво Савременог позоришта и презиме редитељке која је иницијатор *Фестивала коншакт* у Торунју, о којем ће још бити говора, побудило је интересовање, како критике тако и следећих инсценизатора.

Представа Кристине Мајснер протумачена је по кључу „позоришта моралног немира”, који се повезује са периодом пољског филма моралног немира из седамдесетих година прошлог века. Главни представник био је Кшиштоф Киешловски, редитељ који је додирнуо болне морално-друштвене проблеме с политичким подтекстом везаним како за Пољ-

¹ Dragan Klaić, *Czy teatr przeczuł wojnę?*. — Dialog, Warszawa, 5/1999, 112—124; Marek Radziwon, *Zwykłe trzęsienie ziemi*. — Dialog, Warszawa, 5/1999, 187—190.

ску тако и шире, јер обухвата појаве које нису искључиво везане за блок комунистичких земаља. Чини се да је слично виђење драме Биљане Србљановић пресудило успех комада у европским позориштима, што је било својеврсно изненађење за српску критику.²

Интерпретацијска формула сваке пољске инсценизације била је оригинална. Аутори су покушавали да протумаче текст, удаљавајући се од балканске идентификације. Тражили су универзалну димензију или нотацију са савременом стварношћу, занимљиву пољском гледаоцу.

Ипак, после вроцлавске премијере, писало се још о трагичном балканском конфликту, али виђеном у *Породичним њричама* „не кроз призму борбе и ратних злочина, већ кроз психу Југословена. Одрасли људи који су васпитани у ауторитарној држави Тита, носили су у себи искру рата, као и деца која су очигледно прихватила ратну суровост стварности”.³

Сценографија преноси јунаке из дворишта, испред блока зграда, до подрума уништене куће. Спољашња рушевина, заједно са акцијом представе, шири се на унутрашњи распад морала — на духовно, интелектуално уништавање деце-одраслих у комаду, углавном десетогодишњака и дванаестогодишњака. Они се играју у мрачном подруму, изводећи породичне приче, њима добро познате. Постоје, као у обичним породицама — родитељи, двоје деце, син, ћерка и ... пас. То није лумпенпролетеријат, већ интелигенција, бивша југословенска средња класа: без перспективе, деградирана, инфицирана пропагандом, зависна од прошлости, опкољена прошлошћу и будућношћу без перспективе.

Већ први контакт с јунацима истиче ескалацију напетости која мора да доведе до трагедије. Сусрећемо, потом: Војина као ауторитарног оца, Војинову сестру Милену, која је потпуно подређена мајка, Андрију, друга из друштва који, у зависности од потреба, игра самог Војина или саму Милену, а састав те изненађујуће дружине допуњава једанаестогодишња уплашена Надежда у улози малтретираног пса. Драматуршку окосницу чине породични конфликти, најчешће за време ручка, јер породични конфликти обично ескалирају за столом.

Без обзира што ауторка изразито карактерише дечје ликове, они су ту као одрасли, зрели глумци у улози деце, која се играју „позоришта у позоришту”, креирајући ситуације одраслих у њиховом породичном свету. И овај одрасли свет с децом „уплетеном” у њега, постаје предмет болесне вивисекције Србљановићеве, што је довело до дистанцирања према ауторки од стране дела српске позоришне јавности. Потресан низ слика, створених у комаду, оштра критика некритичног друштва, увученог у пропаганду масмедија — посебно у телевизију, која делује као дрога — и млада генерација без морално-универзалних узора, као и намета-

² Roman Pawłowski, *Świat mogą zmienić nowi ludzie. Rozmowa z Biljaną Srbljanović, dramatisarce z Serbii, Laureatką Europejskiej Nagrody „Nowa Teatralna Rzeczywistość”*. — *Gazeta Wyborcza*, Warszawa, 4. V. 2007; Феликс Пашић, *Писање као мука. Са Биљаном Србљановић у Музеју*, 3. фебруара 2003. — *Театрон*, Београд 2003/2004, бр. 124/125, 61—73.

³ Rafał Bubnicki, *Teatr moralnego niepokoju*. — *Rzeczpospolita*, Warszawa, 24. I 2000.

ње ксенофобичних, националистичких клишеа — погодила је део гледалаца Атељеа 212 после премијере *Породичних љрича* у Београду.

У Пољској су млади глумци створили сугестивне улоге „креирајући на сцени стварност, која је реална као кошмарни сан”.⁴ У инсценизацији Кристина Мајснер је успела да постигне својеврсну несигурност гледалаца у односу на субјекте на позорници. Ко су они? — да ли деца која играју одрасле? — „или то одрасли откривају свој свет округних дечјих маштања, који је код њих остао као перманентна незрелост?”⁵ — питао се критичар у утицајној *Жечийосйолийој*. Општевладајућа атмосфера немира и страха зрачила је са сцене, а опасност је потенцирала музика хеви метала, познатог композитора Јацека Осташевског.

Пољска праизведба инспирисала је уопштавање и поделе које су превазилазиле „Српско двориште”. На многим местима додиривала је пољску стварност, али на ширем плану рецепције је била идентификована с песимистичком сликом домовине Србљановићеве и будућношћу Балкана. Вроцлавска концепција сценске интерпретације *Породичних љрича* није детерминисала следеће инсценизације. Већ после непуних месец дана на сцени ополског Драмског позоришта „Јан Кохановски” талентовани редитељ Марек Фједор (рођен 1962), апсолвент театрологије Јагелонског универзитета и Факултета режије на Позоришној академији у Кракову — поставио је *Породичне љриче* Биљане Србљановић.

Марек Фједор генерацијски припада такозваним „младим способнијим”, чије је представнике Варликовског и Јажину упознала публика београдског Битефа. Ипак Фједор, насупрот њима, ретко посеже за текстовима тзв. „нових бруталиста”. Његове инсценизације не припадају театарској конвенцији тог естетског смера. Он је створио сопствени сценски језик и посебно необичан контакт с глумцима и гледаоцима. (Имала сам прилику да посматрам Марека Фједора за време његовог рада у Лођу када је спремао дипломску представу у Филмској школи.) Резултат тог споразума с младим глумцима биле су бројне награде за наше дипломце. У целој Пољској постала је позната његова ополска инсценизација *Породичних љрича*. То је била једна од првих представа Марека Фједора из круга савремених текстова, коју су неки сврстали у драматургију „бруталиста”. Напомињем да драма Биљане Србљановић није била поистовећена с делима европских „бруталиста” у Пољској.

Инсценизација пољског редитеља Фједора открила је нове могућности за сценску визију Биљанине драме. „Поставио је наглашавајући универзализам, а не публицистику; протумачио је кроз грчки театар, Жана Женеа, кроз последњи рат на Балкану, а не кроз, у њој записано — дивљање човека” — писала је критичарка *Дијалога* Марила Зјелињска.⁶ Непосредно пред премијеру, директор позоришта у Ополу, на конференцији за штампу, рекао је новинарима, који су у то време врло мало знали о Биљани Србљановић: „Биће то представа о кризи човечанства на микроплану — о томе како ми сами себи узајамно трујемо живот. Сматрам

⁴ Исто.

⁵ Исто.

⁶ *Dialog*, Warszawa, 1—2/2003.

да тај комад изванредно показује осећања на прелому векова — очекивања која тињају у нама с напетом, негде на крају морају се завршити катастрофом која доводи до катарзе”.⁷ Та катастрофа „негде”, у пољском позоришту је конкретизована, као „код нас”. Жеља Марека Фједора да постави на сцену *Породичне приче* родила се после читања текста у *Дијалогу*. Текст је скренуо на себе пажњу, јер „његова веродостојност обичајно-реалистичких слојева допире до механизма злоупотребе и насиља, у човеку дубоко сакривених. Ту је и својеврсна опседнутост смрћу. Приказао је то у облику позоришног ритуала, користећи се грчком трагедијом, али и Брехтом, Женеом. Био је то само потенцијал затворен у том тексту”.⁸ Редитељ је успео да направи представу, која је растворила оквире „балканских интерпретација”.

Текст је адаптацијом дубоко модификован у смеру линеарне конструкције. Свака епизода почињала је сценом прилажења ђубришту и тражења костима у њему. После је почињала епизода породичне приче, а „циклус” је завршавала сцена убиства родитеља од стране детета, при чему се та радња одиграла у тами. Није било бруталних сцена. На крају је онирично-поетска сцена, када дете прича свој сан о смрти.

Радња се понавља четири пута. Представа је почињала доласком глумица (играле су само жене, супротно грчком позоришту). Оне су улазиле у кабине од плексигласа, постављене у позадини сцене, на месту грчке сцене, где су се пресвлачиле у дечју одећу, сходно дидаскалијама Србљановићеве — одрасли су деца, а деца су одрасли. Из кабината су излазиле већ као деца и кредом обележавале круг, као грчке орхестре — место будуће сцене за игру. Преко дечјих костима ноншалантно су навлачиле костиме за одрасле. На тај начин створио се „женевски” ритуал дуплих улога. Свесне омашке, заборављање реплика, наглашавало је позоришни карактер игре — куће и смрти. Фједор је такође заменио завршетак драме. „Након последње епизоде, након последње смрти родитеља — деца су враћала реквизите и костиме које су користила у игри и сакривала их у бетонске контејнере, ђубриште, који стоје на месту грчког олтара у грчком театру. На крају јунакиње бришу круг од креде.

Орхестра нестаје. Позориште нестаје, а грчка сцена утапа се у реалну сценографију примитивног комунистичког света. Почињао је стваран живот одраслих који су играла деца. „Јунаци спектакла нису били производ етничких ратова, већ реалног социјализма”.⁹ Финална сцена је лов на одбачено дете, које је играло пса. Ти одрасли — деца, улазили су у стварност. Сваки јунак у финалу задржавао је своју двојну личност — личност одраслог и личност детета. И такви мутирани ликови почињали су лов на одраслост — детета и пса. Везивали су га за ђубриште и убијали заиста — ударцем канистера у главу. Спектакл се прекидао у моменту када су се глумице злонамерно приближавале заробљеном четвртном лику.

Позоришни простор био је преуређена грчка сцена са амфитеатром за гледалиште, које је окруживало место ритуалног места игре. Сцено-

⁷ Интернет, http://www.teatry.art.pl/spektakle/sytuacjer_fi01.htm, 09. 06. 2007.

⁸ Архив ауторке — кореспонденција са Мареком Фједором.

⁹ Исто.

графија и костими нису имали балканске реалије. То је био свет социјалистичке Пољске, а јунаци Србљановићеве, продукти тог света, пољског ТУ и САДА. „Реалистички слојеви показивали су само позадину и систем који је стварао такве услове за живот где међуљудска и морална равнодушност узрокују дубоку осакаћеност психе. То није била представа о страхотама рата на Балкану, већ о страхоти девалвације човека у реалсоцијализму”¹⁰ — закључује редитељ седам година после своје премијере *Породичних њрича*.

После успеха Позоришта у Ополу, за текстом ауторке Биљане Србљановић посегнула су и друга позоришта: Драмско позориште у Елблонгу у режији Виеслава Гурскиего (премијера 21. април 2001); варшавски Театар Студио у режији Пјотра Лазаркјевича (премијера 18. април 2002), премијера на Вибжежу, на железничкој станици у Гдињи (10. октобар 2005) као шеста реализација тог дела у Пољској, као пројекат индивидуалне групе уметника, и последња премијера 24. фебруара 2007. у Жешову у режији Анджеја Садовског.

Све изведбе повезане су уверењем пољских редитеља да радњу драме можемо сместити у било који европски град, јер Србљановићева не разматра само синдром балканске трауме. „Мржња која се свакодневно таложи у породичним ритуалима, агресија уместо љубави, болесно, слепо трчање за каријером и новцем — то су наши заједнички смртни греси”¹¹ — написано је у Елблонгу после премијере. У критикама се налази и на пасусе који се надовезују на стваралаштво бруталиста. На пример, на стваралаштво Мариуса фон Мајенбурга и његових јунака Олге и Курта — као немачких рођака српске деце, у *Вајра у џлави*.

Ваља напоменути да је варшавска премијера Пјотра Лазаркјевича „један од најбољих спектакала Театра Студио у последњим сезонама, који је био номинован за награду Феликса Варшавског”.¹² Нажалост, унутрашње неслоге скинуле су *Породичне њриче* са репертоара. Штета, јер се редитељска концепција разликовала од досадашњих решења, јер је „комрад у перспективи варшавске сцене био интерпретиран кроз призму чеченског рата”.¹³ Много хвале су добили глумци, а посебно глумица која тумачи улогу Надежде — пса.¹⁴ Уопште, у пољским инсценизацијама тај врло компликовани лик био је перфектно креиран, што није било лако када је у питању велики физички напор и психолошка баријера, јер пас код Србљановићеве у суштини и није пас.

Други текст Биљане Србљановић, извођен у Пољској, био је *Пад*, у сопотском Позоришту Атељеу, у режији и сценографији Андре Хибнера Охадло.¹⁵ То приватно позориште, које се налази на плажи познатог балтичког летовалишта, веома радо представља провокативне теме. И

¹⁰ Исто.

¹¹ Barbara Świąder, у: *Gazeta Morska*, Elbląg, 23. IV 2001.

¹² Dorota Ważyńska, у: *Gazeta Wyborcza*, Warszawa, 14. X. 2003; Roman Pawłowski, „*Sytuacje rodzinne*” *Bijany Srbljanović*. — *Gazeta Wyborcza*, Warszawa, 23. V. 2002.

¹³ Разговор ауторке са Пјотром Лазаркјевичем вођен у Варшави — август 2007.

¹⁴ Интернет, <http://www.teatry.art.pl/rozmowy/kobietan.htm>, 09. 06. 2007.

¹⁵ Интернет, http://www.plama.art.pl/OR/publik_html, 09. 06. 2007.

овог пута је гледалиште, од почетка представе, било потресено, јер на великом екрану се видело лице жене Надмајке, која је родила народ. Интегралан елеменат представе биле су пројекције снимане с глумцима, на пример — У клаоници. Оходло је познати уметник који радо провацира гледаоца контроверзним сценама.

Позоришта на Вибжежу нису имала много среће с драмама Дејана Дуковског (*Буре баруџа*) и Биљане Србљановић, јер су гледаоци излазили из позоришта незадовољни бруталношћу инсценизације.¹⁶

Душан Ковачевић

Посебно су ми блиске драме Душана Ковачевића, јер сам писала студију о представи Егона Савина *Свети Георџије убива аждаху* у Српском народном позоришту, која је објављена у *Позоришћу*. Била сам под великим утиском инсценизације и с радошћу сам примила вест да се снима и филм. Нажалост, може се рећи да Душан Ковачевић као драмски писац није имао успеха у Пољској. Мислим да разлога има више, али немам простора да то анализирам у овом тексту. Ипак једна представа *Професионалца*,¹⁷ Душана Ковачевића, у преводу Дороте Ј. Ћирлић, имала је премијеру у пољском ТВ Театру 2004. године. Представа је трајала 65 минута. Режирао је познати уметник Рисард Бугајски и добио позитивне критике. Улогу Луке Лабана тумачио је познати пољски глумац Жежи Трела. Гледаоци у Пољској могли су за веома кратко време да упореде његову улогу са улогом Боре Тодоровића који је тумачио лик функционера службе безбедности, у пензији, у филму истог наслова у режији и по сценарију Душана Ковачевића. Филм је емитовала пољска телевизија. Стваралаштво Душана Ковачевића није довољно искоришћено у пољском позоришту. Мислим да је његов гротескни свет српских јунака, у којем је озбиљност на ивици апсурда, смех помешан са сузама, а све са дубоком мишљу о човеку и држави, и те како потребан пољском позоришту и гледаоцу.

Милена Марковић

Пољска праизведба *Шина* Милене Марковић догодила се у познањском Пољском позоришту 31. маја 2003. године у режији Рафала Сабара. Превод је урадила, опет, Дорота Јованка Ћирлић. *Шине* су друга драма младе ауторке о којој сама каже: „[...] Има поднаслов: Јер шине су живот сâм. Иначе, имам проблем с насловима [...]. *Шине* су се првобитно звале *Боџ нас њоџледао*, али то сам писала да бих конкурисала за радио-

¹⁶ Beata Czechowska-Derkacz, *Demony totalitaryzmu*. — *Głos Wybrzeża*, Gdańsk, 2. VIII 2002. У *Дијалогу*, 1/2005, 114, Д. Ј. Ћирлић презентира пољску библиографију о Биљани Србљановић.

¹⁷ Dušan Kovačević, *Profesjonalista*, tłum. D. Ćirlić. — *Dialog*, 4/2004, 114—138; Dušan Kovačević — sylwetka. — *Dialog*, 4/2004, 138—140; Dorota J. Ćirlić, *Dušan Kovačević Doktor Szewc (Doktor Śuster)*. — *Dialog*, 4/2004, 192.

ницу позоришта у Лондону и пошто англосаксонци за то *Боџ нас њогле-дао* немају адекватну фразу, скратила сам [...]. У представи, заправо, нема никаквих шина, сем што су шине ствар неке моје личне митологије. То су заправо приче о десет живота: Јунака, Дебила, Гадног и других пре рата, после рата и за време рата. Они у току свог пута срећу разне девојчице, жене. Рупица, женски лик увек из друге средине с другом биографијом, али то може да буде било ко и било која ситуација.”¹⁸

Милени Марковић приписује се манир „поигравања са стереотипима”. Она признаје увођење такве игре, али истовремено брани своје јунаке, јер су они „у одређеном смислу изманипулисани, изгубили су десет година живота”.¹⁹ Комад се завршава визијом раја у којем се налазе сви јунаци. Посебну бригу ауторка је посветила лику Рупице, „јер у таквим дешавањима најчешће страдају жене и деца [...] жена страда чак и када је негативан лик”.²⁰

Драма Милене Марковић је постала „генерацијска прича” из града у којем је живела, из Београда, где су се укрштале те апстрактне шине људских живота и где су се догађале ствари које су припадале сфери иреалног. Апсурдност ситуације граничила се с поетским реализмом. Истовремено, ауторка је у интервјуима наглашавала да „нема конкретних локација ни имена, то може да се дешава било где”. „Релативизујем све осим младости.”²¹ Та изјава показује додирне тачке драме Милене Марковић са европском драмом „без адресе”, у којој је акција свесно лишена конкретизације места, а јунаци имају имена-симболе, често супротна реалним значењима речи — Јунак није јунак, Дебил није дебил, Гадни није гадни. Тај излазак из друштвене идентификације савремене европске драме допринео је њеном поразу. Велики савремени редитељи се враћају класици, јер је програмски псеудоуниверзализам бруталиста — сваки и свуда — обмануо савремену сцену и гледаоца, који је бачен у свет екстремних емоција, а који није био припремљен за такве сусрете. Интересантно о овом проблему пише Сања Никчевић, која покушава да укаже на слабости тзв. савремене европске драме.²²

Ипак Милене Марковић изразито тежи генерацијској идентификацији када каже да њени јунаци имају десет година избачених из нормалних живота. Пише о свом граду, где „су долазили људи, дружили се, заљубљивали се, а касније су једни на друге пуцали”.²³ Марковићева је такође песникиња, јер су њене драмске слике оплемењене поетским визијама, независно од бруталности грађеног света, бруталности према женама, жртвама рата. Жена — Рупица постала је у *Шинама* метафора насила према женама уопште. Она је „метафора љубавне жудње”.²⁴

¹⁸ Интернет, <http://www.zarez.hr/113/zariste8.htm>, 06. 08. 2007.

¹⁹ Исто.

²⁰ Исто.

²¹ Исто.

²² Sanja Nikčević, *Wszystko ma swoje skutki*, Тłум. D. J. Ćirić (fragm. książki „Nova evropska drama” ili obmana velikog stila). — *Dialog*, Warszawa, 1/2005, 122—134.

²³ Интернет, <http://www.zarez.hr/...> op. cit.

²⁴ Интернет, Jaceka Zjenkiewiča sa Milenom Marković u Poljskoj, <http://www.estrada.poznan.pl/teatr-13-137-.htm>, 06. 08. 2007.

Пољска критика прихватила је *Шине* као антиратни комад. Редитељ Рафал Сабара се заинтересовао за „причу истиниту до бола” — како је доживео сам текст — и сложио се са уверењем ауторке да рат није само физичко насиље, већ и стање ума. „Када сам прочитао овај комад, постао сам свестан да рат — посебно унутар сопствене земље, може у сваком тренутку да избије и у Пољској.”²⁵

У Пољској је инсценизација добила домаћи колорит. На целом простору мале сцене сценографкиња је изградила типичан блок из доба социјалистичке архитектуре, с песком и ђубриштем. Јунаци су пољски „блокери” (они који живе у блоковима), омладина са маргина друштва, из великог града, која постоји у свим посткомунистичким земљама. Осећа се агресија која из безазлених туча младих прераста у прави рат. Блок се распадао као кула од карата, видимо стварне жртве, рањенике, али нема поделе на конфликтне стране. Марковићева описује пут ка рату — узроке који су довели до уништења света јунака. Познањска инсценизација изазвала је тишину и концентрацију у дворани. Није било смеха као у Београду, али рефлексивна — то може да буде упозорење и за Пољаке, нешто је што обавезује на дубље промишљање.

Пољско позориште и редитељи гостовали су у Новом Саду са својом представом *Шине* за време 49. Стеријиног позорја. Пољска инсценизација је била новосадска премијера те драме и донела је специјалну награду за текст Милени Марковић. Рафал Сабара је у Новом Саду рекао: „У овом комаду нема драстичних сцена, јер се, као у античким трагедијама, то што је најгоре и најружније дешава ван сцене, иза кулиса. [...] ми причамо до оног тренутка, до којег се дешавају најружније ствари. Намеравао сам да водим ка том аутентичном стварном моменту, када се прекида приказивање, а почиње ово иза кулиса. То што је најружније дешава се у нашој машти.”²⁶ Пољске *Шине* нису обиловале бруталношћу и по мишљењу рецензенткиње *Газете Виборче*,²⁷ сâм комад и спектакл нису изазвали такву раздражљивост као друге савремене драме. Познањска представа је пробудила свест о близини агресије, јер су се у јунацима могли препознати момци из суседства, који изражавају страх, угрожавају наш микросвет — засада само наш.

Пољска позоришна интерпретација *Шина* Милене Марковић открила је актуелност комада и за пољског гледаоца. Текст је протумачен на сцени као упозорење. Рат се десио у Југославији, али „рат се може посматрати и као стање ума, као болест осећања, срца и зато за нас /странце/ ова прича има неки други аспект”²⁸ — објашњавао је редитељ за време новосадског фестивала, осећајући одговорност за пољску интерпретацију српске драме.

²⁵ Интернет, <http://groups.yahoo.com/group/panoramakultur/massege/322htm>.

²⁶ Nataša Pejčić, *Најружније се дешава у нашој машти*, <http://www.dnevnik.co.yu/arhiva/03-06-2004/Strane/kultura.htm>, 06. 08. 2007.

²⁷ Ewa Obrebowska-Piasecka, *Recenzja „Torów” w Teatrze Polskim*. — *Gazeta Wyborcza*, Poznań, 9. VI 2003.

²⁸ Исто.

ТВ Театар у Пољској

Пољски ТВ Театар је високо цењена форма сценског израза, мада савремени пројекти често напуштају телевизијске студије и његове представе и његови спектакли повезују позориште, филм и савремену видео технику са компјутерском обрадом. Ипак се дешава да неке представе поштују правила драмског позоришта. Таква је ове године била инсценизација драме Јелене Ђорђевић *Коме верујете?* Текст је превела Дорота Ј. Ђирлић и информацију о њему штампао *Дијалоџ* у рубрици *Прочитани комади*.²⁹ За драму се заинтересовао млади телевизијски редитељ Мацијеј Пиепшица.³⁰ Независно од политичког контекста комада у којем је радња смештена у Београду, редитељ је открио његову актуелност и у пољским условима. Редитеља је више интересовала љубавна прича у садејству с политиком него политичко-грађански слој драме. Двоје младих анкетара — она је апсолвент композиције на Музичкој академији, на којој неуспешно покушава да дипломира, и либералка, он је студент права, конзервативац, наследник чувене адвокатске канцеларије. У свему се разликују осим у заједничком послу — испитују јавно мњење, јер долазе избори. Низ карактеристичних јунака који изгледају као ликови из цртаних романа појављују се испред камере да би изјавили како никоме не верују, а најмање политичарима. Слика није весела, али пољски гледалац види пољско друштво у драми Ђорђевићеве у оригиналу. Кристина и Александар, независно од љубави која се рађа међу њима, разилазе се. У споразуму са српском ауторком, Мацијеј Пиепшица је променио крај комада. Независно од политичких убеђења и друштвеног статуса на пољској телевизији главни јунаци остају заједно. Наравно, могли бисмо анализирати поступак пољског редитеља у контексту оригинала, али драма није велико дело, већ симпатична комедија са особинама критичког сагледавања савременог друштва.

Позориште — Театар фестивал у Центру Гротовског

Интересовање за српско позориште обухватило је такође и независне сцене. Године 2002, од 5. до 7. априла, у чувеном вроцлавском Центру за истраживање стваралаштва Жежија Гротовског и театрално-културолошка трагања одржан је позоришни фестивал *Позоришће — Театар*.

Представила су се српска независна позоришта. Допутовала су млада српска позоришта из Београда и Новог Сада, која су се до сада одликовала изузетном професионалношћу и посвећеношћу уметности, тражећи да кроз позориште нађу сопствени идентитет. Организатори су наглашавали да млади Срби желе да прикажу представе које сведоче о снази преживљених доживљаја за време рата и бомбардовања 1999. го-

²⁹ Dorota J. Ćirlić, *Jelena Ćorđević, Kome verujete? (Komu wierzycie?)*, *Sztuki przeczytane*. — *Dialog*, 2/2006.

³⁰ *Love story z polityką w tle. Rozmowa z Maciejem Pieprzycą*. — *Gazeta Telewizyjna*, 25—31. maja 2007, 4; Joanna Derkaczew, *Komu wierzycie?*, исто.

дине. „За ове уметнике”, писало је у програму, „неангажованих у политичким покретима, који су се налазили ван религијских и етничких конфликата, који су доживљавали као велики шок прекидање уметничких и људских односа с другим народима бивше Југославије [...]. Данас Срби кроз уметност најбоље могу да превазиђу политичке баријере и да одбаце слику 'злог Србина'. Због тога, верујемо да наш фестивал у својој вишедимензионалној формули иницира такву врсту међукултурног дијалога.”³¹

Током три дана српска позоришта су владала Вроцлавом. Представе су привукле мноштво гледалаца, од критичара и глумаца до академске омладине. Позоришне дворане су биле попуњене до последњег места. Сваки сусрет Пољаци су примали с ентузијазмом. Гледали су следеће ансамбле: Театар ДАХ (Дијана Милошевић — презентација рада Маје Митић) ОБЈЕКТИВЕ DRAMA PROJEKT — Татјана Пајовић — Камерно музичко позориште, презентација БЕТОН ХАЛА (Иване Вујић), театар ОМЕН, међународни пројекат у режији Јадранке Анђелић, ПЛАВО ПОЗОРИШТЕ, а на крају фестивала концерт оркестра Бориса Ковача & ЛА ДА БА.

Уметнички програм пратио је циклус предавања Јелене Ковачевић,³² Борке Павићевић, Дороте Ђирлић, Јадвиге Сопчак,³³ Јована Ђирилова, Милана Мађарева. Фестивал је прагила пољска штампа, а у *Дијалогу Дорота Ђирлић* је представила опширну анализу сусрета под насловом *Позориште ошворених жлава*.³⁴ Дорота Ђирлић је данас најпознатији преводилац и пропагатор српског позоришта, како професионалног тако и алтернативног.

За време дискусија млади ствараоци су храбро говорили о својим концепцијама уметности, бегу од националистичке стварности и вери да је позориште способно да „излечи болесне душе” — као што је рекла гледаоцима Маја Митић. Они су свесни да се борећи за гледаоце боре са апатијом друштва. Млади театролог из Београда, Јелена Ковачевић, назвала је та позоришта „позориштем неприлагођених” — јер се не слажу са животом у земљи формираној деведесетих година. У центар свога рада стављају тело, а да би њиме овладали, усавршили га, виде у Гротовском и Барби своје учитеље и мајсторе. Уметнички култ тела родио се као за инат инструменталном и деградирајућем третирању људског тела за време рата који они нису разумели. Труде се да створе чисту, разумљиву идеју како би она што пре допрла до увек мултиетничког и мултикултуралног Балкана. Алтернативне сцене се третирају као одбрана младе генерације пред навалом пропаганде, новокомпоноване културе о чему пишу Биљана Србљановић, Милена Марковић, Јелена Ђорђевић... Наведена су само она имена чија су дела извођена у Пољској.

³¹ *Program Festiwalu Pozoriste-Teatr*, http://www.serpent.pl/koncerty/2002/pozoriste_teatr.html.

³² Jelena Kovacević, *Przestrzeń i czas dla alternatywy w Serbii*.

³³ Por. Jadwiga Sobczak, *Historia, mit, polityka*. — *Dialog*, 4/2004, 140—150.

³⁴ D. Ćirić, *Teatr otwartych głów*. — *Dialog*, 1 styczeń 2003, 162—166.

THE CONTEXT OF PERFORMING SERBIAN DRAMA IN POLAND

Summary

Following the Polish theater at the turn of the 21st century, as a Slavic theaterologist I am satisfied to see the increased interest in contemporary Serbian drama.

It is connected with a number of reasons, not all of them being artistic. The political background of the interest is undoubtedly important, if not even decisive. In the last four decades of the 20th century we were able to witness a period of an important intellectual and artistic influence of Polish dramaturgy on the work of Yugoslav, and later, Serbian theater. During that period Serbian dramas were not performed enough in Poland. A rich dramatic opus of our playwrights and the presence of classical pieces filled Polish stages and did not leave enough room for the introduction of less known literatures. Later, in the 1990's, when human and cultural contacts were established, the theater was replaced by wars on television. The beginning of the 21st century is in many ways the continuity of the political and cultural processes in Europe that had already begun, which also brought the interesting and fresh Serbian drama. Sometimes a new phenomenon in art and literature is bound to a live discussion surrounding it. Independent of the controversial opus of Biljana Srbljanović, for example, younger authors boldly stepped into the theater circle of Europe.

I am convinced that the several years of translators' effort, especially of Dorota Jovanka Ćirić and Polish Slavists, in the renewal of the international cooperation between Poland and Serbia has started bearing fruit.

Contemporary Serbian dramas, accompanied by films, have become a regular artistic event in the Polish culture.

Мирјана Здравковић

ПРВА КОРЕОГРАФИЈА *ОЧАРАНЕ ЛЕПОТИЦЕ* П. И. ЧАЈКОВСКОГ на сцени Народног позоришта у Београду

САЖЕТАК: Прва кореографија *Очаране лепотице* (1927) на сцени Народног позоришта у Београду, у режији Фјодора А. Васиљева Флипченка, на музику П. И. Чајковског, представљала је изразити пример класичног симфонијског балетског академизма, у стилу спектакуларних „дворских балета” Маријинског царског театра из Санкт Петербурга. Разматрајући историјску грађу и литературу, у овом раду долазимо до закључка да је овај наш први целовечерњи балет био замишљен и остварен по угледу на позне верзије *Успаване лепотице* Маријуса Петипе (приближно 1908—1914).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Аурора* — од лат. *aurora*; реч која на латинском значи *зора*, блистава јутарња светлост, али је у исти мах и име богиње зоре; *Дезире* — од лат. глагола *desiderare* — желети, жудети. Француско име *Дезире* одговара нашем *Жељко*; *Јорџован* — добра вила која носи ово име, као и цвет који оно означава, симбол је пролећа, обнове природе; *Карабос* — „Вила Злоћа”. Име јој је француско-провансалског порекла и означава злу, ружну и грбаву вилу (мада у балету није грбава; али *bosse* на фр. значи „грба”); *Флоранса* (код Васиљева *Плава лепотица*) и Принц Флорисо — од лат. *flos, floris* (цвет), реч која као и *Јорџован* припада симболици препорода.

I

Од праизведбе балета *Сјајна красавица* Маријуса Петипе и П. И. Чајковског (односно, према руским, француским, италијанским и нашим називима овог балета, „Зачаране”, „Очаране”, „Успаване лепотице”, „Трнове ружице” или „Лепотице у уснулој шуми”), постављеног према бајци Шарла Пероа (Charles Perrault) 2. јануара 1890. у Маријинском театру у Санкт Петербургу, прошло је нешто више од сто година. Време које је и сама зачарана принцеза Аурора провела у сну заједно са својим дворјанима, пошто се на дан свог пунолетства, игром судбине, убола на вретено. После финансијског неуспеха који је интегрална Петипина представа *Sleeping beauty* доживела у Лондону у извођењу *Руских балета* С. Дјагиљева, овај балет је извођен — и на светском се репертоару и до данас задржао — и у скраћеној верзији (само III чин), под именом *Aurora's wedding* (*Аурорина свадба*, М. Петипа — Н. Сергејев).

Ова, како је назива В. Красовска, „симфонијска поема-бајка” сматра се ремек-делом класичног балетског академизма и симфонијског романтичног лиризма. Надахнут музиком Чајковског, који је у ово дело унео сву страст, маштовитост и симфонијско умеће музичког генија, Петипа се, од чувара традиције, понекад чак и омаловажаваног од стране заговорника либералнијих позоришних тенденција због баналности сижеа и инсистирања на техничким бравурама, у *Усљаваној лејошници* преобразио у новатора који превазилази своје пређашње погледе. У тежњи да постане „балетско позориште” у стилу „симфонијске кореографије”, Петипин балет одликовао се за она времена изванредно лепим солима, дуетима, терцетима и игром ансамбла. Синтезом класичних и националних игара, дивертисманских и пантомимских сцена (ове последње су понегде предуге) пантомима је у оно време била веома заступљена, да би стилизованим балетским гестовима и мимом нешто јачом од данашње објаснила радњу, разноврсношћу улога и соло тачака, спектакуларношћу призора узетих — на захтев либретисте И. А. Всеволошког — из „историјске стварности” времена Луја XIV и Лилија (Lully), смењивањем призора из легенде и старинских жанр-таблоа (сцене лова и др.), мешавином „стварног” са нестварним, Петипа је пружио могућност протагонистима, солистима и ансамблу балета да остваре несвакидашње уметничко двојство: не само класичну бравурозност и техничку виртуозност, већ и успешно сугерисање драматике ситуација и истанчану психологију ликова. Тако симболика бајке добија нову димензију: тријумф Љубави над Злом и Смрћу — буђење Ауроре из стогодишњег сна — истовремено бива буђење и тријумф нових уметничких форми, афирмација двају генија — Чајковског, који је осмислио и значио један нов музички језик, и Петипе, који је у истом духу на нов начин музичко-симфонијски структурисао балет и постигнутом поетизацијом превазишао своја дотадања схватања. Па ипак, званичне критике биле су поразне по оба аутора. Једино је анонимни критичар *Петербуршке газете*, мислећи на Чајковског, као закључак изнео мишљење: „Могуће је да ће балетска музика и преживети нову фазу свог развоја...” Три дана после премијере *Петербуршка газета* је објавила следеће стихове:

*Онај ко није видео нови балет не зна шта је досада!
 На „Лејошници” „усљаваној”, коју смо гледали с дивљењем,
 Доиста, свако је — засјао!*

Упркос мишљењима критичара лишених слуха за нове форме и држаје, *Усљавана лејошница* и дан-данас живи и надахњује нове ствараоце. Разлог томе је очевидан: драмска тензија и психолошко нијансирање ликова бивају у овом балету остварени захваљујући маестралној оркестрацији Чајковског и маштовитости драматуршке обраде којом Петипа, иако веран академској строгости форме, следи фантастику сказа. Симболизација се у представи не своди на поједностављену манихејску пројекцију фабуле бајке о неуништивој сили Добра која тријумфује над „ороченом” неумитношћу Зла, већ тежи једном универзалнијем значењу којим

се, у сваком од наших „садашњих” тренутака, открива могућност увек поновног и непредвидљивог буђења лепоте, буђења „чудесног” какво је оно у миту и бајци.

II

Прву *Усйавану лейоџицу* на сцени Народног позоришта (премијерно изведена 16. јуна 1927) поставио је, под насловом *Очарана лейоџица*, Феодор Алексејевич Васиљев Флипченко. Он је, по завршетку школовања у Петербуршком театарском училишту (1894), био играч Маријинског царског театра.¹ После Октобарске револуције отишао је на Запад. По одласку Александра Фортуната, Васиљев је у сезони 1926/27. преузео дужности директора и редитеља (кореографа) Балета Народног позоришта у Београду, где је наступио и као играч. Тај положај добио је по препоруци Јелене Пољакове, примабалерине, кореографа и педагога Маријинског и Београдског позоришта, са којом је играо у Маријинском царском театру.

За развој Београдског балета, који је био тек у повоју, прва верзија овог класичног балета у нас била је изванредно значајна: представљала је напредак у репертоарском, техничком, извођачком, кореографском и музичком погледу. (Друга верзија, под насловом *Зачарана лейоџица*, уследила је после више од четири деценије: премијера је била 8. јула 1968; кореограф: Олга Генриховна Јордан, диригент: Богдан Бабић, костими и декор: Душан Ристић, са више протагонистичких и солистичких подела. Трећа верзија, у кореографији Владимира Логунова према М. Петипи и А. Сергејеву, премијерно је изведена 23. маја 1996; диригент: Ангел Шурев; костимографија: Божана Јовановић и Предраг Ђапић; сценографија: Борис Максимовић; планиране су четири протагонистичке поделе и неколико солистичких.)

Мишљења званичних критичара о кореографији Васиљева нису била једнодушна. О значајном уделу Јелене Пољакове у кореографској концепцији балета није било помена ни код критичара, ни на плакату представе, а програм са либретом није штампан. Међутим, сви су критичари истицали да се „у балету и играло” (из чега би се могло закључити да се код нас до тада у балетима више „пантомимило” и „представљало” него што се играло у класичном смислу речи). Критичари су хвалили инсценирацију и декор Жедринског, а посебно су истицали игру Јелене Пољакове као *Ауроре* и њен допринос као увежбача солиста, ансамбла и ученика Глумачко-балетске школе. Посебне похвале од стране критичара добиле су Наташа Бошковић, као *Аурора*, и Јања Васиљева, која је на премијери наступила као *Плава џиџица*, а доцније у улози *Ауроре*. Од премијере на даље у улози краљевића *Дезиреа* наступао је Максимилијан Фроман, а потом и Анатолиј Жуковски.

¹ Према подацима из књиге *Материјали по историји руског балета*, приредио М. Борисоглавски, II том, изд. Ч. Г. Х. У., 1939. Ф. Васиљев је био само играч у Маријинском театру.

Најкомплетнију, а и најкомпетентнију, критику написао је лењинградски критичар листа *Новое Времја* А. Никољски. Овде ћемо споменути најзначајније критике које — мада различите по суду вредности и понекад непотпуне — ипак пружају делимичан увид како у игру извођача тако и у формално и стилско остварење Васиљева и других коаутора представе (кореографија се тада називала режијом, а кореограф редитељем).

А. Никољски је дао најцеловитију критику у листу *Новое Времја*, која је написана после четврте репризе *Очаране лејојице* Ф. Васиљева од 26. јуна 1927. Доносимо овде, у нашем преводу, интегрални текст те критике:

БАЛЕТ „УСПАВАНА ЛЕПОТИЦА”

„Успавана лепотица” („*La belle au bois dormant*”), необично богатом музичком садржајношћу, изванредно постављеним карактерним играма, с многим играчким нумерама кроз које свака балерина може да кроз плес покаже своје домете, пластичност игре, мимику и драмску уметност, представља, ако ћемо право, најбољи балет П. И. Чајковског.

За постављање овог балета у Београду најзаслужнији су балет-мајстор Ф. А. Васиљев, као главни иницијатор поставке, и диригент оркестра С. К. Христић, који су учинили све да представа буде право уживање за публику. Судим о томе по четвртој представи, оној од 26. јуна [1927, прим. М. З.] којој сам присуствовао, а за коју се може рећи да је била блистава.

Сиже балета је — бајковит. Приказана је, уобичајена за овај свет, борба између принципа добра и зла у животу. Пошто ју је увредила непажња краља Флорестана, зла вила Карабос одлучује да усмрти његову кћер, лепотицу Аурору, на сам дан њеног пунолетства. Међутим, злу замисао те виле осујећује добра вила „Јоргован”, те Аурора не умире, већ само тоне у стогодишњи сан. Из тог нежељеног сна буди је пољубац принца Дезиреа, њеног заручника.

Достојна царица представе била је лепотица Аурора (госпођица Бошковић). Она је показала своју изванредну школу и својства прворазредне балерине. Њен успех у представи развијао се „*crescendo*”. Аурорин партнер такође је на диван начин одиграо своју партију. И остали извођачи били су на висини. Посебно су се истакле све добре виле, са вилом Јоргован (гђом Олењином) на челу. Лепо су биле постављене игре најада, дријада и елфи у 3. слици, али публици су се још више свиделе карактерне игре у 5. слици. У њој су се истицали и „Мачак у чизмама” (г. Жуковски) са „белом мачком” (гђом Р. Леви); „Пепељуга” (гђа Шматкова), „Вук и Црвенкапа” (гђа Бологовска); „Плава брада и његова жена” (гђа Гез); невеста избирачица (гђица Сtimiћ). Највише заслуженог успеха имала је „Плава птица”² (гђица Васиљева). Улоге које су захтевале драмску игру дивно су остварили гђи-

² Васиљев је улогу принцезе Флорансе назвао „Плавом птицом”, а улогу „Плаве птице” код М. Петипе — принцом Флорисоом. Разлог томе може се само нагађати. По мишљењу учесника и сведока, улога Флорансе одликовала се класично-барокним француско-руским стилем, са посебним украсима руку које су одавале славенску емотивност. Замисљен као дијалог флауте (Флорисо) и кларинета (Флоранса), овај *Pas de deux* следио је скоро буквално класичну схему Петипиног балета, осим мушке варијације „Птице”, која је била сведена на партнерство.

ца Карењина (Краљица) и г. Бологовски који је играо женску улогу зле виле Карабос. Веома добар утисак оставили су ученици позоришно-балетске школе гђе Ј. Пољакове, што чини част њеном прегалаштву на том пољу делатности. Били су интересантни декорација и костими по скицама В. Жедринског, у „модерном” стилу који је сада, у извесном смислу, прихваћен.

У закључку, сматрам да је неопходно дати, као добар увод, подробен плакат представе, уз сажет либрето балета, те означити у програмима, бар кад су у питању главни играчи, ко ће које игре и нумере играти у чиновима, као што то ми обично радимо у Царским позориштима.

А. Никољски

А. Никољски одаје, дакле, признање Ф. Васиљеву, диригенту С. Христићу, Ј. Пољаковој и извођачима. Он у *Усјавааној лейојици* (односно *Очараној лейојици*) Васиљева истиче интересантност декорације и костима В. Жедринског „у модерном стилу”, те блиставост представе која је за публику била „право уживање”.

Међутим, ниједан критичар није изричито истакао чињеницу да је Васиљев пренео „први дворски класичан балет” М. Петипе, балет који је музичко-кореографском архитектоницом, као и спојем конкретне реалности и монументалног митског спектакла, симболизовао тежњу његових аутора за идеалном хармонијом Аполоновог царства (односно, у историјском контексту, Луја XIV, а на плану руске историје — Петра Великог). Познији руски историчари балета, М. Константинова и В. М. Красовска, видели су — како у самој конструкцији Петипиних варијација, сола, у класичним и карактерним играма, тако и у симфонијској структури партитуре, тежњу за јединством супротности, будући да је у овом балету, на психолошком плану, дух етичких вредности љубави и верности уздигнут до највећих висина, као супротност егзистенцијалним лутањима и ћудима судбине.

Оно исто што је Петипин балет, из данашње перспективе, значио за уметнички препород Петрограда, балет Васиљева значио је за београдски балет, без обзира на многе његове наивности, недоречености и измене у односу на оригинал. Васиљев је задржао Петипину схематску структуру драмског развоја приче, а по мишљењу извођача, и структуру самих варијација, пантомимских сцена и игара.

Занимљиво је да је Аурора играла („на прстима”) извесне деонице партитуре коју је Чајковски наменио вили Јоргован, док је вила Јоргован играла (у ципелама) један део варијација *Pas de six* из Пролога I чина (измена коју је и сам Петипа унео већ на праизведби свог балета). Вила Јоргован, и код Петипе и код Васиљева, била је замишљена као моћна Атина у хаљини, са кацигом симболично украшеном јоргованом (према М. Константиновој). Вилу Карабос играо је мушкарац као карактерну пантомиму. Дезире је, и код Петипе и код Васиљева, имао партнерску улогу, уз пантомимске деонице. Достојанственост овог лика огледала се у држању и позама. Уместо класичних соло бравура, Дезире је имао изванредно лепе подршке са Аурором. Главни носиоци класичне игре на прстима биле су Аурора, добре виле и Драго камење, као и *Pas de deux*

Плаве птице и Флорансе. Ове последње улоге представљале су ликове из подвести саме Ауроре и Дезиреа. У низу митско-бајковитих ликова и морфолошких преображаја људи у животиње и птице, а стварних бића у легендарна, у III чину и код Васиљева и код Петипе, Принц Флорисо, Пепељуга и Принц Фортен (Фортуна код Петипе), Црвенкапа и Вук, итд., представљају идеалну транспозицију самог духа љубави и њених симболичних мена. Као трансцендентна надградња ликова протагониста балета, игра Флорансе и Флорисоа антиципира срећан исход догађаја, судбинске Аурорине предодређености за Дезиреа. Вођен вилом Јоргован, Дезире се заљубљује у Аурорин лик који је „видео у машти”, у зачараној шуми. Оно што је пресудно, то су његова истрајна љубав и верност, његова жеља да ослободи ону коју воли по интуицији. И Васиљев и Петипа на исти начин следе нит приче и окончавају балет свеопштим слављем које почиње маршом и фанфарама — као и почетак Пролога, дакле у цикличној схеми — те љубавним Адађом Ауроре и Дезиреа, класичним свитама Драгог камења, игром Плаве птице и Флорансе, и дивертисманским играма мултикултурне провенијенције. Балет се завршава Апотеозом дефилеа свих учесника у играчком маниру. Занимљиво је да су *Pas de deux* Плаве птице и Флорансе играле Ј. Васиљева и М. Јовановић, Н. Бошковић и М. Јовановић (без мушке варијације), и Н. Бошковић и Миша Панајев (са мушком варијацијом). По мишљењу Д. Парлића, овај последњи пар (Бошковићева—Панајев) заслужио је својим извођењем све комплименте. Било је представа у којима је Н. Бошковићева играла и Аурору и Флорансу истовремено, и то веома успешно, као што је, према Д. Парлићу, био успешан и М. Јовановић.

Према тврђењима учесника и сведока, верзија Васиљева садржавала је и његова лична прилагођавања играчима, а и измене које су, током година, уносили и сам Петипа и његов наследник Фјодор Лопухов у Маријинском театру.

Но најпре погледајмо премијерни плакат. Он о овој представи *Очаране лейошнице* — коју назива „фангастичним балетом у три чина (пет слика)” — даје следеће податке: кореографија и режија директора и редитеља балета Фјодора (Феодора) Васиљева; либрето из прича Пероа; музика П. И. Чајковског; диригент Ст. К. Христић; декор и костими по скицама Вл. Жедринског; технички радови инж. Вел. Јовановића; деца Глумачко-балетске школе под руководством гђе Јелене Пољакове. И ништа више. Имена Маријуса Петипе нема. Као што нема ни речи о великом уделу Јелене Пољакове у преношењу кореографије и увежбавању солиста и ансамбла. Програм није штампан, те самим тим сиже и либрето балета нису назначени.

Па ипак, судећи по драматуршком редоследу чинова и слика, редоследу појављивања протагониста, солиста и групних игара ансамбла, као и на основу увида у основну кореографско-музичку конструкцију дела — а утисак о свему томе можемо стећи из оно мало преосталих фотографија и из пет-шест критика које, додуше, само делимично осветљавају стилска обележја кореографије и играчке лексике — постаје очигледно да је Васиљев следио сценарио и музичко-кореографску схему *Усјаване*

лейошице Маријуса Петипе. Овакав се закључак намеће кад се *Очарана* Васиљева упореди са либретом који је Петипа написао за властиту представу (тај либрето је први пут штампан у *Dancing times*-у 1942—3). У њему су прецизно назначени: појављивање ликова; имена улога, сола и ансамбл игара; карактер, трајање и психолошко узначење улога и игара; такт, ритам, динамика и трајање појединих играчких prizora или соло деоница, као и модалитети играчких и музичких секвенци.

На закључак да је Васиљев (заједно са Пољаковом) преносио Петипину кореографију наводе књига В. Красовске и есеј М. И. Пабережне, чији се подаци о *Усјаваној лейошици* Петипе и Чајковског подударају са основном схемом балета Васиљева.

На премијери, *Аурору* је играла Јелена Пољакова; *Принца Дезиреа* — Максимилијан Фроман; *Краља Флоресџана* — Фјодор Васиљев; *Краљицу* — Карењина; *Вилу Јорџован* — Д. Живановић; *Вилу Злоћу* — Бологовској (мушкарац у женској улози); *Вилу канаринку* — Р. Леви; *Бонбону* — Јурењева; *Цвети класа* — М. Олењина; *Вилу изобиља* — Бологовска; *Вилу раскоши* — Ј. Васиљева; а четворицу Аурориних вереника — Зибин, Јовановић, Јаворски и Жуковски; *Кашалабиџа* — Трунов. У дивертисману III чина *Белу мачку* и *Мачка* играли су Р. Леви и А. Жуковски, *Плаву њици* Ј. Васиљева, *Принца Флорисоа* М. Јовановић (само као партнер, без чувене мушке варијације); у улогама вилâ-драгог камења (*Дијамант*, *Злато*, *Сребро*, *Смарагд*) наступиле су Олењина, Герт, Лучезарска и Шмааткова.

Представа *Очарана лейошица* Васиљева била је од прворазредног значаја за развој Београдског балета већ и самим тим што је била први целовечерњи балет у нас. Играна је током 11 узастопних сезона, од 1927. до 1936/37, тридесет и четири пута. Васиљев се на свим плакатима потписао као једини кореограф и редитељ, али и према мишљењу наших историчара мр Ксеније Шукуљевић-Марковић и Милице Јовановић, он је своју поставку урадио према Петипиној, а у томе му је знатно помогла Ј. Пољакова. Васиљев је поставио партије ансамбла, док је Пољакова пренела и увежбала све солистичке улоге, један део ансамбла и ученике Глумачко-балетске школе. Улогу *Ауроре* она је одиграла само на премијери, а касније ју је преузела Наташа Бошковић коју је Пољакова увежбала. Од репризе, 18. јуна 1927, Бошковићева је у улози *Ауроре* наступила 26 пута, у првим представама са Максимилијаном Фроманом као *Дезиреом*, а касније са Анатолијем Жуковским. У току свог руковођења Балетом, 1927—29, Маргарита Фроман је шест пута одиграла *Аурору*, док је Јања Васиљева (која је на премијери играла *Плаву њицу*) играла *Аурору* у сезони 1934/35, у време кад је Н. Бошковић била на светској турнеји са трупом *Руски балет*. Последња представа *Очаране* одиграна је 29. новембра 1936.

Нека мишљења критичара међусобно су се разликовала у нијансама; али било је и знатнијих разлика у вредносном суду. Похвална мишљења дали су Живко Милићевић (*Политика*), Милоје Милојевић (*Српски књижевни гласник*), Петар И. Крстић и А. Никољски (*Новое Время*, Лењинград), који је написао не само најпохвалнију него и најкомплет-

нију критику представе. Критичар часописа *Misa*, потписан иницијалом С., изразио је негативно мишљење о кореографији, али је посебно истакао игру Ј. Васиљеве и Ј. Пољакове, као и „врло импресивне костиме и инсценацију” Жедринског.

Све у свему, кад се узму у обзир мишљења историчара балета, учесника и очевидаца, музиколога као што су мр Надежда Мососова и др Бранко Драгутиновић, а посебно кад се имају у виду доба и могућности Београдског балета који је 1927. још био у својим почетцима, можемо закључити да *Очарана лејошница* Ф. Васиљева представља значајан датум у развоју класичног балета у нас. Чињеница да смо скоро оригиналну *интегралну* верзију петербуршке представе *Усљаване лејошнице* М. Петипе из 1908—1914. имали на сцени Народног позоришта већ 1927, односно пре многих светских метропола (у Лондону је премијера интегралне верзије Петипе—Чайковског одржана тек 1946), сама по себи говори о изузетности овог остварења Ф. Васиљева, и као кореографског дела и као репертоарског потеза. О томе су, уосталом, према подацима из приватног архива гђе Милице Јовановић, сведочили очевици и учесници: Даница Живановић, Владимир Жедрински, Аница Прелић, Милорад Јовановић, Сима Лакетић, Марија Олењина, Смиља Мојић, Миша Панајев.

ЛИТЕРАТУРА

Милица Јовановић, *Балет Народног позоришта првих седамдесет година*, I, Народно позориште, Београд 1994.

Марта Е. Константинова, *„Спјача красавица”, шедеври балета*, Искусство, Москва 1990.

В. Красовская, *Русский балетный театр второй половины XIX века*, Искусство, Москва, Лењинград 1963.

Надежда Мосусова, *„Усљавана лејошница”*, сепарат из зборника *О руској емиграцији и музичком позоришту између два рата*, САНУ, Београд, 145—147.

Г. М. Побережная, *Театральная символика балета „Спјача красавица” П. И. Чайковского*, у: В. Красовская, *Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского*, Ижевск, „Удмуртия”, 1985, 120—130.

Ксенија Шукулјевић, *Најпаша Бошковић*, МПУС, Београд 1989.

Ксенија Шукулјевић-Марковић, *Јелена Дмитријевна Пољакова*, изложбени каталог, МПУС, Београд, фебруар 1995.

Selma Jeanne Cohen, *Ples kao kazališna umjetnost*, CEKADE, mala edicija, Zagreb, 1988.

(Студија написана за Конгрес CID-Unesco у Атини 2007)

Mirjana Zdravković

THE FIRST CHOREOGRAPHY OF THE *SLEEPING BEAUTY*
BY P. I. TCHAIKOVSKY ON THE STAGE OF THE NATIONAL THEATER
IN BELGRADE

Summary

Following the basic information on the premiere of the ballet *Sleeping Beauty* by M. Petipa and P. I. Tchaikovsky in Mariinsky Theater in St. Petersburg on 2 January 1890, this paper presents a thesis that the *Sleeping Beauty* of Fodor A. Vasiljev and Jelena Poljakova, which premiered on the stage of the National Theater in Belgrade on 16 June 1927, is the most similar and the almost integral version of Petipa's ballet from the approximate period from 1908 to 1914. The paper continues with the survey and analysis of the reviews of renowned Belgrade critics as well as the Leningrad critic A. Nikolsky and the comparison of the data from the posters for the Belgrade premiere with the script of M. Petipa written for Tchaikovsky with the descriptions of Petipa's versions from the period 1890—1920 written by the most renowned Russian ballet historians. The opinions of Belgrade historians and musicologists, as well as the participants in the Vasiljev play and witnesses were given a prominent place. By relying on facts and historical material as much as possible, the text sheds light on many aspects of the Vasiljev play stressing the important role of J. Poljakova, yet not diminishing the role of other participants and witnesses. All of this was done with the intention to offer the most accurate insight into the *Sleeping Beauty* by Vasiljev to all the interested despite the unreliability of memories and the inevitability of subjectivity.

The conclusion is that the piece by F. Vasiljev and J. Poljakova from 1927, as a first classical "court ballet" in this country and the almost integral version of Petipa's *Sleeping Beauty*, meant a great progress for the Belgrade ballet, speaking in terms of repertoire, choreography, music, performance and scenography.

Эниса Успенская

РЕЖИССУРЫ ЮРИЯ РАКИТИНА В РУССКОМ ДОМЕ

АБСТРАКТ: В тексте речь о двух постановках Юрия Ракитина в Театре Русского Дома: мистере М. Метерлинка „Сестра Беатриса” и „Горе от ума в Белграде”, автора подписавшегося псевдонимом Грибоедов-Внук.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Ракитин, Метерлинк, Евреинов, Черепов, Ведринская, Мейерхольд, „условный реализм”.

Когда в апреле 1933 года открылся Русский Дом Юрий Львович Ракитин, в русской эмигрантской среде известный как режиссер Императорских театров, праздновал уже свою двенадцатую годовщину режиссерской работы в Белградском национальном театре. Но несмотря на это и на жажду Юрия Львовича ставить пьесы на русском языке нас несколько удивляет то, что на театральных подмостках Русского Дома им было поставлено всего два спектакля: „Сестра Беатриса”, Метерлинка, 3/1 — 1937 и 1 июня 1940 года пародия „Горе от ума в Белграде”, автора скрывшегося под псевдонимом Грибоедов-Внук. Причины этому, конечно же, могут быть разные, но одна является несомненной — это репертуарная политика театра, которой могли быть не по душе экспериментальные поиски Ракитина.

Ракитин, который в начале белградской карьеры имел и по двадцать постановок в год, в начале тридцатых жаловался в письме своему петербургскому знакомому, режиссеру Н. Н. Евреинову: „Театр занят местными авторами. Этого требуют и правительство и газеты... (...) Моя роль в театре ограничивается несколькими постановками в сезон”.¹

Сербская критика не была благосклонна ни к русскому репертуару ни к его театральным исканиям и Ракитин был вынужден ограничиваться не только количеством, но и качеством личных художественных запросов и, что для него было наиболее невыносимо, приспособля-

¹ Из двух углов. Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракитиными. Публикация, вступительный текст и примечания *В. В. Иванова* // Мнемозина. Из истории отечественного театра XX века. М.: АРТ, 2003. Готовится к печати.

ваться к вкусам „средне развитого интеллектуала”.² Не случайно, автор литературного сборника „Призыв”, писавший под псевдонимом „Театрал”, высказал надежду по поводу готовящейся постановки „Идиота” Достоевского сказав, что „может быть, Ракитину на этот раз удастся углубить свою режиссерскую работу”.³ Но ракитинский „Идиот” не увидел свет на сцене Национального театра.⁴

Ракитин, между тем, отчаянно стал надеяться на русскую публику. Однако и здесь по-видимому было то же самое. Явно озлобленный журналист „Русского голоса” Д. Персиянов, очевидно бросаясь камнем в огород Ракитина, писал под театральным сезон 1937—38 гг. (т. е. уже после постановки „Сестры Бетрисы”), требуя от администрации Русского Дома „чтобы не было дальше *экспериментов* и монополизаций, доходящих до какого то террора со стороны чересчур темпераментных театральные специалистов и чтобы традиции эмигрантского репертуара соблюдались в чистоте, ибо засорение репертуара сомнительными советскими пьесами ничего художественного не дает, а знакомство с советскими достижениями не так уж важно и нужно даже”.⁵

Постановка произведений советских авторов конечно дала Ракитину плохую репутацию в русских кругах у которых в большинстве были правые и монархистские убеждения, а тем более у публики собиравшейся на спектакли в Русском Доме Императора Николая II — „Правые считают нас большевиками за то что у Ракитиной в русских спектаклях идут советские пьесы”⁶ — писал Ракитин Н. Н. Евреину. Директору театра, Черепову мог помешать и шумный скандал созданный вокруг Ракитина из-за постановки в Национальном театре именно одной советской пьесы т. е. „Зойкиной квартиры” М. Булгакова.⁷

Однако, вопреки всему этому Ю. Л. Ракитин под Рождество 1937 года ставил в театре Русского Дома одну из своих излюбленных пьес „Сестру Беатриса” М. Метерлинка. Творчество известного бельгийского драматурга, „глубокого и рафинированного символиста”,⁸ Ракитин считал вершиной драматического искусства. Со „Смертью Тентажиля” он начинал свою театральную жизнь в московской Студии на Поварской и

² *Ракитин J.* Метерлинк и Молијер у нашем Народном позоришту — Эпоха. Београд. 1921. Бр. 686.

³ *Театрал.* К предстоящему театральному сезону в Белграде // Призыв — литературно-политический сборник. Издание союза русских писателей и журналистов в королевстве С. Х. Х. — Возможно псевдоним „Театрал” принадлежит Евгению Аничкову, редактору журнала, знатоку театра и автору четырех неопубликованных пьес. С Ракитиным они, очевидно были в дружеских отношениях, так как последний произнес прощальную речь на похоронах Аничкова 24 октября 1937 года („Русский голос” 1937 № 342).

⁴ Нам не известно, удалось ли Ракитину поставить „Идиота” с группой Юлии Ракитиной, на русском языке, но театральным Белград запомнил постановку А. Черепова, с двумя русским труппами, на сцене театра Коларац, 20 декабря 1937 г. В роли Настасии Филиповной выступала Юлия Ракитина, а князя Мышкина играл А. Черепов.

⁵ *Персиянов Д.* К театральному сезону // Русский голос № 339.

⁶ Из двух углов. Переписка Николая Евреина с Юрием и Юлией Ракитиными...

⁷ См. об этом: *Ваганова Наталья.* Злополучная „Зойкина квартира”, Булгаковский спектакль, Белград, 1934 // Русская мысль. Париж. 1998. № 4207.

⁸ *Ракитин J.* Метерлинк и Молијер...

с той же пьесой начал и свое эмигрантское творчество в Сербии. Но у белградской публики, как писал корреспондент газеты „Политика” „еле хватило терпения досмотреть спектакль до конца”.⁹ Ракитин, конечно же, не решался больше рисковать но и отказаться от Метерлинка — он не мог. И опять таки, вопреки протестам своих коллег и прессы, в качестве экзаменационных постановок выпускников белградской Музыкальной и артистическо-балетной школы он режиссирует „Чудо святого Антония”.

Однако может быть не было бы и постановки в Русском Доме если бы на „Сестре Беатрисе” не сошлись интересы Ракитина с интересами актрисы М. А. Ведринской, исполняющей в ней главную роль. Оба они были „новыми людьми” серебряного века, те, которые, по Брюсову, испытывали настроения *fin de siècle*.

Знаменитая актриса Александринского театра, проживавшая свои эмигрантские годы в Риге,¹⁰ приехала на гастроли в Белград в сезон 1936—37 гг. и сразу была горячо принята и со стороны публики и со стороны печати. В Белграде М. Ведринская работала вместе с В. Греч и П. Павловым, выступала в ролях чеховских героинь, которыми прославилась на александрийских подмостках. Кроме актерского мастерства, белградским русским Мария Ведринская представилась и режиссером, поставив 12 мая 1937 года в Манеже Национального театра на Врачаре, пьесу поэта Р. К. „Царь Иудейский”, сыграв в ней роль Иоаны.¹¹

„Сестра Беатриса” для Ведринской была очень важным спектаклем. Роль в которой ее великая предшественница и учительница — В. Ф. Комиссаржевская поставила высокие нормы актерской игры давала ей возможность проверить собственный художественный рост. По словам критики она „выдержала сравнение”¹² впервые исполнив эту роль в Театре Русской Драмы, в Риге 1933 года.

И для Ракитина мейерхольдовская „Сестра Беатриса” имела почти такое же значение. Это был спектакль в котором Мейерхольд сказал последнее слово им созданной „метерлинковской” ветви условного театра. Дальше по этому пути нельзя было идти, что и показалось на его следующей постановке Метерлинка — пьесы „Пелеас и Мелисанда”. Узел противоречий, стягивающийся в актере, наметившийся еще в работе над „Смертью Тентажиля”, именно в этом спектакле превратился в Гордиев узел. Если Комиссаржевская в Беатрисе сумела утвердить себя в новом театре и „приблизиться к свободе красоты”,¹³ хотя и стоило ее

⁹ Ж. Тентажилова смрт // Политика. 1921. Бр. 4664.

¹⁰ „М. Ведринская входила в состав пайщиков-учредителей Товарищества „Театр Русской драмы”, главным режиссером которой был Рудольф Александрович Унгерн” — *Исмагулова Т. Д.* „Символ гонимой русской судьбы” // Берега. 2003. Выпуск 2. С. 16.

¹¹ Пьеса поэта Р. К., т. е. Великого Князя Константина Константиновича, впервые была сыграна в Эрмитажном театре трагедии 9 января 1914 года в присутствии Императора Николая II. М. Ведринская исполняла роль Лии. — *Исмагулова Т. Д.* — С. 17.

¹² Там же. С. 18.

¹³ *Чулков Г. И.* Театр В. Ф. Комиссаржевской „Сестра Беатриса” М. Метерлинка // Мейерхольд в русской театральной критике. Москва. 1997. С.

это „истинного самопожертвования”,¹⁴ то в Мелисанде она сорвалась, не выдержав подчинения роли которую от нее требовал режиссер.

Ракитин хорошо понимал мастерство Мейерхольда, он был лучшим исполнителем ролей в его постановках и наверное лучше других понимал его недостатки. Уже в Белграде Ракитин писал о препятствиях, с которыми встречались сторонники нового театра, о „полном расхождении между требованиями режиссера и тем что артист в состоянии дать, о пропасти, которая между ними существовала так что никакой договор не был возможен”.¹⁵ Именно потому его творческая деятельность как режиссера и педагога, но и театроведа была направлена на то, чтобы превзойти эту пропасть. Во многом, опираясь на Станиславского, он советовал актеру подчиняться не режиссеру, а самому себе, прислушиваться к своему внутреннему голосу, который должен дать ответ на вопрос: „Чего я хочу?”, „Чего я первым долгом желаю?”¹⁶

Как Ракитин справился с „Сестрой Беатрисой” мы можем судить лишь по двум коротким рецензиям, вышедшим в русской белградской печати. Газета „Русский голос” хвалила спектакль и русских артистов за то что „совершили подвиг, вернувшись к Метерлинку, истинному аристократу в искусстве”. Но успех пьесы приписывался в первую очередь Марии Ведринской, ибо „только с ее талантом и ее чуткой душой можно было воскресить сестру Беатрису из XIV века так чтобы она была понята и трогала нас в XX веке. Глубина страданий грешной Беатрисы... и безстрастный образ непорочной Мадонны... Святость в грехе и грех в святости... Потрясающая картина возвращения и раскаяния”.¹⁷

Упоминание о режиссере Ракитине было совсем скромным:

„На сцене Русского театра современный Русский Белград мог видеть кусочек богатого Императорского Александринского театра блистательного Санкт-Петербурга и не только благодаря М. А. Ведринской.

Ставил пьесу режиссер Ю. Л. Ракитин, служитель того же храма русского искусства. Его трудами и остальные исполнители составили вполне стройный ансамбль”.¹⁸

Автор другой рецензии Юрий Росимов, тоже высказывал благодарность М. Ведринской за „серьезно продуманное и талантливое исполнение трудных ролей Мадонны и Сестры Беатрисы, в которых так мало действия и так много содержания. Образы созданы ею затрагивали и заставляли трепетать самые сокровенные душевные струны. Сестра Беатриса понятна нам. Несколько сгущенные и усиленные автором, переживания ее у ног статуи Мадонны были интерпретированы с исключительной яркостью”.¹⁹

¹⁴ *Беляев Юр.* О Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике... С. 79.

¹⁵ *Ракитин J.* — Позоришни опити и идеје // Мисао — 1923. С. 324.

¹⁶ Там же. С. 325.

¹⁷ *В. К.* „Сестра Беатриса” // Русский голос. 1937. № 302.

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Ю. Р. (Юрий Росимов /Офросимов/)* Сестра Беатриса // Русское Дело. Белград. 1937. № 12.

Возможно что Ракитин не вмешивался в исполнение Ведринской, тем более что эта роль была ею хорошо изучена и продумана еще при рижской постановке, имевшей большой успех у публики и критики. Ракитина вполне могло удовлетворить умение Ведринской „наполнять внутренним содержанием”²⁰ ее особое сценическое выражение. Оно соответствовало его понятию об актерском искусстве, материалом которого является „чувство”. „Творчество актера — писал он — состоит именно в умении высказывать различные чувства, его искусство рождается в чувствах”.²¹

Во второй части рецензии на спектакль „Сестра Беатриса” Ю. Росимов дал очерк о самой постановке пьесы, из которого, хотя он и совсем не большой, можем заключить что Ракитин следовал приему Мейерхольда. В спектакле, по-видимому, соблюдались требования „условности” в оформлении сцены и особого рода общность, стилистика исполнения пьесы. Кажется, что „стройный ансамбль” который заметил и первый рецензент подчинился, „принципу неподвижности барельефных групп, что независимые персонажи были объединены единым ритмом и пластическими композициями”.²²

Росимов писал: „Хочется остановиться на постановке. Старый опытный режиссер, г. Ю. Ракитин, дал все возможное при наличии средств бывших в его распоряжении. Прекрасны были групповые явления: нищие пришедшие за милостыней, они же под благословением Мадонны, перенесение монахинями умирающей Сестры Беатрисы на белые ткани, служащие укором оскверненному телу и грешной душе, — ожившие старинные фрески. Великолепно!”²³

Сравнение со „старинными фресками” совпадает со впечатлениями которое получили видевшие постановку Мейерхольда в 1906 году, в Театре В. Ф. Комиссаржевской. „Мне понравились и эти сестры в серо-голубых обтянутых платках и безобразных чепцах, так выделяющих щеку. — писал Максимилиан Волошин. — Мне при виде их все время снились фрески Цотто во флорентийском соборе — это дивное упоение святого Франциска во всей его беспощадной реальности и идеальной красоте”.²⁴

В итоге, мы можем сделать вывод, который скорее является предположением чем заключением, что Ракитин в работе над „Сестрой Беатрисой” сумел осуществить то, чему стремился всю театральную жизнь, а именно, соединить мхатовский психологический прием актерской игры со условностями сцены и ансамбля, выработанными новым театром.

Следующая работа Ю. Ракитина в Театре Русского Дома, по нашим сведениям, была водеvilльная постановка пародии грибоедовского „Горя

²⁰ *Исмагулова Т. Д.* ... 14.

²¹ *Ракитин Ю.* Позоришни опити и идеје... С. 335.

²² *Бродская Г. Ю.* В. Я. Брюсов — В. Э. Мейерхольд — В. Ф. Комиссаржевская // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905—1907 годов. Ленинград. 1987. С. 100.

²³ *Юрий Росимов.* Сестра Беатриса. // Русский голос.

²⁴ *Волошин М.* „Сестра Беатриса” в постановке театра В. Ф. Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 84.

от ума”. Нам не удалось обнаружить кто Грибоедова-Внук, подписавшийся так под этой пьесой, в которой пародируется жизнь белградских русских. Однако можем сказать, что Ракитин принимал участие в одной такой пародии, исполнив в ней главную роль. Речь о комедии А. Ренникова „Тамо далеко”, написанной в первые годы белградской жизни русских беженцев, поставленной режиссером Суходольским в „Союзе русских деятелей искусства”. Сам Ренников передавал возмущающие впечатления русских за остроту над их эмигрантской жизнью: „Вы что наделали? Господи что за мрачная вещь... Вы черт знает что пишете. Не хорошо, нехорошо, дорогой мой”.²⁵

Что касается спектакля „Горе от ума в Белграде” то уже на афише зрители могли узнать, что речь о „злободневной пародии в стихах в 4-х картинах”, им предлагалось посмотреть „лучший спектакль этого сезона”, спектакль который является „сенсацией для русского Белграда”, ибо на сцене Русского Дома будет весь Русский Белград, „знакомые все лица”. Рекламировали спектакль, уговаривая публику: „Если Вы хотите забытья от всех забот и волнений... Если Вы хотите провести приятно и весело время... Если вы хотите посмеяться... Если Вы хотите предаться воспоминаниям о вечных типах бессмертной комедии Грибоедова **Горе от ума**, то перечтите ее снова и приходите в Русский Дом на спектакль в субботу, 1 июня, чтобы убедиться что они живы и донныне не только в Грибоедовской Москве, но и в Русском Белграде”.²⁶

В „Русском голосе” было опубликовано краткое содержание пьесы: Первое действие: утро Фамусова — приезд Чацкого в Белград; второе: „Аксидан” с автомобилем Молчалина — Белградский Скалозуб; третье действие — благотворительный бал в Белграде и четвертое разъезд”.²⁷

После спектакля в том же „Русском голосе” появилась рецензия, в которой его наполовину хвалили а наполовину критиковали. Хвалили первое действие за „легкий под Грибоедова стиль”, злободневную мысль и остроумие, монолог Чацкого — г. Духовского, о России и национальном сознании и женские персонажи, старуху Хлестову — г-жа Дориан, г-жу Юлию Ракитину в роли Софи, гг. Томина и Донского, первый Репетиллов, второй князь Тугоуховский. Не понравилось рецензенту „Обозрение” — куплеты о „говорят-говорят”, особенно об эмиграции, по его мнению „излишни и неудачны”. И ровно как и после спектакля „Тамо далеко”, „...при разезде одна дама негодуя громко сказала: Опять высмеяли эмиграцию. По-видимому на высмеивание самых себя есть большой спрос т. к. „Обозрения” множеств а публика их посещает...”²⁸

Кроме этих двух, нам не удалось обнаружить какой либо еще постановки Ю. Ракитина в Театре Русского Дома. Остается вопросом, ставил ли Ракитин в Русском Доме „Идиота” Достоевского, который в 1926 году подготавливал для Белградского национального театра.

²⁵ Ренников А. (А. М. Селитернников). Ужасы драматургии. // Новое время. Белград 1922. № 359.

²⁶ Программа спектакля „Горе от ума в Белграде”, Русский Дом Имп. Николая II. Архив А. Б. Арсеньева.

²⁷ (Неподписано) Горе от ума в Белграде // Русский голос. Белград. 1940. № 478.

²⁸ Д. П. Горе от ума в Белграде. Театральный зал Русского Дома Императора Николая // Русский голос ... № 480.

РЕЖИЈЕ ЈУРИЈА РАКИТИНА У РУСКОМ ДОМУ

Резиме

У тексту је реч о режијама Јурија Ракитина у Театру Руског дома: *Сесѝра Беаѝриса* М. Метерлинка и *Невоље због ѝаметѝи у Београду*, аутора који се потписао псеудонимом Грибоједов-Унук.

Због скандала изазваног режијом Булгаковљевог *Зојкиноѝ сѝана* у Народном позоришту, Ракитин готово остаје без посла. Међутим, ни монархистички оријентисана управа, а ни публика новоотвореног Театра Руског дома, није била расположена да широм отвори врата режисеру који режира „црвене” ауторе. С друге стране, Ракитин који је полагао велике наде у руско-језичну публику није успео да је одушеви ни својим експерименталним „мејерхољдовским” позоришним открићима, а ни духовитом пародијом на живот београдске руске емиграције.

Делимични успех Метерлинковог „миракла” критика је приписала учешћу звезде петербуршког Александринског театра, Марије Ведринске, која је сезону 1936—37. проводила на гостовању у Београду.

Циљ рада је био да се на примеру реконструкције поставке Метерлинкове драме *Сесѝра Беаѝриса* покаже аутентичност Ракитиновог режисерског рукописа, који, као спој натуралистичког психологизма, наслеђеног од Станиславског и „условног” позоришног језика Мејерхоља, припада традицији руског „реалистичног симболизма”.

Мирјана Сшошић

РУСКА БАРКА — КРАЈЕВИ ИСТОРИЈЕ

САЖЕТАК: Текст приступа филмском остварењу Александра Сокурова *Руска барка* које по много чему представља значајан потрес у техници монтаже, у организацији мизансцена и у третирању филмског простора и времена. Хронотоп је измештен из хоризонта хронолошких резова и уобичајене картографије која премерава историју Русије преко комеморативних места која понављају догађаје. Текст превреднује музејски код испод филмског кода са становишта друге архиве, наиме, из архиве будућности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: архива, музеј, мимеза историје, постисторијски слом, репродукција, симулација.

In an enigmatic sense which will clarify itself perhaps (perhaps, because nothing can be sure here, for essential reasons), the question of the archive is not, I repeat, a question of the past, the question of a concept dealing with the past which already might either be at our disposal or not at our disposal, an archivable concept of the archive, but rather a question of the future, the very question of the future, question of a response, of a promise and of a responsibility for tomorrow. The archive: if we want to know what this will have meant, we will only know tomorrow. Perhaps. A spectral messianicity is at work in the concept of the archive and like religion, like history, like science itself, this ties it to a very singular experience of the promise.¹

Филм је снимљен успешно из трећег покушаја крајем децембра 2001. године у петербуршком музеју Ермитаж, који је интегративни фактор филмске нарације, као и инстанца чије се име појављује на самом

¹ „У загонетном смислу који ће се можда разјаснити (можда, пошто овде ништа не може бити сигурно, из суштинских разлога), питање архиве није, понављам, питање прошлости, питање концепта суочавања са прошлосту која је већ могла или није могла бити нама на располагању, концепт архиве која се може архивирати, него пре питање будућности, само питање будућности, питање одговора, обећања и одговорности за сутра. Можда. Архива: ако хоћемо да знамо шта би ово требало да значи, знаћемо само сутра. Сабласни месијанизам је делатан унутар концепта архиве, и као религија, историја, наука сама, везује се управо за нарочито искуство обећања.” (Jacques Derrida, *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, Galilee, Paris 1995; *Archive Fever: A Freudian Impression*, prev. Eric Prenowitz, Chicago University Press, Chicago 1995) — прев. аут.

почетку пројекције.² Сокуров усложњава естетски фокус укрштањем уметничког дела у настајању (једног нарочитог филмског универзума), монументалности архитектонике колосалног петербуршког музеја, архивираног европског сликарства, руских музичких остварења из XIX века (Глинка, Чајковски), и посебног третмана „странца”, Европљанина, циничног Маркиза, који се открива као уметничко дело за себе. На овај аспект у уобличавању другог протагонисте и нараторовог двојника, указује Д. Кујунџић у исцрпном приказу Сокуровљеве *Руске барке*.³

Интервал трајања без граничних тачака

Редитељска замисао Александра Сокурова подразумевала је реализацију идеје о филму као непрекидном бележењу историје, без резова, без трептаја камере, у реалном временском трајању од 90 минута. Естетска комплексност ове идеје не открива се само у овој малој револуцији на пољу филмске монтаже и уопште филмске технике. У интервјуу који је дао Татјани Тучинској Сокуров сам истиче да непрекинуто бележење оком камере јесте „само медијум”,⁴ нарочит скок у методу филмског писања догађаја, нераскидиво повезан са сценском метафором краја историје, најнеобичнијим хронотопом и архетипском димензијом. Сокуровљева намера је била да тематски доминантно третира време. „Можете пронаћи готово све у филмовима — интригу, драму — али не и дах времена. И то је управо оно што желим да ухватим [...] Снимање у једном кадру било је средство, инструмент. Послужило је нашем циљу разумевања даха времена. Ово је једини разлог за одлуку да снимамо филм нон-стоп.”⁵ Овај дах времена, или како на другом месту Сокуров каже „ток времена”, јесте проблематично одређење, пошто филм приказује више временских токова, односно проток времена као такав и не постоји у филму. „Пошто је Ермитаж *Руске барке* настањен духовима из три века, време стоји; пошто се историјски периоди мењају док идемо из собе у собу, време се непредвидиво креће. [...] Дешавајући се у реалном времену, снимак постаје налик фиксираном рефлектору који пресеца кроз мрак, док замишљене ере наликују вртлозима који пролазе у прекидима кроз зрак.”⁶

² Государственный
ЭРМИТАЖ
The State Hermitage Museum
presents

³ D. Kujundžić, *After „After”: The Arkive Fever of Alexander Sokurov*, Irvajn, Internet публикација *Cineview*, 13.

⁴ Сокуров често истиче овакав став: „Ипак, непрекинут кадар само је медијум — не циљ, нити уметнички задатак”.

⁵ У приказу филма Галине Столијарове: „Hermitage film makes history”.

⁶ http://www.russianark.spb.ru/eng/press_full.php?prs_id=10 Haunted Hermitage, *The Nation*, October 14, 2002, STUART KLAWANS — прев. аут.

*Анти-оквир; полифонија; мимеза историје
и глас историјског*

Симболика црног екрана отвара наративни лавиринт. Глас савременика, слепог за савременост, уводи из мрака заборав у сиви, зимски амбијент прилаза петербуршком музеју. Изоловани, управо отуђени глас наратора, који се прелива у монотonoј боји, утишан, резигниран и суморан (глас се динамизује касније, током дијалога са Маркизом), отвара и затвара путовање. Особитост оквира открива се у паралелизму невиди црног екрана и магловите црне невске воде, али раздваја се у алегориском читању филма. Наиме, ако на самом почетку постоји изречен, аутореференцијалан заборав наратора,⁷ а тама историјског слепила даје тон кобног и претећег, последњи поглед је замућен, границе историје тону у море сабласти, осућене да заувек плове, заувек постоје. Црни екран и замагљен поглед су атемпорални, аисторијски, апокалиптични. Време је стало. Безвремена вечност је немогућност догађајног, историјског, мнемоничког. Немогућност бележења. Могућност лежи у архивираним, претпотопном и постисторијском, репродукцибилном непрекинутом запису, који је отворен за будућност.⁸ Трансистиријски контекст наративног рама стапа се са путовањем кроз руску историју и европску уметност. Дијегетички оквир филма обухвата период од петровске Русије до Романових пред декабристичку побуну и свечаног бала 1813. године. Наратор — савременик „види” историју, али услед апокалиптичког деловања оквира, његов поглед је коегзистентан, смештен симултано догађајима. *Оживљена* историја романовљевског двора сведочи о историји, пошто слепи водич сведочи о апокалипси историје, оној која је у одсуству. Сам заборав фантомског наратора сведочи о апокалипси. Наиме, филм не приказује савременост, она је обрисана. Приказане епохе се претапају. Њихови крајњи рубови су замрачени, замагљени. Филм се може читати у контексту пловидбе кроз релативне и недокучиве категорије времена, као повратак у прошлост из измештених сфера теле-технолошке ере, који узрокује преосмишљавање, односно превредновање, обе ере — оне у коју се грозничаво улази, и оне из које се долази. *Руска барка* увија, изокреће просторно-временске схеме. Простор постаје време, и време осваја категорију протежности. Овакво историјско читање је нарочито архивирање које преиспитује и „одређује структуру архивираних садржаја”,⁹ у оном смислу у којем различита стања кретања (према

⁷ *Руска барка*: „Отварам очи и ништа не видим. Сећам се само да се десила нека несрећа и сви су бежали да се сакрију. Просто не могу да се сетим шта ми се догодило.”

⁸ „Шта ако би се историја догодила само једном, али као понављање? Шта ако историја није ништа до ово једино понављање, догађајући се први пут као сопствено удвајање? Догађај снимљен из једног кадра, само један и неповратан *први кадар, рез и развијање?*” D. Kujundžić, *H. д.*, 1 — прев. аут.

⁹ „Тиме се на други начин каже да архива није као штампање, као писање, протеза или хипомнестичка техника уопште, само складиште и конзерваторијум за садржаје из прошлости који се могу архивирати, који би постојали у сваком случају, и исто тако, и без архиве. Не, техничка структура архивирајуће архиве такође одређује структуру архивских садржаја, чак и кад улази у постојање И његову везу са будућношћу.” (J. Derrida, *H. д.*, *Archive Fever*) — прев. аут.

физичким законима релативитета) узрокују различите брзине протицања времена, односно убрзавања или успоравања тока времена.

Прва театрализација историје дата је по наглашено хладном зимском дану на прилазу Ермитажу.¹⁰ Око камере је функционализовано као мета — визибилност,¹¹ као око које разматра могућност театарске поставке чији је он једини гледалац,¹² али уједно и као иманентно уметничком делу, као ходочасник — жудник (еремит) који открива сакралну димензију етимологије имена музеја (франц. — пустињачки стан, манастир), као и оног који је, заједно са својим визијама и свеколиком инсценацијом историје, осуђен да заувек плови и „живи” у архиви, у ковчегу историјског,¹³ погребен.

На другој страни је Маркиз де Кустин, који се исто чудновато заде-сио у музеју и говори руски, језик који није раније познавао. Иако је Маркиз историјски позната личност, дакле *оживљена* датост прошлости, иако дели егзистенцијално подручје које заузима романовљевска аристократија, он не дели и духовно подручје. Наиме, Де Кустин је Француз, дипломата, писац скандалозног путописа *Писма из Русије. Русија 1839*, западњак, критички оријентисан према руској уметности и историји. Де Кустин је замишљен као Европљанин „уопште”, као фигура која у себи обједињује историјско (XIX век) и модерност.¹⁴ Око камере прати Маркиза кроз себе — епохе Ермитажа. Отварање комуникативног канала између ова два нарочита странца у Русији XVIII и XIX века остварује полифонијску базу говора о руској историји и култури. Њихови гласови се међусобно непосредно додирују, прожимају, најчешће одбијају и пародирају, контрапунктирају. То су две особене самосвести које припадају различитим, удаљеним хронотопима. Драган Кујунџић запажа семантички набој овог сусрета — колизије, као сусрета Европе и Русије, у којем налази учинак подвајања и удвајања (дуплирања) перспективе, и срж нарративне структуре *Руске барке (Ковчега, Арке)*, која је заснована на „просторно-временском удвајању које искључује сваку аутентичност интерпретације, па чак и сваку недвосмислену просторно-временску оријентацију. Све је удвојено и сабласно, аутентични и особени догађај и његова

¹⁰ Група официра и дама у журби улази у царску резиденцију. Наратор само што је отворио очи, покушава да открије где се налази и шта се дешава — *Руска барка*: „Како чудно. Где сам? Судићи по одећи мора да је 1800-та. Куда то они журе?”

¹¹ *Руска барка*: „Да ли је могуће да сам невидљив, или сам једноставно прошао неопажен? ... Је ли могуће? Да ли је све ово постављено за мене? Да ли се од мене очекује да одиграм улогу? Каква је ово представа? Надајмо се да није трагедија.”

¹² Овај аспект нараторовог виђења комплекснији је са сазнањем да је то управо око режисера, и опет усложњено плурализацијом нивоа гледања, будући да гледаоци виде то виђење.

¹³ *Руска барка*: „Погледај, море је свуда. Осуђени смо да пловимо заувек, и живимо заувек.”

¹⁴ „Маркиз де Кустин био је, на свој начин, необична особа. Ако ни због чега, оно барем зато што је, до дана данашњег, најалост, много шта од онога што је написао о свом виђењу Русије, понекад исфрустриран, још увек тачно. У XXI веку можемо да покушамо и увидимо смешну страну тога, али ипак то остаје чињеница.” (Џон Хартл: интервју са А. Сокуровим, *Seattle Post Intelligencer*, 2003. — прев. аут.

сопствена пародија и понављање. Нарација заправо почиње у том *contre-temps* начину, у контратемпоралности, где је почетак, извор снимања подељен између два приповедача, и развија се као дељење [*di-vision*] његове дискурзивне и филмске сцене.”¹⁵ *Руска барка* је у већој мери визуелни плес са историјом него наративна структура са историјском позадином, и актуализује се на прелазу између фиктивног и фактуалног, бајковитог и документарног, између „живе” историје и уметничких, историјских и политичких рефлексја.

Уписивање и брисање; Кунсџкамера — ѿалимџесџ

Упркос многим примедбама филмских критичара да Сокуров није остварио критичку дистанцу, да није приказао како страдање човека под Императором тако ни крваву револуцију, искон Европе која се приклања Новој религији, „мртве душе”, КГБ, НКВД, светске ратове и празан ход хиперреалности XXI века, филм латентно тематизује посткатастрофично. Утваре историје сведоче о историји, а онај становник апокалипсе, становник поплављеног и потопљеног историјског сазнања (чији се трагови конзервирају и бележе будућност у другој истој, нарочитој архиви) не чита алфавет постпотопног. Први излазак из времена које памти музеј јесте улазак у собу празних рамова. Ова временска ћелија смешта се у период нацистичке окупације Лењинграда која је трајала 872 дана (1941—1944), када је преко милион људи изгубило животе да би лучки град издржао опсаду. Овај догађај је посредован најпре његовом репродукцијом, потом и разговором између два путника.¹⁶ Маркиз, отеран и застрашен војницима, бежи у мрачан ходник, и упркос упозорењима свог сапутника, отвара врата одаје из које хрли тежак и хладан ваздух. На зидове су ослоњени празни рамови, а Маркиз ступа у контакт са столаром који себи кује ковчег и екстатично понавља да нема никог осим гробова и лешева. Кујунџић у овој сцени налази алегоријски потенцијал који је активиран „[...] у односу на филм као крипта, тајна, завештајни историјски споменик. Она приказује своју сопствену посткатастрофичну производњу.”¹⁷ Као и сам музеј-ковчег сваки гроб отвара се постхумно према ономе што надлази, према другима који ће читати запис отиснутог имена на архивираном жртвованом телу пре смрти. То је сотеролошка, и фундаментална, функција музеја-ковчега.

¹⁵ „It also impregnates the entire narrative structure with the spatio-temporal doubling which precludes any interpretive authenticity or even an unequivocal temporal and spatial orientation. Everything is doubled and ghostly, an authentic and singular event and its own parody and repetition. The narrative actually starts in the mode of *this contre-temps*, counter-temporality, whereby the beginning, the origin of filming is split between the two narrators, and unfolds as a *di-vision* of its discursive and cinematic scene.” D. Kujundžić, *H. џ.*, 7 — прев. аут.

¹⁶ Маркиз и наратор расправљају о милионској жртви и цени такве жртве, и одговорности Санкт Петербурга и Ермитажа пред обећањем слободе и моћи.

¹⁷ „The scene in which a carpenter is shown making the casket stands, emblematically, for the film as a crypt, a secret, and a testamentary historical monument. It displays its own post — catastrophic production.” D. Kujundžić, *H. џ.*, 11 — прев. аут.

Још један у низу временских измештања у посткатастрофично јесте алузија на диктатуру Совјета у разговору тројице управника музеја: двојицу (Орбелија и Петровског-оца) представљају глумци, док трећи, Петровски-син, иначе актуелни управник, представља самог себе. У замраченој одаји, у коју Де Кустин и његов „руски чичероне” улазе, Орбели и Петровски — и отац и син, пригушено расправљају на престоном зачељу о прислушкивачима стаљинистичке полиције смештеним унутар телефона управника. Познато је да су током совјетске епохе деценијама унутар зидова музеја били прислушни уређаји које је било немогуће открити. Тема шпијунирања је наговештена на више наративних нивоа. Најпре као притајено путовање ока камере кроз многе ходнике и галерије које прогоне сабласти историје која се догађа. Шпијун са белим рукавицама, којима су посвећена два минута да се скидају и немирно навлаче, прати Де Кустина на често не баш опрезном одстојању. Глас-поглед, иако прво зазван као чичероне (вођа), остаје пратилац странца до величанственог отварања погледа кроз време, тј. до свечаности под Николајем II у сам освит рата и револуције. Први постсовјетски управник Михаил Петровски, среће дух свог оца, од ког тражи помоћ и усмерење, али старац не може да говори. У оквиру ове сцене лежи алузија на монархију и большевике у репликама о рестаурацији царског трона који су начели црви. Орбели уздише над ратовима и катастрофама кроз које су ипак успели да сачувају музејске драгоцености. С друге стране, не спомиње се Стаљинов Антикваријат, државна агенција задужена за продају,¹⁸ који је значајно утицао на број еминентних музеификованих уметничких дела. Исто тако, филм не бележи политичку историју Зимског дворца, большевички упад и смакнуће Романових, као ни Стаљинове чистке унутар управе музеја. Значајно је да сада Маркиз, као део филмске архиве, као *оживљена* датост прошлости, слуша и посматра будућност — три генерације управе у Ермитажу (од 1934. до данас), које зраче апокалиптичну боју своје епохалности. Маркиз сам иронизује вишеструко анахронну ситуацију, коментаром који се односи како на непреносивост знања између духова прошлости и актуелних прималаца наслеђа Совјета,¹⁹ тако и на њега самог.

Кујунџић уочава одређену синтетичну моћ руске културе, и то управо у виду измирења концепта „слабог месијанизма” Валтера Бењамина и хегелијанске идеје краја историје. Месијанизам Петра Великог и понор совјетске Русије XX века резултирали су потоњим резом, прекидом у историји руске културе и немогућношћу приступа прошлости. Модернизација коју је започео Петар Велики, такорећи европеизација, убрзава развој Русије, монархистичке и секуларизоване, која ће високим надама и прогресистичким идејама спремна дочекати Други долазак Месије.

Aufklärung царске Русије почетком XVIII века, њена ауторефлексивна као медиализација сопствене заосталости у односу на европске центре моћи, потенциран је задахом који се осећа у музеју, који у више наврата

¹⁸ http://www.russianark.spb.ru/eng/press_full.php?prs_id=14 The Hermitage, Out to Recapture Lost Age, Works, Washington Post Staff Writer, Sunday, April 13, 2003, By Linda Hales.

¹⁹ *Руска барка*: „Они му ништа неће рећи. Знаш, питајте мене! [...] Свако може да види будућност али се нико не сећа прошлости.”

региструје Де Кустин. Потмули задах одређен је као мирис формалина, мирис првог руског музеја Кунсткамере, основаног Петровим декретом 1704. године, као конзерваторијум природних и људских куриозитета и реткости, у сврху едукације, просвећења народа. Прва колекција је настала по угледу на европске „кунст” кабинете, са којима се цар упознао на осамнаестомесечном путовању по свету. Кунсткамера је имала мноштво одељака, а нама су најзначајнији кунст-кабинет, натур-кабинет и анатомске колекције, у којима је Петар Велики држао узорке препарираних животиња, археолошких налаза, делова тела и фетусе у киселом раствору, у формалину. Формалин који осећа Де Кустин стоји као ознака акцелерације политичког и друштвеног живота у Русији са културном афирмацијом овог музеја који може да се тумачи као темељ Ермитажа, као темељ који настаје у укрштању физичког, онтолошког принципа и номолошког,²⁰ оног који захтева „да се одржи и сачува закон просвећеног тиранина, и да се, сходно томе, сачува сећање на политички утицај *Кунсткамере* као оснивачке и потиснуте архиве Ермитажа, Санкт Петербурга, и филма о њима.”²¹ Као и утварност првог музеја чији су експонати фантомска протеза живог којем се не може приступити, тако и видео запис представља артифицијелни надоместак за историју којој се не може приступити. Историја је препарирана у свеколиком сјају аристократије, са завидним ангажманом Ермитажа и руског Министарства за културу. Још једна занимљивост у овој сцени која је смештена у италијанску галерију испуњену нараторовим савременицима, јесте управо та да сада и Маркиз савременицима мирише на формалин, што, и поред тога што и они њему заударају, њега на недвосмислен начин сврстава у препарирану смрт преживљавања. Маркиз је део руске културне историје, унапред архивиран и поновно ишчитаван за ново складиштење будућег. За Руску барку.

А(на)хронолошко-ијични њуџници

Значајно је приметити да око камере постаје лик за себе, али заузимајући посебно егзистенцијално подручје у односу на утварни свет музе-

²⁰ Дерида приступа појму 'архива' преко два принципа именована речју *Arkhe* и делатна у процесу архивирања: принцип почетка (*physis*) и принцип захтева, заповести (*nomos*). Насиље *nomos*-а је деструктивно, или, на трагу психоаналитичког читања памћења, свака репетиција догађаја индикована је нагоном према смрти, нагоном да се запамти једно и једино. Нагон за архивирањем је апоретичан, наиме, будући насилан, принудан, он настоји да избрише отиске сваког архивирања, чак и сопственог. Ово архи-насиље почива на техникама архивирања: *impression* (отискивање), *repression* (притискивање) и *suppression* (потискивање). Оба поретка, поредак почетка и поредак заповести, именовани су речју *Arkhe*, чија превасходна снага потиче из економије знања и обезбеђује институционалну одговорност интерпретације. Архивирање је немогуће без налога за једним, али управо овај налог уништава архиву.

²¹ „This aspect of the *Kunstkamera* also leaves a trace of a historic presence at the site of archivization, the originary injunction to keep and preserve the law of the enlightened tyrant, and therefore preserves the memory of the political impact of the *Kunstkamera* as a founding and repressed archive of both the Ermitazh, St. Petersburg, and the film about them.” D. Kujundžić, *H. d.*, 10 — прев. аут.

ја који и сама походи као утвара,²² и то утвара која „види” али је недоступна „виду” *оживљених* пресовјетских Руса. Ипак, тачка гледишта, иако се инсистира на једном извору виђења, континуираном оку камере које не трепће, модулирана је управо тиме што глас-поглед није невидљив онима који не припадају хронотопу царске Русије. Наиме, фантомски путник из XXI века успоставља однос на првом месту са Маркизом, француским дипломатом, чији се путопис поново ишчитава (у чудесном хијазму временских димензија), као и само путовање, али кроз виртуалне просторе музеификоване Русије.

Онда имамо и Русе — савременике у малој италијанској галерији, које наратор идентификује као становнике Санкт Петербурга који више није руска престоница. Индикативна је Де Кустинова реплика да је Санкт Петербург химера,²³ чиме се наставља на основни сукоб између себе и наратора Руса. Француски дипломата исмева процес модернизације током Петрових реформи, који је претендовао на успостављање националног идентитета на темељима европске уметности. Жалобним гласом он пропраћа своја запажања да су Руси угледајући се на Италијане, Фламманце, на ватикански осмишљен ентеријер, на гомилање раскошног обиља и наполеоновског царског стила упили и грешке Европе. Маркиз, дакле, отвара још једну значајну тему — специфичан однос Русије према европској уметности и култури. Овај однос он легитимише као епигонски. У том контексту царска престоница заиста се открива кроз нарочиту химеричност стицања зрелости и националног идентитета трпећи и поздрављајући са добродошлицом утицај Запада.

Репродуктивност; Сокуровљево брисање историје филма

Едуардо Кадава осврћући се на противречну концепцију *ауре* уметничких дела Бењамина Валтера,²⁴ увиђа са њом уско повезан проблем „осцилације између простора и времена, између дистанце и блискости”, која се налази у самој структури фотографије и филма. Кадава се позива и на Хајдегеров увид у технолошко редуковање просторно-временске дистанце у предавању *Das Ding (Стивар)*, и наглашава да „уколико је удаљеност једног догађаја смањена различитим техничким медијима који нам, делујући на даљину, приближавају догађај, онда је истовремено, све још даље него што је било: догађај није само извучен из свог контекста од којег је добијао значење, него је и оно чему смо приближени, запра-

²² Овај други тип утварности очигледан је у дијалогу са Де Кустином када глас-поглед на Маркизову опаску да је то његова земља одговара да није његов век.

²³ *Руска барка*: „Престоница треба да буде древни град као Москва. Не химера.”

²⁴ У есеју „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције” Бењамин увиђа историјски услов пропадања ауре уметничког дела: „Техника репродукције, можемо општено формулисати, одваја оно што је репродуковано из подручја традиције. Тиме што техника умножава репродукцију, она јединствену појаву дела замењује масовном. А тиме што дозвољава репродукцији да се приближи ономе који је прима, у свим његовим свакидашњим ситуацијама, техника актуализује оно што је репродуковано.” Валтер Бењамин, *Есеји*, прев. Милан Табаковић, Београд 1974, 119.

во, репродукција догађаја. Оно чему смо приближени, другим речима, нешто је различито од тог догађаја. Сусрећемо дистанцу без које се догађај никада не би појавио: једну дистанцу која наступа у облику слике или репродукције”.²⁵ Читајући Кадаву који чита Бењамина и Хајдегера у оквирима нашег контекстуалног читања филмског записа *Руске барке*, може се извести закључак о постојању више нивоа близине/дистанце приказаних догађаја. На самом почетку филма, док путовање проналази (да ли икада пронађе) пут кроз ониричке визије до самоспознаје (на личном и националном плану), у подрумским одајама, петровским казаматима, видимо самог Цара, просвећеног апсолутисту, видимо га у контроверзној ситуацији немира и беса, и чујемо (и то што чујемо носи значајнију семантичку тежину од онога што видимо) глас-поглед који први пут током нарације уводи тему закаснелости,²⁶ односно тему односа путника из будућности (путника из постисторијског) и прошлости (историје) која се одиграва пред њим. У непосредној близини догађаја путник је пасивни посматрач, оптерећен историјским наслеђем царске и совјетске Русије (царска Русија нежаљена,²⁷ и совјетска Русија подвргнута брисању). Тек у колизионом дијалогу са Де Кустином његов однос према догађајима се динамизује, драматизује, и политизује. Глас-поглед апологетски приступа историји.²⁸ Маркизов приступ, према прототипу, критички је оријентисан. Ипак, значајно је приметити да су ова два странца у Зимском дворцу унапред обележена дистанцом према догађајима, глас-поглед својом анахроничношћу, а Де Кустин атопичношћу. Упади у садашњост (управници музеја и опсада Лењинграда), који политизују музеј, истичу непремостиву дистанцу путника из XXI века и догађаја које репродукцијом филм настоји да архивира. Међутим, права дистанца, непремостива удаљеност, у бењаминовском кључу, припада нивоу масовне

²⁵ Едуардо Кадава, *Речи светлости: шезе о фотографији историје*, прев. Бранка Арсић, Београдски круг, Београд 2002, 29—31.

²⁶ *Руска барка*: „Боље је не мешати се у ово. Не узнемиравајмо их. Уосталом, прекасно је.”

²⁷ „После совјетске револуције, осећај губитка запоседа простор у руском историјском идентитету, пошто оно што јој је у прошлости претходило постаје неприступачно за историјски континуитет, обнављање и жаљење. Петровски период постаје издвојен као меланхолични губитак; ни 'ваљано' прежаљен, ни сасвим заборављен. То је период меланхоличне жеље која тек треба да се 'реша' у руској историји, политици, култури, и уметности. Она, дакле, образује још-непрежаљену будућност Русије.” D. Kujundžić, *Н. д.*, 3 — прев. аут.

²⁸ *Руска барка*:

„— Мислим да сам видео Петра Великог.

— Осећам одушевљење у твом гласу. Да ли је било занимљиво? Јесте?

— Да, веома занимљиво. Заиста.

— У Азији, тирани су обожавани. Што је гори тиранин, то је сећање на њега драгоценије. Александар Велики, Тамерлан и ваш Петар Велики.

— Грешите у вези са Петром. Он је научио Русе да се веселе.

[...]

— Петар је наредио убиство свога сина. Исти човек који је научио људе да уживају у животу. Баш смешно!

— Мислио сам да знате куда идемо.

— Подигао је европски град на мочвари. Увео је поредак најпримитивније врсте. [...]

— Али град је ипак европски!”

рецепције овог филмског остварења, које нуди живу историју музеја који прогоне духови историје. Док *eventa*, космос збивања, постоји непосредован Ја-свешћу, као бесконачан (са аспекта поимања Ја-свести оптерећене актуелним доживљавањем схематизованог времена-простора властите егзистенције) скуп недиференцираних, стопљених преплета, коначно, хаотичних, асхематизованих сегмената свеколиких збивања 'стварносног', дотле је *conjuncta* (веза, спој) посредована субјектом који гледа, види, слуша, учествује; чита, тражи, рије по непрегледној множини, отворен ка екстерном, али истовремено уписујући одређену субјективност Ја-логике производећи, (ре)продукујући сегмент, коначно, интерпретирањем га понављајући. У филму *Руски ковчеж*, поље *conjuncta*, интервенције духа, Ума, знатно је измештено из своје претпостављене способности интерпретативног центра, надређене инстанце конституисања, разумевања, па и трансфера историјског знања. То је расредиштен центар, заробљен насиљем темпоралног вампира у отвореној тамници интервала. Непрекинут кадар захтева нарочиту увежбаност мизансцена и колосалност кореографије. Сокуров је антиејзенштајновски оријентисан.²⁹ Време које је дато гледаоцу је време догађања. Не понављају се секвенце, не калеме се кадрови. Један једини кадар приказује догађаје као својеврсну имитацију историје, архивирајући је унутар филмског записа унутар музеја, циновске архиве. Ермитаж је продуцент филма о Ермитажу, чиме су оквири филма удвојени и нарочито интензивирани интенцијом урамљивања руске историје у преплету мимезе историје, музејске репрезентативности, хаотичних премештања у времену и особеног тумачења уметности. Индикативан је коментар да је *Руска барка* Сокуровљево филмско љубавно писмо чији је адресат Ермитаж, који је очувао елитни руски културни идентитет, више или мање угрожен несрећама ХХ века.³⁰ Дакле, филм је конституисан као хијазам „живе” и музеификоване историје.

Сомнамбулно путовање гласа-погледа је звучно изоловано. Гласови других се као такви чују, они су слушани, док је глас-поглед поунутрен,

²⁹ Сергеј Ејзенштајн наглашава структурални значај монтаже у филмској уметности: „Гледалац је приморан да пропутује оним истим креативним путем којим је уметник пропутовао стварајући слику. Гледалац не само да види представљене елементе недовршеног дела, већ истовремено проживљава динамички процес појаве и стварања исто онако како га је проживео аутор ... сваки гледалац ... ствара слику у складу са представљачким упутствима које му даје аутор, што га води ка разумевању и проживљавању ауторове теме.” (наведено према Гордон Грејам, *Филозофија уметности. Увод у естетичку*, прев. Зоран Пауновић, Слио, Београд 2000, 133). Сокуров је, како сам каже, сањао о непрекинутом кадру, петнаест година, и успева коначно да актуализује ову идеју о филму са појавом Sony HD камере, последњим проналаском у дигиталној технологији који омогућава стварање слике готово истог квалитета као и конвенционална филмска камера, и омогућава дуго време снимања. Филм *Руска барка* је бележен овом камером и снимљен директно на хард диск, тако да се снимак лако може пренети на видео траку, DVD, може постати чак и интернет фајл. (Све информације о филмској техници и околностима снимања могу се наћи на официјелном интернет сајту: <http://www.russianark.spb.ru/eng/index.html>)

³⁰ Peter Bradshaw, http://www.russianark.spb.ru/eng/press_full.php?prs_id=13 Cinema: Breathing history of Russia. — The Guardian (UK), April 10, 2003.

изговаран, што одговара приповедној Ја-форми. Масовна рецепција је тиме удвојена рецепција, односно рецепција рецепције Ја-свести. Ако је публика „четврти зид” позорнице, као гранично подручје света уметничког дела, у филму то место додира није изостављено, него је око камере смештено унутар сцене, функционализовано као средство динамизације сцене, заправо, као, истовремено, део уметничког света и његово читање, односно интерпретација. Компјутерски обрађен филмски запис доступан је маси конзумента и тиме испоручен бескрајном ланцу репродукција. Репродуктивност је аутореференцијална на самом почетку, појавом имена музеја који се филмом саморепродукује. Најчешће цитирана изјава Сокурова гласи: „Стварамо филм о Ермитажу, за Ермитаж.”

Алеџорија историјске жртве; проблем сведочења

Транзитивни карактер уметничких текстова који тематизују историју упућује на тенденцију успостављања семантичке доминације, права на истинитост и поузданост, и на реконструкцију догађаја из угла, тачке гледишта оне инстанце која следствује приказаном, наиме, после историје, и опет, приказујући свршено, доживљено или постосведочено, фиксирано „догођено” догађање. Мнемотехника *Руске барке* омогућена је, и захтевана, губитком памћења изазваног совјетским терором. Совјетски период је обрисан. Присутан је само кроз алегоризацију историјске жртве, било као херојска смрт петербуршких становника под опсадом, било као политичка убиства и прогонства под Стаљином. Ако постоји тенденција да се верификује, озакони, коначно, институционализује, знање, познавање, сазнавање „догођеног”, и ако постоји претендовање на неминовно финалистички оријентисану експликативност, морамо поставити питање сведочења. Приступ маси збивања са тестамонијарне стране (субјект-сведок или посредовано сведочење) јесте увек идеолошки, опредељен приступ. Сокуровљев приступ је оштро идеологизован, могуће чак и против његових сопствених настојања. Прво брисањем радикалних криза руске историје, током којих су антикултурне и тоталитарне тенденције често ломиле и затирале културни ентузијазам. С друге стране, номинација немачког камермана Тилмана Битнера Сокурова је непријатно затекла. Сматрајући да *Руска барка* не би могла да настане без Ермитажа, руског министарства, руског позоришта и еминентног оркестра (Марински театар), Сокуров инсистира на чисто руском национално-културном подухвату. Овакве изјаве режисера (на једном месту Сокуров се чак пежоративно осврће на физичку снагу камермана, који би прави допринос пружио да су снимали, на пример, Олимпијске игре), изазвале су финалистичке и идеолошке интерпретације филма. Метонимијска функција наслова потегла је ставове да *Руска барка* плови као последњи и једини вредан стожер светске духовности, и да Маркиз, Европљанин, не само да неће него и не може да прати неуништиви кинетички набој руског узнесеног културног марша. Пре ће бити да Маркиз бира да заувек пребива у аристократској атмосфери којом се раздрагано ширила

мазурка и војска плесача. Око XX века молећиво позива Маркиза „напред”, али он са сузним погледом одлучује да остане у сахрањеној (похрањеној) историји, не напуштајући балску дворану Николаја II. Напред нема ничега. „Збогом, Европо.” Губитком европског сапутника водич не препознаје више путоказе, нема пристаништа, отвара се поглед на сеновиту воду потопа и пловидбу без циља, где је сама пловидба циљ. Циљ преживљавања.

Да ли је могуће да бесмртност остави отисак? Питање је апоретично, пошто сам отисак јесте знак смрти. Сокуров се користи посебним филмским језиком који хијазмом живог и мртвог замућује силуете света доступног чулима и видљиви свет нестаје. Ефекат утварности видљивог узрокује у рецепцији осећање бескраја и бесмртности. Пуноћа одсуства памћења савремености у *Руској барци* се интериоризује на крају филма који је функционисао на принципима грозничавог архивирања, складиштења спасоносног. Спасоносног као обећање и одговорност пред оним што ће доћи, оног што надлази. Филм се отвара и поклања себе, дарује се као симулација света прошлости, света предака, који се проблематизује присуством свести наследника, потомка, који је обележен одсуством памћења сопствене актуалности. Утварни статус ове свести, овог Ја које чудновато посредује између нас и архиве, плута између живота и смрти, стварности и фикције, и подједнако је део мизансцена као и један од нас, посматрача. Он се уписује у свет који посредује, архивирајући будуће. Алтеритете будућег, на-долазећег, нове контекстуализације архива прихвата са добродошлицом и они бивају уписани, означавају другост и преживљавање, насупротив принципу репресије, који је записивање смрти. Ова апорија конструкције и деконструкције архиве, открива нарочит архив будућности, наиме, открива да у обећању, у месијанистичким пројекцијама у будућност, у памћењу оног на-долазећег (*à-venir*), „трагови отварају архив за Другога, за памћење другог и за сваког другог другога”.³¹

Mirjana Stošić

THE RUSSIAN ARK — THE ENDS OF HISTORY

Summary

The film *The Russian Ark* by Alexander Sokourov is a special event in the late film production both in the field of movie technique and in the shifty areas of the aesthetics of the film narrative. As a displaced architectonics of time, this film is a feverish attempt to archive modern Russian history, i.e. a journey through the museified time of culture since the empire of Peter the Great, when the Hermitage Museum was an imperial residence, to the Soviet Russia, the culture of supervision and prosecution, which

³¹ D. Kujundžić, *Arhigrafija: arhiv i pamćenje kod Freuda i Derride*, у: *Глас и њисмо: Жак Дериде у одјецима*, прев. Весна Андрић, прир. Петар Бојанић, Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд 2005, 233.

has undergone a radical erasure. The text approaches the film from the standpoint of the analysis of the archive of Russian modernity, the arche of the very subject of the Russian nation, and through the spectrological analysis invokes the ghosts of the Soviet heritage of the narrator whose ironic view leads us through the colossal museums chambers-epochs, seeking shelter under the apocalyptic pillars of contemporariness.

*Драѓана Јеремић-Молнар
Александар Молнар*

ФАТАЛНА ПРИВЛАЧНОСТ ЛЕБДЕЊА И ПРВА ИСКУШЕЊА АТОНАЛНОСТИ

О Другом гудачком квартету Арнолда Шенберга*

САЖЕТАК: Аутори су приступили Другом гудачком квартету оп. 10 Арнолда Шенберга узимајући у обзир контекст композиторовог тадашњег свеукупног светоназора, а поготово идеје које је записао у свом (првом) тестаменту из (друге половине) 1908. и које је — формулисане, истина, на један другачији, поетски начин — пронашао у песмама Штефана Георга, *Litanei* (*Литанија*) и *Entrückung* (*Напуштање*). Полазећи од темељне дихотомије „суштинско” — „чињенично”, Шенберг је „суштинско” препознао у атоналној музици која је инкомпатибилна са прљавштином „чињеничног” и која тежи да „напусти” Земљу (схваћену као „долина суза”). Суицидни импулс, латентно присутан у оваквом схватању атоналности, обуздан је Шенберговим давањем задатка фантазији да ојача „гравитациону тежу” Земље, обезбеди повратак у домен тоналитета, а самим тим и спречи фатални расплет.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Арнолд Шенберг, Други гудачки квартет, атонална музика, тоналитет, хроматизам, аликвоти, окултизам.

Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg) и Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven) повезује један незанемарљив биографски моменат: обојица су, истина преурањено, сачинили тестаменте који су сведочили о њиховом осећању близине смрти и који су, што је посебно битно, били од великог значаја за разумевање њихове стваралачке поетике. Штавише, Шенбергов тестамент из (највероватније друге половине) 1908. кориснији је за схватање његовог прелаза на „слободну” атоналност, него што је Хајлигенштатски тестамент из 1802. био за Бетовенове музичке медитације о узвишеном (од *Sechs Gellert-Lieder*-а, преко Треће и Девете

* Рад је настао у оквиру пројеката „Светски хронотопи српске музике” (бр. 14745), који се реализује на Факултету музичке уметности, и „Просвећеност у европском, регионалном и националном контексту: историја и савременост” (бр. 149029), који се реализује на Институту за филозофију и друштвену теорију, а које финансира Министарство за науку Републике Србије.

симфоније, све до позних гудачких кваретета).¹ Шенбергов тестамент из 1908. — први у низу тестамената које ће написати до краја живота — занимљив је пре свега због тога што је он у њему преплео исцрпну анализу проблема које је имао у односу са својом женом² са омањом теоријском расправом о супротстављености привида чињеничног суштини (то јест свега постојећег), која лежи с ону страну свега чињеничног.

Тестамент из 1908. можда је први документ који указује на Шенбергову растућу склоност теозофији (односно антропозофији), која ће посебно доћи до изражаја у време компоновања ораторијума *Die Jakobsleiter*. Иако је данас готово немогуће утврдити када се Шенберг упознао са учењем о кореспонденцији, које је Емануел Сведенборг (Emanuel Swedenborg) још 1758. изложио у књизи *Небеса и њакао*,³ оно је без сумње већ у ово време почело да се одражава на његова размишљања.⁴ Учење о

¹ Вид. више о овоме у: Stephen C. Rumph, *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*, University of California Press, New York 2004, 38—39.

² Већ крајем 1907. Шенбергов брак је био темељно руиниран, а брачна криза се поклопила са уметничком кризом, чији је катализатор добрим делом био одлазак у САД Густава Малера (Gustav Mahler), јединог човека који је имао ауторитет у музичком животу Беча и који је Шенберга, упркос растућем неразумевању, подржавао као композитора (уп.: Manuel Gervink, *Arnold Schönberg und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber 2000, 130). Верујући да би у новој области уметности — сликарству — могао да пронађе начин за превазилажење уметничке кризе, Шенберг је, заједно са супругом Матилдом (Mathilde Schönberg), почео да узима часове сликања код Рихарда Герстла (Richard Gerstl). Игром судбине, излазак из уметничке кризе није био резултат течаја сликања, него брачног бродолома, до којег је дошло када је Матилда одлучила да се упусти у аферу са Герстлом и да — како ће се испоставити — само привремено напусти Шенберга. Иако је брак трајао све до Матилдине смрти 1923, очигледно је било да су га одржавали само рутина и брига за децу. Сви помнути догађаји инспирисали су Шенберга да током наредне две године ради на либретима за опере *Erwartung* и *Die glückliche Hand*. У првој од њих (завршеној 1909) до изражаја је дошла несрећна Матилдина љубав према Герстлу (према: Martin Vogel, *Schönberg und die Folgen. Band 1: Schönberg*, Verlag für Systematische Musikwissenschaft, Bonn 1984, 467); у другој (то јест у либрету из јуна 1910) је сам Шенбергов брак рефлектован у однос неверне „Жене” и превареног „Мушкарца”, при чему је лик „Господина” одударао од Герстла, сходно Шенберговој новој преокупацији да кроз овај лик апострофира неповратно удаљавање „стварног” (углађеног, богатог, „господског”) света од „уметничког” (уп.: M. Gervink, *H. d.*, 161).

³ Шенберг је поседовао немачки превод избора из Сведенборгових теолошких дела (*Theologische Schriften*) из 1904. Чињеница да у Шенберговом примерку ове књиге многобројне стране нису биле одвојене, имплицира да она није била много коришћена. „Ипак, њено присуство сугерише да је она била нешто што је он сматрао да треба да прочита, или барем да има под руком” (Mark Berry, *Arnold Schoenberg's „Biblical Way”: From „Die Jakobsleiter” to „Moses Und Aron”*. — Music and Letters, 2008, год. LXXXIX, бр. 1, <http://ml.oxfordjournals.org/cgi/content/full/89/1/84>). Могуће је, зато, да је главнину Сведенборгових идеја Шенберг много више усвојио из „филозофских” романа Оноре де Балзака (Honoré de Balzac), а првенствено преко *Серафитије*, као и преко бечких антропозофских канала, него из Сведенборгових списа.

⁴ У једном документу из заоставштине налази се Шенбергова опаска да је у овом периоду живота имао извесна окултна искуства и да је био у стању да „прима поруке” — иако само оне „веома неважне” (Arnold Schönberg, *Stile herrschen, Gedanken siegen*. — *Ausgewählte Schriften*, Schott, Mainz 2007, 40). Узме ли се у обзир да је Шенберг тада имао два пута годишње („почетком године и у јесен”) нападе грознице, у којима је „фантазирао” (то јест халуцинирао) (Исто, 43), није искључено да је некима од тих халуцинација (можда баш у јесен 1908, када је текст тестамента вероватно настао) приписивао онај исти

кореспонденцији претпоставља да је некада, у несагледивој прошлости, човек живео у складу са својом духовном суштином која је небеска, да се онда, током историје, под утицајем егоизма удаљио од небеса, али да његов оностран, „природни” живот и даље показује обележја „кореспондентности” са небеском духовношћу, и то увек када његова воља показује нагнуће ка „добром”, а његов ум нагнуће ка „истинском”.⁵ У оној мери у којој човек остаје веран својој небеској суштини, он спознаје истину и дела добро — а то значи у љубави према Богу и ближњима — док уплив овоземаљског самољубља прекида кореспондентност са небесима и доноси почетак кореспондентности са паклом.

Држећи се основних премиса учења о кореспондентности, Шенберг је у тестаменту настојао да релативизује оно што се „чињенички” десило у његовом брачном животу у лето 1908,⁶ као и да пронађе основе за један виши ниво небеске кореспондентности своје и Матилдине „суштине”. Тако се показује да су, „са становишта вишег нивоа веродостојности и истинитости”, он и његова жена у „суштини” представљали један хармоничан пар и да су се проблеми у њиховим односима (варање, лагање итд.) манифестовали само на појавном („чињеничном”) нивоу (чија „веродостојност и истинитост” није вредна помена). Да би појачао тврдњу како су он и његова жена заправо све време „суштински” стајали изнад свих проблема са којима су се („чињенички”) суочавали, Шенберг је посегнуо за паралелом са аликвотним тоновима: „Ако отпевам чисту ноту *a* у мој клавир, онда ће све жице које садрже *a* такође завибрирати. Али ако отпевам нечисто — више или ниже — одзвук је много слабији. Очигледно да само неки удаљени аликвоти стварају резонанцу — музички погрешно, бескорисно — иако верујем да добро темперовани клавир уопште не зна ништа о њима; може да их заборави; они нису продрли у његову хармонску музичку структуру”.⁷ Из тог поређења произлази закључак да је Шенберг сведенборговску „суштину” свог брака схватао на исти начин као и тон — као идеалну целину у којој се хармонично и равноправно стапају сви елементи од којих је састављена. Ње-

окултни карактер, који је и Сведенборг придавао својим сновиђењима: наиме, својство путовања у оностраност, у „свет духова”.

⁵ Уп.: Emanuel Swedenborg, *Himmel und Hölle nach gesehenem und Gehörtem*, Marix Verlag, Wiesbaden 2005, 60 и даље.

⁶ Шенберг је у тестаменту тврдио да „чињенице не доказују ништа. Онај ко се држи чињеница никада их неће превазићи и стићи до суштине ствари. Ја поричем чињенице. Све њих, без изузетка. Оне немају вредност за мене; јер ја их се ослобађам пре него што ме повуку на доле, ка себи. Поричем чињеницу да ме је жена преварила. Она ме није преварила, јер је моја фантазија већ давно представила све што је она учинила. Моје предосећање је увек прозревало њене лажи и очекивало њене злочине много пре него што је дошла на помисао да их почини. А ја сам јој веровао зато што сам видео да оно што је она приказивала као чињенице јесу лажи и зато сам их посматрао са становишта вишег нивоа веродостојности и истинитости. Чињеница што ме је преварила зато нема никакав значај” (A. Schönberg, *H. d.*, 357). Мучно самопропитивање у тестаменту нагло се прекида након што су све апсурдније тврдње достигле неку врсту солиписистичког врхунца: да муж који се тако бедно понео према жени уопште и није био Шенберг (да није био та „прљава свиња [Dreckkerl]”), баш као што ни његова жена није била жена која га је варала („Она живи у мојој уобразиљи. Можда је она само моја измишљотина”) (Исто, 358).

⁷ Исто, 54.

гово касније упорно инсистирање на томе да је његова музика „пантонална” (а не „атонална”) зато што је састављена од међусобно повезаних тонова који имају „заједничко порекло”,⁸ била је руковођена овом тежњом да музика остане верна „чистоти” изворног тона, тона као таквог, у којем су заступљени сви аликвоти. Теорија која је најпре успоставила темперовани систем, а онда системом хармонских ограничења оспорила „чистоту” тона, односно унутрашњу хармонију свих његових аликвота, а самим тим и композициону могућност употребе свих могућих сазвука, довела је не само до стварања тоналне музике него и до почетка дискриминације удаљених аликвота. Дисонантни сазвуци, у којима су се спајали ближи и удаљени аликвоти, избегавани су приликом компоновања зато што се сматрало да стварају „музички погрешну, бескорисну” резонанцу, која се не уклапа у „хармонску музичку структуру”, баш као ни „нечисти” (то јест, са темперацијом неусклађени) људски глас о којем је он говорио. Међутим, Шенберг је веровао да је „истина” другачија, штавише управо супротна: идеалитет темперације следио је перфекцију самог тона и упућивао на доследну употребу свих сазвука, услед чега је „истинска” музика била инкомпатибилна не само са „нечистотама” (то јест „лажима”) емпиријских гласова него и са тоналним „нечистотама” (то јест „лажима”) емпиријских композиција које су од удаљених аликвота направиле *terra incognita*. Лоша емпирија (свет „чињеничног”) искривљавала је праву, а то значи *пантоналну*, „суштину” како самог тона (који почива на идеалитету хармоније свих аликвота), тако и Шенберговог брака (који такође почива на идеалитету хармоније оба супружника — видљивом тек на Сведенборговим небесима), и омогућавала настанак нечег „нечистог”, а то значи лажи, варања и свих оних психопатолошких појава свакодневног (брачног) живота, на једној страни, и распада тона на блиске и удаљене аликвоте (након којег је за потоње могло да се каже да звуче „музички погрешно, бескорисно”), на другој страни. Из те перспективе постаје јаснији прави смисао Шенберговог покушаја да „еманципује дисонанцу”: да би била одбрањена чистота тона (са његовом „хармонском музичком структуром”), која је једина музички „суштинска”, морао је бити сачуван целокупан поредак аликвота (као једини гарант „истинске” пантоналности одзвука), а то је имплицирало укидање разлике између консонантних и дисонантних сазвука. Самим тим, „суштинска” је могла да буде једино она музика у којој се тонови нижу тако да не угрожавају изворну равноправност аликвотних тонова и чија дисонантност заправо означава њену супериорну индиферентност према свој погубној прљавштини „чињеничног”.

Ова стратегија утехе била је очигледно неуспешна, пошто је Шенберг отворено признао да је у овом периоду „имао суицидне мисли и скоро их спровео у дело”, као и да је и даље осећао да је потпуно „сломљен”.⁹ Тиме је величање „суштинског” и ниподаштавање „чињеничног” добило свој прави смисао суицидног импулса („нагона”): ако је

⁸ Исто, 284.

⁹ Исто, 358.

овоземаљски живот био састављен само од прљавих ствари — а Шенберг се све више уверавао да је Земља тек једна „долина суза (*Jammertal*)”¹⁰ — онда се чинило сасвим логичним да инсистирање на „суштини” води у оностраност, на Сведенборгова небеса, где више нема прљавштине „чињеничног” и где влада чисти идеалитет. Међутим, Шенберг није био спреман да се у потпуности преда суицидном импулсу, због чега се осећао као да се приближава „раздвајању душе од тела”,¹¹ након којег остаје неизвесно да ли ће тело следити душу, окончавајући боравак на овом свету и препуштајући се чистој хармонији оностраности, или ће се душа ипак вратити телу и наставити да живи, излазећи некако на крај са свим „чињеничним” прљавштинама које то подразумева. Ако је, сходно једном афоризму из 1910, Шенберг био спреман да уметност схвати као „крик за помоћ оних који на себи доживљавају судбину човечанства” и „кретање света”,¹² онда је то значило само једно: Шенберг је у својој уметности тражио начин да, најпре, свој дубоко лични проблем представи као универзалан, као део најдубљих метафизичких дилема које има свако ко настањује „Земљу, као долину суза”, а затим и да га реши на начин који би имао универзално важење и који би с правом могао да се назове узвишеним. Суицидни „нагон” је био тај који је Шенберга приморавао да тражи уметничка изражајна средства за представљање напуштања „Земље, као долине суза” (у потрази за „суштинским”), док је његова фантазија одмах добијала задатак да спречи фатални расплет, ојача „гравитациону тежу” Земље и одржи отвореном опцију повратка животу.

То је био контекст у којем се Шенберг заинтересовао за полетање у космос — али не у „чињеничном” смислу (реалног путовања у „ваздушном броду”), него у смислу („суштинског”) суочавања са изазовима умирања, приближавања Богу и радикалног разрешења егзистенцијалне кризе (било да победи опција смрти, било да победи опција живота). У тестаменту из 1908. могу се прочитати у том смислу индикативни редови: „Компетентни и талентовани виде у ваздушном броду са електричним жицама, у ваздушном броду који носи балон, прихватљиви супститути за идеју: лебдења у свемиру, укидања раздаљине како би се добила блискост, али блискост Богу. Доћи с једног на друго место кроз ваздух, држећи се за жицу, или са телом лакшим од ваздуха летети око стуба! У круговима, свакако! То су дела која испуњавају свет ентузијазмом”.¹³

Први подстицај за уметничко обликовање теме о амбивалентности-ма лебдења у космосу Шенберг је добио у неком неодређеном моменту током прве половине 1908, читајући две поеме Стефана Георгеа (*Stegan George*) из збирке *Der siebente Ring* (*Седми прстен*): *Litanei* (*Литанију*) и, поготово, *Entrückung* (*Напуштање*).¹⁴ Намеравајући да их искористи у

¹⁰ Arnold Schönberg, „Brief Nr. 150 an Pau Casals (20. II. 1933)”, у: *Briefe (Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein)*, В. Schott's Söhne, Mainz 1958, 187.

¹¹ Arnold Schönberg, „Stile herrschen, Gedanken siegen”, 356.

¹² Исто, 25.

¹³ Исто, 357—358.

¹⁴ Демелову (*Richard Dehmel*) натуралистичку поезију Шенберг је користио када је стварао композиције „у духу времена” (уп. детаљније: *Albrecht Dümmling, Die fremden Klänge*

компоновању Другог гудачког квартета у фис-молу, оп. 10, Шенберг је замолио једног свог студента (Карла Хоровица /Karl Horowitz/) да му пошаље преписе ових поема у Гмунден на Траунзеу, где се од краја јуна налазио на летовању. Добивши поеме 5. јула 1908, Шенберг се одмах латио посла и већ је до 11. јула омузикалио *Litanei*. На основу расположиве грађе, тешко је утврдити како је тачно дошло до структурисања Другог гудачког квартета,¹⁵ али је извесно да је изворно *Litanei* требало да буде последњи став овог дела. Тиме је Шенбергов Други гудачки квартет добио нешто заједничко са Бетовеновом Деветом симфонијом: оба дела су трансцендирала чисто инструменталне оквири жанрова којима припадају и позвала су у помоћ поезију, како би одлучујући допринела уздизању музике до висина узвишеног.

Завршетак поеме *Litanei* несумњиво је добро изражавао Шенбергово емотивно растројство, проузроковано захуктавањем брачне кризе:¹⁶

*Донеси своју хладноћу, њојаси њожаре,
Искорени наду, њошаљи свейлосџ!
Жар у срцу још њламџи оџворено,
Дубоко у унуџрашњосџи још расџе крик.*

der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George, Kindler Verlag, München 1981, 167 и даље). Кроз Георгеов лирицизам могао је да се упозна са много универзалнијом уметничком саморефлексијом егзистенцијалне кризе у модерном друштву, која се манифестовала како кроз естетизам (уп.: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, 35), тако и кроз растући утицај Ничеовог (Friedrich Nietzsche) нихилизма (који ће, опет, у комбинацији са Шопенхауеровом /Arthur Schopenhauer/) метафизиком, касније довести до рађања експресионизма (уп.: Жан-Мишел Палмије, *Експресионизам као њобуна. Прилоџ џроучавању уметничкоџ живоџа за време Вајмарске рејублике. I џом: Аџокалијса и револуџија*, Матица српска, Нови Сад 1995, 108).

¹⁵ Уп.: Ethan Haimo, *Schoenberg's Transformation of Musical Language*, Cambridge University Press, 2006, 268 и даље.

¹⁶ У напору да Шенбергов обрт ка атоналности прикаже као потпуно независан од сазнања „да му се брак распада“ (Исто, 270), Итан Хајмо (Ethan Haimo) је пропустио да евидентира чињеницу да је Шенбергов брак почео да се „распада“ већ крајем 1907. и да то што су прве скице за оно што ће на крају постати други, трећи и четврти став Другог гудачког квартета настале у периоду 17. децембар 1907 — 28. јун 1908. (дакле пре Матилдиног одласка са Герстлом) не значи да су биле неафициране турбулентним периодом Шенберговог живота. Осим тога, Хајмо није проблематизовао услове под којима је композиција завршена, то јест под којима је уследило компоновање другог и четвртог става. Шенберг је касније забележио да је ова два става, „након што су почели већ раније били скицирани, компоновао за једва три дана“ (Andreas Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, књ. 2, Hildesheim, Georg Olms Verlag, Zürich & New York 2005, 595), при чему је за сваки став био потребан тачно један и по дан (Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, Faber and Faber, London 1975, 55). Досадашње мишљење да су та три дана била баш она три дана у којима је Шенбергова брачна криза дошла до кулминације, након које је (захваљујући Матилдином повратку) уследило стишавање, Хајмо није ни на који начин оспорио. Хајму ипак припада заслуга што је указао на то да је Шенберг 28. јуна 1908. у Гмунден дошао са много конкретнијим плановима за Други гудачки квартет него што се веровало и да предстојећа брачна катастрофа није тако директно и свеобухватно обликовала коначну верзију дела. Хајмо је вероватно био у праву и у томе да је одлука о померању *Litanei* са последњег на претпоследње место квартета такође претходила доласку у Гмунден 28. јуна 1908. (E. Haimo, *Н. д.*, 278).

Усмрти чезњу, затвори рану!
Одузми ми љубав, дај ми своју срећу!

Користећи тематски материјал из прва два става, Шенберг је став *Litanei* осмислио да „функционише као циклични повратак. Кода [првобитно замишљеног] финала јасно је намењена заокружењу квартета као целине”.¹⁷ Пошто је „функција резимирања од XIX века — треба се само сетити парадигме Бетовенове Девете симфоније — припадала финалу”,¹⁸ Шенберг је иницијално кренуо стопама те традиције и од става *Litanei* покушао да начини својеврстан пандан последњег става Бетовенове Девете симфоније — и то не само у смислу заокружења музичке форме него и у смислу жанровског иновирања (увођење гласа у изворно инструментални жанр) у циљу постизања ефекта трагичног, односно узвишеног. „Тачно предвиђајући наступајућу трагедију” у свом брачном животу,¹⁹ Шенберг се испрва задовољио тиме да ту катастрофу изрази кроз специфичан сукоб тоналних и атоналних поступака, који у ставу *Litanei* налазе згуснути резиме, уобличен у варијациону форму наглашене ригидности. Много година касније, Шенберг је изјавио да је варијација „врло строга форма” у којој је слобода „апсолутно забрањена”²⁰ и да се у ставу *Litanei* определио да варијације компоује рационално, а не осећајно, то јест следећи „мозак”, а не „срце”.²¹ Став *Litanei* је тако постао урушени тонални одраз урушених форми („прљавштине”) земаљског живота, чија ригидност стоји у директној супротности са њиховим прогресивним обесмишљавањем и чија је иманентна тежња да буду „суштински” (а то значи „атонално”) докинуте. Делује, стога, сасвим плаузибилно да је Шенберг одлуку да Други гудачки квартет посвети својој жени Матилди донео у време док је размишљао да поемом *Litanei* оконча квартет и да је она носила у себи горку, али узвишену симболику свих овосветских веза (укључујући и оне тоналне) које су изгубиле упориште у „срцу” и „слободи” и које су управо због тога могле да буду прозрете рационално („мозгом”) и прожете жудњом за истинским ослобађањем у оностраности, у „суштинском”.

Крајем августа Матилда је напустила Шенберга и отишла да живи са Герстлом, окончавајући тиме напету ситуацију у Гмундену. Али, испоставило се, не задуго. Шенберг напросто није могао да се помири са чињеницом да је остављен и да треба да се сам стара о деци. Зато је током прве половине септембра (уз Веберново /Anton von Webern/ посредовање) ушао у компликовано преговарање о условима жениног поврат-

¹⁷ Walter Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893—1908*, University of California Press, 1993, 259.

¹⁸ Christian Martin Schmidt, *II. Streichquartet op. 10 für zwei Geigen, Bratsche, Violoncello und eine Sopranstimme*, у: Gerald W. Gruber (yp.), *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, књ. 1, Laaber Verlag, Laaber 2002, 126.

¹⁹ Ena Steiner, *Schoenberg on Holiday: His Six Summers on Lake Traun*. — *The Musical Quarterly*, 1986, год. LXXII, бр. 1, 34.

²⁰ Robert U. Nelson, *Schoenberg's Variation Seminar*. — *The Musical Quarterly*, 1964, год. V, бр. 2, 142.

²¹ Исто, 143.

ка. Довршавање следећег става, скерца (који је касније постао други став квартета), вероватно се поклопило са кулминацијом непријатности везаних за целу ситуацију у којој се Шенберг нашао,²² због чега је и суштинска драматика скерца врхунила у „разарању или исхлапљивању конвенционалног тоналитета. Та прича је свој отворени програмски климакс достигла на крају трија, у 160. такту, где је музички развој тема трија заустављен вапајем обновљеног цитата 'O du lieber Augustin'. Убацивање ове популарне песме, поготово њене последње фразе, 'Alles ist hin', служи, као што је често примећивано, као нека врста самореференцијалног коментара дезинтеграције музичког језика”.²³ И не само то: изобличеност популарне бечке песме „О драги Августине, све је свршено” није реферирала само на судбину тоналитета, него и на укорененост тоналне музике Запада у емоцијама као што су љубав или патња. Кроз тоналну музику се више нису могле изразити никакве емоције зато што их ни сам живот више није допуштао: уложене напоре да дочара свој „суштински” однос са женом Шенберг више није сматрао емоционално релевантним за постојеће форме тоналне музике.²⁴ Зато је иронично интонирање поруке „О драги Августине, све је свршено” у скерцу представљало епитаф не само тоналној музици него и прљавом „чињеничном” животу који се претвара у агонију управо зато јер се мора живети иако није вредан живљења.

Без обзира на то што је Шенберг стигао у Гмунден са одређеним бројем скица за четврти став квартета, решен да га компоњује на речи Георгеове поеме *Entrückung* и у некој врсти сонатне форме,²⁵ тешко да би став био тако музички успео да се композитор није налазио на врхунцу брачне кризе, у својеврсном лимбу између зла и горег, заробљен у хијатусу живота који је омогућавао још једино резигнирани поглед на „Земљу као долину суза”. У сваком случају, ако је пре доласка у Гмунден Шенберг и могао да верује како ће надомештање поеме *Litanei* поемом *Entrückung* на крају Другог гудачког квартета представљати „кретање у правцу више оптимистичке, животно-афирмишуће (заправо уметнички-афирмишуће) позиције”,²⁶ у условима када га је жена заиста напустила и када је започео мукотрпне преговоре око њеног повратка, то је могло да представља само кретање у правцу још узвишеније позиције, са које се најбоље видела бесмисленост његове целе животне ситуације. Песимизмом испуњено, ригидно-варијационо вођење тонално-атоналног сукоба, које је пружао трећи став *Litanei*, уступило је место послед-

²² E. Steiner, *H. d.*, 34. Треба имати у виду и чињеницу да је Шенберг страховао од могућности да се у јавности сазна за цео скандал. Пошто су се већ били намножили гласови који су тврдили да је Шенбергу место у лудници, Матилдин бег би био поздрављен као коначни доказ да у његовој близини не може да опстане нико ко је иоле нормалан.

²³ W. Frisch, *H. d.*, 266.

²⁴ Уп. и: Bryan R. Simms, *My Dear Hagerl: Self-Representation in Schoenberg's String Quartet No. 2*. — 19th Century Music, 2003, год. XXVI, бр. 3, 260.

²⁵ Уп.: E. Naimo, *H. d.*, 284. Став се састоји из интродукције (т. 1—21), експозиције (т. 21—66) са две супротстављене теме (почевши од 21, односно 51. т.), развојног дела (т. 67—99), репризе (т. 100—119) и коде (т. 120—156).

²⁶ Тако је тврдио Валтер Фриш (Walter Frisch). Уп.: W. Frisch, *H. d.*, 268.

њем ставу *Entrückung*, у којем се позиција узвишености градила — поготово у инструменталној коди — кроз једно истински „химнично” расположење. Иако још увек у традицији „спаситељског” симфонизма XIX века,²⁷ та „химничност” се удаљавала од *Presta* Бетовенове Девете симфоније и приближавала се *Adagio* његовог Гудачког квартета оп. 132, евоцирајући Шилерову идеју узвишеног кроз музичко представљање свечаности, односно кроз „буђење и појачавање расположења”, „одлагање задовољења” и онемогућавање „предвиђања краја”. И заиста, необична музичка свечаност коју је Шенберг уприличио на крају Другог гудачког квартета започињала је атоналним представљањем егзистенцијалне несигурности и неизвесности, која је касније кроз прву тему добијала поетску артикулацију („Осећам ваздух са друге планете”), да би након тога, кроз другу тему, почела да се постепено трансформише у радост због закорачења у сакралну сферу, која карактерише последње стихове:

*Пливајући у мору кристалног сјаја —
Ја сам искра саме светле ватре
Ја сам брујање самог светлог гласа.*

У првом стиху поеме *Entrückung*, који открива парадоксално стање уздигнутости изнад овоземаљских збивања (у којем је могуће осетити „ваздух са друге планете”), Шенберг је напоскон открио ону тако дуго тражену уметничку фигуру — фигуру лебдења у космосу — кроз коју ће најбоље изразити своје целокупно душевно стање и која ће дати одлучујући допринос узвишености окончања Другог гудачког квартета. Иако је касније (вероватно не желећи да даје повод психоаналитичком тумачењу властитог дела) био склон да *Entrückung* изузме од примене интерпретативног кључа који је изложио у тестаменту из 1908,²⁸ нема никакве сумње да музика коју је Шенберг компоновао за ову Георгеову песму није требало да упућује ни на какав „ваздушни брод са електричним жицама”, већ превасходно на „заборав свих мука земаљског живота”.²⁹ А да

²⁷ Albert Janobik, *Arnold Schönberg. die verräumlichte Zeit*, Gustav Bosse, Regensburg 1983, 44; уп. и: С. М. Schmidt, *Н. д.*, 141.

²⁸ „*Entrückung* започиње уводом који слика одлазак са Земље на неку другу планету. Визионарски песник предсказао је осећања, која ће се можда ускоро потврдити. Ослобађање од земљине теже — уздицање кроз облаке, кроз све ређи ваздух, заборав свих мука земаљског живота — све то се покушава описати у овом уводу” (Arnold Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquarteten /Dezember 1949/*, у: *Gesammelte Schriften*, књ. 1, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1976, 421).

²⁹ Адорно је био много ближи истини када је тврдио да је Шенберг, у време компоновања музике за последњи став Другог гудачког квартета, пред очима имао „сломљеног појединца без наде” (то јест себе самог), који не размишља о освајању космоса, већ се, парадоксално, суочава са „имагом свог напуштања” Земље и у том „теолошком заокрету” започиње да „негира негацију, коју из свог историјског часа ослушкује” (Theodor Adorno, *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, 320). Због тога последњи став Другог гудачког квартета не може имати ништа са „аутоматски управљаним астронаутима”. „Требало би да буде довољно да у свемиру не постоји ваздух, па тако ни онај са других планета, које Шенбергово финале заиста осећа” (Исто, 432). С друге стране, једна Адорнова много универзалнија, иако ничим образложена опаска, по којој су нагонски конфликти изражени у Шенберговој музици имали сексуално порекло (Theo-

би тај програмски циљ остварио, Шенберг је морао да компоњује музику релативно дугог трајања — последњи став траје око једанаест минута и двоструко је дужи од сваког претходног става — у којем је применио решења којима је наставио да и даље проширује хроматизам. Неки критичари и данас сматрају да је Шенберг у томе отишао толико далеко да му је чак успело „да не буде ни у једном или да буде у свим тоналитетима одједанпут”.³⁰

Упркос томе што је музичким решењима примењеним у последњем ставу Другог гудачког квартета несумњиво успео да настави са проширењем хроматизма (на трагу својих романтичарских претходника), Шенберг још није отишао с ону страну тоналитета.³¹ Како је и сам касније написао, он није желео да „на силу уклопи став у Прокрустову постељу тоналитета *не ушмељивши га у хармонским прог्रेसијама које му припадају*” (курзив Д. Ј.-М. и А. М.).³² Зато би се овај став најтачније могао описати као кулминација суштинског тонално-атоналног конфликта, који се налази у основи целог квартета, *али који на крају ипак бива, уз помоћ врло специфичних хармонских прогресија, разрешен у користи тоналитета*. Критична тачка квартета, посматраног као целина, налази се у експозиционом делу става *Entrückung* у којем се прва тема, која је изграђена од осам различитих тонских висина без тоналног упоришта и која дочарава „лебдење” (нејасно наговештено у инструменталној интродукцији), сучељава са другом темом, која је изражена кроз силазну квинту и која тиме што наликује каденци отеловљује „гравитацију”.³³ Таква музика на посебан начин коментарише стихове: „осећање ваздуха са друге

додатно Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, 47), у последње време добила на атрактивности у музиколошким дискусијама о Другом гудачком квартету. Наиме, Шенбергова одлука да певање повери женском гласу вероватно је највише била мотивисана акустичким разлозима — чињеницом да је женски глас слободнији од функционалне бас линије (David Lewin, *Studies in Music With Text*, Oxford University Press 2006, 274) — иако нису биле занемарљиве ни сексуалне импликације (Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, 1991, 107 и даље; D. Lewin, *H. d.*, 268 и даље), и то у контексту традиције „коначног спасења” од сваке телесне жеље, која је започела Вагнеровом музичком драмом *Tristan und Isolde* (уп.: Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice 1800—1900*, Berkeley, University of California Press, Los Angeles & London 1990, 153). Ипак, женска особа која пева речи поеме *Entrückung*, поред тога што наликује Изолди са краја Вагнерове музичке драме, од ње се и разликује по томе што своју жудњу да се „разложи у тонове” и напусти Земљу, понета „ваздухом са друге планете”, ипак на неки начин преусмерава ка космосу и на тај начин је лишавала оне фаталности коју карактерише Изолдин *Liebestod*.

³⁰ M. Berry, *H. d.* Прве четири песме циклуса *Das Buch der hängenden Gärten*, оп. 15, завршене су пре става *Entrückung*, па у њима још нису биле прекорачене границе тоналитета: Шенберг је остао при тзв. лебдећем тоналитету. Тек у преосталим песмама из овог циклуса, које су настале у периоду од јесени 1908. до почетка 1909, дошло је до потпуне „еманципације дисонанце” и раскида са тоналитетом.

³¹ „После интродукције став се у тоналном погледу развија отприлике као и други став. Дуге деонице протичу у лебдећем тоналитету или атонално, при чему се став на тектонски одлучујућим местима непогрешиво згушњава са тежиштем на тонално фиксираним тачкама” (Jan Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, књ. 2, Wilhelm Hausen Musik Forlag, Oslo 1972, 107).

³² A. Schoenberg, *Style and Idea*, 86.

³³ W. Frisch, *H. d.*, 269 и даље.

планете” заоденуто је у лебдећу атмосферу прве теме, да би наговештај „растварања у тоновима” друга тема пропратила јачањем оријентације ка тоници и постепеним развејавањем уводне лебдеће атмосфере, утирући тако пут ка тонално и ритмички све одређенијој музици, која кулминира завршним одсликавањем таласања „мора кристалног сјаја”, те јављања „искре саме свете ватре” и „брујања самог светог гласа”. У последњем делу става, инструменталној коди која следи након што је глас замро, све се јасније указује, психоаналитичким језиком речено, „повратак потиснутог”, то јест „лепог”, које није било, како је тврдио Паул Штефан (Paul Stefan), „ванземаљско”,³⁴ него управо овоземаљско, односно тонално, које заокружује на прилично традиционалан начин цео квартет³⁵ и омогућује „ултра-конзервативну освету” тријумфалног фис-мола (чију ознаку квартет и носи). Већ тада, практично одмах пошто је атоналност, утемељену на „еманципацији дисонанце”, здружио са идејом „лебдења у космосу”, Шенберг је устукнуо од крајњих консеквенци таквог програма и започео са „еманципацијом консонанце”, о којој никада није желео да се експлицитно изјашњава.³⁶ Као што је добро приметио Ханс Келер (Hans Keller), Шенберг је себе касније стилизовао у пророка атоналне музике, иако му никада није пало на памет да право пророштво препозна у свом (кривицом донекле испуњеном) повратку тоналитету, који је започео већ у Другом гудачком квартету.³⁷

Упркос свим музичким чарима, које је имало комбиновање тоналних и атоналних елемената у Другом гудачком квартету, Шенбергов повратак тоналној „гравитацији” на крају става *Entrückung* означио је одговарајућу спознају божанског, у чијем би светлу био потпуно замислив повратак оном истом животу на Земљи, који су већ други и трећи став описали као безвредан. Иако је управо на томе почивала узвишеност целог дела — стицање религиозне чврстине како би се наставила узалудна борба са „мукама земаљског живота” — која му је с правом обезбедила значајно место у историји музике Запада, Шенберг (или тачније, његов суицидни „нагон”) је ипак остао незадовољен. А када је 4. новембра 1908. године женин љубавник, Рихард Герстл, извршио самоубиство и када су и самог Шенберга још интензивније почеле да притискају суицидне мисли, постало је јасно да његова фантазија више неће моћи тако лако да их умири и потисне неодређеним позивањем на „искру саме свете ватре” и „брујање самог светог гласа”. Тек су тиме били створени услови за потпуни раскид са тоналитетом и за отпочињање компоновања доследно („слободно”) атоналне музике.

³⁴ Уп.: Ursula von Rauchhaupt (ур.), *Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette. Eine Dokumentation*, Deutsche Grammophon Gesellschaft, Hamburg 1971, 147.

³⁵ „Ако се за увод може рећи да је истакао ’лебдење’ и атоналност, кода усмерава у другом правцу, ка тоналном разрешењу. Овде добијамо најдуже одржану тонику и доминантне фразе става” (W. Frisch, *H. ђ.*, 271).

³⁶ Hans Keller, *Schoenberg's Return to Tonality*. — *Journal of Arnold Schoenberg Institute*, 1981, год. V, бр. 1, 8.

³⁷ Исто, 13.

Dragana Jeremić-Molnar
Aleksandar Molnar

FATAL ATTRACTION OF HOVERING
AND THE FIRST TEMPTATIONS OF ATONALITY
On the Second String Quartet of Arnold Schönberg

Summary

Different authors analyze the Second String Quartet op. 10 by Arnold Schönberg in the context of the composer's complete view of the world at the time, especially ideas he had written down in his first will from the second half of 1908, which were, formulated in a more poetic way, found in a collection of poems by Stefan Georg *Der siebente Ring*, especially in poems "Litanei" and "Entrückung". Starting with the foundational dichotomy of "essence" vs. "facts", Schönberg recognized the "essential" in the atonal music which was incompatible with the dirt of the "factual" and which strives to "leave" the Earth (understood as the "valley of tears"). A suicidal impulse, latently present in this comprehension of atonality, was restrained by Schönberg's tasks to the fantasy to strengthen the "gravity" of the Earth and to secure the return to the domain of tonality, thereby stopping the fatal outcome.

The critical point of the quartet seen as a whole is found in the expositional part of the movement *Entrückung*, where the first theme, composed of eight different tone heights without a tonal foundation that depicts the "hovering" in space (unclearly indicated in the instrumental introduction), is confronted with the second theme, which is expressed in a descending quint that, by resembling a cadence, embodies "gravity". The movement and the whole piece end in an instrumental coda which shows the "return of the repressed", rehabilitation of the Earth's gravity and the triumphant confirmation of the F minor tonality, which is the mark of the quartet.

Тијана Појовић-Млађеновић

ВРЕМЕ И СВЕТ КОЈИ СЕ РАЗОТКРИВАЈУ ПРЕД *КВАРТЕТОМ ЗА КРАЈ ВРЕМЕНА* ОЛИВИЈЕА МЕСИЈАНА

САЖЕТАК: Трагање за значењем времена и света који се разоткривају пред *Квартетом за крај времена* Оливијеа Месијана, тог парадигматичног дела музичке, политичке, идеолошке и културалне историје двадесетог века, одиграва се усред дилеме аутономног и контингентног, чисто музичког и контингентно реализованог. Тачка поласка јесте претпоставка да сваки акт компоновања, извођења, слушања и разумевања музике, одређује себе, отелотворујући личну, појединачну реализацију узајамног деловања аутономије и контингентности. Интерпретација вишеслојне контекстуре ванмузичких и музичких одредница, њихових умножених и умрежених значења у „свету живота”, прожима се са анализом музичког обликовања — обликовања или продуковања аутономно-контингентног музичког тока „за крај времена”.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: смисао и структура музичког дела; референција и свет музичког дела; ванмузичко и симболичко значење; значење: времена у музици, времена музике, музике у времену; тумачење музичког дела; удео личног и метафоричко изражавање.

„...времена неће више бити...” (*Нови завет*, Јованово Откривење — Апокалипса, глава 10, стих 6) и *биће за...*

Питање референције ове реченице одвија се на два нивоа: на нивоу семантике и на нивоу херменеутике Месијановог (Olivier Messiaen) дела *Квартет за крај времена* (*Quatuor pour la Fin du Temps*). Ако је смисао оно што реченица изриче, а референција или денотација оно о чему је изречен смисао,¹ онда структура дела јесте смисао дела, а свет дела јесте његова денотација.² Ако се дискурс односи на свет, на све што нас окружује, онда семантика „везује унутрашњу конституцију смисла са тран-

¹ На разлику између смисла и референције или денотације, на коју је указао још Готлоб Фреге (Gottlob Frege: *Über Sinn und Bedeutung*. — Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, 100, 1892), упућује Пол Рикер (Paul Ricoeur) у својој књизи: *Živa metafora* (*La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975), пријевод Nada Vajs, Графички завод Хрватске, Zagreb 1981, 246.

² Вид.: P. Riker, *Živa metafora*, 249.

сцедентним циљем референције”.³ При томе, могућност непостојања денотације јесте још једна особина денотације, што ће рећи да је проблем денотације увек отворен проблемом смисла.⁴ Јер, сматра Рикер (Paul Ricoeur), ми се не задовољавамо смислом, ми претпостављамо неку денотацију, односно, не задовољавамо се структуром дела, ми претпостављамо свет дела. Захтевање денотације припада намери, а намера је, по Фрегеу (Gottlob Frege), жеља за истином. „Тражење истине и жеља за истином нагоне нас да пређемо са смисла на денотацију.”⁵ Тако је херменеутика ништа друго до теорија која управља прелазом са структуре дела на свет дела.⁶ А свет је, по Витгенштајну (Ludwig Wittgenstein), свеукупност чињеница, а не ствари,⁷ а чињенице су „постојање стања ствари”,⁸ а стања ствари јесу комбинације објеката (ствари).⁹ Дакле, интерпретирати неко дело значи, по Рикеру, разоткрити свет на који се дело односи, захваљујући својем „распореду”, својој „врсти” и свом „стилу”. Заправо, увек варљивом тражењу намере која се сакрива *иза дела*, Рикер супротставља тражење управљено према свету који се разоткрива *пřed делом*.¹⁰

Јер, на основи сопствене структуре, дело пред нама шири свет само уколико је денотација првог реда дискурса (неког референцијално прозаичког, информативног, дидактичког дискурса, то јест, референција описаног дискурса стварности или денотација често ограничена научним исказима) обустављена. Наиме, како истиче Рикер, дискурс у *делу* тада развија своју денотацију као ослобођену денотацију другог реда која је изразито метафоричка денотација. Метафорички исказ задобија свој метафорички смисао на рушевинама дословног смисла и своју референцију на рушевинама „дословне референције”.¹¹ До своје референције метафорички исказ долази посредством премоћи поетске функције над референцијалном функцијом. Тиме се референција (денотација) не брише, већ постаје двосмислена. Промена референцијалне функције изазвана игром двосмислености (...некад је било и није било...,¹² ...некад неће бити /више времена/ и биће /ља/...) уводи појам *подојене референције* и метафоричке истине.¹³

³ Исто, 246.

⁴ Уп.: Исто. Наиме, Рикер истиче постојање чињенице да може бити да никаква денотација не одговара смислу неке граматички добро уређене реченице.

⁵ Вид.: G. Frege, *H. д.*, 109.

⁶ Уп.: P. Riker, *H. д.*, 249.

⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (Introduction by Bertrand Russell; Translation by C. K. Ogden; First English edition, with a translation, 1922), Routledge, London 1994. „The world is the totality of facts, not of things (1.1).”

⁸ Исто. „What is the case — a fact — is the existence of states of affairs (2).”

⁹ Исто. „A state of affairs (a state of things) is a combination of objects (things) (2.01).”

¹⁰ Уп.: P. Riker, *H. д.*, 249.

¹¹ Исто, 250.

¹² Рикер (Исто, 253) наводи Јакобсонов пример о балеарским народним приповедачима који своје причање обично започињу са „*Aixo era y no era*” (Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, у: *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 1963, 238—239), што су прве речи вилинских прича и код многих других народа.

¹³ Исто.

С тим у вези, дискурс музике — као могућност схватања смисла у звучном кругу, или звука као еха смисла, као дуготрајно осцилирање између смисла и звука, претварања поруке у нешто што траје, што има, носи и/или јесте само време, то јест, као игра огледала између смисла и звука, или стапање смисла и звука, заправо, као мишљење у звуку — јесте покрет који се одвија изнутра. Он није представљање нечега, већ представљање себе самога. Тај „центрипетални” или „унутрашњи” покрет, како истиче Рикер наводећи речи Норттропа Фраја (Northrop Fraye),¹⁴ јесте покрет који води ка ширим конфигурацијама које установљују књижевно (уметничко/музичко) дело у целости. Јер, у уметничком дискурсу, како истиче Фрај, „симбол” не функционише као знак „постављен за” нешто, који „циља на”, „представља...” нешто, односно, симбол ту „не представља ништа изван себе сама, али, унутар дискурса, повезује делове за целину”.¹⁵

Тако, указивање на самозначећи смисао музике као гест обликовања (или покрет иманентан самом делу) и као позив на обликовање — значи, указивање на поietetичке аспекте како произвођења и обликовања конкретног музичког тока чији смисаони садржај постаје само обликовање, тако и његовог разумевања (естетичног и спознајног) и интерпретирања — резултира, у овом тексту, тумачењем многострукости значења специфичног Месијановог (музичког) времена у „свету живота” или „животном свету” (*Lebenswelt* у валденфелсовском смислу¹⁶). Дакле, ако је структура музичког дела његов смисао (који се разумева непосредно путем слушања), заправо, ако „смисао музике обитава у самој форми” (а „реално постоји једино онда када се може аналитички представити и потврдити као одређена звучна структура”), како то у својој књизи *Пред музичким делом* наглашава Мирјана Веселиновић-Хофман, „значење музике није [...] само музичко, већ је и ванмузичко и симболичко”. Оно почива, по мишљењу поменуте ауторке, на „експресивности као свом базичном слоју, на логичкој резонанци између музичке структуре и ванмузичке појаве, као и на препознавању ефеката који се постижу одређеним видовима организације звучног материјала”. Према томе, значење је „плод менталне активности, којом се у процесу тумачења једног музичког дела трага за његовим садржинским средиштем”.¹⁷

Садржинско средиште Месијановог *Квартета за крај времена* јесте феномен, питање и/или проблем времена, или, другачије речено, питање преламања историјског, филозофског, теолошког, космичког, физичког, биолошког, психолошког или егзистенцијалног времена у музици, заправо, времена музике или музике у времену. Саобразно томе, трагање за значењем музичког времена овог дела одвија се уз „пресудан удео

¹⁴ Исто, 255.

¹⁵ Вид.: Northrop Fraye, *Anatomie de la critique*, Gallimard, Paris 1970, 101 (Nortrop Fray, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979).

¹⁶ Вид.: Bernhard Waldenfels, *U mrežama životnog svijeta*, Veselin Masleša, Sarajevo 1991 (Bernhard Waldenfels, *In den Netzen der Lebenswelt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985).

¹⁷ Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Завод за уџбенике, Београд 2007, 12.

личног асоцијативног механизма и способности метафоричког изражавања”.¹⁸ С обзиром да, у крајњој линији, по мишљењу Веселиновић-Хофман, елузивна природа музике условљава да сва њена значења остају у стању асимптотске тежње и/или чежње, „значење музичког дела постаје ствар субјекта и носи индивидуалну ауторску поенту и неко лично довршење”.¹⁹ Метафоричка тензија која произлази из саме природе музике и оног „*бити као* значи бити и не бити”²⁰ (где је то „*бити као*” — пола мисао, а пола искуство), наиме, динамизам њених значења отвара динамичку визију стварности која је имплицитна онтологија метафоричког изражавања.

При томе, треба истаћи да сâмо музичко искуство јесте искуство времена. Или: искуство обликовања и одвијања флуksа музике јесте искуство *начина* темпоралне организације свесног и/или несвесног ума. Наиме, музика јесте могућност да се сâмо време мисли, али и да се оно осети као супстрат човековог унутрашњег доживљаја себе, као унутрашња кохеренција и јединство сопства. Линеарност и јака усмереност одвијања музике (оног *ко*, *где*, *зашто* и *како*) имплицирају јасно опажљиву и темпорално оријентисану линију (на основи повезаности сваког прошлог, садашњег и будућег тренутка) драматске тензије (у смислу сеизмографски осетљиве *конџуре осећања* забележених у моменту њиховог јављања, или *мајрице најтежости* и *ојушћања* у потрази за задовољењем и остварењем кохеренције). То јест, имплицирају интеграцију, континуитет, линију која је оријентисана ка одређеном циљу или јасном крају неке епизоде. Међутим, током XX века дирекционалност и линеарност музичких форми све више су уступале место недирекционалним или полидирекционалним фрагментованим формама, импликујући дисконтинуитет временског флуksа и суперпонирање вишеструких линија драматске тензије, које немају ни исту прогресију, ни исти развој, ни исту дужину, ни исту индукујућу афективну снагу, ни исте завршетке, при чему могу да противрече једна другој кроз те „распуknуте/распарчане” форме времена које се доживљавају као некохерентне или некомпатибилне. У суштини, како истиче Имберти (Michel Imberty), „интуитивна линеарна ’логика’ по свој прилици није једини основ за успостављање конекција и психолошког процеса који догађаје повезује у времену”.²¹ Друге форме, са своје стране, могу да створе другачији вид кохеренције, који није заснован на дирекционалности и линеарности. Имберти сматра да су композитори XX века „настојали да у времену свесног изнова изграде и успоставе подручје несвесног (богатство нечутих и невиђених видова кохеренције), које је сâмо по себи извор потпуно другачијих представа о времену од оних које се догађају у индивидуалној и историјској свести: фантазматске представе кадре да пробију, испреплету, модификују, из

¹⁸ Исто, 12–13.

¹⁹ Уп.: Исто, 13.

²⁰ P. Riker, *H. ђ.*, 357.

²¹ Уп.: Michel Imberty, *Narrative, splintered temporalities and the Unconscious in the music of the XXth century*, 9th International Conference on Music Perception and Cognition, Alma Mater Studiorum University of Bologna, August 22–26 2006, 6–7.

потаје изокрену оне основне репрезентације, пружајући субјекту богатију и сложенију палету могућности, како би догађаје из свог живота и њихов израз у музици и уметности поставио у време”.²²

Који се свет, која се мрежа значења, или које се све димензије времена музике разоткривају *ћред* Месијановим *Кварћетом за крај времена*? Које се нове могућности означавања отварају у већ стеченим значењима овог дела? Односно, која су то могућа места или путеви на којима се у већ устаљеној мрежи његових значења тражи и (про)налази нови носилац који би одговарао намери субјекта тумачења и његовој жељи да изрази ново искуство? Да ли та жеља да се *ћред делом* изрази ново искуство чини да неки његов запретени смисао постаје новим значењем у садашњем тренутку дискурса? Или, да ли могућност динамизма самог значења, његова непостојаност и променљивост, то јест, могућност поновне употребе неког значења као „принципа-индуктора”²³ смисла, чини да оно напусти своје завичајно подручје и добије до тог тренутка неискушане и непостигнуте ефекте смисла?

*

Фрагментовани синопсис онога *као да* „и јесте и није”, то јест, по речима Ребеке Ришин (Rebecca Rischin), „приче о квартету за сва времена, заснованом на Апокалипси и написаном у апокалиптична времена, музици за будућност, која пркоси прошлости, музици за тренутак, али и за вечност”,²⁴ могао би бити следећи:

— *историјско време*: *Кварћет* за виолину, кларинет, виолончело и клавири настао је крајем 1940. године током Месијановог (1908—1992) заробљеништва у Другом светском рату, у којем се налазио од лета 1940. до марта 1941. године. Премијерно је изведен 15. јануара 1941, у бараци број 27 (заробљенички импровизовани простор за представе, концерте, филмове и предавања), на минус четири Фаренхајта (Fahrenheit), у нацистичком кампу за ратне заробљенике Stalag VIIIA у Görlitz-Moys-у у Шлезиви. Извели су га затвореници, виолиниста Жан ле Булер (Jean Le Boulair), кларинетиста Анри Акока (Henri Akoka), виолончелиста Етијен Паскије (Étienne Pasquier) и пијаниста (затвореник бр. 35333 у бараци број 19А Stalag-а VIIIA) сџм Оливије Месијан, пред аудиторијумом од више стотина ратних заробљеника;

— *музичко-историјско време*: композиторова портабл „музичка библиотека” од које се, по сопственим речима, у току рата никада није одвајао, састојала се од четири-пет, за њега суштински битних партитура — Баха (*Бранденбургски концерти*), Дебисија, Стравинског (*Свадба*) и Берга (*Лирска свића*);

— *време делиријума*: физичка изнуреност — недостатак хране у садејству са хладноћом — узроковала је Месијанове веома живе снове у

²² Исто, 8.

²³ P. Riker, *H. ђ.*, 338—339. Заправо, реч је о термину Жана Лардијера (Jean Lardière, *Discours théologique et symbole*. — *Revue des sciences religieuses*, 49, 1—2, 1975).

²⁴ Rebecca Rischin, *For the End of Time. The Story of the Messiaen Quartet*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2003, 2.

боји (*обојене снове*) — готово халуцинације — који су га подсећали на вибрантне, често виолентне приказе Апокалипсе и њених анђела око којих „бијаше дуга”, како најављују крај времена. Давно пре тога, када је први пут открио Апокалипсу, она је за Месијана представљала једну од најчаробнијих, најдивнијих и најчудеснијих бајки — јер је у потпуности истинита. „У мојим сновима”, говорио је композитор, „чујем и видим класификоване акорде и мелодије, уобичајене боје и форме; затим, после овог транзитивног стања, улазим у нестваран свет и почињем да се губим у усхићењу изазваном ковитлацем вртложних спојева надљудских звукова и боја. Ти огњени мачеви, та језера наранџасто-плаве лаве, те распрскавајуће звезде; тај заплетени лет, то су дуге!”²⁵ „...Када год чујем музику, ја видим одговарајуће боје. Када год читам музику (чувши је у свом уму), ја видим одговарајуће боје...”²⁶ Концепт звук-боја, веза између чути и видети, има суштински значај за Месијанов стил. Тако је феномен аликвотних тонова, по овом композитору, аналоган феномену комплементарних боја. А пресудну важност за његов хармонски језик имају ауторови „модуси са ограниченом транспозицијом” (*les modes à transposition limités*), који су, како је то сâм Месијан објаснио, повезани са одређеним бојама (на пример: прва транспозиција II модуса дефинише се као плаво-љубичаста, исти модус је у својој другој транспозицији златан и смеђ, док је његова трећа транспозиција зелена);

— *време мистичног и космичког*: када су се једног јутра, пред зору, огромни пурпурни и зелени застори на небу растварали и кидали, Месијан је посматрајући ову појаву, прожет осећањем усамљености и егзистенцијалног страха живота у заробљеничком логору, поверовао да се пророчанства обистинују (један његов заробљенички садруг објашњавао је да је композитор заправо био сведок спектакуларне појаве назване *aurora borealis*);

— *библијско и теолошко време*: знајући за композиторову религиозност и интригацију Апокалипсом, један католички свештеник позвао је Месијана да, у јесен 1940. године у бараци број 27, групи заробљеника одржи предавање о значају боје у *Књизи Ошкривења*. Наслов композиторовог предавања, својеврсног „гласника” *Квартејта*, гласио је: „Боје и бројеви у Апокалипси”. Месијан, тај „композитор/свештеник” из Француске у Сталагу VIIА, увек је говорио: „Рођен сам као верник” („Je suis né croyant”);²⁷

— *религијско и филозофско време*: првих шест стихова из десете главе *Ошкривења* били су инспирација на основу које је *Квартејт* настао. У заглављу партитуре наведена је посвета Анђелу Апокалипсе и стих у којем он подиже руку ка небу и објављује да времена неће више бити: „en hommage à l’Ange de l’Apocalypse, qui lève la main vers le ciel en disant: *Il n’y aura plus de Temps*”. Сублимацијом овог изказа Месијан је желео да истакне идеју вечности: „Неки људи ову реченицу схватају у смислу ’више неће бити одлагања’. Међутим, то није тачно. Она значи да ’Времена

²⁵ Према: Исто, 57.

²⁶ Према: Исто, 54.

²⁷ Према: Исто, 126.

неће више бити', и то са великим словом 'В'; дакле, неће више бити ни простора ни времена. Човек ће напустити људску димензију, њене циклусе и судбину, и поново ће се сјединити са вечношћу."²⁸ С тим у вези, *Квартети* се састоји из осам ставова јер, како је сâм композитор истицао, тај број сам по себи симболише вечност. „Седам је савршен број, постање је трајало шест дана и посвећено је божанским Сабатом, а седми дан одмора продужава се у вечност и постаје осми дан вечне светлости и непроменљивог спокоја."²⁹ Месијан је одувек био фасциниран феноменом времена, а на тему вечности често је упућивао на дело *Summa Theologica* светог Томе Аквинског, књигу којој се целог живота враћао. „Волим време”, наглашавао је композитор, „пошто је оно почетак целокупног стварања... Ритам је, у суштини, промена и дељење. Проучавати ритам и дељење, значи проучавати време. Време — мензурисано, релативно, физиолошко, психолошко — дели се на хиљаде начина, од којих нам је најнепосреднији непрестано претварање будућности у прошлост. То у вечности више не постоји”;³⁰

— *хронологија догађања* ставова дела: још у пролеће 1940. у Вердуну, Месијан је, слушајући буђење птица у свитање, започео да пише своју чувену музику *Пројасић ијица* (*Abîme des oiseaux*) за соло кларинет, која ће постати **трећи став** *Квартети*. Пасионирани љубитељ птица, „композитор/орнитолог”, Месијан је једном изјавио: „Могуће је да су у уметничкој хијерархији птице највећи музичари на нашој планети... Ми стварамо ратове, а оне певају...”³¹ *Квартети* је био прво дело у којем је композитор систематски користио птичје певање. Међутим, *Пројасић ијица*, по речима самог аутора, није и први по реду настао став. Први став *Квартети* који је уопште био написан, за који сâм композитор наводи да и у композиционом и тематском смислу представља његову полазну тачку, његово ритмички и хармонски најједноставније исходиште, јесте *Међувреме* (*Intermède*), трио за виолину, кларинет и виолончело који се налази на месту **четвртог става** у циклусу. **Пети став**, *Слава вечносћи Исуса* (*Louange à l'Éternité de Jésus*), за соло виолончело уз пратњу клавира, преузет је из једног сегмента ауторове композиције *Празници лепих вода* (*Fêtes des belles eaux*) за Мартеноове таласе из 1937, а **осми став**, *Слава бесмртности Исуса* (*Louange à l'Immortalité de Jésus*), за соло виолину уз пратњу клавира, прерађен је део из његове оргуљске композиције *Дийић* (*Diptyque*) из 1930. године. **Први став** — *Литургија кристала* (*Liturgie de cristal*), као и **други** — *Вокализа за анђела који објављује крај времена* (*Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*), **шести** — *Игра беса за седам труба* (*Danse de la fureur pour les sept trompettes*), и **седми** — *Хаос дуџа за анђела који објављује крај времена* (*Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*), настају управо крајем 1940, и писани су за сва четири инструмента;

²⁸ Према: Исто, 51.

²⁹ Према: Исто, 54.

³⁰ Према: Исто, 52.

³¹ Према: Исто, 57, 60.

— *музичко време*: Месијан, ритмичар, често је говорио: „Не волим да будем бинаран. Не допада ми се да ходам на две ноге, корак по корак, у ритму.”³² Незадовољан ограничењима конвенционалног ритма и метра, желео је да елиминише устаљене представе о музичком времену, као и о „прошлом и будућем”, указујући на нове могућности проширења метроритмичког мишљења. Стога је створио нов ритмички језик ослањајући се, при томе, на више извора — изучавао је начине ритмичког развоја у старогрчкој музици, индијске ритмове, као и развој ритмичког организовања у западњачкој музици (пре свега, у музици Игора Стравинског). Ритмички језик примењен у *Квартету*, посебно коришћење неретроградних ритмова (музичких палиндрома или ритмичких низова који се не дају хоризонтално обрнути, то јест, који при читању у оба смера, нормално/слева надесно и ретроградно/сдесна налево, чине једну те исту слику), једно је од техничких средстава помоћу којих је Месијан остваривао „престанак времена”, метафору религијске и филозофске идеје о вечности. „Особени ритмови, независно од метра”, како је композитор написао у предговору партитури, „снажно доприносе ефекту прогнанства темпоралног”. Да би створио осећај бесконачног, Месијан је посезао и за другим средствима као што су: дужина дела, ослањање на ритмичко трајање пре него на метар, коришћење екстремно спорих темпа. Идеји о бескрајности, доприноси и целокупна форма дела.

*

Трагање за значењем музичког времена Месијановог *Квартета за крај времена* одиграва се усред дилеме аутономног и контингентног, чисто музичког и музички значењског, чисто егзистенцијалног и контингентно реализованог, при чему се истиче да сваки акт стварања, извођења, слушања и разумевања музике, одређује себе отелотворујући личну, појединачну реализацију узајамног деловања аутономије и контингентности. Анализа вишеслојне контекстуре ванмузичких, симболичких и музичких одредница, њихових умножених и умрежених значења онога пре, у току и после музике у „свету живота” (*Lebenswelt* или *Lifeworld*), прожима се са анализом самог музичког обликовања — обликовања или продуковања аутономно-контингентног музичког тока Месијановог дела *за крај времена*. Као позив на саобликовање, и као позив на учешће (суделовање, партиципацију) у обликовању његовог музичког времена, могуће тумачење се, овог пута, у простору оног *као да*, разоткрива *ипред делом* у свету између „пада у време” Емила Сиорана (Emil Cioran, 1964)³³ и психолошког интегративног модела стања свести Гордане Виталијано (Gordana Vitaliano, 1995).³⁴

³² Према: Исто, 39.

³³ Е. М. Cioran, *La Chute dans le temps*, Gallimard, Paris 1964. (Емил Сиоран, *Пад у време*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2008).

³⁴ Gordana Vitaliano, *Neurolinguistic Programming: An Integrative Model For States of Consciousness*, у: *Consciousness, Scientific Challenge of the 21st Century* (Rakovic D. & Koruga Dj., eds.), European Centre for Peace and Development of the United Nations University for Peace, Belgrade 1995, 140–162.

Тако се осам ставова Месијановог *Квартета за крај времена* уодношава са осам главних нивоа у хијерархијском интегративном моделу свести Гордана Виталијано,³⁵ као и, с друге стране, са нихилистичком мишљу једног од највећих циника савремене филозофије, „мистичара без Бога”, Емила Сиорана.

1. У првом ставу, *Литурџији кристала* — у којем се, по ауторовим речима, између три и четири сата ујутру *ићице буде*, соло кос, или славуј, импровизује, што преведено на религијски план означава *хармоничну тишину небеса* — композитор користи индијски ритам као основу ритмичког остината у деоници клавира, као и фрагментарну имитацију птичјег певања (само са ознаком *comme un oiseau*) у деоницама кларинета (певање коса) и виолине (певање славуја). Појмови као што су непостојање ни почетка ни краја, удаљеност, простор, тишина неба, или још неиздиференциран свет прошлости, садашњости и будућности птица у свету времена на земљи, у интерпретацији Ентонија Попла (Anthony Pople),³⁶ директно упућују на првобитну идентификацију са универзалном свешћу, на истинску вечност, а потом и на примарни дуализам раздвајања неба и земље, свест о простору и сопственом телу, односно, на први **перцептивни ниво** поменутог модела свести. Тај феномен *испадања из вечности*, дакле, *ида у време*, за Сиорана је тренутак када је човек као „онај који није”, као немање, мањак постојања, напустио своје изворе и трапио вечност за будућност, првобитну невиност и уживање у свему — за свест, не успевши ни да је преузме ни да је се одрекне, поставши тако квинтесенција немоћи.

2. Други став, *Вокализа за анђела који објављује крај времена*, са којим у делу почиње одвијање „унутар времена”, јасно указује на Месијаново исходиште у времену музике — на Дебисија (Claude Debussy) и његово поетичко средиште садржано у реченици: „Музика је сачињена од боја и ритмизованог времена”. Самим тим, и на сопствено структурно тежиште³⁷ — златне и зелене, љубичасто-црвене, плаво-наранџасте акор-

³⁵ Овај модел, чији је централни задатак разумевање природе људске свести, настаје на трагу онога што је Кен Вилбер (Ken Wilber, *The Spectrum of Consciousness*, Theosophical publishing House, Wheaton 1977) назвао перениална (непролазна) психологија, то јест, универзални поглед на природу људске свести. Циљ ове психологије је да развије универзални модел свести који интегрише западне и источне филозофске доктрине и практична искуства. Кључни увид перениалне психологије јесте да је људска психологија вишестепена манифестација *универзалне свести*. Сваки ниво спектра је карактерисан различитим и препознатљивим осећајем индивидуалног идентитета.

С тим у вези, треба истаћи да Месијан одражава неконформистичко трагање за духовним изразом човекове суштине, као и ослобађање од институционализованих колективитета као што су раса, нација или религија. У настојањима да разори традиционални западњачки појам времена, „он превазилази оријентализам, или конструкт не-западног као другог, покушавајући уместо тога да открије аутентични глас Истока, да продере у њега и тиме га валоризује... Месијан је имао потребу да створи универзални језик који се једино могао успоставити суштинским улажењем у друге културе и трагањем за тачкама у којима се различите културе додирују” (вид.: Jane F. Fulcher, *The Politics of Transcendence: Ideology in the Music of Messiaen in the 1930s*. — *The Musical Quarterly*, 86(3), Fall 2002, 465—466).

³⁶ Вид.: Anthony Pople, *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, 17—18.

³⁷ Према: R. Rischin, *Н. д.*, 55.

де и ирегуларан ритам. Као извођење чина идентификације, *Вокализа* се уодношава са **емоционалним нивоом** интегративног модела свести на којем се човек идентификује са постојањем свог организма, осим у простору, сада и у времену (секундарни дуализам). Ово сазнање изазива егзистенцијални страх од смрти, а раздвајањем рођења од смрти, диференцира се прошло од будућег, и постаје свестан историјског времена. Ток пада у време и прилагођавања времену носи, по Сиорану, назив **историја**. А дрво живота, које се спомиње само у првој и последњој књизи Библије (Откривење, 2:7), стоји као симбол, у исто време, и почетка и краја времена. И ми се не окрећемо **животу**, већ стално хитамо, бежимо према будућности, ужурбани и у такмичењу са временом, јер смо његови саучесници. Јер нисмо нерадознали и слободни од смрти као што су то анђели.

3. У трећем ставу, *Проиасџи иџица, abite* (понор, бездан, пакао, пад) је за композитора време са својим тугама и заморима, а птице су супротно од времена, оне представљају нашу жељу за светлом, за звездама, за дугама, и за песмом радовања. Оне су наша жеља за летењем, најснажнији симбол суверене слободе и наде. Соло кларинет — симбол птице, човека, Христа као наде у спасење, да би превладао исконски страх од смрти, формира перманентну слику себе звану *еџо*, која се састоји од фиксираних и стабилних симбола. На **симболичком нивоу** свести, човек се идентификује са наизглед неумирућом идејом себе и постаје свестан себе као *ја*. Не можемо, каже Сиоран, веровати да смо слободни кад смо увек са собом, пред собом, пред *истџим*. Та истоветност, уједно фаталност и опседнутост, окива нас за наше мане, повлачи уназад, и избацује ван новог, ван времена. А из њега избачени, сећамо се будућности, не учествујемо више у њој. Од слободе је стварна само **варка**. Свест коју имамо о нужности, охрабрује нас да верујемо у своју **слободу**. Она је лепа зато што се за њу везујемо управо у мери у којој изгледа немогућа.

4. *Међувреме*, четврти став, као скерцо површнијег карактера у односу на остале ставове, који као да стоји изван орбите основне инспирације, а њено је исходиште и полазна тачка, са својим регуларним ритмом и фразирањем, јасном тоналном оријентацијом и формалним планом — одговара **рационалном нивоу** свести као најповршнијем нивоу интегративног модела. На овом нивоу човек постаје свестан само свог идеалног лика, а сви други нежељени аспекти његовог ега потискују се, пројектују као „сенка”, постају несвесни. Јер, истиче Сиоран, познавање себе се увек прескупо плаћа. Као уосталом **сазнање** уопште. Кад човек буде стигао до свог темеља, неће се више удостојити да живи. У *објашњеном свемиру*, ништа више не би имало смисла, осим лудила. Наиме, у мери у којој се, да бисмо их претресли, спуштамо у своје тајне, из збуњености прелазимо у нелагодност, а из нелагодности у ужас. Због тога волимо да смо на рационалном нивоу.

5. Идеја бесконачности изражава се у петом ставу, *Слави вечности Ијуса*, као избегнутом завршетку дела, у ослањању на ритмичка трајања, пре него на метар, и темељи на екстремно спором темпу, „нељудски

спором”, и бесконачно дугој, незавршивој мелодији виолончела. У *йочетџу беше реч, и реч беше у боџа, и реч беше боџ*, напомиње Месијан на овом **креативном нивоу** на којем се свест лако може померати са рационалног на симболички ниво, који више нису раздвојени, већ се интегришу и припремају да се поистовете са емоционалним нивоом. **Самоактуализација, спонтаност и суперсензитивност**, својства су човека који, по Сиорану, ипак у себи и на себи носи нешто нестварно, неземаљско, што се открива када попусти његова грозница. Помоћу одређености и неодређености, *он је одавде, и није одавде*. Када се посматра у својој одсутности, у тренуцима када се његова трка успорава или зауставља, види се сенка ухваћена у коштац с привидима, месечар који *види себе* како хода, који посматра своје покрете али не распознаје правац ни сврху.

6. У унисоној фактури *Иџре беса за седам џруба* — шестом ставу у којем је доминантна употреба неретроградног ритма, (неправилне) аугментације и диминуције, додатих ритмичких вредности, деривата старогрчког ритма и метра („аметричка музика”), *fortissima* који расте до динамичког пароксизма четири *f* (*ffff*), времена које се убрзава — обзнањује се **прелазак** са креативног на супра-индивидуални ниво свести. С друге стране пак, што живот више измиче, човек више настоји да га зграби и да га подјарми. Суочен са својим неуспехом, човек, сматра Сиоран, примењује присилу свуда око себе, пустоши, и гомила недело за неделом беснећи што види да оно што жели не може добити. Тежећи истом ступњу моћи коју има Бог, човек постаје опасан зато што је његова **способност пропадања** безгранична.

7. Својеврсни симетрични пандан *Вокализи*, седми став, *Хаос дуџа за анђела који објављује крај времена*, представља, по речима самог композитора, његове *обојене снове* у којима он ступа у *свешћ несћварноџ*. На том **супра-индивидуалном нивоу**, како наводи Виталијано, високе религиозне интуиције, симболичких визија, јасних илуминација плаве, златне и беле светлости, заправо, откровења светлости и звука, субјект се идентификује са објектом судбине. Тај ниво анђеоских бића која, како даје истиче ауторка, представљају високе архетипске форме сваког бића, јесте ниво потпуне интеграције рационалног, симболичког и емоционалног, на којем се трансцендира и враћа на виши ниво егзистенције. За Сиорана, то је тренутак када човеку прети *друџи њад*. Овај пут он неће испасти из вечности, него **из времена**, из историје, и заглибиће се у непокретности, у апсолутном мртвилу где и сама реч пропада. То је тренутак када човек губи и вечност и време!

8. Други крај дела, то јест, осми и последњи став, *Слава бесмрћносћи Исуса*, који успоставља симетричан однос са петим ставом, јесте један вид супериорне тишине, предивне музичке тишине. Дугачак, спори виолински соло ка екстремно високом регистру, ка Богу и рају, јесте ниво на којем се трансцендирање наставља утапањем у вишу „другу” стварност, водећи коначно до самог сједињења. Ово **транс-индивидуално стање** доживљава се као стање коначне илуминације, блештавог блаженства и безграничне свести, која се, како истиче Виталијано, преласком на **универзални ниво**, идентификује са космичком свешћу, постаје ван-

просторна и безвремена, и зато вечна и бесконачна — без тока свести. За Сиорана, међутим, ови нивои не постоје. Или — они јесу крај оног пута којим, што даље идемо, све више бивамо остављени на милост и немилост некој *блештавој тишини*. Јер, сва бића умиру; једини је човек *позван* да пропадне. Иако он окреће поглед према временском универзуму, према другом рају, и из њега ће — будући да је изгубио чак и сећање на праву вечност, на првобитну срећу — ипак бити прогнан.

*

Схватајући значење музичког дела као „симболички вишак структуралног уређења тог дела”,³⁸ чини се да и понуђено тумачење Месијановог *Квартета за крај времена*, као евентуални добитак на значењу, истовремено може бити и добитак на смислу и добитак на референцији. Тако се Рикерова *иџра* имагинације и разумевања, могућност „представљања” идеје путем моћи имагинације која тражи од појмовне мисли да *мисли више*, нашла *пřed* делом (инструменталне) музике које очигледно представља неискрпно врело за *живу метафору*, за елан маште који, у трагању за значењем музичког времена, уводи у једно „мислити више” интерпретације.

Tijana Popović-Mladenović

THE TIME AND WORLD THAT REVEAL THEMSELVES
BEFORE OLIVIER MESSIAEN'S *QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS*

Summary

What world, what network of meanings, or what dimensions of musical time are revealed before Messiaen's *Quartet for the End of Time*? What new possibilities of designation open up in the already acquired meanings of this piece? Or, in other words, what possible points or paths on which, in the already established network of its meanings, the new agent — which would correspond to the intention of the subject of interpretation and its wish to express this new experience — would be sought and found? Does this desire to express a new experience before the work contributes that some hidden sense obtains a new meaning at this moment of discourse? Or, does the possibility of dynamism of the meaning itself, its unsteadiness and changeability or, in other words, the possibility of using a certain meaning of the "principle-inducer" (Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, 1975) of sense once again, makes it abandon its original area and obtains the hitherto non-experienced and unachieved effects of sense?

The content of the nucleus of Messiaen's *Quartet for the End of Time* is a phenomenon, the question and/or problem of time: time in music, or the time of music, or music in time. The fragmented synopsis of that as if "it is and it is not" ("is like" and "is not") "the story of a quartet for all time, based on the Apocalypse and written in apocalyptic times, music for the future, defiant of the past, music for the moment, and for eternity" (Rebecca Rischin, *For the End of Time. The Story of the Messiaen Quar-*

³⁸ М. Веселиновић-Хофман, *Н. д.*, 13.

tet. Ithaca, New York, 2003), could be the following: historical time, musical historical time, time of the delirium, mystical and cosmic time, biblical and theological time, religious and philosophical time, chronology of the movements occurring, and musical time. Therefore, the search for the meaning of musical time of this work takes place with the decisive participation of a personal associative mechanism and the ability of metaphoric expression. The metaphoric tension, which emanates from the nature of music, and that "being as means being and not being" (whereas "to be like" implies both thinking and experiencing), namely the dynamism of its meanings allows access to the dynamic vision of reality, which is the implicit ontology of the metaphorical expression.

The interpretation of the multiplicity of the meaning of Olivier Messiaen's specific musical time in *Quartet for the End of Time* takes place amid the dilemma of the autonomous and contingent, purely musical and musically semantic, purely existential and contingently realized, whereby it is emphasized that every act of composing, performing, listening to, and understanding music determines itself, embodying the personal, individual realization of the interaction of autonomy and contingency. An analysis of the multi-layered contexture of extra-musical, symbolic and musical determinants, their multiplied and netted meanings in the "lifeworld" (Lebenswelt in the Husserlian and also Waldenfelsian sense), is permeated with an analysis of musical shaping itself — shaping or producing an autonomous-contingent musical flow of Messiaen's work "for the end of time". As a call for co-shaping and a call for the participation in shaping its musical time, the possible interpretation is now revealed in the "as if" area before the work in the world between the philosophical "fall into time" of Emil Cioran (*La Chute dans le temps*, Paris, 1964) and the psychological integrative model for the states of consciousness of Gordana Vitaliano (*Neurolinguistic Programming. An Integrative Model For States of Consciousness*, in: Dejan Raković and Djuro Koruga /eds./, *Consciousness, Scientific Challenge of the 21st Century*, Belgrade, 1995).

Understanding the meaning of a musical work as a "symbolic surplus of the structural system of that work" (Mirjana Veselinović-Hofman, *Contemplating the Work of Music on Display*, Belgrade, 2007), it seems that the offered interpretation of Messiaen's *Quartet for the End of Time*, as the potential gain in meaning, can also be a gain in sense and a gain in reference. Thus, Ricoeur's notion of the game of imagination and understanding, the possibility of "presenting" an idea by using the power of imagination, which requires from the semantic thought to think more, finds itself before such a work of (instrumental) music which evidently represents an endless source (or fountain) for live metaphor, for the élan of imagination which, in search of musical time, introduces and presents one "more thought" about the interpretation.

Весна Микић

МУЗИКА КАО СРЕДСТВО КОНСТРУКЦИЈЕ И РЕКОНСТРУКЦИЈЕ РЕВОЛУЦИОНАРНОГ МИТА — ДАН МЛАДОСТИ У СФРЈ

САЖЕТАК: Слетови као део јавне прославе Дана младости у бившој СФРЈ свакако су били важан чинилац у изградњи дискурса на којима је почивала официјелна историја СФРЈ, али око којих се одвијао и свакодневни живот њених грађана. Музика, као неизоставни елемент тих јавних свечаности, такође може бити разматрана као конституент револуционарног мита и имица Јосипа Броза Тита, око којег је мит и конструисан. Музичка решења која су пратила различите аспекте мита, у овом раду означене слоганом Тито-Партија-Омладина-Армија, репрезентоване на слетовима поводом Дана младости, такође рефлектују и особени вид социјалистичког миљеа којим се одликовало југословенско друштво.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музика, Дан младости, Јосип Броз Тито, слет.

Изградња револуционарног мита у бившој Југославији паралелна је изградњи култа личности и непрестаној доградњи мита о Титу, вођи социјалистичке револуције југословенских народа и доживотном председнику СФРЈ. Отуда је Титова личност синоним не само за (социјалистичку) револуцију, већ и за друге бројне, ако не и све кључне феномене на којима је, налик њеном великом узору — СССР-у, изграђивана официјелна историја,¹ али и свакодневни живот грађана земље која више не постоји. Вероватно сасвим очекивано, с почетком новог века, завршетком ратних сукоба, четврт века након Титове смрти мит искушава своје реконструкције покретане сложеним психо-културалним механизмима заснованим на различитим комбинацијама елемената југо-носталгије, процеса транзиције, маркетиншких стратегија и критичких преиспитивања, у основи не престајући да се реконструише.

Оно што, према нашем мишљењу, чини случај Титовог култа личности јединственим у односу на бројне сличне појаве у тоталитарним културним контекстима, јесу особене маркетиншке стратегије којима је

¹ B. Groys, „The Other Gaze: Russian Unofficial Art’s View of the Soviet World”, у: Erjavec, A., ed. *Postmodernism and the Postcolonial Condition. Politized Art Under Late Socialism*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2003, 55.

остваривана илузија слободе говора, избора и понашања у Југославији а које су се заснивале на својеврсном „маскирању” Тита и конструисању његове једнаке, ако не и подређене, улоге у контекстуализацијама кључних појава које су изграђивале социјалистичко друштво. Својеврсни парадокс на којем су почивали ови механизми учинио је да Тито буде „добровољно” вољени вођа чија се кључна улога у свима аспектима југословенског друштва „спонтано” и „ненаметљиво” откривала. Даље посебности ових стратегија почивају на: а) специфичној геополитичкој позицији државе између два блока, након Титовог раскида са Стаљином 1948, која је довела и до оснивања покрета несврстаних; б) особености југословенског самоуправног социјализма² који је управо захваљујући концепту самоуправљања непрекидно продуковао „либералнији” лик социјализма³ који се у сфери културе приказивао као отворен за асимилацију савремених трендова и видова западне популарне културе чиме је себи заправо „продужавао” живот. А управо се у сфери асимилације западних културних механизма улога музике испоставља као значајна у конструкцији и реконструкцијама мита о Титу.

Наша је намера да овде покушамо да истражимо начине на које је кроз време музика учествовала у изградњи и доградњи Титовог култа као један од чинилаца мултимедијског спектакла какав је био „Дан младости”, који је с временом бацио у засенак чувене Првомајске параде, по узору на совјетску праксу одржаване од ослобођења као најспектакуларније јавне свечаности. Такође по узору на Совјете, али највероватније на њихове „Фискултурне параде”,⁴ Дан младости је био осмишљен као низ различитих, првенствено гимнастичких нумера за велики број младих вежбача (податак из 1982 — 7.200). Иако ништа у називу ове свечаности не наговештава Титово „присуство”, управо је његов култ личности најубедљивије приказиван и најмасовније „дистрибуиран” посредством Дана младости, а недостатак „семантичке” везе управо доказује „маркетиншко-пропагандну” висprenост Тита и његовог тима.

Многобројни аспекти којима је конституисан Титов имиџ, у распону од нпр. слике сиромашног и лидера сељачког порекла до борца за мирољубиву коегзистенцију у покрету несврстаних, подразумевају нпр. и имиџе виталног, напредног и омиљеног лидера.⁵ Схвативши да ће њих најуспешније изградити и промовисати „у сарадњи” са младима, одлучио је да његов рођендан 1956. године буде „унапређен” у државни празник/рођендан младих — Дан младости. Тако су од тада па све до 1987 (седам година након Титове смрти!) сваког 25. маја на београдском стадиону ЈНА приређивани све гламурознији и спектакуларнији слетови — рођенданске прославе Тита и свих младих Југославије. Рођенданске поруке у „штафети младости” Титу је уручивао „изабрани”, изговарајући

² A. Erjavec, „Introduction”, у: *ibid.*, 8—12.

³ M. Šuvaković, „Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Post-socialist Art of Mitteleuropa and the Balkans”, у: *ibid.*, 91—94.

⁴ Више о совјетским Фискултурним парадама у: M. O’ Mahony, *Sport in the USSR. Physical Culture — Visual Culture*, Reaktion Books Ltd., London 2006, 7—8.

⁵ D. Čalović, *Josip Broz Tito: studija imidža*, Zadužbina Andrejević, Beograd 2006.

рођенданске честитке што је, уз потоњи ватромет, представљало кулминацију свечаности. Њој је, пак, претходио низ кореографско-музичких нумера генерацијски, социјално и национално различитих слојева неколико хиљада младих Југословена, удружених у Титову част у врсти „оркестриране спонтаности”.⁶

Овом приликом детаљније ћемо се осврнути на три прославе са самог краја и одмах након Титове ере (1974, 1979, 1982), будући да постоје сачувани снимци, али и да ове године имају специфичну тежину у контексту наше расправе. Наиме, 1974. године је новим Уставом СФРЈ Тито проглашен доживотним председником земље, 1979. године је Тито последњи пут посматрао слет и, коначно, 1982. је важна као година у којој можемо пратити још једну форму реконструкције мита, будући да је Тито умро 1980.

Генерално говорећи, музика за слетове представљала је једним делом комбинацију народних, партизанских и масовних песама, често у различитим аранжманима, што је омогућавало „праћење”, покретање и музичко „сликање” различитих кључних феномена везиваних истовремено за историју Југославије и Тита, попут обележавања годишњица различитих битака из Народноослободилачке борбе, партијских јубилеја, величања братства и јединства, снаге земље и армије, али у исти мах и Тита као вође социјалистичке револуције, партизанског покрета, комунистичке партије, „оца нације” и врховног команданта армије. Са друге стране, за оригиналну музику испрва су ангажовани етаблирани, могли бисмо рећи и официјелни, композитори неретко и сами учесници НОБ-а. Но, већ у избору композитора можемо говорити о перфектној стратегији у конструкцији мита, будући да се, посебно током седамдесетих, све више примећује покрет ка сфери масовне културе, одабиром композитора и извођача поп музике који су у југословенском контексту били звезде. Поред њих су, за компоновање и извођење чувених нумера ЈНА, ангажовани композитори у служби ЈНА, као и уметнички ансамбл ЈНА.

Такође генерално говорећи о избору жанрова, рекло би се да је тежиште с временом померано са инструменталне на вокално-инструменталну музику, што можемо тумачити с једне стране као резултат побољшаних техничких услова за извођење, тако управо и могућностима масовнијег „учествовања” у догађају заснованом на ефекту „препознавања” било гласа извођача, било неке његове већ раније познате песме. Но, ова је промена осетна и у инструменталима, па чак и аранжманима старих масовних или партизанских песама, будући да користе синтесајзере, електричне инструменте, рок бубњеви, но и изражајна средства карактеристична за тада актуелну поп музику.⁷

Уколико се сада усредсредимо на одабране изворе, поставља се питање каква је музика и на који је начин учествовала у конструкцији од-

⁶ O'Mahony, *op. cit.*, 80.

⁷ Та тенденција је посебно видљива у неким нумерама слета из 1982. године, у којима би се чак (имајући у виду и кореографију и костимографију, као и чињеницу да је „одмереност” одговарала ситуацији) могло говорити о специфичној „безличности” и „неутралности” израза.

ређених аспеката имица/мита, који су обавезно промовисани у оквиру Дана младости. Незаобилазни пунктови прославе биле су нумере посвећене партији, пионирском покрету, Југословенској народној армији и Југославији, а обједињујући фактор био је, наравно, Тито. У комплексној мрежи слогана, парола, свечаности и концепата која је конституисала и одражавала југословенску стварност можда би основа Дана младости могла да се поистовети са оном: *Тито, Партија, Омладина, Армија* у којој можемо приметити и својеврсно вредносно „изједначавање” свих кључних чинилаца југословенског друштва, те самим тим и „прикривање” Титове, ипак најважније, позиције. Дакле, подразумевало се константно прожимање свих њих, те су сви актери Дана младости у основи промовисали све важеће вредности друштва. Наше ће се разматрање отуда, ослањајући се на ово сазнање, ограничити на неколико горепомених „тематских” блокова.

ТИТО. — Ипак, кренимо од почетка. Наиме, након обавезних фанфара које су објављивале почетак свечаности, обично је интонирана државна химна. Но, у случају слета 1979. године чији снимак имамо, а и касније, овај обичај заменио је обичај извођења песме „Друже Тито, ми ти се кунемо”. Иако је још 1974. певана химна, некако се догодило да је ова „народна химна”, како је називају у једној збирци песама посвећених Титу, „спонтано” замени изједначавајући заправо Тита са државом и народом. Иначе, реч је о народној песми, која самим тим постоји у великом броју варијанти, али са овим текстом и насловом доживела је такође низ обрада када је, након Титове смрти, у многим приликама такође „заменењивала” химну.

ПАРТИЈА. — Будући да је једина партија у политичком животу СФРЈ била КПЈ, касније СКЈ, основана 1919. године, а да су сви млади били чланови испрва Савеза пионира, а потом и ССОЈ-а, што је подразумевало припрему да једног дана буду чланови Партије, Дан младости је подразумевао и потврду политичке свести младих Југословена. Отуда су значајни делови многих нумера у којима су наступали омладиници и војници били посвећени ако не посебно слављењу неких јубилеја Партије или најави партијских конгреса, онда незаобилазној почасте која је указивана Партији и Титу као њеном вођи. У ту сврху обично су коришћене познате масовне песме о Партији, у нашим примерима песма коју је компоновао Никола Херцигоња, у различитим аранжманима. Оне су биле намењене нумерама у којима су вежбачи изводили строге и правилно ритмизоване покрете који симулирају партијске поздраве, симболизују снагу и чврстину вере у Партију а чији су врхунци, праћени френетичним аплаузима публике, били исписивање парола, порука и партијских симбола телима вежбача. Године 1974. вежбачи формирају партијску заставу док 1982. можемо пратити образовање српа и чекића као симбола комунистичког покрета. Ипак, уколико упоредимо аранжман музике, уочићемо да је каснији нешто разрађенији у диспозицији гласова и пратњи рок бубњева, учешћу дувачке секције, да је бржег темпа, док су и вежбе донекле „модернизоване” и подсећају на тада модерни аеробик.

АРМИЈА. — Свакако да су тачке ослонца, или хит вежбе Дана младости, били наступи припадника ЈНА, с једне, и пионира, с друге стране. Готово без изузетка, ови наступи су добијали највећу подршку публике, играјући на карту неупоредиве дисциплинованости и снаге једних, и невиности и непосредности других актера.

У зависности од актуелних државних стратегија у погледу одбране, вежбе ЈНА су у мањој или већој мери пропагирале борбену спремност оружаних снага. Ипак, како је, захваљујући Титовој мирољубивој политици, СФРЈ била несврстана и одиста безбедна земља, вежбе су, поред приказивања физичке спремности и дисциплине војника, у основи биле намењиване подсећању на НОБ и слављењу Тита. Музика је, како је и очекивано, маршевске природе, са истакнутом улогом лимених дувачких инструмената и добоша, према конвенцијама „добре” војне музике. Такође, компонована музика садржи и референце на познате мелодије партизанских песама или „химни” одређених родова војске, најчешће у сврхе „увођења у атмосферу” вежбе и у инструменталној варијанти, што на изванредан начин омогућава и гледаоцима да „учествују”. Обично су нумере у форми потпурија, а седамдесетих је постало „модерно” увођење рецитатора, тако да форма поприма квазиораторијумске одлике. Наравно, природа музике је „миметичка” у смислу да веома често тумачи текст који је изговорио рецитатор, или да, у складу са сценаријом, одабрану вокално-инструменталну нумеру вежбачи „прате” својим покретима. Када је у питању обележавање годишњица, и 1974. и 1979. је обележена годишњица битке за Дрвар, која се показала као посебно погодна за „реконструкцију” у условима слета, вероватно и због тога што је централна личност те битке, по официјелној историји, био Тито. У приказивању драматике битке 1974. године пратимо и нешто развијенији оркестарски рукопис Винка Савника, као и уодношавање „слике” и музике нпр. на почетку нумере уз инструментални аранжман песме „Партизан сам тим се дичим” те у тренутку када вежбачи исписују телима речи Тито и Дрвар, као и звезду петокраку, док чујемо инструменталну варијанту песме „Друже Тито”.

Војска је обично била највежбанија у креирању различитих и најсложенијих „живих фигура” на терену и отуда можда и толика популарност ових нумера. Након Титове смрти, она је била и једно од најчвршћих упоришта мита и задужена за неговање Титових тековина. У том погледу, не чуди што је наступ припадника ЈНА 1982. године обиловао различитим порукама у распону од поздрава XII конгресу СКЈ до чувене поруке „И после Тита — Тито” праћене „комплексном” (солисти, хор, оркестар и рецитатор), па ипак и не претерано упечатљивом музичком ситуацијом, можда управо да не би скренула пажњу са поруке на терену. Као да се својеврсни ларпурлартизам и иначе уочљив у случају слета 1982. „прикрао” иначе „неосвојивом” бункеру ЈНА, а Тито још једном успео да потврди своју позицију чак и са оне стране вечности?

ОМЛАДИНА. — А како су дејча непосредност, невиност и чистота обликоване у социјалистичком духу? Наново у складу са чврстином мита о Титу и свега што је он подразумевао у одређеном тренутку. Док 1974.

године у музици Бојана Адамича компонованој за нумеру „Снага” препознајемо мешавину „војничког” и „дечјег” композиторског писма, како би се на најбољи начин потцртала комбинација „снаге” друштва будућности и дечја разиграност, што је приказано и вежбом која поставља знатне физичке захтеве пред дечаке учећи их да морају бити физички спремни, дотле је она из 1982. године у потпуности усмерена на љупкост „малих балерина” које, додуше, обучене у мајице са Титовим ликом, играју на музику Александра Кораћа, коју изводи чувени дечји хор „Колибри”. И поред тога што текстови песама комбинују „револуционарне” теме и теме из „савременог пионирског живота”, у кореографији су прилично сакривени „револуционарни” знакови, док би музика без текста могла да прође као било која друга дечја хорска музика. Уз то, морамо имати на уму да је у то доба хор „Колибри”, имао статус својеврсне и, рецимо, једине суперзвезде тог типа у југословенској музичкој индустрији, а свој допринос конструкцији мита је Александар Кораћ са „Колибрима”, остварио у чувеној „Рођенданској песми” посвећеној Титу, чији текст је писан на свим језицима народа и народности Југославије, па она представља један од кључних примера на који начин су у једном музичком остварењу удружени различити конститутивни елементи Титовог мита — пионири, Тито и братство и јединство, односно СФРЈ.

А тај елемент, онај на којем се највише инсистирало јер се знало да је најкрхкији, оличаван је кроз величање братства и јединства увек изнова у оквиру прослава Дана младости. Најчешћи видови промовисања заједништва југословенских народа реализовани су најтранспарентније кроз учешће фолклорних ансамбала у различитим нумерама обучених у различите народне ношње, док је њихов наступ обично праћен слетом најпознатијих песама и игара из свих крајева земље. Други вид величања заједништва и СФРЈ било је формирање различитих фигура на терену у чему су најчешће учествовали сви учесници слета на крају приредбе, мада је било и чешћих алузија на југословенско заједништво кад год би се прилика указала и у склопу других нумера.

Средином седамдесетих је заједница још увек била стабилна и поштована о чему сведочи и „слика” СФРЈ у бојама националне заставе, праћена „Свечаном песмом” Николе Херцигоње која је одиста имала функцију „друге”, али не и „народне” химне у социјалистичкој Југославији.

Крајем седамдесетих, у складу са поменутом „модернизацијом”, коришћена је савремена песма чувеног женског вокалног ансамбла „Ладарице”, а телима формирано сунце унутар којег је петокрака звезда, док је 1982. пре наступа пионира формирана застава СФРЈ на инструменталну варијанту мелодије „Друже Тито”. Рекло би се, неприметно, па ипак са предосећањем да је управо та карика мита и његова најслабија карика. Можда не без разлога, костими вежбача на слету 1982. године имају мале југословенске заставе на раменима!

Чињеница је да су стратегије изградње култа личности у СФРЈ беспрекорно функционисале свих тридесетак година Титове владавине, па

и нешто након тога. Штавише, оне су функционисале и изван граница, најпре у државама сличног уређења, попут Кине или Северне Кореје. Тако је у легенду ушао и слет одржан поводом Титове посете Кореји 1976. године. За ту прилику су кореанске девојчице научиле и народну, партизанску песму „Тито, маршале” коју изводе у типично источњачкој сценографији и кореанским костимима, уз пратњу хармонике. Ово је и један од најчешће гледаних спотова о Титу којем је приступано на YouTube-у, што нас доводи и до савремених видова реконструкције Титовог култа личности.

„Рестаурација” Тита је, по нашем мишљењу, пре свега резултат ширег тржишног тренда репродукције социјалистичких феномена који у условима новоформираног тржишта које образују земље, заправо бивше републике СФРЈ, своје стратегије развија на „рушевинама” старог друштва. Према Гројсовом (B. Groys) мишљењу: „у данашњем контексту постало је тако лако координирати — ако не и идентификовати — ту невидљиву руку (стаљинистичке) државне моћи са невидљивом руком тржишта. Обе оперишу унутар истог простора испод разнородне, разнолике, плуралистичке површине.”⁸ Отуда су се последњих година појавили бројни производи инспирисани иконографијом СФРЈ и Титом. Такође, издате су и CD компилације са песмама о Титу, као и нова популарна литература, те документарни телевизијски серијали. Оно што је мање видљиво, но и не мање важно као специфичан вид реконструкције, јесу научни радови који се управо баве студијама имица, односно рецепције Титове личности у покушају да се феномен реконструише из социо-културолошке визуре. Дошло је и до реконструкције СФРЈ у којој се сваке године славе важни државни празници, па и Дан младости, а током деведесетих било је и бледих и неуспешних покушаја реконструкција мита „омиљеног вође” у разним републикама бивше Југославије. У измењеном, постсоцијалистичком транзицијском свету заснованом на мултипликованим и често збуњујућим конструкцијама историје, реконструкција револуционарног мита — мита о Титу, чини се нужним кораком у реконструкцији једног важног и великог периода заједничке историје народа са простора бивше Југославије, па и културне историје тог доба.

Vesna Mikić

MUSIC AS A MEANS OF CONSTRUCTION AND RECONSTRUCTION OF THE REVOLUTIONARY MYTH — YOUTH’S DAY IN SFRY

Summary

The construction of the revolutionary myth in the case of former Yugoslavia actually meant the construction and continuous reconstruction and upgrading of one particular personality cult. Multiple aspects of Tito’s image construction, ranging from an

⁸ B. Groys, *Art Power*, MIT Press, Chicago 2008, 156.

image of a poor leader of peasant origin to the champion of peaceful co-existence in the non-aligned movement, also included the images of a vital, progressive and beloved leader. Knowing that the latter would be most successfully achieved and promoted in the cooperation with younger generations, in 1956 Tito had decided to "promote" his birthday into a youth's one, marked as a national holiday of youth — Youth's Day. The music for the "slet" (jamboree) consisted partly of the combination of traditional, partisan and folk songs, often in different arrangements which enabled the "following", triggering and musical "painting" of different important phenomena in connection with Yugoslavia's/Tito's history. Some examples include: marking the anniversaries of famous battles of the Second World War, jubilees of the Communist Party, praising the fraternity and unity of Yugoslav's peoples and the strength of country and its army. At the same time that meant praising Tito as the leader of the socialist revolution, partisan movement, Communist Party, "father of the nation" and Commander of Yugoslav Peoples Army. The choice of genres shows a gradual shift from instrumental to vocal-instrumental music which can be explained as a result of the advance of technology, as well as the result of the choice of popular music performers, which enabled the "participation" of the spectators in event provoked by the "recognition" of the voice and/or the performer's song. Yet, this shift could be noticed in instrumental music too, even in the old folk or traditional songs arrangements that begun to use synthesizers, rhythm machines, rock drums, etc.

Зоран Берић

СТАНИСЛАВ ИГНАЦИ ВИТКЈЕВИЧ И ФИЛМ

САЖЕТАК: Станислав Игнаци Виткјевич је један од најзначајнијих пољских авангардних уметника у првој половини XX века. Овај рад указује на Виткјевичев став према филму и утицај „седме уметности” на његове драме и романе. Други аспект овог рада је употреба филма у интерпретацији Виткјевичевог живота и стваралаштва.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: филм (неми и звучни, документарни и играни), драма, роман, позориште, авангарда, XX век.

Седамдесет година је прошло од смрти Станислава Игнација Виткјевича, званог Виткаци (Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkacy, 1885—1939), једног од најзначајнијих пољских стваралаца у првој половини XX века. Био је сликар, романописац, теоретичар уметности и позоришта, драмски писац и филозоф. Бавио се и фотографијом. У свакој од поменутих области Виткаци је био иноватор. Управо због тога наилазио је на неразумеване савременика, па и на жесток отпор. Разлоге за то поједини биографи виде у његовој ексцесној природи, у његовом неконвенционалном језику и у слободном коришћењу, па и мешању, различитих форми, књижевности и теорије, личног и објективног, итд.

У Пољској је до 1956. године био цензуриран. Седамдесетих година је његов опус побудио велико интересовање у Италији и САД. Посвећене су му међународне конференције у Пизи и Ливорну (1980), у Бриселу (1981)... Био је главна личност изложбе *Présences Polonaises* у Centre Georges Pompidou, у Паризу 1983. године. Годину 1985. је УНЕСКО прогласио за годину Станислава Игнација Виткјевича. Тада је обележена 100. годишњица његовог рођења. Осамдесетих година започео је процес официјалног признавања у домовини. Следе и друге међународне конференције посвећене његовом делу (Стокхолм, Упсала...), а његови комади се превode и играју на позоришним сценама.

Све више је студија и књига које су посвећене личности и делу Станислава Игнација Виткјевича, а међу њима и оне које осветљавају поједине недовољно познате односе и погледе, попут Виткацијевог става о филму и утицаја „седме уметности” на његово књижевно стваралаштво.

Будући да је био вршњак филма, не чуди што је Виткјевич био заинтересован за њега. Чуди, једино, што се, донедавно, на ту чињеницу није много указивало.

На филмски аспект Виткацијеве прозе указао је амерички виткацолог Даниел Церулд (Daniel Gerould), препознајући у њој: монтажу секвенци, калеидоскопске промене места радње, воајеризам јунака и „нерегуларну оптику” у описима.¹ Тек је Катажина Тарас (Katarzyna Taras), у својој студији *Виткаци и филм*,² показала врло сложену филмичност Виткацијеве прозе, која је заснована, пре свега, на њеној визуалности. Из ње проистичу Виткацијева осетљивост на боју и светло, односно могућности оживљавања предмета и боја њиховим осветљавањем.

На примерима Виткацијевих романа, поредећи их са романима, а потом и филмовима који су настали између два светска рата, Катажина Тарас указује на поступке колажирања, односно њихову фрагментарност, динамизам приповедања, поједностављивања синтаксичког склопа, коришћења епске распричаности и уопштавања, коришћење светла, воајеризам, који се појављује искључиво у прози Станислава Игнација Виткјевича, итд.

Указује и на неколико парадокса: Виткацијева проза нема филм као тему. Ниједан његов роман не одвија се у средишту људи који су повезани с филмом. Ниједан од његових јунака не намерава да започне нови живот као филмска звезда. Нигде се не помиње снимање филма.

Ипак, Виткјевич је смештао јунаке у врло атрактивне „кинематографичне” сценарије: у више сфере, или у егзотичне државе.

Филм, као уметност, није признавао, али, он ни роман није сматрао уметношћу. Популарну културу, где је сврставао и филм, сматрао је „интелектуалним падом у докону забаву”.³

Пишући о утицају филма на драмско дело Станислава Виткјевича, Тарасова износи неколико смелих теза. Најпре, да је управо Виткаци, а не Бекет (Beckett), како је до сада сматрано, један од првих драмских писаца који је искористио у целини могућности филма у својој драматургији. Реч је о променама тачке виђења и фрагментаризацији тела глумца, као и о кретањима која су налик на филмско приближавање.⁴

Јануш Деглер (Janusz Degler) у појединим Виткацијевим драмама препознаје филмске утицаје кроз трансформације ликова који се мењају пред очима гледалаца, не само споља, него мењајући и пол. Потом преображај фантастичних бића у људе, изненадно разрешење ситуације, као и комика налик на филмске бурлеске.⁵

¹ Daniel Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Warszawa 1981. Реч је о пољском преводу његове студије *Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*, University of Washington 1981.

² Katarzyna Taras, *Witkacy i film*, Warszawa 2005.

³ St. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne*, Warszawa 2002; St. I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, Warszawa 1995.

⁴ Katarzyna Taras, *Wpływ filmu na dramaty Witkiewicza, y: Witkacy i film*, Warszawa 2005, 64–74.

⁵ Janusz Degler, *Witkacy i kino*. — Dialog, nr 3/1996.

Тадеуш Ничек (Tadeusz Nyczek) уочава сличност између аутора *Обућа* (Szewcy, 1934) и Вудија Алена (Woody Allen), односно Романа Поланског (Roman Polański).⁶ О филмичности Виткјевичевих драма, по њему, сведоче и честе промене жанрова: из мелодраме у фарсу, из политичке драме у оперету, и слично.⁷

Даниел Церулд види филмичност ових драма у „развученом темпу”: „Виткаци изазива ефекат успореног покрета, који појачава бол и замор измученог пара и обраћа пажњу на релативност људског искуства”.⁸

Поменути књижевни историчари запазили су да је Виткацијев комад *Луда локомотива* (*Szalona lokomotywa*, 1923) највише налик на филм. Деглер у њему види „готов филмски сценарио”.⁹ Церулд је приметно да се филмичност тог комада огледа у увођењу на сцену филмског пројектора, као и са поистовештавањем његовог коришћења са искуством и исповестима јунака: „Пројектор механички баца сценску позадину; слике се мењају све брже, у складу са повећањем брзине локомотиве, а сама радња комада поприма карактер филма — брзину и неправилност, искиданог ритма...”¹⁰ „Радња комада има непосредан одговор у масовној култури. Доживљаји јунака повезани су са филмском фикцијом, а сам филм симулира њихове фиктивне покрете”.¹¹

Филм је, по Виткјевичу, био опасност по позориште. Филм је конкурент који је толико моћан да може да задовољи потребе новог гледаоца, који живи динамичније него икад.¹²

У естетичком систему Станислава Виткјевича није било места за филм, јер је он сматрао да уметничко дело мора да настаје као последица стваралачких метафизичких осећања. Филм не испуњава те услове, јер је резултат технолошких процеса.

Марија Малатињска (Maria Malatyńska) разлоге за наведени став видела је и у чињеници да је Виткјевич био индивидуалиста и ценио искључиво вредност појединца, док је филм колективно дело, у којем је индивидуалност потиснута у корист заједничке уметничке креације.¹³

Што се глуме тиче, Виткјевич је заговарао „дискретног глумца”: „без икаквих емотивних потреса, савршена декламација стихова и приповедање, одговарајуће позе у непокретним тренуцима, умереност и став према ефектима, то је једини начин достизања снаге на сцени, и то снаге у формалном значењу”, како је записао поводом краковске премијере његовог комада *Тумор Мозгович* (*Tumor Mózgowicz*) 1921. године.¹⁴

⁶ Tadeusz Nyczek, *Woody Allen, syn Witkacego*, у: *Witkacy w teatrze końca wieku*, Kraków 1992.

⁷ Исто.

⁸ D. Gerould, *Н. д.*, 136.

⁹ J. Degler, *Н. д.*

¹⁰ D. Gerould, *Н. д.*, 304.

¹¹ Исто, 309.

¹² St. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*; St. I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*.

¹³ Наведено према: K. Taras, *Witkacy i film*, 93.

¹⁴ St. I. Witkiewicz, *Zwierzenia osobiste na temat „Tumora Mózgowicza” i teorii Czystej Formy na scenie*, у: *Teatr i inne pisma o teatrze*.

Такво поимање глуме разликује се од оног које су видели његови тумачи.

Џерулд је Виткацијеве глумце видео у традицији немог филма, као „трансмутационе”.¹⁵ Виткацију је, несумњиво, ближа позоришна глума од филмске.

У теорији, као и у изјавама својих ликова, Виткјевич заговара штетност филма. Али, с друге стране, на сцени често предлаже сасвим филмска решења. Такву недоследност открили су Виткацијеви пријатељи, сведочећи да је волео филм и одлазио често у биоскоп. Волео је цртане филмове Волта Дизнија (Walt Disney), а од глумаца: Грету Гарбо (Greta Garbo), Рудолфа Валентина (Rudolf Valentino), Дороти Ламур (Dorothy Lamour), Бастера Китона (Buster Keaton), Чарлија Чаплина (Charlie Chaplin). После гледања филмова, често је имитирао поједине глумце.¹⁶

Јадвига Виткјевич (Jadwiga Witkiewiczowa) је посведочила и о његовој жељи да наступи на филму, као и да је два пута то и учинио: 1924. и 1927. године, први пут у једном аматерском, а други пут у професионалном филму, где је добио улогу професора Гловињског, али није довршио снимање филма, јер је одустао од даљих снимања не желећи да губи драгоцену време.¹⁷

После првих неуспеха сценских извођења његових комада *Тумор Мозгович* и *Прагмајисци* (*Pragmatyści*, 1922), помишљао је на „писање за филм”. У писању за филм, тј. писању филмских сценарија, према сачуваној преписци, Виткаци је видео шансу за употпуњавање свог буџета.

Случајно, па и парадоксално, Виткаци је постао „пионир звучног филма у Пољској”. По сведочењу Антонија Слоњимског (Słonimski), Виткацији је једном приликом у биоскопу, док је ишао неми филм, преузео на себе женску улогу и започео дијалог, који је завршио скандалом и истеривањем из биоскопа.¹⁸

Виткјевичев филмски парадокс огледа се и у чињеници да је пољски теоретичар филма из двадесетих година, Анатол Стерн (Stern), користио његову теорију Чисте Форме, замењујући појам фотогеније, који је користио француски теоретичар филма Луј Делик (Louis Delluc).¹⁹

Ова Чиста Форма не захтева елиминацију вредности садржаја, чак ни приче.

„Виткаци је филм волео, али га није ценио”, приметио је и Карол Ижиковски (Irzykowski), у тексту индикативног наслова: „Савремени Европејац ужива у филму, али га се и стиди”.²⁰ То му није сметало да

¹⁵ D. Gerould, *Transformacja u Witkacego*. — Dialog, nr 8/1986.

¹⁶ О томе сведоче и фотографије које је снимио Јузеф Глоговски (Józef Głogowski), Закопане 1931. године.

¹⁷ Jadwiga Witkiewiczowa, *Wspomnienia o S. I. Witkiewiczu*, у: *Spotkanie z Witkacym*, Jelenia Góra 1979.

¹⁸ A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989, 259—259.

¹⁹ Према *Речнику филмских термина*, М. Хендриковског, „фотогеније” има два значења: прво се односи на фотогеничност уопште, а друго је као естетска категорија коришћено у француској теорији филма из немог периода. Вид.: М. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, 104.

²⁰ Karol Irzykowski, *Współczesny Europejczyk używa kina, ale się go wstydzi*, у: *X Muza, Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1960, 39.

користи поједине филмске ефекте, увиђајући какву улогу филм има, односно какву ће имати у култури XX века.

Анджеј Бук (Andrzej Dziuk), редитељ и аниматор закопанског Театра Виткаци, један од најбољих инсценатора Виткацијевих комада, користио је филм током постављања три представе према Виткјевичевим драмама. Први пут 1990. приликом једне инсценације *Мајке (Matka)*.²¹ Други пут 1994. приликом инсценације *Луде локомотиве*, када је из позоришне зграде радњу изместио у аутентичну железничку станицу. Путници-публика, који су седели у вагонима, могли су да гледају видео пројекције онога што се дешавало „на локомотиви”.²² Трећи пут 1996. приликом инсценације *Лудака и ојашнице (Wariat i zakonnica)*, када су коришћени мотиви из експресионистичких филмова.²³

Најближе суштини Виткацијевог односа према филму нашао се Гжегож Јажина (Grzegorz Jarzyna), режирајући представу *Тройска грозница (Bzik tropikalni)*, према Виткјевичу.²⁴ Он је успео да повеже филмска средства са Виткацијевом филозофијом. У представи је пуно заустављених појединачних сцена, као стоп-кадрова. Представа се може назвати колажом филмски измонтираних халуцинација — тренутака напада „тропске грознице”, којима подлежу јунаци, који само у паузама, кад нису под нападима болести, размишљају о послу и љубави.

Филмичности представе доприносе, пре свега, њена визуалност, потом композиција, калеидоскопност, али такође и начин вођења глумца. Они се крећу као марионете, као лутке, које вапе за љубављу, за отелотворењем. Јажина је, посредством филма, дошао до оног што је одувек интересовало Виткација и било присутно у свим његовим стваралачким креацијама, како књижевним и драмским, тако филозофским и сликарским — потрага за људскошћу.²⁵

Поред ових веза, поменућемо и филмске интерпретације Виткацијевих дела, односно његове биографије. О Виткацију су у Пољској снимани играни и документарни филмови. Према одредници коју је Казимјежа Вика (Wyka) назвала „три легенде тзв. Виткација”, и филмови о њему могу се поделити на три врсте: на оне који се базирају на легендама о личности, на оне који користе легенде о филозофичности, односно легенде катастрофизма.²⁶ Документарни, биографски филмови, као и адаптације драма, ослањају се, пре свега, на легенде о Виткацијевој лично-

²¹ *Katzenjammerze wg. Matki*, Teatr im. S. I. Witkiewicza w Zakopanem, premiera 25 II 1990.

²² *OL 12-7, StEG, WIEN wg. Szalonej lokomotywy*, Teatr im. S. I. Witkiewicza w Zakopanem, premiera 26 II 1994.

²³ *Wariat i zakonnica*, Teatr im. S. I. Witkiewicza w Zakopanem, premiera 17 VIII 1996.

²⁴ *Bzik tropikalni według Witkiewicza*, Teatr Rozmaitości w Warszawie 1997.

²⁵ О томе сведоче текстови: J. Kłossowicz, *Teoria i dramaturgia Witkacego*. — *Dialog*, nr 12/1959; A. Ważyk, *O Witkiewiczu*. — *Dialog*, nr 8/1965; M. Masłowski, *Bohaterowie dramatów Witkacego*. — *Dialog*, nr 12/1967; J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*, у зборнику: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1972.

²⁶ Kazimierza Wyka, *Trzy legendy tyw. Witkacego*. — *Twórczość*, nr 10/1958.

сти, али, врло често, дотичу и проблематику катастрофизма. Баш као што и играни филмови, који су засновани на Виткацијевим романима, користе успомене на уметника, као и његова теоријска размишљања.

Први филм о Виткјевичу је снимљен 1966. године. Реч је о филму *Виткаци* (*Witkacy*) Станислава Кокеша (*Kokesz*). У овој филмској интерпретацији судбине и дела Станислава Игнација Виткјевича у краткометражној форми, преплићу се фрагменти из позоришних дела *Мајка* и *Обућари*, фотографије закопанске виле и самог Виткјевича.

Следећи филм снимљен је тек 1981. године. Има исти назив, *Виткаци*, а његов аутор је Јузеф Робаковски (*J. Robakowski*). И он је заснован на фотографијама, портретима, али и на једној Виткацијевој фасцијацији од детињства — локомотиви.

Филм *Импресија у е-молу* (*Impresja e minor*) снимљен је 1987. године. Аутори су Александар Ледуховски (*Aleksandr Ledóchowski*) и Казимјеж Конрад (*Kazimierz Konrad*). Фотографије и портрети, и Виткацијев потпис на слици из 1939. године, више пута показан аутопортрет под називом *Осуђеникова њоследња циџарета* (*Ostatni papieros skazańca*), као и часовник заустављен на датуму Виткјевичевог самоубиства — 18. септембар 1939. године — једина су веза са катастрофизмом.

Епилог (*Epilog*) Јацека Шмита (*J. Schmidt*) документује неуспело преношење Виткацијевих постхумних остатака из 1988. године. Овом догађају посвећени су и филмови: *Окрућеност њосмртних обичаја* (*Zdżyczenie obyczajów pośmiertnych*), Конрада Шолајског (*Konrad Szolański*) из 1995. године, и *Последњи Виткацијев њућ* (*Ostatnia droga Witkacego*), Славомира Смочињског (*Sławomir Smoczyński*) из 1998. године. Филм Шолајског непрестано је враћање на легенде о катастрофизму, али уз један, недовољно запажен аспект Виткацијевог дела — осећај за хумор. Смочињски свој филм заснива на документима, фрагментима из писама и успомена, као и фрагментима из *Наркоњика* (*Narkotyki*). Мноштво фотографија и слика, које су дате у једном сентименталном, чак патетичном тону.

Од играних филмова који су засновани на адаптацијама Виткацијевих дела, издвојимо два: *Оњраћњање од јесени* (*Pożegnanie jesieni*) Маријуша Трелињског (*Mariusz Treliński*), из 1990. године, и *Незасићњње* (*Nienasycenie*) Виктора Горедецког (*Wiktor Grodecki*), из 2003. године. Први је верна адаптација истоименог романа, *Оњраћњање од јесени* (који је написан 1925. а објављен 1927. године), али и својеврсни паралелизам у којем су се показале две смрти: на једној страни филмских јунака, а на другој — самог творца, тј. писца чије је дело екранизовано. И други филм је адаптација романа, *Незасићњње* (завршен 1927, а објављен 1930. године), мање успела, јер је и сам роман био неподесан за адаптацију. У њему је превише опсервација на уметност, историју, филозофију, промену друштва и развој појединца, које су морале да изостану из филмске приче, тако да је филм остао једностран, недовољно разумљив, па и недовољно гледљив.

У последњој деценији XX века, снимљено је још неколико играних филмова који су засновани преваходно на успоменама Виткјевичевих

савременика, односно на легендама које су везане за његову личност. Међу њима је најуспелији *Виткацијев Тумор* (*Tumor Witkacego*) Гжегожа Дубовског (Grzegorz Dubowski), снимљен 1985. године, и *Маскарада* (*Maszkarada*) Јануша Кијевског (Janusz Kijewski) из 1986. године. Дубовски је успео да покаже блаженство али и трагизам „филмског Виткјевича”, који је био принуђен да прикрива своје лице филозофа маскама весељака, артисте, боема. Филм Кијевског сведочи о немогућности прекорачења граница између живота и уметности, о Виткјевичевој глуми и маскаради, његовим двојницима и псеудонимима, потреби да влада „метафизичким харемом”. На крају филма, појављује се натпис који објашњава да је *Маскарада* Виткјевичев пастел из 1917. године. Ова биографска чињеница још више је подвукла парадоксалност живота и цену коју је платио за могућност стваралаштва Станислав Игнаци Виткјевич, звани Виткаци, одабравши смрт као „једини излаз” из бесмисла у којем се нашао, било како га именовали, почетак Другог светског рата, или најаву катастрофе која ће уследити, као оваплоћење најцрњих претпоставки овог јединственог Пољака.

Zoran Đerić

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ AND FILM

Summary

It has been seventy years since the death of Stanisław Ignacy Witkiewicz called Witkacy (1885—1939), one of the most important Polish authors in the first half of the 20th century. This paper describes Witkiewicz's attitude towards film and the influence of the "seventh art" on his dramas and novels. A bit paradoxically, although he did not acknowledge film as art, Witkiewicz is one of the first playwrights who fully used the possibility of film in his dramaturgy. On the other hand, the filmicity of his prose is indicated by numerous film adaptations.

The second aspect of this paper is the use of film in the interpretation of Witkiewicz's life and opus. Polish theater directors increasingly use film in the staging of Witkiewicz's dramas, whereas directors of films made after some of his novels or dramas rely on documentary material, photographs and pictures of Witkiewicz himself, the bibliography and memories of contemporaries in order to present the time and opus of the Polish avant-garde artist as faithfully as possible.

ГЛУМАЦ О СВОМЕ ПОЗОРИШТУ

(Стојан Нотарош: *О Позоришћу зрењанинском. Сведочење једног ђлумца*, Атеље „Форса”, Зрењанин 2008)

Десетине година након што је припремљена за објављивање, односно осам лета после смрти аутора, угледала је светлост дана књига Стојана Нотароша (1921—2001) *О Позоришћу зрењанинском. Сведочење једног ђлумца*. Чињеница, тужна мада код нас нимало необична, да је позоришна публикација започела живот много година пошто га је њен родитељ напустио, пре говори о игнорантском односу средине према труду „незваних” него о новчаним (не)могућностима да се он подржи. Уверени смо да ваљаност и значај књиге о којој је реч нису могли бити разлог игнорисања њеног рукописног хабитуса.

Нећемо бити далеко од истине ако устврдимо да српска позоришна мемоаристика тек од пре неколике деценије, нуди читаоцу бројније прилоге, да прилежније следи нашу разубуђену драмску књижевност и све богатију театролошку литературу. У поменутом периоду, наиме, она је добила неколико занимљивих и значајних приновака: *Срећни дани* Светолика Никачевића, *Позоришће моје младости* Мирјане Коцић, *Моје усјомене* Душана Животића, *Свијет ђлуме* Марије Црнобори, *Међу кулисама* Огњанке Хет, *Сенке које сјаје* Вере Костић, *Шака соли* Мире Ступице... Тим сведочанствима, чија драж — па и ваљаност — има извор у дубоко личним запажањима и уверењима аутора-сведока, придружио се, ево, и запис Стојана Нотароша *О Позоришћу зрењанинском. Сведочење једног ђлумца*.

Као глумац који је играо у првим представама изведеним у тек ослобођеном Зрењанину 1944. и који је безмало сав свој уметнички век проживео на сцени у Граду на Бегеју, Стојан Нотарош се осетио позваним да мемоарским казивањем отргне од заборава четрдесет „својих” позоришних сезона, тј. четири деценије рада Зрењанинског позоришта. Са делом сећања на ауторове ђачке сусрете са позоришним представама у годинама које су Европу већ водиле у Други светски рат (Соколско позориште у Петровграду, гостујућа позоришта) то казивање обухвата читаву половину века, од 1934. до 1984. Већ сама та чињеница сугерише мисао о неоспорном значају књиге *О Позоришћу зрењанинском*. Она успоставља континуалну нит у педесетогодишњем позоришном животу Зрењанина, о коме (животу) наука још није дала значајнију синтетичку студију. (Монографија Станка Шајгинца *Народно позориште „Тоша Јовановић” 1946—2006*, објављена 2007. године, управо је израз настојања да се, бар у основним цртама, прикаже двоекковна позоришна делатност тога средишног банатског града.) Као поглед на позориште из позоришта, као виђење сценске драмске уметности изнутрине Талијина храма, Нотарошево сведочење се конституисало у штиво које омамљује позоришном атмосфером и узбуђује људским судбинама сазданим од илузија о животу и од живота у позоришту.

Књига Стојана Нотароша није жанровски јединствена; и по начину саопштавања и по саопштеном она је мемоарско и документарно сведочанство. У

њеном ткиву лако се запажају неколика тематска слоја: сећања, подаци, анегдоте, фотографије.

Сећања су матица казивања у публикацији. Тај слој није само најзанимљивији него, чини нам се, и најважнији. Он садржи успомене, размишљања, опаске, оцене, есејистичке излете, па и критичко-ироничне инвективе о низу тема и питања који су дотицали аутора или су му узнемиравали дух. То су записи о првим додирима мемоаристе са позориштем (детињство и дечаштво, о заносима позоришних аматера првих месеци по протеривању фашистичких окупатора из Зрењанина, о уређивању позоришног здања, о првим послератним позоришним представама, о позоришним ствараоцима, о психи глумаца, о оснивању професионалног Народног позоришта „Тоша Јовановић”, о догађајима у позоришту и око њега. Ту спадају и краћи или дужи текстови, у суштини — мали портрети појединих сценских уметника; ту је и реч о свим управницима позоришта. Записи о Николи Мељничуку, Синиши и Љубици Раваси, Лазару Богдановићу, Михајлу Шипошу, Ђури Туринском, Анђи Јанков Малбашки, Ђорђу Дамјанову, Томиславу Танхоферу, Александру Шајберу, Душану Ђуку, Сави Дамјановићу, Владимиру Ребезову, Јовану Путнику, Стеви Жигону, Лазару Брусину и још неким — богати су запажањима и судовима заснованим на сазнањима и утисцима из сарадничке близине. Трачком нове светлости, тј. непознатим појединостима, они осветљавају ликове и дела поменутих позоришника. У тој чињеници, првенствено, треба видети њихов значај. Назначени слој открива мемоаристу који, ходећи по несигурној жици сећања, уме да одржи равнотежу између личног става и општих уверења, између властитог осећања и објективизираних исказа. (Само у два-три неповољна сведочења о руководиоцима Позоришта аутор није докраја успео да уравнотеженог „записничара” сачува од повређене сопствене личности.) Захваљујући назначеним својствима, тај ток казивања, као свако ваљано мемоарско штиво, лако осваја читаоца.

У документарном слоју књиге *О Позоришту зрењанинском* регистроване су позоришне сезоне од 1944. до 1984. године. Окосница прегледа сезона је попис премијерних представа (укупно 368). Кад год је располагао подацима о уметницима-учесницима у представама, аутор је навео њихова имена. Веома је важно што је саопштавању личних имена, посебно целовитом исписивању имена страних писаца, покљонио критичку пажњу. (У сличним књигама имена су често предмет различитих огрешења, што значи — и забуна.) Саопштеним подацима Нотарош гдешто исправља или допуњује у приказу репертоара зрењанинског позоришта у документаристичким публикацијама *Професионална позоришта у САП Војводини 1945—1975* (припремио и уредио Милутин Каришик) и *Позоришни животи у Србији 1944—1986* (аутор Петар Волк). У назначеном слоју су евидентирани или описани и најзначајније промене у Народном позоришту „Тоша Јовановић”, као што су: формирање и рад драме на мађарском језику (сезона 1953/54), удруживање са Позориштем лутака (1975), смене руководиоца, измене у уметничком ансамблу и сл. У њему су забележене информације и чињенице и о многим другим феноменима и збивањима који чине живот сваког позоришта (расправе о репертоару и публици, гостовања, турнеје, фестивали, признања...). Како та равна сведочења следи ток позоришних сезона, односно „штафету” управника позоришта, и како су премијере наведене по датумима извођења, — Нотарошева књига се може прихватити као својеврсна позоришна хроника. Својства хронике придају јој и цитати, каткад и опширнији, из позоришних рецензија. Њима, тј. судовима о уметничком учинку извођача (углавном редитеља и глумаца) евидентираних премијера, аутор често поткрепљује властите оцене уметничке ваљаности индивидуалних и колективних остварења. Цитати из рецензија, са наведеним изворима, сугеришу преглед развоја позоришне критике у Зрењанину у периоду

који обухвата казивање *О Позоришту зрењанинском*. Та је сугестија заправо на-знака теме која заслужује да буде посебно проучена.

Пасионирани записивач хуморних собитија насталих на сцени и околу ње, Стојан Нотарош је сматрао да и аутентична анегдота, рођена у сучељавању пројектоване илузије и тврдоглаве збиље, може да сведочи о позоришном чињењу. Зато је своју причу о озбиљним темама проткао низом изворних шала. Оне раз-гаљују читаоца, али и употпуњују слику позоришта и позоришног живота уоп-ште. Треба рећи да је већину шала аутор успешно обликовао у спрегнути анег-дотски запис.

Корпус од преко сто тридесет фотографија и више од педесет афиша — по-себно су важне оне о Соколском позоришту — такође документује Нотарошев спис. Својим очигледним призивањем некадашњег живота оне се, као визуелна исповест, преплићу са речју и обогаћују читаочев доживљај. За будуће нараштаје њихов значај биће знатно већи.

Мемоарска и документарна књига Стојана Нотароша *О Позоришту зрења-нинском* сведочанство је о позоришном животу Зрењанина у периоду тзв. соција-листичког друштвеног преображаја. У њеном средишту је виђење рада Народнoг позоришта „Тоша Јовановић”, али се у њој прелама и слика средине и времена у којима је оно деловало. Заснована на сећању и податку, она са великом поу-зданошћу употпуњује сазнања о недавној позоришној прошлости у Граду на Бе-геју. Као израз љубави према позоришту и благонаклоности према сценском уметнику, она најчешће у лепом светлу чува дело Талијиних заточеника од забо-рава. Поменуте одлике је сврставају у значајне прилоге литературе о развоју по-зоришне уметности и културе у Војводини током педесетих—осамдесетих година двадесетог века. Зато је, без сумње, извесно: сведочанство *О Позоришту зрења-нинском* биће од помоћи свима који се одваже на проучавање позоришног живо-та у Зрењанину. Штавише, у томе домену она се не може заобићи.

Лука Хајдуковић

UDC 792.01.19“(082)
821.163.41-4

СТРАТЕГИЈЕ НОВОГ ТЕАТРА

Страшегије новог театра: позориште — феномени — последице;

Страшегије новог театра: трансмедијални театр.

Приредио Симон Грабовац, Културни центар Новог Сада 2008.

Крајем прошле године из штампе су изашла два зборника радова са међу-народног симпозијума који се организује у оквиру ИНФАНТ-а (Интернационал-ног фестивала алтернативног и новог театра), у Новом Саду. Реч је о петој и ше-стој свесци, или издању (како стоји на корицама), које је, баш као и претходне, приредио Симон Грабовац, уредник сценског програма у Културном центру Но-вог Сада. Сви симпозијуми, а потом и зборници, имају јединствен наслов — *Страшегије новог театра*, препознатљив визуелни идентитет (Љубе Вучинић) и штампани су двојезично, на српском и енглеском језику (једну насловну страну и половину књиге чини српски текст, а другу, из обрнутог смера — превод на енглески језик). Сваки од до сада организованих симпозијума, поред главног на-слово, имао је и поднаслов, који је понекад био и мото самог Фестивала, укази-

вање на жаришно место савременог и истраживачког позоришта, односно кључна теза појединих селектора, односно уредника, а потом и приређивача појединих зборника.

У XXI веку све је, па и позориште, на изванредан начин, кренуло са нулте тачке. Није онда ни чудно што је симпозијум, а потом и Зборник, трећи по реду, био у знаку управо те одреднице — нулта тачка. Скуп је одржан у оквиру 5. ИНФАНТ-а, 1999. године, дакле, непосредно после бомбардовања. Ова досетка, која је била више него досетка, у кратком, али инспиративном тексту Владимира Копицла, овако је окарактерисана: „Не, дакле, НУЛТО као НАТО, већ да причамо о Новом, о Непознатом, о театру, о уметности која не мари за *шачку* као изговор, па била она (та уметност) вербална или *не*, техноестетска или митопоетска, парламентарна или другачије алтернативна, спонзорска или стварна, са глумцем или без њега.” Александар Милосављевић је ову тачку препознао као „Нулту тачку наше стварности”. Излагање Мишка Шуваковића је засновано на „Де-конструкцији драмског текста, око нултог ступња текста у театру и перформансу”. Било је, наравно, још занимљивих погледа на задату тему.

Шест година касније, у оквиру 11. ИНФАНТ-а, одржан је скуп презентован у четвртном Зборнику *Стратегија новог театра*, с поднасловом — позориште и утопија. Објављен 2006. године, овај Зборник доноси 10 излагања, теоријских, али и практичних искустава, како домаћих тако и страних поборника новог театра, од којих ваља издвојити: рад др Ане Вујановић, „Изведба као раскол теорије и праксе уметности”, рад Лука Ван ден Дриеса (Luk Van den Dries), „Скок у празнину. Рефлексије на тему постдрамског театра”, односно запажања Јадранке Анђелић о два правца у театру: „утопијски театар”, који покушава да створи топис боље заједнице и „дистопијски” или „анти-утопијски театар”, који прихвата стање друштва и коментарише га. Холандски теоретичар, Ван ден Дриес, издвојио је две књиге, два аутора који су изменили поглед на театар — Питер Брук (Peter Brook), својом књигом *Празан простор* (1968), и Ханс Тихс Леман (Hans Thies Lehmann), књигом *Постдрамски театар* (1999). „Брук је припремио позорницу за дуготрајну револуцију начина схватања театра, осмишљеног крајем XX века”, приметио је Ван ден Дриес, док се Леманова књига „може читати као програмски текст на тему тога како театар може да се дотакне нове функције у нашем глобалном друштву и у новим технолошким условима у којима живимо”.

Пети Зборник *Стратегије новог театра: позориште — феномени — последице*, предочава радове са међународног симпозијума у оквиру 13. ИНФАНТ-а, који је одржан 2007. године. „Позориште—феномени—последике” је наслов уводног текста Зорана Р. Поповића, који је послужио не само као уводни текст већ и, како то у његовом поднаслову стоји, као „Упитник за даља позоришна преиспитивања”. Састоји се од теза о савремености, односно о традицији театра, о месту позоришта у друштву, о специфичним позоришним стратегијама, итд. У додатку нуди табелу — „Цртање позоришта”, у којој се, у два паралелна ступца, нижу могуће одреднице, питања и одговори, на тему позоришта некад и сада, у прошлости и будућности. Табела је остала отворена за могуће допуне, што су поједини учесници у разговору искористили за сопствене исправке, истовремено и духовите, али и подстицајне у правцу указивања на разлике у личним доживљајима позоришта и његове суштине.

Поред Поповићевог текста, у Зборник је уврштено још седам излагања, савским различитих, којима је заједничко само то што су изречена или прочитана на истом скупу. Издвајамо излагање Сање Крسمановић-Тасић, која, на специфичан начин, сублимира хетерогена и дифузна искуства и разлоге за страх и наду у позориште данас. „У застрашујућој конкуренцији нових технологија”, верује Сања Крسمановић-Тасић, да „позориште још има шансе”. Те шансе она види, нај-

пре, у „театру магије”, у позоришту које нам омогућава да „доживимо нешто мистично, магијски, космичко. Без дигиталних ефеката”. Потом — у „театру чула”, односно у „чулном доживљају представа”. Следи „театар интеракције”: „Нада новог позоришта је рад на интеракцији, покушају да на суптилан или директан начин укључи своју публику у ток дешавања”. Још два вида позоришта, по мишљењу Сање Крсмановић-Тасић, буде оптимизам: „театар асоцијација” и „театар истине”. Први је упоредила са сликарством и музиком, односно доживљајима када се гледалац нађе пред сликом, нарочито неком апстрактном композицијом, односно када се слушалац препусти уживању у слушању музике „кроз призму свог сопственог унутрашњег бића”. У трагању за дефиницијом „театра истине”, она долази до сазнања да „позориште треба да буде простор где се неке нове истине изговарају”, потом види позориште као простор бдења, простор заједничког жаљења, али и радости.

Шести по реду Зборник *Стирајтегије новоџ тхеатра* има у поднаслову одредницу „трансмедијални театар”. То је била крилатица селекторке 14. ИНФАНТ-а, Неле Антоновић, под којом је презентовала актуелну позоришну праксу у свету 2008. године. Овај Зборник радова је и једини који је објављен исте године када је симпозијум и одржан, 2008. године, што иде у прилог ажурности како учесника на симпозијуму и приређивача, Симона Грабовца, односно издавача, Културног центра, који у кратком року надомешта прошлогодишњи заостатак и публикује оба зборника.

Први, и најобимнији, текст у последњем Зборнику написала је Ивана Кроња и гласи: „Позориште и масовни медији: ка трансмедијалном театру”. Водећи нас кроз историју филма и телевизије, односно кроз промене у савременом позоришту, ауторка нам указује на њихове разлике, одлике, али и међусобна прожимања. „Уместо просте симбиозе”, примећује Кроња, „врхунско позориште данашњице у сусрету са масовним медијима обнавља и проширује свој сопствени израз”.

Директно на задатку тему, „Трансмедијални театар”, одговара и млади песник, Драган Радованчевић. Нела Антоновић пише о односу трансмедијалног театра и трансмедијалне критике. Она свој текст започиње тврдњом: „Трансмедијални театар је доминантна опција савременог театра и доноси свежину у односу на светску шизофренију уметности и позоришта у тежњи ка иновативном”. Зоран Р. Поповић води своја размишљања о савременом театру „Према другачијем распореду стварности”, истичући да „треба изнова подржати уверење да је позориште више уметност него делатност, више стваралачки напор него део устаљене извођачке праксе, да је и у времену-уметности-у-доба-културе позоришно дело ипак више остварење него „културни производ”.

Подједнако су занимљиви и прилози Дијане Милошевић и Сање Крсмановић-Тасић, из ДАХ театра. Глумица Сања Крсмановић-Тасић пише о глумцима савременог театра XXI века, њиховим улогама и одговорности. Редитељка Дијана Милошевић закључује текст речима: „Позориште има моћ да информише и упути људе о ’другом’ и користећи алтернативне просторе и делујући директно, може да отвори нове перспективе”. Да је заиста тако, сведоче нам и управо објављени зборници *Стирајтегије новоџ тхеатра*.

Зоран Ђерић

ВОЈНА МУЗИКА У КУЛТУРИ И ИСТОРИЈИ ЧЕШКИХ ЗЕМАЉА

(*Vojená hudba v kultuře a historii českých zemí,*
Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2007.
Editor: Jitka Bajgarová)

Књига представља зборник радова са истоименог међународног скупа, који је одржан у Прагу априла 2005. у организацији Етнолошког института Академије наука Чешке Републике — Кабинет за историју музике у сарадњи са Националним музејем — Чешки музички музеј (Narodní muzeum — České muzeum hudby), музичком капелом дворске страже, полицијом Чешке Републике (Hudba Hradní stráže a Policie ČR), те Институтом за војну историју (Vojenský historický ústav Praha). Зборник, који је уредила Јитка Бајгарова, садржи тридесет радова чешких, словачких, украјинских, аустријских и немачких музиколога, именски регистар и податке о ауторима прилога. Књига је обогачена многобројним фотографијама и табелама. Сви текстови објављени су на чешком, а резимеи на немачком језику.

Радови се могу поделити на два већа тематска блока. У првом обимнијем делу прилози су посвећени војној музици од XVII века до I светског рата, док други блок прати дешавања од 1918. до 1968. године.

Највећи број прилога бави се историјатом и функцијом војне музике у Хабзбуршкој монархији у XIX веку, у време динамичних политичких, економских и културних промена. Наведени период у овом зборнику је представљен у светлу историјских, музиколошких и социолошких истраживања. Текст Еве Вичарове (Eva Vičarová) *Девећнаесетни век — „златно доба” аустријске војне музике*, има карактер својеврсног уводника, јер су у њему разматрани различити аспекти значајни за истраживање војне музике, о којима ће бити речи у радовима који следе. Ауторка као најзначајније представнике аустријске војне музике издваја капеле *regimente infanterie* и, након историјског осврта, указује на друштвени значај војних капела. Војни музичари су имали финансијску сигурност, регулисану кроз фиксну плату, што им је омогућавало да се неометано баве уметношћу. Захваљујући техничком усавршавању дувачких инструмената — као и чињеници да су војне капеле могле бити проширене и гудачким инструментима — делокруг и репертоар наступа ових ансамбала је био широк. Наступали су у градским парковима, на трговима, у гостионицама, као и у концертним салама, тако да је њихова примарно војна функција све више била усмерена према цивилној јавности. Самим тим и репертоар је поред маршева садржао и такозвану *Alltagsmusik*, као и поједина симфонијска дела. Високом нивоу интерпретације аустријских музичких капела допринело је и ангажовање цивилних капелника, као и брига о школовању младих војних музичара. Специфичност аустријске војне музике огледа се и у шароликом националном пореклу музичара. Најпознатији аустријски војни капелници — а истовремено и композитори и аранжери — били су: Ф. Фарбах (Ph. Fahrbach), Ј. Фучик (J. Fučík), К. Комзак (K. Komzák), А. Леонхарт (A. Leonhardt), Р. Новачек (R. Nováček), К. Шебор (K. Šebor), Ј. Ф. Вагнер (J. F. Wagner) и К. М. Цирер (C. M. Ziehrer).

Неколико радова посвећено је резултатима архивских истраживања нотне грађе, докумената и штампе. У тексту *Војна музика у чешким музичким изворима XVII и XVIII века*, Ј. Сенал (Jiří Sehnal) је желео да скрене пажњу музиколога на музичко-историјске изворе о чешкој војној музици из овог периода, подсећајући на њихов значај и неопходност да се прикупе и систематски проуче. М. Фрима-

нова (Michaela Freemanová) је у прилогу *Војна музика у чешким часописима и у стручној музичкој литератури из XVIII и XIX века* писала о концертној делатности војних капела на основу написа из штампе. У чешкој дневној штампи XVIII века објављивани су извештаји о наступима војних капела приликом војних парада и маневара, црквених свечаности или различитих забава. У XIX веку, поред извештаја о концертима војних капела, налазе се и коментари о делатности Војног музичког друштва, основаног 1850. године. На основу дневника војног музичара Венцела Шинделара (Wenzel Šindelář), као и написа и рецензија у тадашњој штампи, Павел Зарков (Pavel Zarkov) је у прилогу *Успомене на моју активну службу. Скице и одломци из војничког живота Wenzel Šindelář* покушао да детаљно представи концерте, војне свечаности, балове, као и друге наступе Infanterie regimente бр. 36 у периоду од 1891. до 1894. године у Терезиенштату (Theresienstadt — Terezin). Текст Дарине Свободове (Darina Svobodová)¹ посвећен је нотној оставштини композитора и војног музичара Јулијуса Фучика у Народном музеју — Чешком музеју за музику у Прагу.

Два рада аустријских музиколога усмерена су на бечке архиве, као значајне изворе за истраживање војне музике у време Аустроугарске монархије: Фридрих Анценбергер (Friedrich Anzenberger) *Извори за истраживање о војној музици у Бечу* и Елизабет Анценбергер-Рамингер (Elizabeth Anzenberger-Ramminger) *Чешке земље и њено удружење војних капелника*. Документа о војним капелницима, похрањена у Одсеку за ратни архив у Бечу (Abteilung Kriegsarchiv — Österreichischen Staatsarchiv Wien), најобухватнији су биографски извори који се односе на аустроугарске војне капелнике. Фридрих Анценбергер скреће пажњу и на оставштине истраживача војне музике Емила Рамјаса (Kriegsarchiv Wien, првенствено биографски материјал), Едуарда Пфлегера (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, богата збирка маршева) и Рудолфа Станека (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, нотни материјал). Значајан корпус нотног материјала чува се и у музичким збиркама Österreichische Nationalbibliothek, Wiener Stadt- und Landesbibliothek и Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde.

Четири прилога посвећена су сарадњи војних капела са локалним позоришним оркестрима, путујућим позоришним трупима и музичким удружењима. Рудолф Печман (Rudolf Pečman) у раду *Учешће војних музичара у прашкој премијери Бетовенове Леоноре (Фиделио) под руководством Карла Марије фон Вебера 1914. године* даје занимљив прилог о прашком извођењу Бетовенове опере (26. 11. 1814), само неколико месеци после премијерног извођења у Бечу. Текст М. Блахинке (Miloslav Blahynka) *Француска револуционарна песма Са ира у Кишловој опери Бианка и Ђузепе или Французи пред Ницом* издваја се из ове групе радова, јер у њему аутор анализира функцију револуционарне песме у опери. Проучаван је начин примене мелодије ове песме у драматуршком плану опере и њена стилизација и функција у целокупној драматургији дела. Китл је тематизирао музички материјал француске револуционарне песме: у Увертири, као наговештај идеолошког исходишта опере, у другом чину, где звучи приликом појаве војне музике, и на самом крају опере. Јиржи Хилмера (Jiří Hilmera) пише о сарадњи путујућих позоришних трупа са војним капелама: *Војне капеле и њихове позоришне групе у XIX веку*, а Наталија Смотос-Берле (Natalia Samotos-Beirle) извештава о *Музичким удружењима у Лембергу и њиховој сарадњи са војним оркестрима око 1900. године*.

Значајан број радова посвећен је управо војним капелницима и музичарима, као и њиховом доприносу културном развоју средина у којима су деловали.

¹ *Нотна оставштина композитора Јулијуса Фучика у Националном музеју — Чешком музеју за музику (185—196).*

Посебно је занимљив феномен музичких миграција чешких музичара у Словачку и земље југоисточне Европе. Јана Ленгова (Jana Lengova) у тексту *Војни капелници из Чешке и Моравске, као значајан фактор музичко-културног живота Словака од 1860. до 1918. године* пише да је у периоду од 1869. до 1918. на територији тадашње Словачке деловало више од 50 војних капелника из Чешке и Моравске, чешког или немачког порекла, који су имали значајну улогу у културном и васпитном уздизању средине. У овом прилогу ауторка се бави конкретним музичким дешавањима у Братислави, Кошицама, Левочи, Лученцу, Тренчину и Прешову. О миграцији чешких музичара писали су и Франц Мец (Franz Metz) *Из Чешке у Банат. Утицај чешке музичке културе на јужноевропску музичку културу*; Евжен Топинка (Evžen Topinka) *Чешки војни музичари у Галицији*; Волфганг Санд (Wolfgang Sand) *Утицај чешких војних музичара на музички живот Кронштада у XIX веку*.

Поред разматрања феномена музичких миграција, неколико текстова посвећено је конкретним војним музичарима и њиховој улози у културном животу средина у којима су деловали. Петра Квасничкова (Petra Kvasnickova), у прилогу *Антоњин Дворжак и војна музика*, указује на допринос три војна капелника музичком животу Плзена и популаризацији дела А. Дворжака, док Јиржи Мајер (Jiří Majer) слика портрет Јулијуса Фучика (1872—1916), чешког композитора, фаготисте и једног од истакнутих војних капелника Аустроугарске монархије. Пратећи своју регименту Фучик је деловао у Сарајеву, Будимпешти, Суботици и Терезиенштату. О односу Леоша Јаначека према војној музици и о његовом диригентском раду са Музичким удружењем „Beseda brněnská” писла је Јармила Прохаскова (Jarmila Procházková).

У фокусу пажње троје аутора је марш, као најзначајнији жанр војне музике: Јозеф Шебаста (Josef Šebasta) *Војнички марш — насџанак и развој жанра*; Марта Отлова (Marta Ottlová) *О једном рејерџоарском комаду војних капела: Lvi silou, letem sokolím* и Лубомир Тилнер (Lubomír Tyllner) *Војна музика и чешки фолклор*. Тилнер указује на повезаност народне музичке традиције и војне музичке културе, на заједничко мотивско порекло чешких народних песама и музичких мотива војних маршева, као и на употребу традиционалних инструмената, посебно гајди, у војсци и слично. Садржај реферата ослања се на ауторова знања из области фолклористике, али исто тако и на вишегодишње лично искуство са војном музиком.

Два прилога односе се на рад војних музичких школа у Прагу. Власта Валеш (Vlasta Valeš) у тексту *Павлисова војна музичка школа* пише о оснивању ове школе (1856), а Бохумил Пешек (Bohumil Pešek) у прилогу *Насџанак војне музичке школе у Прагу 1923.* указује на значај наведене установе у којој је до краја 1939. образовано 1500 војних музичара.

Период после Првог светског рата представљен је у пет радова. Јитка Бајгарова (Jitka Bažgarová) и Маријана Баридова (Marianna Bárdiová) пишу о функцији војних капела у време прве Чехословачке републике. Бајгарова у прилогу *Улога војних капела у музичком животу прве Чехословачке републике 1918—1938.* указује на полифункционалност војних капела у наведеном периоду. Поред примарне функције унутар армије, војне капеле су имале значајну улогу у културном животу државе. Бајгарова издваја неколико типова функција: државне и културно-репрезентативне, функције које су имале улогу у уздизању националне свести (репертоарска оријентација је претежно била усмерена на чешку музику), те културе и образовања (концерти у градовима и селима). Маријана Баридова извештава о делатности војних капела у Банској Бистрици: *Значај војних музика у музичком животу Банске Бистрице од 1918. до 1938.*

Три рада у овоме блоку посвећена су конкретним војним музичарима и њиховим делима: Ема Курајдова (Ema Kurajdová), *Војни музичар и његова делатност у Брајислави Jan Langer*; Милослав Блахинка (Miloslav Blahynka), *Vit Nejedlý као кайелник војне музике прве чехословачке самосталне бригаде у Совјетском Савезу 1943—1945*; Вацлав Блахунек (Václav Blahuněk), *Карел Хуса — Музика за Праг 1968*. Текст Блахинке писан је поводом 60 година од смрти Вита Неједлија, и, како аутор истиче, представља једну чисто музиколошку интерпретацију, ослобођену од „идеолошког баласта”, док Вацлав Блахунек у свом тексту композицију *Музика за Праг 1968*. тумачи као одраз непосредног доживљаја композитора и израз отпора против агресије, повезујући ово дело са трагичним догађајима у бившој ЧССР августа 1968.

Два прилога представљају искорак у историју костима и звучних снимака војних музичких капела у Чешкој Републици: Дагмар Кутликова (Dagmar Kutlíková), *Атрибути униформи војних музичара од шездесетих година XIX века до краја XX века*, и Владимир Кајзер (Vladimír Kaiser), *Археологија звучних снимака војних капела на стандардним њлочама до 1914. године*.

Текстови, обједињени у овом зборнику, могу се посматрати као поглавље из историје војне музике од XVII до XX века. Будући да је ова тема још увек недовољно истражена, сматрамо да ће овај зборник бити значајан подстицај и полазиште за будућа истраживања.

Маријана Кокановић

UDC 792.47(497.11 Zemun),„2008”
792.47(497.5 Zagreb),„2008”
792.47(497.113 Subotica),„2008”
792.091.4-053.2(497.113 Subotica),„2008”

ЗНАЧАЈНИ ЛУТКАРСКИ ЈУБИЛЕЈИ

Pozorište lutaka / The Puppet Theatre PINOKIO, Zemun 2008;
Ivan Špoljarec, *Lutke uživo / Puppets live / Pupoj vive*, Zagreb 2008;
Слободан Крстић, *Чаробњаци из Ниша*, Ниш 2008.

Прошла година је за луткарство код нас била вишеструко јубиларна. Најпре је, у мају, у Суботици, одржан 15. Међународни фестивал позоришта за децу. Иако је била планирана, ипак није објављена посебна публикација која би се осврнула на досадашње фестивале. Уместо тога, селектор и директор Фестивала, Слободан Марковић, у програмској књижици 15. фестивала, уз преглед овогодишње селекције, написао је кратак осврт на оно што је било у претходном периоду, обележивши га као „тражење и налажење нових позоришних путева у уметности намењеној најмлађима, а тиме и разноликим поетикама театра оновремености”. Уместо монографије која би се, највероватније, састојала од фотографија из представа које су учествовале на досадашњим фестивалским програмима, уз портрете добитника награда за животно дело „Мали принц”, за изузетан допринос развоју културе и сценске уметности за децу, која се додељује сваке године по једном страном и једном домаћем луткарском позоришнику, односно награђених аутора и извођача луткарских представа, суботички Отворени универзитет и Међународни фестивал позоришта за децу одлучили су да објаве још једну, трећу по реду, књигу Хенрика Јурковског (Henryk Jurkowski). Реч је о студији *Свети Едварда Гордона Крега. Прилог историји идеје*, коју је са пољског превела Бисерка Рајић, а поговором пропратио уредник издања, мр Мирослав Радоњић.

Велики реформатор позоришта прве половине XX века, Е. Г. Крег (Edward Gordon Craig), задужио је историју луткарске уметности својим „надмарионетама”, које су према његовој идеји да створи позориште с „безличним” глумцима, требало да замене глумце у новом, специјалном, међународном надмарионетском позоришту. Бројне су Крегове скице, замисли позоришта лутака, као и неколико кратких драмских текстова, који су били предвиђени за „малу луткарску игру”. Осам таквих драмолета преведено је у прилогу ове студије која тим више добија на промовисању луткарске уметности код нас и у свету.

* * *

Позориште лутака „Пинокио” из Земуна обележило је 2008. године 35 година рада. Ово позориште је, као путујуће позориште лутака, основао редитељ Живомир Јоковић, 1972. године, и њиме управљао до 1998. године, када одлази у пензију, али не престаје да се бави луткарством — режира представе и учествује као члан жирија на луткарским фестивалима. Велик је број луткарских представа које је Јоковић режирао током две и по деценије у земунском Позоришту лутака. Међу најоригиналнијим су оне које су посвећене великим епским темама, попут *Смрти мајке Јуђевића* Иве Војновића и *Боја на Косову* Љубомира Симовића, као и оне настале по комадима Стевана Пешића.

Јоковић је режирао и у другим луткарским позориштима у Србији, односно Југославији, као и у иностранству. Добио је низ награда и признања за режију, али и освајао награде са Позориштем лутака „Пинокио”, како на домаћим тако и на међународним луткарским фестивалима. Он је, несумњиво, један од најзначајнијих креатора и афирматора српског луткарства, последњи који сведочи о историји, развоју и дметима луткарства последњих деценија XX века код нас.

На месту управника Позоришта лутака „Пинокио”, Јоковића је наследио Игор Бојовић, драмски писац, чији су текстови основа репертоара не само овог већ и бројних других луткарских позоришта. Под његовом управом, ово позориште је наставило са неговањем репертоара за најмлађе (по мотивима класичних бајки, митова, легенди и епске поезије, али и према савременим драмским текстовима). Наставили су и са учешћем на многим домаћим и иностраним луткарским фестивалима и низањем награда и признања. О свему томе пише у монографији која је објављена на квалитетном папиру и у колору, али на малом формату, 16 x 23 cm, без пагинације и наслова на рикни. Текстови су кратки, информативни, објављени су паралелно на српском и у преводу на енглески језик. Представљен је тренутни репертоар Позоришта лутака „Пинокио”, побројана учешћа на фестивалима, награде, гостовања. На крају је представљен колектив позоришта и пописан целокупан репертоар од 1972. до 2007. године. Монографија *Pozorište lutaka / The Puppet Theatre PINOKIO* није обимна, нема обележеног аутора текстуалних прилога, а фотографије су из позоришног архива, тако да не делује претенциозно, већ скромно, ипак више од пригодног, за шта су „одговорни” уредници и дизајнери Ивана Антовић и Војислав Савић, односно сам Игор Бојовић.

* * *

Много амбициознија у намерама је фотомонографија коју је сачинио Иван Шпољарец *Lutke uživo / Puppets live / Pupoj vive*, а објавио Међународни центар за услуге у култури (Загреб 2008), поводом 40 година Међународног фестивала казалишта лутака, познатог по скраћеници PIF (Pup teatra Internacia Festivalo), будући да је фестивал основан као есперантистички. Отуда су сви натписи, потписи испод фотографија и текстови, осим на хрватском језику, штампани и на енглеском, односно на есперанту. Фотомонографија је великог формата, 22,7 x 30,5

цм, на 240 страница, у боји, на сјајној хартији. Аутори уводних текстова су Звонко Фестини, Марија Леко и Ливија Крофлин. Следе поглавља: „Лутка по лутка”, „Из представе у представу”, „Из године у годину”, „Изложба по изложба”, „Награда по награда”, „Репертоар (1–40. РИФ)”, „Пожутјеле странице” (фотокопије одабраних новинских исечака) и, на крају, попис Савета РИФ-а, односно делатника издавача, Међународног центра за услуге у култури. Већина фотографија (изузев мањег броја које су преузете из архиве Фестивала), чији је аутор Иван Шпољарец, запослен као стручни сарадник у МЦУК, снимљене су у раздобљу од 1977. до 2008. године. Испод њих следе само потписи, који садрже назив представе, земљу, град и редни број Фестивала. Повремено се испод фотографија налазе имена учесника, организатора, односно чланова жирија Фестивала.

Због чега нам је значајан овај Фестивал? У њему су учествовала и луткарска позоришта из Србије. Почевши од 1973. године, на 6. РИФ-у је учествовало Позориште лутака из Ниша са једном представом, а већ на следећем чак са три луткарске представе. На 9. РИФ-у је српско луткарство представљала луткарска сцена „Феникс” из Ниша. На 11. РИФ-у је учествовало Позориште младих из Новог Сада са представом *Бајка у џлавам* и Позориште лутака из Ниша са *Зечјом школом*. Позориште младих је учествовало још два пута: 1989. године, са представом *Прича о левој ђуски*, и 2002. године, са представом *Комадић*. Поред поменутих позоришта из Ниша и Новог Сада, на појединим фестивалима су учествовали Мало позориште „Душко Радовић” из Београда и Дечје позориште из Суботице (као и Дечје позориште из Бањалуке). Одлазак на овај Фестивал у Загреб био је прилика да се луткари сусретну са својим колегама из света, упознају са различитим методама креације и анимације лутака, али и да презентују достигнућа српског луткарства, што су наша позоришта на најбољи начин и чинила, освајајући најмлађу публику, као и поједине стручне жирије. Ова фотомонографија, на изванредан начин, сведочи и о некадашњим контактима на ширем, југословенском простору, као и то да су поново успостављене везе између луткара из Србије са луткарима у Хрватској, и организаторима овог престижног међународног фестивала.

* * *

Монографија *Чаробњаци из Ниша* објављена је поводом 50 година од оснивања нишког Позоришта лутака. Обимна (322 стране), готово четвртаста (22,5 x 24,5 цм), богато илустрована и документована, резултат је дугогодишњег истраживања и рада новинара Слободана Крстића, док је аутор фотографија Душан Митић Цар. Реч је о новом, проширеном издању истоимене монографије, објављене 2000. године. За осам година, колико је протекло између појаве првог и овог издања *Чаробњака из Ниша*, не само да је увећан репертоар, него и број учешћа на фестивалима и награда које је нишко Позориште лутака добило за своје представе. Уз обележавање 50 година од оснивања, ишла је и организација 40. Сусрета професионалних позоришта лутака Србије, у Нишу, још један од разлога да се публикује Крстићева монографија.

Свеобухватну библиографију Позоришта лутака из Ниша сачинио је Дејан Пенчић Пољански, коме се аутор на самом почетку захваљује на сарадњи.

Грађа је расподељена на двадесет поглавља. У првих шест је, хронолошки, изложена историја луткарског позоришта у Нишу, од покретања Марионетског позоришта, као секције Пионирског дома, 1951. године, потом одлуке о оснивању Дечјег позоришта са луткарском и живом сценом, 1958. године, до наших дана и последњих премијера у сезони 2007/2008. Посебно поглавље, „Луткарски храмови”, посвећено је зградама у којима су током пет деценија постојања Позоришта радили луткари из Ниша: од првог пребивалишта на Тврђави, до изград-

ње наменске зграде, 1977. године, у којој се и данас налазе, а која је једна од ретких у Србији која је грађена управо за намену — припрему и реализацију луткарских представа. Нишки луткари су успешно наступали на домаћим и иностраним фестивалима. О томе говоре освојене награде и признања. Поред овог, следе уобичајена поглавља у којима су побројани „они који су радили у позоришту”, потом они који „сада чине позориште”, репертоар и библиографија.

Неуобичајено је поглавље под именом „Естетика и теорија луткарства”, у којем су краћи ауторски прилози, написани по позиву. Театролог Миленко Мисаиловић аутор је текста „Нишко позориште лутака”, с поднасловом: *прилози његовој историји и уметности луткарства*. Редитељ Србољуб Луле Станковић написао је текст „У гостима код срећне и сложене породице”. Редитељ Јован Бата Путник аутор је текста „Човек и лутка”. Театролог Радослав Лазић пише текст „Режија лутака од стакла”. Редитељ Живомир Јоковић истиче да „Деца желе динамичну игру”. Бугарски редитељ Атанас Илков тврди „Деца су у мом животу”. Професорица и редитељка из Бугарске Николина Георгијева пише текст „Генерације се мењају, позориште остаје”. О својим стваралачким искуствима у раду са нишким луткарима пишу: бугарски луткарски глумац и редитељ Дарин Петков, словеначки редитељ Еди Мајарон, словачки редитељ Виктор Климчук, бугарски професор и редитељ Боњо Лунгов. Занимљив је прилог позоришног критичара Дејана Пенчића Пољанског, под називом „Мојих 40 нишких луткарских представа”, у којем су у најкраћим позоришним критикама описане луткарске представе Позоришта лутака из Ниша на неком од домаћих фестивала, од 1979. до 2007. године. На крају, естетици луткарства, свој прилог дају и: Слободан Марковић, директор Међународног фестивала позоришта за децу из Суботице, Предраг Бјелошевић, директор Дјечјег позоришта из Бањалуке, и Жељко Хубач, позоришни писац и критичар. Ово поглавље је отворено прилогом Хенрика Јурковског, једног од најзначајнијих пољских и европских историчара и теоретичара луткарског позоришта, „Велика уметност луткарског позоришта”, о разлици између луткарског и глумачког позоришта. Његов закључак — „Лутка увођена у тајне наше културе увек се налазила тамо где се налазио човек. Од почетка историје. Жели да буде глумац нашег позоришта, онаквог каквог га ми желимо. Истовремено, увек нас радо уводи у тајне новог поетског језика савремене визуелности” — нисмо без разлога оставили за крај овог текста, у намери да поентирамо како је луткарска уметност нешто што има своју прошлост, своју садашњост, али и будућност.

Зоран Ђерић

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Augustinus Hipponensis 13
 Аверинцев, Сергеј Сергејевич 12
 Адамич, Бојан 134
 Адорно, Теодор (Adorno, Theodor) 111, 112
 Акока, Анри (Akoka, Henri) 119
 Александар Велики 13
 Ангеловски, Јелена 54
 Андрић, Весна 100
 — Иво 39
 Анђелић, Јадранка 68, 148
 Анђелковић, Сава 39—48
 Антић, Мирослав 39
 Антовић, Ивана 154
 Антоновић, Нела 149
 Анценбергер, Фридрих (Anzenberger, Friedrich) 151
 Анценбергер-Рамингер, Елизабет (Anzenberger-Ramminger, Elizabeth) 151
 Ањичков, Јевгениј Васиљевич 82
 Арсењев, Алексеј А. 86
 Арсић, Бранка 97
 Атлагић, Ангелина 54
- Бабић, Богдан 73
 Бајгарова, Јитка (Bajgarová, Jitka) 150—153
 Балзак, Оноре де (Balzac, Honoré de) 104
 Балубдић, Мирко 35
 Барба, Еугенио 68
 Баридова, Мариана (Bárdiová, Marianna) 152
 Баур, Ј. (Baur, L.) 13
 Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian) 119
 Бекет, Самјуел (Beckett, Samuel) 138
 Бењамин, Валтер (Benjamin, Walter) 94, 96, 97
 Берг, Албан (Berg, Alban Maria Johannes) 119
 Бери, Марк (Berry, Mark) 104, 112
 Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van) 103, 108, 109, 111, 151
 Бингулац, Петар 24
 Биргер, Петер (Bürger, Peter) 108
 Битнер, Тилман (Bittner, Tilman) 99
 Бјелошевић, Предраг 156
- Блахинка, Милослав (Blahynka, Miloslav) 151, 153
 Блахунек, Вацлав (Blahunek, Václav) 153
 Богдановић, Лазар 146
 Бојанић, Петар 100
 Бојовић, Игор 154
 Бологовска 75, 77
 Бологовски 75, 77
 Бољарић, Гаврило 23, 35
 Борисоглавски, М. 73
 Бошковић, Наташа 73, 74, 76, 77
 Бредшо, Питер (Bradshaw, Peter) 98
 Брехт, Бертолт (Brecht, Bertolt) 62
 Бродски, Г. Ј. 85
 Броз, Јосип Тито 60, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136
 Брук, Питер (Brook, Peter) 148
 Брусина, Лазар 146
 Бубњишки, Рафал (Bubnicki, Rafał) 60
 Бугајски, Рисард (Bugajski, Ryszard) 64
 Булгаков, Михаил Афанасијевич 82, 87
- Вагапова, Наталија Михајловна 82
 Вагнер, Ј. Ф. (Wagner, J. F.) 150
 — Рихард (Wagner, Richard) 112
 Важик, А. (Ważyk, A.) 141
 Важињска, Дорота (Ważyńska, Dorota) 63
 Вајс, Нада 115
 Вадденфелс, Бернхард (Waldenfels, Bernhard) 117
 Валентино, Рудолф (Valentino, Rudolf) 140
 Валеш, Власта (Valeš, Vlasta) 152
 Ван ден Дриес, Лук (Van den Dries, Luk) 148
 Ванштајн, Анри (Vennstein, André) 39
 Варликовски, Кшиштоф (Warlikowski, Krzysztof) 61
 Варшавски, Феликс 63
 Васиљев, Фјодор (Феодор) Алексејевич Флипченко 71, 73, 74, 75, 76, 77, 79
 Васиљева, Јања 73, 74, 76, 77
 Веберн, Антон фон (Webern, Anton von) 109
 Вегел, Ласло 55
 Ведрински, Марија А. 81, 83, 84, 85, 87

- Веселиновић-Хофман, Мирјана 117, 118, 126, 127
 Вика, Казимјеж (Wyka, Kazimierz) 141
 Вилбер, Кен (Wilber, Ken) 123
 Виталијано, Гордана (Vitaliano, Gordana) 122, 123, 125, 127
 Витгенштајн, Лудвиг (Wittgenstein, Ludwig) 116
 Виткјевич, Јадвига (Witkiewiczowa, Jadwiga) 140
 — Станислав Игнаци Виткаци (Witkiewicz, Stanisław Ignacy Witkacy) 137—143
 Вичарова, Ева (Vičarová, Eva) 150
 Вогел, Мартин (Vogel, Martin) 104
 Војновић, Иво 154
 Волк, Петар 53, 55, 146
 Волошин, Максимилијан Александрович 85
 Волт Дизни (Walt Disney) 140
 Всеволошки, И. А. 72
 Вуди Ален (Woody Allen) 139
 Вујановић, Ана 148
 Вујић, Ивана 68
 Вујовић, Радован 54
 Вучинић, Љубе 147
- Гавриловић, Милорад 53
 Гарбо, Грета (Garbo, Greta) 140
 Гез 74
 Георге, Штефан (George, Stegan) 103, 107, 108, 110, 111, 114
 Георгијева, Николина 156
 Гервинк, Мануел (Gervink, Manuel) 104
 Герстл, Рихард (Gerstl, Richard) 104, 108, 109, 113
 Герт 77
 Глинка, Михаил Иванович 90
 Гловињски, М. (Głowiński, M.) 141
 Глоговски, Јузеф (Głogowski, Józef) 140
 Грабовац, Симон 147—149
 Грејам, Гордон (Graham, Gordon) 98
 Греч, Вера Милтијадовна 83
 Грибоједов-Унук 81, 86, 87
 Гродецки, Виктор (Grodecki, Wiktor) 142
 Гројс, Борис (Groys, Boris) 129, 130, 135
 Гротовски, Јежи (Grotowsky, Jerzy) 67, 68
 Грубер, Гералд В. (Gruber, Gerald W.) 109
 Гурски, Вјеслав (Gurski, Wieslav) 63
- Дамјанов, Ђорђе 146
 Дамјановић, Сава 146
 Дворжак, Антоњин 152
 Дебиси, Клод (Debussy, Claude) 119, 123
 Деглер, Јануш (Degler, Janusz) 138, 139
 Делик, Луј (Delluc, Louis) 140
 Демел, Рихард (Dehmel, Richard) 107
 Дерида, Жак (Derrida, Jacques) 89, 91, 92, 95
 Деркачев, Јоана (Derkaczew, Joanna) 67
- Дидро, Дени (Diderot, Denis) 56
 Димлинг, Албрехт (Dümling, Albrecht) 107
 Дјагиљев, Сергеј Павлович 71
 Донски 86
 Доријан, Ана Ананијевна 86
 Достојејски, Фјодор Михајлович 82, 86
 Драшковић, Чедомир С. 13
 Дубовски, Гжегож (Dubowski, Grzegorz) 143
 Дугалић, Небојша 54
 Дуковски, Дејан 64
 Духовски 86
 Дучић, Јован 39
- Ђаковић, Богдан 19
 Ђапић, Предраг 73
 Ђерић, Зоран 137—143, 147—149, 153—156
 Ђорђевић, Јелена 59, 67, 68
 Ђук, Анђеј (Dziuk, Andrzej) 141
- Ејдус, Предраг 54
 Ејзенштајн, Сергеј 98
 Ерјавец, А. 129, 130
- Жан ле Булер (Jean Le Boulaire) 119
 Жедрински, Владимир 73, 75, 76
 Жене, Жан (Genet, Jean) 61, 62
 Живановић, Даница 77
 Живанчевић, Нина 39
 Животић, Душан 145
 Жигон, Стево 146
 Жуве, Луј (Jouvet, Louis)
 Жуковски, Анатолиј 73, 74, 77
 Жутић, Милош 55
- Зарков, Павел (Zarkov, Pavel) 151
 Здравковић, Мирјана 71—79
 Зибин 77
 Зјелињска, Марила (Zielińska, Marila) 61
 Зјенкјевич, Јацек (Zjenkiewicz, Jacek) 65
 Зјомек, Ј. (Ziomek, J.) 141
- Ибзен, Хенрик (Ibsen, Henrik) 49, 58
 Иванов, Владислав Васиљевич 81
 Игњатов-Поповић, Ивана 49—58
 Ижиковски, Карол (Irzykowski, Karol) 140
 Илков, Атанас 156
 Имберти, Мишел (Imberty, Michel) 118
 Исмагулова, Тамара Ђакешевна 83, 85
- Јаворски 77
 Јажина, Гжегож (Jarzyna, Grzegorz) 61, 141
 Јакоб, Андреас (Jacob, Andreas) 108
 Јакобсон, Роман (Jakobson, Roman) 116
 Јакшић, Душан Н. 13
 — Ђура 39
 Јаначек, Леош (Janáček, Leoš) 152
 Јанкетић, Михаило 54
 Јанков Малбашки, Анђа 146

- Јанобик, Алберт (Janobik, Albert) 111
 Јеврејинов, Николај Николајевић 81, 82
 Јеремић-Молнар, Драгана 103—114
 Јован Златоусти 7—18
 Јовановић, Божана 73
 — Вел. 76
 — Јован Змај 39
 — Милица 77, 78
 — Милорад 76, 77
 — Рашко В. 51, 52
 — Слободан 54
 Јовић, Бојан 56
 Јоковић, Живомир 154, 156
 Јордан, Олга Генриховна 73
 Јурењева 77
 Јурковски, Хенрик (Jurkowski, Henryk) 153, 156

 Кадава, Едуардо (Cadava, Eduardo) 96, 97
 Кајзер, Владимир (Kaiser, Vladimir) 153
 Кандински, Василиј Васиљевич 56
 Карењина 75, 77
 Каришик, Милутин 146
 Квасничкова, Петра (Kvasniskova, Petra) 152
 Квинт Хортенсије Хортал 13
 Келер, Ханс (Keller, Hans) 113
 Киешловски, Кшиштоф (Kieślowski, Krzysztof) 59
 Кијевски, Јануш (Kijewski, Janusz) 143
 Китл, Јан Беджих (Kittl, Jan Bedřich) 151
 Китон, Бастер (Keaton, Buster) 140
 Клаић, Драган 59
 Климчук, Виктор 156
 Клосович, Ј. (Kłossowicz, J.) 141
 Ковач, Борис 68
 Ковачевић, Душан 59, 64
 — Јелена 68
 Коен, Селма Жан (Cohen, Selma Jeanne) 78
 Козобарић, Јован 35
 Кокановић, Маријана 150—153
 Кокеш, Станислав (Kokesz, Stanisław) 142
 Комзак, Карел (Komzák, Karel) 150
 Комисарчевски, Фјодор Фјодорович 83, 85
 Конрад, Казимјеж (Konrad, Kazimierz) 142
 Константинова, Марта Е. 75, 78
 Константиновић, Јован 23, 35
 Копицл, Владимир 148
 Кораћ, Александар 134
 Коруга, Ђуро 122, 127
 Костић, Вера 145
 — Лаза 39
 Коцић, Мирјана 145
 Красовска, В. М. 72, 75, 77, 78
 Крег, Едвард Гордон (Craig, Edward Gordon) 153, 154
 Крејмер, Лоренс (Kramer, Lawrence) 112
 Кроња, Ивана 149
 Крофлин, Ливија 155
 Крсмановић-Тасић, Сања 148, 149

 Крстић, Петар И. 77
 — Слободан 153—156
 Кујунџић, Драган 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 100
 Курајдова, Ема (Kurajdová, Ema) 153
 Кутликова, Дагмар (Kutílková, Dagmar) 153

 Лазаркевич, Пјотр 63
 Лазић, Радослав 156
 Лакетић, Сима
 Ламур, Дороти (Lamour, Dorothy) 140
 Лардијер, Жан (Lardière, Jean) 119
 Леви, Р. 74, 77
 Левин, Дејвид (Lewin, David) 112
 Ледуховски, Александар (Ledóchowski, Aleksandr) 142
 Лeko, Марија 155
 Ленгова, Јана (Lengova, Jana) 152
 Леонхарт, А. (Leonhardt, A.) 150
 Лили, Жан Батист (Lully, Jean Baptiste) 72
 Логунов, Владимир 73
 Лозоваја, И. 19
 Лопухов, Фјодор 76
 Луј XIV 72, 75
 Лунгов, Боњо 156
 Лучезарска 77

 Магард, Јан (Maegaard, Jan) 112
 Мађарев, Милан 68
 Мајарон, Еди 156
 Мајенбург, Мариус фон (Mayenburg, Marius von) 63
 Мајер, Јиржи (Majer, Jiří) 152
 Мајнарић, Никола 13
 Мајснер, Кристина 59, 61
 Максимовић, Борис 73
 Малатињска, Марија (Malatyńska, Maria) 139
 Малер, Густав (Mahler, Gustav) 104
 Манчић, Анита 54, 56
 Марковић, Весна О. 7—18
 — Милена 59, 64, 65, 66, 68
 — Слободан 153, 156
 Масловски, М. (Masłowski, M.) 141
 Мејерхољд, Всеволод Емиљевич 81, 83, 84, 85, 87
 Мекклери, Сузан (McClary, Susan) 112
 Мељничук, Никола 146
 Месијан, Оливије (Messiaen, Olivier) 115—127
 Метерлинк, Морис (Maeterlinck, Maurice) 81, 82, 83, 84, 87
 Мец, Франц (Metz, Franz) 152
 Микић, Весна 129—136
 Милин, Бошко 56
 Милинчевић, Васо 46
 Милићевић, Живко 77
 Милојевић, Милоје 77
 Милосављевић, Александар 148
 Милошевић, Дијана 68, 149

- Миљковић, Бранко 39
 Мисаиловић, Миленко 156
 Митић, Душан Цар 155
 — Маја 68
 Митровић, Милорад 39
 Мишић, Милутин 55
 Мојић, Смиља 78
 Мокрањац, Стеван Стојановић 21, 22, 23, 35
 Молијер (Molière Jean-Baptiste Poquelin) 45
 Молнар, Александар 103—114
 Момчиловић, Марија 12
 Мосусова, Надежда 78
 Мујчиновић, Авдо 55
- Недељковић, Драгољуб 12
 Неједли, Вит (Nejedlý, Vit) 153
 Нелсон, Роберт У. (Nelson, Robert U.) 109
 Никачевић, Светолик 145
 Никољски, А. 74, 75, 77, 79
 Никчевић, Сања 65
 Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich) 108
 Ничек, Тадеуш (Nuczek, Tadeusz) 139
 Новачек, Р. (Nováček, R.) 150
 Нотарош, Стојан 145—147
 Нушић, Бранислав 49—58
- О'Махони (O'Mahony, M.) 130, 131
 Обрембовска-Пјасецка, Ева (Obrebowska-Piasicka, Ewa) 66
 Огден (Ogden, C. K.) 116
 Олењина, Марија 74, 77
 Осташевски, Јацек (Ostaszewski, Jacek) 61
 Остојић, Тихомир 23, 35
 Отлова, Марта (Ottlová, Marta) 152
- Пабережна, М. И. 77, 78
 Павићевић, Борка 68
 Павле, апостол 13
 Павлов, Поликарп Арсенијевич 83
 Павловски, Роман (Pawłowski, Roman) 60, 63
 Пајовић, Татјана 68
 Палмије, Жан-Мишел (Palmier, Jean-Michel) 108
 Панајев, Миша 76
 Пантовић, Иван 54
 Парлић, Димитрије 76
 Паскије, Етијен (Pasquier, Étienne) 119
 Пауновић, Зоран 98
 Пашић, Феликс 60
 Пејчић, Наташа 66
 Пено, Весна 19—38
 Пенчић, Дејан Пољански 155, 156
 Первић, Мухарем 55
 Перо, Шарл (Perrault, Charles) 71, 76
 Персијанов, Д. 82
 Петар Велики 75, 94, 95, 96, 100
 Петипа, Маријус 71, 72, 74, 75, 76, 77, 79
 Петков, Дарин 156
- Петровић, Даница 22, 32, 35
 — Јелена 54
 Петровић Његош, Петар 39
 Печман, Рудолф (Pečman, Rudolf) 151
 Пешек, Бохумил (Pešek, Bohumil) 152
 Пешић, Стеван 154
 Пјепшица, Маџеј (Piepšica, Maciej) 67
 Плеша, Бранко 54, 55
 Пољански, Роман (Polański, Roman) 139
 Пољакова, Јелена 73, 75, 76, 77, 79
 Попа, Васко 39
 Попл, Ентони (Pople, Anthony) 123
 Поповић, Зоран Р. 148
 — Јован Стерија 39—48
 — Радомир В. 13
 Поповић-Млађеновић, Тијана 115—127
 Прелић, Аница 78
 Преновић, Ерик (Prenowitz, Eric) 89
 Прохаскова, Јармила (Procházková, Jarmila) 152
 Путник, Јован 146, 156
 Пфлегер, Едуард 151
- Раваси, Љубица 146
 — Синиша 146
 Радичевић, Бранко 39
 — Бранко В. 39
 Радовановић, Миодраг 54
 — Радмила 54
 Радованчевић, Драган 149
 Радовић, Душан 39
 Радоњић, Мирослав 153
 Рађивон, Марек (Radziwon, Marek) 59
 Раичковић, Стеван 39
 Рајчић, Бисерка 153
 Ракитин, Јулија Валентиновна 81, 82, 86
 — Јуриј Љвович 81—87
 Ракић, Милан 39
 Раковић, Дејан 122, 127
 Рамајс, Емил 151
 Расел, Бертран (Russel, Bertrand) 116
 Раухаупт, Уреула фон (Rauchhaupt, Ursula von) 113
 Ребезов, Владимир 146
 Рењиков, Андреј 86
 Рикер, Пол (Ricoeur, Paul) 115, 116, 117, 118, 119, 126, 127
 Ристић, Душан 73
 Ришин, Ребека (Rischin, Rebecca) 119, 123, 126
 Робаковски, Јузеф (Robakowski, Józef) 142
 Романов, царска породица 91, 94
 Росимов, Јириј 84, 85
 Румф, Стефен (Rumph, Stephen C.) 104
- Сабара, Рафал (Sabara, Rafał) 64, 66
 Савин, Егон 49—58, 64
 Савић, Војислав 154
 Савник, Винко 133

- Садовски, Анджеј (Sadowski, Andrzej) 63
 Самогос-Берле, Наталија (Samotos-Beirle, Natalia) 151
 Санд, Волфганг (Sand, Wolfgang) 152
 Сведенборг, Емануел (Swedenborg, Emanuel) 104, 105, 106, 107
 Свјондер, Барбара (Świąder, Barbara) 63
 Свободова, Дарина (Svobodová, Darine) 151
 Сенал, Јиржи (Sehnal, Jiří) 150
 Сервантес Сааведра, Мигел де (Cervantes Saavedra, Miguel de) 47
 Сергејев, К. 71
 — А. 73
 Симеон, Рикард 13
 Симић, Ана 54
 Симовић, Љубомир 154
 Симс, Брајан Р. (Simms, Bryan R.) 110
 Сиоран, Емил (Cioran, Emil) 122, 123, 124, 125, 126, 127
 Славињски, Ј. (Sławiński, J.) 141
 Слијепчевић, Перо 50, 57
 Слоњимски, Антони (Słonimski, Antoni) 140
 Смочињски, Славомир (Smoczyński, Sławomir) 142
 Сокуров, Александар 89, 90, 92, 93, 96, 98, 99, 100
 Сопчак, Јадвига (Sobczak, Jadwiga) 59—69
 Спасић, Димитрије 53
 Србљановић, Биљана 39, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 69
 Стаљин, Јосиф Висарионович 94, 99, 130
 Станек, Рудолф (Stánek, Rudolf) 151
 Станиславски, Сергејев Сергејевич 84, 87
 Станковић, Борисав 39
 — Србољуб Луле 156
 Стерн, Анатој (Stern, Anatol) 140
 Стимић 74
 Столијарова, Галина 90
 Стошић, Мирјана 89—101
 Стравински, Игор 119, 122
 Стратимировић, Стеван 35
 Стриндберг, Аугуст (Strindberg, August) 49, 58
 Ступица, Мира 145
 Суходољски 86
- Табакковић, Милан 96
 Тајшановић, Никола 23, 35
 Танхофер, Томислав 146
 Тарас, Катажина (Taras, Katarzyna) 138, 139
 Тах Леман, Ханс (Thies Lehmann, Hans) 148
 Тилнер, Љубомир (Tyllner, Lubomír) 152
 Тодоровић, Бора 64
 — Сава 53
 Тома Аквински 121
 Тома, Пол-Луј (Thomas, Paul-Louis) 39
 Томин 86
 Топинка, Евжен (Topinka, Evžen) 152
 Трела, Јежи (Trela, Jerzy) 64
- Трелињски, Маријуш (Treliński, Mariusz) 142
 Трунов 77
 Турински, Ђура 146
 Тучинска, Татјана 90
- Ђаловић, Д. 130
 Ђетковић, Војин 54
 Ђирилов, Јован 68
 Ђирић, Дорота Јованка 59, 64, 65, 67, 68, 69
 Ђук, Душан 146
- Унгерн, Рудолф Александрович 83
 Успенски, Ениса 81—87
 Ухлик, Раде 39
- Фалчер, Џејн Ф. (Fulcher, Jane F.) 123
 Фарбах, Ф. (Fahrbach, Ph.) 150
 Фестини, Звонко 155
 Фједор, Марек (Fiedor, Marek) 61, 62
 Фортунато, Александар 73
 Фрај, Нортроп (Fraye, Northrop) 117
 Фреге, Готлоб (Frege, Gottlob) 115, 116
 Фриманова, Михаела (Freemanová, Michaela) 150
 Фриш, Валтер (Frisch, Walter) 109, 110, 113
 Фроман, Максимилијан 73, 77
 — Маргарита 77
 Фучик, Јулијус (Fučík, Julius) 150, 152
- Хајдегер, Мартин (Heidegger, Martin) 96, 97
 Хајдуковић, Лука 145—147
 Хајмо, Итан (Haimo, Ethan) 108, 110
 Хартл, Џон 92
 Хегесија из Магнесије 13
 Хејлс, Линда (Hales, Linda) 94
 Хендриковски, Марек (Hendrykowski, Marek) 140
 Херцигоња, Никола 132, 134
 Хет, Огњанка 145
 Хибнер Охадло, Андре 63
 Хилмера, Јиржи (Hilmera, Jiří) 151
 Хоровиц, Карл (Hogowitz, Karl) 108
 Христић, Јован 54
 — Стеван К. 74, 75, 76
 Хубач, Жељко 156
- Цирер, К. М. (Ziehler, C. M.) 150
 Црнобори, Марија 145
- Чајковски, Петар Иљич 9, 71—79
 Чаплин, Чарли (Chaplin, Charlie) 140
 Черепов, А. 81, 82
 Чеховска-Деркач, Беата (Czechowska-Derkacz, Beata) 64
 Чулков, Георгиј Иванович 83

- Церулд, Даниел (Gerould, Daniel) 138, 139, 140
- Шајбер, Александар 146
- Шајтинац, Станко 145
- Шантић, Алекса 39
- Шебаста, Јозеф (Šebasta, Josef) 152
- Шебор, К. (Šebor, K.) 150
- Шенберг, Арнолд (Schönberg, Arnold) 103—114
— Матилда (Schönberg, Mathilde) 104, 105, 108, 109, 110
- Шилер, Фридрих (Schiller, Friedrich) 47, 111
- Шинделар, Венцел (Šindelář, Wenzel) 151
- Шипош, Михајло 146
- Шматкова 74, 77
- Шмит, Јацек (Schmidt, Jacek) 142
— Кристијан Мартин (Schmidt, Christian Martin) 109, 111
- Шолајски, Конрад (Szołajski, Konrad) 142
- Шопенхауер, Артур (Schopenhauer, Arthur) 108
- Шпољарец, Иван 153—156
- Штајнер, Ена (Steiner, Ena) 109, 110
- Штефан, Паул (Stefan, Paul) 113
- Шуваковић, Мишко 130, 148
- Шукуљевић-Марковић, Ксенија 77, 78
- Шурев, Ангел 73

Регистар сачинила
Таџјана Пивнички-Дринић