

Петар Марјановић

ПОЗОРИШТЕ У СРПСКИМ ЗЕМЉАМА СРЕДЊЕГА ВЕКА

Позориште у Срба има традицију дугу више од осам столећа, иако театарски живот на овом тлу није текао без прекида. Разлози за то су многоструки и сежу у далеку прошлост.

ПОЗОРИШТЕ У ЕВРОПИ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

Већина данашњих историчара света дели средњи век у три целине: његово језгро чини раздобље од X до XIII века; шест векова, од III до IX, чини период преласка из римске у средњовековну цивилизацију; док су XIV и XV век, „са првим искрама ренесансе”, означили као време претварања средњовековне у модерну цивилизацију. Они оспоравају периодизацију историчара образованих у класичној традицији, који су почетак средњег века везивали за пад Западног римског царства (476. година), а његов крај за пад Византије (1453). Данас, преовлађује сазнање да средњи век почиње у време када је Диоклецијан, 284. године, из основе променио институције Римског царства (које је, у последње три деценије старе ере, поставио Август), док се његов крај везује за 1500. годину, „када је семе које је клијало током XIV и XV века изненада израшло и процветало, стварајући један прилично другачији свет”.¹

Модерним историчарима дугујемо и то што су ваљано оспорили два мита: први, о средњем веку као „добу мрака, округлости и дивљаштва”; други, о непостојању позоришта те епохе.² Зато је при-

¹ Видети о томе опширније у књизи Сиднија Пеинтера *Историја средњег века (284–1500)*, СЛЮ, Београд и ГЛАС српски, Бања Лука 1997, стр.5-6 и даље.

² Силвио Д’Амико, *Повијест драмског театра*, Накладни завод Матице хрватске, Загреб 1972, 87. Праву ризницу сазнања о западноевропском средњовековном позоришту, када је реч о литератури на српском језику, представља књига *Позориште и драме средњег века* (Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1988), у којој је Дра-

родно да се – користећи оно што се данас зна о средњовековном позоришту Европе – пође од чињенице да је на том простору, све до X века, трајало лаичко позориште, а паралелно с њим, од X века, и црквено позориште различитих облика и врста. Требало би подсетити и на моћног противника позоришта и пре средњег века, то јест на то да је отпор у односу на театар од хришћанске Цркве и одстрањење глумаца из „Божје државе” почело у оквиру Римскога царства у II и III, а трајало до XVII века. Разлоге за ову одбојност најпре би требало тражити у томе што је хришћанство, од самог почетка, покушавало да оствари духовни преображај, одбацујући класичну културу „која је у позоришту налазила свој световни и ђаволски израз”. Разуме се, могућно је поменути и друге поводе. Трагичну улогу хришћана у аренама за забаву у градовима Римског царства. Одбојност према, тада популарним, позоришним делима: трагедије Сенеке, најизразитијег представника римске књижевности првог века наше ере (чији је утицај био изразит и на писце Ренесансе, затим Шекспира, Калдерона, Корнеја, Расина, Волтера и друге) биле су пуне језивих сцена и крвавих догађаја. Хришћанском схватању биле су туђе монструозне личности и нескривено уживање писца „у описима убиства, мржње, лудила, настране љубави и окрутне љубоморе”. Наравно, „не треба заборавити да је Сенека писао у Риму у коме су и матроне уживале у масовним крвопролићима циркуских игара, где су на стотине гинуле не само животиње већ и људи”.³

Више од десет столећа бранитељи хришћанства обележавали су уметност позоришта као оружје сото́не и легло порочности и блуда. Један од првих био је Тертулијан (Quintus Septimius Florens Tertullianus, око 160 – око 240), преобраћеник у хришћанство и писац латинског језика. У спису *De Spectaculis* он није скривао одвратност према гладијаторским и циркуским представама у којима су хришћани мучени и исмевани, а позориште сматрао гнусним извором неморала. Нарочито оптужује жене да се заносе глумцима, тркачима-возачима кочија и гладијаторима.⁴

Противници позоришта били су и црквени оци, који се јављају у IV веку, у време када је хришћанство постало званична религија. Они су били утемељивачи хришћанске теологије, настале из потребе да се образованим људима Римског царства дају одговори на сложенија

ган Клаић сачинио антологијски избор текстова познатих театролога света који су се бавили позориштем средњег века. Као извор података, не могу се изоставити поглавља посвећена позоришту средњег века у *Историји позоришта* Чезара Молинарија („Вук Караџић”, Београд 1982, 73-122); затим *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, у редакцији Michel-a Corvin-a, Бордас, Париз 1991; *The English Stage, A History of Drama and Performance*, J. L. Styan-a, Cambridge University Press 1996, и друга.

³ Др Милан Будимир – Др Мирон Флашар, *Преглед римске књижевности*, Научна књига, Београд 1986 (треће издање), 462-463.

⁴ Tertullianus, *De Spectaculis*, поглавља 16, 21. и 22.

питања која су nadrastala propovedi o povesti Hristovog života i saznanja o hrišćanskom načinu življenja – što je zadovoljavalo neuki narod. Naglašeni protivnici pozorišta bili su crkveni oци Јован Златоусти (344–407), свети Јероним (Eusebius Hieronymus, 345–419) и свети Августин (Aurelius Augustinus, 354–430). При том је свети Јероним, crkveni писац и зналац језика, преносио гнев Цркве на мим, „наоружан свом силом реторике”, а извесно је да је златоусти propovedник, као очевидац, познавао рановизантијске приредбе свог времена.⁵ Замањујући Платонову идеалну „Божјом државом”, свети Августин слагао се с уверењем атинског филозофа да би из ње требало прогнати драмске писце и глумце, као творитеље лажи, срамоте и погубних наслада. Упркос анатеми све моћније цркве хришћана (легалност и равноправност у Римској држави извојевала је, Миланским едиктом цара Константина I, 313. године, затим је, средином IV столећа, хришћанство постало државна религија, да би крајем V века хришћанска црква на западу Европе потчинила и саму државу), позориште није замрло ни у раном средњем веку. Ако су црквени оци успели да онемогуће драмске писце, није им успело да униште глумце. На целом простору Европе остали су активни професионални путујући забављачи, глумци-мимичари. То су били далеки потомци мима – „најгрубљег и најнепристојнијег огранка античке уметности” – присутног на позоришном простору у време класичног грчког, касније и римског, позоришта. Њихова стара имена (mimus, histrio, jocolator и друга) сачувана су до позног средњег века. Мимичарско приказивање живота имало је безбројне варијације: мим је, пре свега, глумац, певач, играч, а његов програм испуњавало је певање уз неки инструмент, пантомима, жонглирање, ходање но жици, дресура животиња и приказивање кратких реалистичких комада пуних шале, сатире и опscene веселости. Оно што је у средњем веку ужасавало црквене оце

⁵ Опис балета на води, у једној propovedи Јована Златоустог, истоветан је са, у XX веку откривеним, мозаицима у Пјаци Армерини који показују балерине у бикини-костимима пред улазак у воду. Карактеристични су и његови напади на извођаче и публику опсених представа средњовековних забављача, које су публици очито биле врло привлачне: „У позоришту се окупљају курве и бадавације, као кује и прасци... тамо се публика часом расламти ватром нечисте љубави... но не само глас и изглед, већ и хаљине збуњују... И бедни човек низак и презрен сам ће себи говорити: та блудница и тај блудник... живе у таквој раскоши, а ја... живећи од часног посла, не могу ни у сну да себи то представим (и) враћа се са представе гризући се... Кад блудница покаже у позоришту одело, изглед, глас и начин кретања, људи се враћају кућама као заробљени – а заробљеницима те врсте жена већ није драга и деца му постају мање мила”. Ове примере наводи и Светозар Радојчић који, коментаришући овај став, с правом запажа: „Оштри став византијске цркве према лаичком позоришту и њене побожне представе нису могле да униште ни интерес за стару драмску уметност предхришћанских времена, нити ону живу уличну глуму путујућих комедијаната и певача”. (Светозар Радојчић, *Од Дионисија до литургијске драме*, Зборник Музеја позоришне уметности, Београд 1962, 28-29.)

били су одушевљени аплаузи којим је хришћанска публика награђивала представе мимичара. Тако је, у VIII веку, грчки црквени отац и учитељ Јован Дамаскин (око 675 – око 750) прекоревео народ због обожавања мима и његових раскалашних представа, због којих нису одлазили у цркву – пропуштајући да присуствују узвишеном чину литургије. Црквеним декретима против лаичких представа непрестано је упозоравано свештенство да се што даље држи од грешних мимичара (синод у Туру 813. године, сабори у Мајнцу 813, у Ахену 816, у Паризу 829, у Мајнцу 847, у Нанту 890. године), што упућује на учесталост тих веза. У контексту напада на лаичко позориште у IX веку, карактеристичан је пример из збирке закона *Capitularia* Карла Великог (742–814): ту се свештенству – а при том се наводе конкретна имена бискупа, опата и опатица – забрањује да држе ловачке псе, соколе, копце и *ioculatores*.⁶ Истовремено с нападима, Црква је мудро, бранећи сопствени интерес, прихватала елементе лаичког позоришта и уносила их у религиозне обреде, стварајући црквени театар.

Од X века у црквама Европе почело је извођење литургијских драма, које су настале када је у ускршњу литургију уведен дијалогски додатак (троп). Један од првих текстова те врсте је чувени *Quem quaeritis* (*Кога тражишће*), познат и као *Visitatio sepulchri* (*Посећивање гроба*), извођен у више земаља Западне Европе. На ускршње јутро, три Марије посећују Христов гроб, а анђео им показује празан гроб и објављује да је Христос васкрсао. Сви тумачи овога текста су калуђери. Д'Амико сведочи како је то изгледало у Mont San Michelu, наводећи текст у којем се дају конкретна упутства за приказивање: „Брат који ће бити анђео бит ће на олтару и у руци ће држати палму... Три брата који ће представљати побожне жене бит ће одјевени у бијеле далматике а глава ће им бити на женски начин покривена. Носит ће посуде од алабастра и доћи ће с доње стране пјевалишта према олтару пјевајући (наравно латински): „Тко ће нам подићи овај камен што затвара улаз у гроб?” Затим ће анђео... отпјевати одговор „Venite, venite, quem quaeritis in sepulchro, Christicolae” (Дођите, дођите, кога тражите у гробу, кршћанке?). Жене ће одговорити (опет латински): „Тражимо Исуса”, а анђео ће казати: „Ускрсноу је!”⁷ Анђео трима Маријама показује доказ васкрсења, а оне узимају платно (у које су Христово тело и крст били замотани) и показују га осталом

⁶ Видети о томе опширније у тексту Бенцамина Хунигера *Мим од антике до литургијске драме (Позоришће и драме средњег века*, приредио Драган Клаић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1988, 268–269).

⁷ Силвио Д'Амико, *Исцо*, 93.

Ричард Акстон, у тексту *Црквени обред*, наводи да је винчестерски *Visitatio sepulchri* најранији комад с упутствима за извођење (налази се у *Regularis Concordia* Св. Етелволда за енглеске бенедиктинске манастире, око 965–975. године). Детаљан опис тог извођења, наведен у Акстоновој расправи, може се наћи у књизи *Позоришће и драме средњег века*, 279–287.

свештенству и присутним верницима. Затим запевају химну *Surrexit Dominus de sepulchro* (Господ устаде из гроба). На крају, делећи њихову радост због тријумфа Спаситеља који је победио смрт, приор почиње химну *Te deum laudamus* (Тебе славимо, о Господе) и сва звона заједно зазвоне.⁸

Новија истраживања доводе у сумњу општеприхваћену тезу да су ускршњи обреди посете Гробу Спаситеља најстарије литургијске драме. У англосаксонској *Књизи из Серна* (*Book of Serne*) објављена је литургијска драма за коју се верује да је „скоро сигурно”, састављена у VIII веку. Тема је небиблијска, апокрифна (*Гнев њакла*). Састоји се из вокалних деоница за двоје солиста – Адама и Еву – и за хор праведника (*omnes antiqui iusti*) који су, према теологији и Јеванђељу по Никодиму, били заробљени у паклу од времена првога греха и Пада човекова.⁹

Упркос уверењу већине театролога Западне Европе да је, у раздобљу од V до X века, у Европи постојало само лаичко позориште (стварано за забаву дворова и феудалаца, народа, а каткад и црквених достојанственика) и да нису темељно доказане тврдње о постојању литургијске драме у Византији (било да је реч о раздобљу између VI и VII или оном од XI до XIII века), ваљало би указати и на то да има научника који у религиозним драменама које су се у VI веку јавиле у Византији препознају драмску форму. Већина од њих полази од исцрпних истраживања позоришта у Византији, која је обавила Вениција Котас.¹⁰ Тако, Драгослав Антонијевић подсећа да грчка служба литургије сама нуди довољно упоришта да се означи као „литургијска драма”, и прихвата сазнање „да су у грчко-православну службу били преузети чак елементи обреда античке театарске праксе”. Он опширно анализује теме Лазаревог оживљавања и Христовог страдања и васкрсења (то су најстарије религиозне драмене) које, пренесене у природни ритуал, показују како се фолклорним преобликовањем хришћански доживљај јавља у форми нове неопанганске творевине. У томе смислу карактеристична су још два примера која наводи Антонијевић. Први је Литија на Цвети (у којој се свечано подражава долазак Исуса Христа и апостола у Јерусалим; током ли-

⁸ Корисно је подсетити да јеванђелисти нису прецизни у навођењу имена светих жена. У сва четири јеванђеља (Матејевом, Марковом, Лукином и Јовановом) помињу се Марије: Марија Магдалина, сестра Лазарева и Мартина и Марија Јаковљева, мати Јаковљева и Јосифина. Из ових јеванђеља не види се јасно ко је трећа мирносица. Луј Рео, француски историчар хришћанске уметности, мисли да је то била Саломија (помиње је јеванђелист Марко), то јест да се звала Марија Саломија. (Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, том II, Nouveau testament, Paris 1957, 541.)

⁹ Видети опширније у наведеном тексту Ричарда Акстона, који се позива на изворне податке у тексту, David Dumville, *Liturgical drama and penegyric responsory from the eight century*, Journal of Theological Studies, n.s. XXIII, 1972, 374.

¹⁰ Vénétia Cotas. *Le théâtre a Byzance*, Paris 1931.

тије, деца певају тријумфалне химне и песме), једна од најстаријих религиозних дромена, позната већ у VI веку.¹¹ Други пример је такође из VI века (то је време кад литургија још није довршила узимање свог симболичког облика), када је цар Маврикије (582–602) организовао прву јавну пенегирију (свечаност у част успомене на свеце која се одржавала у црквеним портама) и наредио извођење првог драмског тропа, *Три младића у ужареној њећи*.¹²

Расколом и раздвајањем хришћанске цркве на римокатоличку и православну (1054. године), појачавале су се разлике између црквеног позоришта Запада и Истока. На Западу је Црква била флексибилнија, и временом се јављају разноврсне драме које су све више личиле на лаичке представе. То су *мистерије*¹³ извођене на говорном језику и на отвореном простору, с текстовима чије су теме биле из *Библије*: стварање света и човека, Каин и Авел, изгон Адама и Еве из раја, па све до новозаветних тема – од рођења Исуса Христа, до Голготе и Васкрсења; *миракуле* – драматизовани догађаји о животима, чудима и страдањима светаца (један од најранијих миракула био је *Jeu de saint Nicolas* – Игра св. Николе – око 1200. године) Жана Бодела (*Jehan Bodel*, око 1165–1210)¹⁴; а касније и *моралијетти* (алегоријске драмске расправе које се јављају од краја XV века и баве се појединачним судбинама, с основном поруком да је човек дужан да, ваљаним понашањем на Земљи, обезбеди спасење душе). На Истоку, црквено позориште остаје доследно у оквирима религиозног обреда и под надзором Цркве. Византијске литургијске драме данас делују монотono. (Требало би имати у виду да се осећајност мењала кроз векове. Оно што је човеку средњег века било узбудљиво, данас делује досадно.) Најчешће теме су им муке Исуса Христа, и догађаји се излажу према јеванђелским описима.

Једну од тих представа преузели су Руси и, показавши велику љубав према сценској игри, у театарности су надмашили византијски изворник. Реч је о *Пећној представи (Три младића у ужареној њећи)*, чију ће реконструкцију маестрално извести, неколико векова касније, Сергеј Ејзенштајн (1898–1948) у филму *Иван Грозни* (1943–1946). Руска верзије знатно је сложенија од византијске. Младићи Ананије, Азарије и Мисаил обично су били одевени у беле платнене стихаре с нараменицама и рукавима од бојене кадифе, а на глави су носили кру-

¹¹ Драгослав Антонијевић, *Дромена*. Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, Београд 1997, 138. Аутор упућује на текст V. Cottas *L'influence du drame „Christos Paschon” sur l'art Chrétien d'Orient*, Paris 1931.

¹² Драгослав Антонијевић, *Исцхо*, 144.

¹³ Упозоравам да мистерија овде не значи тајна, него служба. Видети о томе: Силвио Д'Амико, *Исцхо*, 99.

¹⁴ Жан Бодел, трувер (песник-певач), написао је ово дело у време када је оболео од губе и живео изолован од света. У њему је реч о пустоловинама крсташа у муслиманској земљи.

ну са крстом изливеном од бронзе (анахронизам!). Везане заробљене младиће приводили су ватри живописни свештеници, Халдеји (којих нема у изворнику). Ту се водио следећи разговор:

Први Халдеј: Јесу ли ово деца царева?

Други Халдеј: Царева!

Први Халдеј: Видите ли ову пећ огњену, ужарену?

Други Халдеј: Ова пећ припремљена је за ваше мучење.

Ананија: Видимо ми пећ ову, али не ужасавамо се, јер је Бог наш на небеси, њему ми служимо, он ће нас заштитити од ове пећи.

Азарија: И избавиће нас из руку ваших.

Мисаил: А ова пећ послужиће не за наше мучење, него за ваше разобличавање.

Затим младићи певају у славу Бога, а Халдеји их уводе у пећ и затварају врата за њима. Халдеји иду око пећи, подстичу онога који у ложишту распирује ватру, бацају на пећ „плавун-траву” (*Lycopodium clavatum*). Али се из пећи чује песма младића и протођакон са свога места довикује: „Анђео Господњи сиђе са свом тројицом у пећ и отера из ње пламен огњени и замени га свежим струјањем.” Халдеји констатују да су у пећи била тројица, а да су сада четворица и да је четврти ликом на Сина Божјег. Прекрстивши се и поклонивши се три пута, младићи узимају анђела на руке и с њим три пута обилазе око пећи (у византијској верзији, анђео се само подразумевао, док је овде у функцији јачег „*corp de théâtre*”). Халдеји су најпре на коленима, а затим прате младиће који одлазе у олтар. Представа се завршава изражавањем жеље за дуг живот цара. *Пехна представа* продрла је касније у друга богослужења и стопила се с божићним светковинама.¹⁵

Тачно је запажено да је у самој литургији – нарочито ако је извођена у велелепној цркви Света Софија, уз свечано певање и богато украшену одећу – било и елемената позоришног спектакла. С друге стране, у неким обичајима на цариградском двору сам цар је имао глумачки задатак: на Велики четвртак, пре богослужења, извођена је новозаветна сцена – *Прање ногу*, у којој је цар представљао Христа (*imitatio Christi*), а дванаест одабраних сиромашних старца – дванаест апостола.¹⁶ Разуме се, било би наивно веровати да су црквене представе могле сузбити животније и занимљивије представе лаичког репертоара. Зато су, током средњег века, упоредо живела оба ова типа позоришта (црквено и лаичко), а Црква, нарочито на Западу, често је користила лаичко позориште за своје интересе и циљеве.

¹⁵ О томе опширније у књизи Николаја Еврејнова *Историја Русског театра с древнейших времен до 1917 года*, Њу Џорк 1955, 58-61.

¹⁶ Светозар Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника* (расправа *Од Дионисија до литургијске драме*), Српска књижевна задруга, Београд 1975, 93-123. О томе опширније, Е.Н. Kantorowicz, *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Medieval Ruler Worship*, Los Angeles 1946, 93-94.

Док су у античкој Грчкој глумци уживали велики углед и успех представе и славу делили с писцем, положај глумаца средњовековног лаичког позоришта био је незавидан. Иако су повремено живели као слуге на дворовима феудалних племића на Западу (у Русији су скомоси пребивали на дворовима царева и бојара), њихов друштвени статус био је бедан. Нису били заштићени од увреда и физичког злостављања, а неки градови ускраћивали су им приступ. Црква их је сматрала отпадницима, одузимала им право причешћа, док су родитељи лишавали наследства децу која би се, без њиховог пристанка, придружила глумцима. Као награду за извођење представа добијали су смештај, јело и пиће, понекад комад одећа, ређе и новац. Немачки зборник закона *Sachsenspiegel* увредљиво је одређивао њихов друштвени положај и духовни профил („Свирачи и комичари и нису прави људи, већ само људске сенке, и једино се могу поредити с лудацима”). Да се положај глумаца у друштву и после средњовековног раздобља није мењао, доказује књига *Das Standebuch* (1586), у којој се, међу 114 у њој описаних сталежа, музиканти налазе на претпоследњем месту, а на последњем су зеленаци, дворске, сеоске и вашарске луде.¹⁷

Литургијске драме – прве представе средњовековног црквеног позоришта – изводила су најпре само црквена лица, бесплатно. Биле су на латинском језику, у црквеним здањима, а гледаоци су били верници. Постепено се прешло на говорне језике и на просторе ван цркве. Тај процес сликовито описује Д’Амико: „Коначно се у латински текст који пук већ одавно није више схваћао почињу уводити реченице у народном говору. Таква је, у Француској, врло једноставна мала драма, боље рећи дијалог, о *Мудрим дјевицама и лудим дјевицама* (тзв. *Sponsus*), који припада крају XI или почетку XII стољећа, а написан је у суморној латинској графици и провансалски. Тај и други слични саставци које су повијесници назвали ‘мјешовитим драмама’ представљају пријелазно раздобље између црквене драматургије на латинском и новог народног кршћанског казалишта писаног у језику пука. Тада представа помало бојажљиво излази из храма, приближава се портику, продире испред цркве и на концу излази на трг. То је средњовековно *казалиште маса*.”¹⁸

Представе мистерија и миракула изводили су аматери (уз маргинално учешће професионалаца-забављача и, изузетно, и свештеника – све до 1210. године када је папа Иноћентије III издао едикт којим се забрањивало свештенству да игра у представама) и плаћале су их градске власти уз потпору Цркве, удружења занатлија и трговаца, и религиозних удружења лаика. Све ликове, и мушке и женске, тумачили су мушкарци-младићи. Случајеви са женама – то бележи Д’Амико – као што је она која је у Мецу (1468) у улози свете Катари-

¹⁷ *Большая советская энциклопедия*, LXII, Москва 1933, 634-635.

¹⁸ Силвио Д’Амико, *Исто*, 94.

не изазвала толико одушевљења да ју је један племић међу гледаоцима хтео узети за жену, не само да су веома ретки, већ припадају раздобљу позног средњег века. Д'Амико с разлогом претпоставља да је то била прва најавна скорашњег уласка жена на сцену – то ће се догодити у доба италијанске ренесансе.¹⁹

На крају овог сажетог увода требало би нагласити да је просечни човек средњег века био примитиван и опседнут многим страховима и принудама. Глад и болест биле су стална претња његовом опстанку, а био је спутан и притисцима и забранама Цркве. Природно је што се бранио комичком катарзом: одушке је налазио у забавама (нарочито у време месојеђа), међу којима преовлађује лаичко позориште. Не губећи из вида несравњено веће материјалне могућности живота, ваљало би рећи да ни племство на западу Европе у језгру средњовековног раздобља није било „узор блакости и префињености”. Уз помоћ Сиднија Пеинтера, описашу како је изгледао један њихов дан. У доба мира, витезови би устајали знатно пре зоре, око два или три сата, и одслушали мису у породичној капели. Затим би обавили послове на својим феудима. После сванућа, на коњу би одлазили у лов на јелене, дивље вепрове, срне, вукове и рисове; омиљени спорт, у друштву госпа, било је соколарење. У два или три сата поподне би се ручало (месо, хлеб и пециво, уз велике количине вина или пива). После обеда се забављало, а при том је амплитуда укуса била врло широка: „Енглески краљ је вешање сматрао прикладном забавом у досадним сатима после вечере, док су остали били склонији мање језивим представама. Лутајући минстрели су долазили на дворове да би приказали своје разноврсне вештине. Неки од њих су били само приповедачи, чије су занимљиве приче забављале људе у свим епохама. Други су са собом водили акробате, мечке и играчице. Неки су напамет знали дугачке песме, које су у свим приликама рецитовали. Но, како је једино светло у ноћи потицало од задимљених бакљи, витез је, по свој прилици, одлазио у постељу чим би се спустила ноћ”.²⁰

ТРАГОВИ ПОЗОРИШТА У СРПСКИМ ЗЕМЉАМА СРЕДЊЕГА ВЕКА

Док је у земљама Западне Европе и у Византији, у раздобљу од X до XV века, постојало религиозно позориште, на просторима српских земаља од XI до XV века (Зета, Рашка, Травунија, Захумље), о њему нема довољно јасних, сачуваних вести.²¹ Главна сметња његовом раз-

¹⁹ Силвио Д'Амико, *Истио*, 97.

²⁰ Сидни Пеинтер, *Истио*, 138-139.

²¹ Многе податке коришћене у овом поглављу дугујем историчарима и театролозима који су се бавили историјом Срба и историјом српског театра у средњем веку. На-

воју била је строгост Српске православне цркве. Већина наших црквених људи једнако је зазирала од религиозног позоришта – које је подржавала Римокатоличка црква – и од лаичког позоришта у којем је видела само саблазан и моралну изопаченост.

У време када су Словени продирали на Балканско полуострво (VI–VII век), било је и узора и услова за развој позоришта. У Византији – на коју је српски народ био дуго упућен многим животним потребама, укључујући ту и културне – у чувеном Цариградском хиподрому у раздобљу од VI до VIII века још блистају популарне „звезде” (глумице, балерине, тркачи-возачи кочија, жонглери и свирачи). Црква је одбацивала звезде Хиподрома, али их је Двор подржавао („хлеба и игара” вечна је формула владања), и у томе смислу има сликовитих примера: византијска царица Теодора (око 502–548) била је, пре удаје за цара Јустинијана I, кћи чувара медведа на Хиподрому и глумица, док је цар Михајло III Пијаница (838–867) наступао на Хиподрому као тркач-возач кочија. Црква Истока била је противник и лаичког позоришта, које су на отвореним просторима изводили путујући глумци и свирачи. Међутим, упркос проповедима црквених отаца, законима и забранама, лаичко позориште трајало је у Византији све до коначног пада Цариграда под Турке, 1453. године. Нема сумње да су наши преци столећима гледали представе на Цариградском хиподрому (позориште, циркус, спортска надметања) и представе путујућих глумаца – и да су трагови тих представа живели у српској средини до XV века. Документи нас уверавају да је лаичко позориште постојало у српским земљама и да се развијало под утицајем европског профаног позоришта (источног и западног), преузимајући од њих садржај и стил извођења, организацију и терминологију. У српским земљама најчешће су гостовали глумци лаичког позоришта из Византије (*мими*) Немачке (*шишлмани*), Француске (*жонглери*), Италије (*буфони*), Дубро-

рочито истичем свој дуг студији др Мираша Кићовића *Старо позориште код Срба*, објављеној у Зборнику радова Института за проучавање књижевности, књ. I, Српске академије наука и уметности, Београд 1951, 9-33. Природно је што је Кићовић у својој студији искористио сва дотад позната открића познатих историчара (Франца Миклошича, Ватрослава Јагића, Константина Јиречека, Милана Решетара, Станоја Станојевића, Владимира Ђоровића, Светозара Радојчића и других), па ми остаје да поменем најважније коришћене текстове објављене у последње четири деценије: Светозар Радојчић, *Од Дионисија до литургијске драме*, белешке о позоришту и представама у нашим крајевима од Антике до XV века, Зборник Музеја позоришне уметности I, Београд 1962, 5-32; Јосип Лешћ, *Позоришне везе између Дубровника и Босне у 15. стољећу*, прво поглавље књиге *Огледи из историје позоришта БиХ*, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1976, 7-22; Јосип Лешћ, *Позориште средњег вијека*, прво поглавље књиге *Историја позоришта Босне и Херцеговине*, Свјетлост, Сарајево 1985, 13-33; Драгослав Антонијевић, *Дромени*, Српска академија наука и уметности, Београд 1997. Разуме се да ово нису једини радови из којих сам користио податке. Остале текстове наводићу у фуснотама.

вника (*буфони, хистѣриони, ѓлумзи*) и Русије (*скомороси*, који су у руске земље стигли из Византије и први пут се помињу 1068. године).²² То су били путујући европски забављачи који су певали уз пратњу разних инструмената (харфе, виоле, флауте, гитаре, гајде, фруле), бавили се атрактивним вештинама (мађионичарство, акробација, пантомима, жонглераји и имитације) и дресуром (водили су камиле, медведе, мајмуне и друге животиње). Наступали су на вашарима, народним светковинама и сеоским гозбама, а због својих дрских шала и заједљиве сатире били су на удару и државних и црквених закона. Захваљујући рукописима тих старих закона и делима средњовековне уметничке књижевности, посредно се може доказати постојање и српских средњовековних забављача. Они се у њима јављају под различитим именима: скомрах, глумац, шпилман, гудец, свиралник, лицепотходник. За реконструкцију њиховог профила и забављачког програма чини се важним изједначавање термина *ѓлумац* са *шпилманом* и *скоморохом*.²³

У *Номоканону* или *Законојравиљу* (*Крмчији*)²⁴ свештеницима и осталим људима забрањује се, у све недељне и празничке дане, да гледају позоришне представе и да играју у њима. У случају огрешења световног лица, предвиђено је његово искључивање из Цркве, а за свештено лице – рашчињење. Светоме Сави (око 1175–1235) се тај византијски црквено-правни зборник учинио и актуелним и практичним, те је наложио да се преведе – стајући сам на чело групе преводилаца. Тако су ове строге мере, које су важиле у Византији, пренесене у срп-

²² Руски театролози налазе корене руског лаичког позоришта у народним играма што су их у далекој прошлости изводили њихови ловци, чобани и земљорадници и које су настајале из везе радног процеса са паганским веровањима, обредима, обичајима и светковинама – и у играма народног забављача – лакрдијаша, *скомороха*. Црквени театар у Русији представљао је противтежу *ђаволским играма* скомороха. Међутим, тај театар није успео да се развије. Без обзира на то што су неки обреди (*Прање нођу, Пуђовање на мађаретју*) сликовито и ефектно извођени у црквама и што су у такозвану *Пећну љредсђаву* (*Три младиђа у уђареној љћћи*) продрли елементи *шальивођ* дијалога – ти зачеци театралности нису довели до настајања црквеног позоришта. Уз то, руско свештенство страховало је од продора световних начела у црквену службу, па је одбацивало идеју о стварању црквеног театра. (Видети о томе опширније: *Театр-ральная Энциклопедия*, том IV, Москва 1965, 716-717.)

²³ др Мираш Киђовић, *Исђо*, 19.

²⁴ *Крмчија* је зборник црквених закона. Именица *крмчија* настала је од глагола крмтити, у значењу управљати бродом, крманити. Уопштено речено, *Крмчија* је књига правила којом се управља црквеним бродом, односно Црквом, животом Цркве. Потиче из VI века (*Номоканон Јована Схоласђика*). Прерађен је у IX веку, у доба чувеног цариградског патријарха Фотија (око 820–око 898) и преведен на словенски језик (Методије). Један од коментатора овог зборника Аристин (1118–1142) начинио је његов сажет синопсис. Иницијативом светог Саве, преведен је на српскословенски језик. Низ конкретних примера у том смислу наводи др Мираш Киђовић у поменутој студији *Сђаро љозоришђје код Срба*.

ске земље и представљале црквени пропис у борби против позоришта.

У *Синѿаѣмаѿу* Матије Властара²⁵ глумачке вештине изједначавају се с развратом, а глумац (*скомрах, лицейоѿходник, ѿодражайшељ*) сматра се блудником и ниским лицем, па се, када се представљао монашки или свети лик, за то предвиђала и телесна казна. По истом пропису било је забрањено не само глумцу него и његовом сину да се ожени ћерком санклитика (реч је о највишем дворанину и чиновнику). Карактеристично је образложење забране глумачке активности: „... јер се лажно представљају час као робови, час као господари, војници и војсковође, и код присутних изазивају необуздан смех, и што је њихово плесање бестидна похотљива игра мушких и женских, а њихове представе са животињама крвава забава, на којој се заробљеници и осуђеници бацају биковима и медведима да их растргну”. Одломак о „крвавој забави” је анахроничан, и односи се на призоре с разјареним медведима и лавовима на Хиподрому у Цариграду, који су Латини разрушили и опљачкали почетком XIII века.

Наравно, има доказа да су сећања на византијске позоришне сцене и спортске свечаности живеле у српској средини и касније. На фресци *Руѣање Христѿу*, сликаној између 1317. и 1318. године, у манастиру Старо Нагоричино, задужбини краља Милутина, у првом плану виде се две особе с дугим рукавима и неколике с необичним инструментима (бубњар, свирач у фрулу и голобради младић с кастањетама) како исмевају Спаситеља. Подсећам да се, према *Свѿѿом ѿисму*, Христу ругају војници, па је извесно да се сликари Старог Нагоричина нису инспирисали *Новим завѿѿом*, него неком драмском инсценацијом Христових мука коју су, на хеленистичком истоку, изводили мајстори касноантичког мима (као пародију на дворске церемоније – свечане игре пред царем).²⁶ Још понегде могу се на фрескама наћи сцене које приказују игре. У Дечанима, задужбини Стефана Дечанског и његовог сина Душана, насликано је (око 1340) како се Каиново покољење игра и весели. Први играч има марамицу у руци. Играче прате три свирача, са флаутама и бубњем. У Леснову, задужбини српског деспота Оливера Јована Грчинића, на фрески (сликаној око 1347–1349), приказано је коло од девет играча, уз пратњу псалтира и бубња.

Подаци у српској уметничкој књижевности XIII века показују да су црквене власти забрањивале верницима да одлазе на скупове где

²⁵ Матија Властар, јеромонах и канонист из Солуна, живео је у XIV веку. Истицао се геолошким полемикама против римокатолика и Јевреја. Написао је, 1335. године, *Синѿаѣмаѿу*; ту су азбучним редоследом изложени прописи црквеног и световног права који се тичу Цркве. По заповести цара Душана, преведен је на српску редакцију старословенског језика, вероватно 1347–1348. године, и примењиван у пракси упоредо с *Душановим закоником*.

²⁶ Видети о томе опширније у књизи Светозара Радојчића *Узори и дела сѿѿарих српских уметѿника*, Српска књижевна задруга, Београд 1975, 155–179.

глумци играју представе. Теодосије (1264–1328), калуђер у српском манастиру Хиландару на Светој гори и писац, у делу *Похвала светом Симеону и светом Сави*, истиче, насупротив небеским лепотама цркве, *скомрахово мрско позориштије* које се приређује на улици, где безумно окупљени свет по свакојаким невремени до краја гледа и слуша ђаволје песме и непристојне, ружне речи.²⁷ Омиљеност позоришта на нашим просторима потврђује и други напад монаха-писца Теодосија, који, знајући да су млади људи волели да иду на игралишта и у позоришта, у делу *Житије и подвизи светих оца нашег Петра у Кориншкој гори испосника* истиче да глумац „ружним и нечистим речима, ђавољим песмама и непристојним смехом скрнави ум и упропашћује душе празновернога света”²⁸

Извесно је да су српски средњовековни владари и великаши познавали духовна задовољства просвећеног друштва. На дворским и племићким гозбама – од времена Стефана Првовенчаног,²⁹ државника и писца – извођена је вокална и инструментална музика, певале су се песме о витешким делима и љубави. У биографији *Живот светих Саве*, Теодосије пише да је краљ Стефан Првовенчани, „када сеђаше у челу трпезе, весељаше благороднике бубњевима и гулама као што је обичај самодржаца”.³⁰ Ово сведочење Теодосија, и једна минијатура са краја XV века којом је био илустрован београдски рукопис превода *Романа о Александру Великом*, довела је у српској театрологији до неуверљиве хипотезе да је Стефан Првовенчани на своме двору имао и позоришну трупу. На поменутој минијатури представљена је Александрова свадбена гозба, на којој се, уз госте за трпезом (који нису насликани у античкој одећи, већ су представљени у властеској ношњи XV столећа - то историчари уметности наводе као најизразитији пример нашег касног псеудокласицизма), на левој страни виде, с натписом *глумци*, свирачи и певачи (тројица свирача седе на клупи: лево је свирач са харфом - „псалмиста”, у средини је други с тамбуром-булгарином, и десно трећи с гулама; пратилац свирке је с тупа-

²⁷ Овај фрагмент текста наводи др Мираш Кићовић по рукопису сачуваном у Народној библиотеци (Р 17, лист 256), зато што је у објављеној *Похвали светом Симеону и светом Сави* (*Сћарине*, XI, Југославенска академија знаности и уметности, Загреб) изостављен наведени део о „мрском скомраховом позоришту”. Тај текст не наводи ни Биљана Јовановић-Стигичевић, која је приредила књигу Теодосија *Службе, Канони и Похвала*, стара српска књижевност у 24 књиге, Београд 1988, 231-266.

²⁸ Монах Теодосије, *Житије и подвизи светих оца нашег Петра у Кориншкој гори испосника*, превео Димитрије Богдановић, *Летопис Матице српске*, књ. 406, Нови Сад 1970, 70.

²⁹ Стефан Првовенчани (око 1168–1228), био је велики жупан од 1196. до 1217, а српски краљ од 1217. до 1228. године.

³⁰ *Сћаре српске биографије*, превео Миливоје Башић, Српска књижевна задруга, Београд 1924, 176.

ном, и стоји). Из натписа је јасно да су свирачи сматрани глумцима.³¹

То потврђује и *Хиландарски медицински кодекс Н. 517*, зборник научних списа средњовековне медицине, преведен с латинског језика. Аутори списа били су углавном учитељи античке и салернско-монпелеске школе. Они су могли настати у времену од XII до XV века (или почетком XVI) и „били су намењени лекару и зато, поред практичних упутстава за лечење, садрже и врло опширна тумачења етиологије, патогенезе, клиничке слике и терапије различитих обољења”. За историју српског средњовековног позоришта важно је упутство о лечењу *ефемерних (крајкојпрајних) огњица*, које настају због *велике шуге и дейресије*: „Чим осети прве симптоме, таква особа треба да се окупа у млакој води – и то у бурету а не у бањи (купатилу). Када изађе из воде, оболела особа треба да се намаже ружиним или бадемовим уљем и да узима само хладна јела. Затим да се пресвуче у ново одело и да се често умива ружином водицом; да мирише пријатне мирођије и да се код њега удара у леуте и глумци да свирају; да помало пије танко бело вино и да после јела спава у хладовини”. Ово упутство написано је између 1497. и 1499. године.³²

За раздобље XIV и XV века карактеристичан је и разноврсни забавни живот, те постоје многи подаци, када је о театру реч, о гостовањима страних забављача лаичког позоришта у српским земљама и о постојању домаћих. У повељи цара Душана и краља Уроша, изданој 1353. године (индикт 56), којом поклањају серском митрополиту Јакову и манастиру Светог Арханђела у Призрену цркву Светог Николе на Пшчини под Кожљем, наводе се и људи које поклањају манастиру. Поред ковача Добре, слепца Хресе и других, помиње се и „свирац Преде”.³³ Забележено је да су у Србији гостовали: немачки гајдаш Кунц (1379), немачки флаутист Ханс и два трубача (1383), звиждач Петер из Келна (1416). Владари Рашке и Зете, који су у много чему сарађивали с Дубровчанима, слали су, за светковину Светог Влаха (заштитника Дубровника), своје музичке и забављачке дружине. У Дубровнику, у првој половини XIV века гостују и сеоски

³¹ Београдски рукопис превода *Романа о Александру Великом* био је украшен са 24 минијатуре. Изгорео је у пожару Народне библиотеке, 6. априла 1941. године. Сачувани су фотографски снимци минијатура (Радмила Маринковић, *Српска Александрида*, Београд 1969, 69-70, 107, табла X-XI). Ову минијатуру први је описао Драгутин Костић у раду *Старосрпској народној епској песничкој традицији*, Београд 1933, 71.

³² *Хиландарски медицински зборник Н. 517*, приредио и уводну студију написао Реља В. Катић, Народна библиотека Србије, Београд, Дечје новине, Горњи Милановац, Републички завод за међународну научну, културну и техничку сарадњу СР Србије, Београд 1989, 39-40 (превод на српски језик), 251-252 (текст на старословенском језику).

³³ Стојан Новаковић, *Законски споменници српских држава средњега века*, Београд 1912, 701-705. Наведено место: стр. 703 (IV). Прво издање код Ј. Шафарика, Гласник СУД, XXIV, 241.

свирачи и о празницима певају словенске песме, а неки се и маскирају. Једном од њих зна се и име: године 1335. свирао је трубач Драган из Призрена. Године 1408, свирачи деспота Стефана Лазаревића (српски кнез од 1389. до 1402, деспот од 1402. до 1427. године) добили су чоху у вредности од 60 дуката. У септембру 1395. године, дубровачки свирачи долазе у Зету и свирају на црквеној слави Свете Богородице Ратачке. Године 1413, артисти Дубровника гостују у Србији, а двојица дубровачких свирача провела су четири месеца у Србији, обучавајући домаће музичаре (1426).³⁴

Крај XIV века карактеристичан је и по изразитом културном развоју и у Босни. „У току даљег развоја у коме од почетка XV века учествују и дворови обласних господара преовладала је у Босни рittersко-дворјанска култура, која је била раширена у читавој средњој и западној Европи, а најјасније изражена у Француској и Низоземској. Атмосфера јесени средњег века била је неоспорно захватила и врхове друштва у Босни... И кроз наше преоскудне податке јасно се опажа да су се босанска господа трудила исто колико и њихови савременици, да у општој тежњи за стилизацијом и улешшавањем живота удесе свој амбијент са што више сјаја и угодности... Колико нам сачувана изворна грађа допушта да видимо, босанска господа се нису јављала у улози мецена. Држали су око себе групе музичара и *џлумаца*, у старом смислу те речи која је тачно одговарала оновременом *joculator* и *жон-џлер*.”³⁵

Захваљујући подацима сачуваним у Дубровачком државном архиву, зна се да су у XIV, а нарочито у XV веку, Босна и Дубровник размењивали забављаче, што је требало да буде куртоазни доказ доброг суседства. Најстарији податак везан је за српског обласног господара Војислава Војиновића (?–1363), кнеза захумског, који је владао облашћу од горњег Подриња до конављанских жупа у околини Дубровника. Овај често жестоки противник Дубровчана тражио је да му се из Дубровника пошаљу свирачи, па је Мало вијеће, 3. фебруара 1363. године, одобрило да му се пошаљу музичари ако сами пристану да пођу на његов двор (*tubatores concessi fuerunt comiti Voyslavo, si ipsi ire voluerint de eorum voluntate*).³⁶ Глумци из Босне помињу се први пут 15. новембра 1408. године, када је у дубровачком Малом вијећу решено да

³⁴ Податке о гостовањима преузео сам од више аутора: Станоје Станојевић, *Из наше прошлости*, Београд 1934; Анто Бабић, *Фрагменти из културног живота средњовековне Босне*, Радови Филозофског факултета, II, Сарајево 1964, 325-336. Користило их је, пре мене, више аутора, а најтемељније Јосип Лешјић у два текста која сам навео.

³⁵ Сима Ђирковић, *Историја средњовековне босанске државе*, Српска књижевна задруга, Београд 1964, 236 и 239.

³⁶ *Monumenta ragusina. Libri reformationum III*; Загреб 1879, 248. Подаци о размени забављача између Босне и Дубровника, датуми и састави трупа извођача преузети су из текста Анта Бабића *Фрагменти из културног живота средњовековне Босне*.

се додели награда двојници жонглера и лакрдијаша босанског краља Стефана Твртка II (босански краљ од 1404. до 1409). Исто веће је 29. јануара 1422. године одобрило краљевим забављачима (*histrionibus seu pulsatoribus regis Bosnie*) вредан поклон у одећи и намирницама у вредности 120 перпера. Шест година касније, 23. јула 1428, на свадби краља Стефана Твртка II (поново је био краљ од маја 1421. до новембра 1443. године) Дубровчани су, уз дарове, послали и своја два свирача-фрулаша.³⁷ Познато је да су у Босни и Херцеговини и касније биле популарне групе забављача из Дубровника, које су наступале под маскама. Њихове игре биле су симбиоза западноевропског забављачког театра и словенског паганског наслеђа. Ове маскоте – *Турица*, *Чороје*, *Вила* и *Бембел* – с изузетком виле одевене у белу хаљину и с венцем на глави, биле су одевене у животињска крзна и имале птичје ноге с канцама (крај XV–XVI век).

Током XV века, све до пропасти босанске државе (1463), најчешће у време поклада на свечаностима и данима светог Влаха, у овом граду су гостовале забављачке трупе и са дворова Косача и Павловића. Разноврсношћу састава и бројношћу истицале су се трупе Сандаља Хранића Косаче (око 1370–1435) и Стефана Вукчића Косаче (1405–1466), који се 1448. године прогласио херцегом Светог Саве. Записи потврђују гостовања: 1430 (*pifari*), 1434 (*ioculatores et pifari*), 1441 (*ystriones, ioculatores et pifari*), 1442 (*ioculatores et pifari*), 1446 (*ioculatores*), 1449 (*pifari*), 1450 (*tubetae et pifari*), 1454 (*gnacharini*), 1455 (*buffonus*), 1456 (*gnacharini, pifari et lautares*), 1457 (*sex pifari et gnacharini*), 1459 (*quinque chergotae, pifari et gnacharini*), 1460 (*piffari, gnacharini et tubetae*), и 1461 (*gnacharini et tubicinae*). Међу професионалним забављачима у Дубровнику помињу се и домаћи људи: шаљивац Прибања из трупе Сандаља Хранића Косаче (1410) и комедијаш Мрвац из трупе Стефана Вукчића Косаче (из одлуке Вијећа умољених, од 8. октобра 1455. године, види се да је решено да се Мрвцу набави скупа одећа вредна 50 перпера – око 18 дуката).³⁸ Занимљив је пример да је дружина забављача Сандаља Хранића наступила под његовим именом 1459. године – двадесет четири године после његове смрти (1435). То доказује награда дубровачког Вијећа умољених, додељена 1459. године, свирачима херцега Стефана Вукчића и посебни поклон (*sex picti pifari et gnacharini olim voyvode Sandalis*).³⁹

Архивски подаци сведоче и о интензивном забавном животу у босанској феудалној породици Павловића. Њихов политички успон почео је после смрти краља Стефана Твртка I (1391), а губљење моћи од 1438. године, када им је Стефан Вукчић Косача преотео највећи

³⁷ Анто Бабић се позива на изворник: N. Jorga, *Notes et extraits*, Paris 1899, 116, 158 и 243.

³⁸ Дубровачки државни архив, *Libri retormationum, Consilium rogatorum XIV (1455)*, fol: 216 (види Анто Бабић, 334).

³⁹ Анто Бабић, *Истио*, 335.

део територија. У њиховом двору, у граду Борчи у источној Босни, често су гостовали забављачи из Дубровника. На двору Петра Павловића (око 1395–1420) гостовала је, 13. маја 1417. године, група музичара. Године 1445. и 1449, на свадбама Петра II Павловића (1425–1463) и Иваниша Павловића (1423–1450), поново наступају дубровачки градски музичари. И Павловићи су у раздобљу од 1417. до 1461. године слали у Дубровник своје комедијаше, мађионичаре, трубаче, добошаре и друге артисте. Забављачи Радослава Павловића (око 1400–1441), Иваниша Павловића, Петра Павловића и његовог брата кнеза Николе Павловића (1425/30–1463) гостовали су у Дубровнику 1417, 1418, 1423, 1428, 1434, 1435, 1439, 1450 (два пута), 1451, 1454, 1457 (било их је четрнаест), 1459 (било их је шеснаест), 1460. и 1461. године.⁴⁰

У XVI веку, потурчени великаш Али-бег Павловић, несумњиво српског порекла, послао је у Дубровник своју позоришну дружину којом је управљао Србин Радоје Вукосалић (из пропратног писма Дубровчанима може се закључити да је он први српски глумац за кога се истовремено зна да је био управник позоришне дружине): „Од Војводе Али-бега Павловића, земљи господара, мудро и племенитом, сваке части богом дарованом господству дубровачком, кнезу и властели и свој опћини господства дубровачког. Властеле, ја ћу к вама право, а ви ка мени како вам је угодно господству. Да ово послах моје глумце Радоја Вукосалића с дружном на ваше свеце, нека сте нам весели, богу препоручени и всему славном господству”.⁴¹

Поред забављача везаних за дворе и властелу, постојали су глумци-забављачи у развијеним градским насељима и путујући лакрдијаша који су забављали народ на светковинама и вапариштима. У време када је српском државом владао деспот Ђурађ Бранковић (око 1375–1456, српски деспот од 1427. до 1456) има података да су у градским насељима више година били стално настањени глумци-забављачи. У Сребреници је од 1431. до 1435. године живео и радио глумац и фрулаш Радивоје Грубачевић, а 1432. помиње се и глумац Радмио. У оба случаја, њихово занимање означено је као *глумац* (у питању је италијанска ортографија – з се чита као *ц*). У исто време, у најзначајнијем рударском граду Србије, Новом Брду, живели су људи чије је занимање такође било глумац. У Дубровачком државном архиву сачувана је трговачка књига Михаила Николе Лукаревића, Дубровчанина, настањеног тридесетих година XV века у Новом Брду. У списку Лукаревићевих дужника у години 1438. помињу се и Тодор Милошевић из Вукојеваца, Вукоје Ивановић из Ливада и Милосав из

⁴⁰ Видети опширније у наведеним текстовима Станоја Станојевића и Анта Бабића.

⁴¹ Писмо Али-бега Павловића кнезу, властели и свој општини дубровачкој (*litterae credentiales*), без печата; оригинал се чува у Архиву у Бечу. Fr. Miklosich, *Monumenta Serbica*, Viennae 1858, 557, бр. CDLXXXIV (XVI век).

Брезовице. Код све тројице записано је и њихово занимање: *ѓлумаз*. Подаци о износу дугова показују нам да је тада у Новом Брду и околини био у оптицају и турски новац, исто као и српски. Дугови глумаца нису били велики: Тодор је дуговао 3 гроша и 11 аспри; Вукоје 2 гроша и 8 аспри; Милосав 7 аспри. Грош је имао нешто мању вредност од аспре: у један дукат рачунато је 42 гроша, а само 35 аспри.⁴²

Глумци-чергари обилазили су и најудаљеније крајеве. Вукосав Куковић (*Vochissavus Chuchovic*), *ѓлумаз*, записан је 4. октобра 1446. године као тужилац због крађе која му је учињена на Пиви (*in Buesnich in Piva*), док *ѓлумаз* Прибања Радосалић тужи неког Вукашина (21. фебруара 1450) зато што му је на Тјентишту украо пар бисага чија је садржина вредела петнаест дуката.⁴³

ПОЗОРИШНА ТЕРМИНОЛОГИЈА У ЦРКВЕНО-ПРАВНИМ ДОКУМЕНТИМА

Постојање српског средњовековног лаичког позоришта посредно потврђује разноврсна и разуђена позоришна терминологија. Најбројнији примери потичу из српских превода двају византијских црквено-правних зборника закона – *Номоканона* и *Синѓаѓмаѓа*. Ти прописи прављени су за потребе Византије, али се с разлогом може веровати да су појаве које се осуђују или забрањују у изворницима биле актуелне и у тадашњем српском друштву. Зато су преводиоци, тражећи одговарајуће домаће речи, полазили од значења у грчком језику, али су користили постојеће српске речи у којима су означаване забавне радње у народном животу, односно у лаичком позоришту.

Од општесловенског глагола позрети (значи: видети, угледати, погледати) настала је реч *ѓозор* (значи: призор). Била је позната још од IX века. Јавља се и у каснијим столећима, све до четрнаестог: *Маријинско јеванђеље* (X–XI век), *Суѓрасаљски кодекс* (најкасније XI век), *Мирослављево јеванђеље* (око 1185). Истовремено с речју *ѓозор*, користи се и реч *ѓозоришѓѓе*. Она се помиње у *Делима аѓостѓолским* (главе 19, 29); у оригиналном грчком тексту стоји: *ѓеатров*, а у латинском *theatrum*. Стари црквенословенски (ћирилометодијевски) превод те именице је позориште. Наставком *шѓѓѓе*, у старословенском језику означавано је место на коме се нешто налазило – у овом случају, место на коме се изводи *ѓозор* (дела монаха Теодосија *Живоѓѓ свейѓоѓ Саве* и *Похвала свейѓом Симеону и свейѓом Сави*; *Синѓѓаѓмаѓѓ*). Реч

⁴² Душанка Ковачевић, *Дубровчани занатлије у средњовековној Сребреници*, Годишњак Друштва историчара Босне и Херцеговине, Сарајево 1966. Михаило Динић, *Из Дубровачкоѓ архива*, књига I, Научно дело, Београд 1957.

⁴³ Јосѓп Лешѓић, *Позоришне везе између Дубровника и Босне у 15. стѓољећу*; за наведене податке аутор захваљује др Душанки Ковачевић, која га је упутила на Дубровачки државни архив (Lam. de foris 20, fol. 216, i Lam. de foris 23, fol. 71).

ѿозоришиѿе се на више места користи и у *Номоканону*, увек у вези са забраном и негативног вредновања, али у карактеристичном значењу места на коме се игра или се изводе подсмешљиве игре. Реч *ѿлума* потиче од општесловенског корена *ghlou* (значи: смејати се, шалити се, играти) и била је позната у свим словенским језицима. Реч *ѿлумац* јавља се први пут у *Номоканону* (као синоним за речи: шпилман, скомрах, плесац, гудац, свиралник) у којем је изричито наглашено да је глумац народни играч. Према значењу термина у класичној грчкој драми, нађене су одговарајуће речи и за жанровске одреднице: комичка радња – *комичаскаја* (*Номоканон*), *скомрашка* (*Синѿаѿмаѿѿ*); трагичка радња (трагос-јарац) – *козлаја* (*Номоканон*), *козлоѿласнаја* (*Синѿаѿмаѿѿ*); сатиричка радња – *саѿѿирскаја* (*Номоканон*), *иѿрчиваја* – *подругљива* (*Синѿаѿмаѿѿ*). Најстарији и најчешћи трагови словенске употребе позоришне терминологије везани су за српске изворе – па се тако и стари словенски термин *ѿозоришиѿе* сачувао само у Срба.⁴⁴ Преводи на западноевропске језике у основи имају грчку реч: *theatre*, *Theater*, *th  atre*; Хрвати користе термин *kazalište*, Словенци *gledali  ce*, Македонци *  eat  ar*. Вук Караѿић је грчки назив превео са *зборишиѿе*, док је у Синодском преводу *Новоѿ завјетѿа* задржана стара именица *ѿозоришиѿе*.⁴⁵

ХИПОТЕЗЕ О ПОСТОЈАЊУ СРПСКОГ ЦРКВЕНОГ ПОЗОРИШТА

Овај сажети преглед српског средњовековног позоришта не би био потпун кад не бих поменуо два примера који наговештавају да је у том раздобљу можда било и представа црквеног позоришта. Први је неочекиван, јер сведочи о антихришћанској представи који помиње писац Константин Филозоф (нека година пре 1400 – после 1439) у делу *Казивање о ѿсменима* (*Сказаніе изъявліенно о ѿисъменехъ*, 1423-1426). Представа је извођена на Ускрс, а извођачи су били свештеници. Они су, костимирани, изводили игре са ђаволима, седели као хромии на црквеним вратима и у њих ногом ударали. Тако су, уместо да цркви јављају радост Христовог васкрсења, претварали Божији храм у пакао, док најзад такво безбожство није било изложено презрењу.⁴⁶ Богохулне непристојности и пародије које су исмевале хришћане (као заостали елемент античких комедија) срећу се у византијским црквеним драмама, па не би требало искључити могућност

⁴⁴ Опширије о томе у студији др Мираша Кићовића *Сѿаро ѿозоришиѿе код Срба*, 14-23.

⁴⁵ *Нови завјетѿ*, издање Светог архијерејског синода Српске православне цркве, Београд 1984.

⁴⁶ Бура Даничић, *Књиѿа Констанѿишина Филозофа о ѿривоѿису*, Старине, I, Загреб 1867, 34-35.

да је и ова наша „велика јерес“ одјек византијских црквених драма које су исмевале Спаситеља.⁴⁷ (Подсећам да се средином XV века, у преводу на српски народни језик, појавило дело профане књижевности *Муке блаженога Гроздија* – превод грчког *Пориколога* – у којем су пародирани животи светаца.)

На Западу, пародије манифестација религиозног живота имају дугу традицију (у Француској су у XIV веку биле познате скаредне мисе с увођењем магарца у храм, такозвани празници лудака – *fêtes des fous*, а у Енглеској слична пародирања црквеног ритуала – *Feast of Fools* и *Feast of Boys*), али ћу овде подсетити само на пример пародије потекао из редова црквених људи. У роману *Име руже* (1980), познатог теоретичара књижевности и писца Умберта Ека, описана је *Миса светиога Киријана* (Соена Сургиани), која је припадала традицији ускршњег обреда и била читана и извођена у самостанима римокатоличке цркве. Место збивања је Кана (Галилеја): источњачки краљ Јоел приређује гозбу на којој учествује много ликова из Старог и Новог завета (не поштује се хронологија, па се јавља мноштво анахронизама). Без стварних доказа овај „чудни састав“ приписиван је светом Киријану, бискупу и мученику који је живео у Картаги у III веку. О писцу тог дела и више његових верзија постоје многе расправе. Д'Амико мисли да изворни текст припада раном средњем веку, иако се први пут помиње у IX столећу.⁴⁸ Садржај ове ђаволске преобразбе *Светиога њисма*, односно његове „лакрдјашке пародије“, дат је код Ека кроз опис сна наратора романа Адсона из Мелка, а његово тумачење даје фрањевац фра Вилим из Баскервила. Та пародија доводи у сумњу сва учења црквених отаца, јер се у том карневалу „чини да све иде наопако, а ипак, као што приповиједа *Соена*, сватко ради оно што је доиста радио у животу“. Фра Вилим сведочи и о популарности ове пародије међу младим редовницима. „Иако су је најстрожи искушенички учитељи забрањивали и осуђивали, нема самостана у којем је редовници нису једни другима кришом пренијели, на различите начине скраћивали и допуњавали, а неки је и побожно преписивали, тврдећи да под кринком разоноде крије тајне моралне поуке. Неки су и потицали њезино ширење зато што, говорили су, кроз игру млади могу лакше запамтити догађаје из свете повести.“⁴⁹

Други пример нема научно утемељење и заснива се на уверењу Миодрага Павловића, песника и академика, да је *Похвално слово кнезу Лазару*,⁵⁰ можда, једини сачувани текст српског средњовековног

⁴⁷ Светозар Радојчић, *Истио*, 155-179.

⁴⁸ Силвио Д'Амико, *Истио*, 95.

⁴⁹ Умберто Еко, *Име руже*, Графички завод Хрватске, Загреб 1986, 451-464.

⁵⁰ *Похвала кнезу Лазару*, Гласник друштва србске словесности, књ. XIII, Београд 1861, 358-368 (епизода с Агаром, 361-364), издао Ђура Даничић. Историчари српске књижевности нису јединствени у погледу ауторства овог дела. Као могући писци

црквеног позоришта. *Похвално слово кнезу Лазару* говорено је у Вознесенској цркви у Раваници, о Видовдану 1403. или 1404. године. Зато, ослањајући се више на интуицију и не познавајући довољно природу средњовековних књижевних жанрова, значајни песник тврди да је то био текст писан да се изговори, отпева и одигра у простору цркве пред паством (публиком).

Први део *Похвале*, писан у првом лицу и у химничком облику, свечани је позив на празновање (упућен верницима да дођу на празник „већи од свих празника“) и свечано слављење Светитеља. Овај део *Похвале*, по осећајности и патетичној реторици у глорификовању, личи на текстове беседа написаних у част Срба-светитеља. Други део садржи епизоду с митским претком Турака, негдашњом робом – Егићанком Агаром. Ту су њени разговори с беседником – при чему је призивање беседника исто као у појаца црквених служби – и са ђаволом, који има особености мистичне сцене. У наставку тих дијалога, у последњем делу *Похвале*, беседник се непосредно обраћа слушаоцима (великашима и свештеницима) и води разговор са Светитељем. Павловић указује на то да тај *драмски одељак* нарушава релативно јединство текста *Похвале* и да се чин Лазаревог посвећења, насупрот узвишености у првом делу текста, овде приказује с негативне стране. Реч је о искушењу психе која се без резерве предаје узвишеним расположењима, да би одједном под собом открила поноре настајене застрашујућим сподобама које су будиле осећај велике несигурности и угрожености. Карактеристично је за *Похвалу* да се негативним ликовима даје прилика да се искажу у позоришном облику. („Агара и ђаво се изузимају из реторских и похвалних низова овог текста, њима се даје један објективан вид, вид веће дистанце, они постају спољни призор од којег су гледаоци и слушаоци преграђени самим дијалошким издвајањем текста. Текст више не каже *ми*, нити сви, не искључује присутне, него је као гледање кроз кључаоницу на вратима пакла.“) Павловић је уверен да је овај фрагмент несумњив доказ да је у нас у средњем веку постојало црквено позориште и да се може тврдити да је та „традиција аутохтона, сопствена“. Он је уздржан у одређивању простора где се овај текст изводио. Мисли да наизменично певање између две певнице има у себи елементе позоришног дијалога, и не искључује могућност да су неки одломци извођени и ван цркве.⁵¹

На жалост, на основу овог дела (чији завршетак није сачуван), усредсређеног на глорификацију мучеништва кнеза Лазара, те упркос

помињу се Данило III Бањски (Димитрије Богдановић), безимени житељ манастира Раванице (Ђорђе Трифуновић), Стефан Лазаревић или кнегиња Милица (Ђорђе Радојчић) и Стефан Лазаревић (Милан Кашанин). Видети о томе у књизи Димитрија Богдановића *Историја сјајне српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1980, 193.

⁵¹ Мнодраг Павловић, *Ничији тељи и свадбари*, БИГЗ, Београд 1979, 15-23.

утиску да је грађено по законима драматургије (сукоб у коме су актери Агара, њен син Исмаил и ђаво, на једној, и Лазар, на другој страни; борба између Лазара и ђавола, у којој Лазар, као предводник војске анђела, побеђује ђавола и његове штићенике), тешко би се могла бранити теза о постојању црквеног позоришта у Срба. Да *Похвално слово кнезу Лазару* није дело црквеног позоришта показао је др Ђорђе Трифуновић одређујући га као *слово* – књижевни жанр познат у науци о црквеном беседништву још од античке књижевности и најстаријих црквених отаца. У раним словима Јована Златоустог налазе се чисто дијалогски облици у беседама, а традицију писања *слова* у *дијалогском облику* негују и извесни словенски писци. У средишњем делу *Похвалног слова Јовану Крститељу* Климента Охридског (око 840-916), дијалог воде Јован Крститељ и Христос. Реплике су дугачке. Јованове су нарочито ритамски и песнички грађене. После овог дијалога и Очевих речи након крштења, Јован као да окреће главу и говори свима у једној дужој реплици („Ја вам говорим...”). Касније и патријарх Данило III (око 1350 – око 1396) у *Слову о кнезу Лазару* опису преноса кнежевих моштију оживљава дијалогом између кнегиње Милице и покојног Лазара. Слово у српској средњовековној књижевности обично је краћег обима и без епског развијања, у којем се теме разрађују свим средствима реторике и поезије.⁵²

АНТИЧКИ ПИСЦИ У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ СРБИЈИ

Један од многих доказа да се у средњовековној Европи знало за античке драмске писце, које су „каснији векови тобож открили”, потиче с нашег простора и односи се на грчког драмског писца, и главног представника нове античке комедије Менандра (342–291. година пре наше ере), који је у старом веку био познат и у унутрашњости античког Балкана, а у средњем превођен и код Срба. Из његових комедија временом су се издвојиле изреке, које су се у Византији преписивале као зборник. Један такав зборник у преводу на српски – *Зборник ѿоѿа Драгоља* – настао је крајем XIII века. У њему су објављене 394

⁵² Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних ѿојмова*, „Вук Караџић”. Београд 1974, 300-303; Ђорђе Трифуновић, *Трајање сѿаре српске књижевности*, *Сѿара српска књижевности* (II), Књижевна историја, бр. 53, Београд 1981, 119. Веома је инструктивно и Трифуновићево мишљење о поступку Милорада Павића који је *Беседу* или *Слово на дан Благовесѿи* Гаврила Стефановића Венцловића (око 1680–1749?) прогласио за „прву драму написану на српском језику” Ако се погледа Павићево издање ове беседе, то је права драма, али када се размотри њен изворни облик или потпуно издање Гаврила Витковића (1829–1902), није тешко запазити да се ту не ради ни о каквој драми. Венцловић је саставио или прерадио *слово* у којем се кроз разговор две личности излаже читава тема (Ђорђе Трифуновић, *Трајање сѿаре српске књижевности*, 117-123).

изреке у стиху, под насловом *О разуму*. Ова збирка гнома садржи и мудре изреке Сократа, Диогена, Плутарха, фрагменте из *Светиоџи-сма* и из списа црквених отаца. Извесне изреке веома су сличне народним пословицама (Гладан трбух разлога не чује; Хранитељ је као родитељ). Текст је у целини издао Ватрослав Јагић.⁵³

У Срба је власт Турака (друга половина XV – почетак XIX века) зауставила развој културе, па се у то време само повремено јављају њени знаци. У последњим деценијама XV столећа, у време кад је Европа „поново откривала” вредност и лепоту старе грчке књижевности, постоје докази да су и образовани Срби познавали античку књижевност и могли у изворном облику да читају хеленске пи-сце. Зна се да је даровити писац и свестрано образовани Димитрије Кантакузин (1435 – крај XV века), Србин грчког порекла из знамени-те византијске породице, у свом од Турака поробљеном граду Новом Брду читао и коментарисао грчки препис Пиндарових *Ејџиникија* и Ескилових драма *Оковани Прометјеј* и *Војевање седморице на Тебу*. Његови коментари на белинама текста (српскословенски преводи појединих грчких израза и фраза, значења појединих речи или упућивање на српске синониме) показују изврсно познавање грчког оригинала, жељу да се изворни текст припреми за извођење и да при том „српски превод добије што живљи израз”. Новобрдски рукопис је из 1474. године. Убрзо затим, 1477, турски султан Мехмед II Освајач (1432–1481), који је 1459. године освојио Србију, поклао је хришћански живаљ у Новом Брду. Димитрије је избегао смрт, али су из породице Кантакузина тада одведена у Цариград и погубљена три брата, четири сина и дванаест унука.

У првим деценијама XVI века рукопис је био власништво српског свештеника у Новом Брду, те отуда на његовим маргинама нови ко-ментари: ти записи (1532–1543) су на српском језику, и искључиво су из материјалне сфере: Недељко, новобрдски поп, бележио је новчане износе кућних трошкова и одеће, зараду од продаје вина, списковне својих дужника и записе о локалним догађајима.⁵⁴

* * *

Догађај који се крајем XV века одиграо у италијанском градињу

⁵³ *Разум и филозофија из српских књижевних сџиарина* (издао Ватрослав Јагић), Спо-меник Српске краљевске академије, XIII, Београд 1892. *Зборник Њоја Драгоља* сада се налази у Народној библиотеци Србије у Београду (Рс 651).

⁵⁴ О томе опширније у књизи Светозара Радојчића *Узори и дела сџиарих српских уме-џиника*, Српска књижевна задруга, Београд 1975, 121-123; Видети и расправу Ђорђа Трифуновића *Античко наслеђе у сџиарој српској књижевности*, Књижевна историја, бр. 62, Београд 1983, 187. Новобрдски рукопис се данас налази у Академији и Санкт Петербургу.

Ђоја дел Коле (Gioia del Colle), у данашњој провинцији Бари, зналачки је коментарисан и у италијанској (Марио Марти, Бенедето Кроче) и у српској историји књижевности (Мирослав Пантић).⁵⁵ Као апартну епизоду требало би га поменути и у историји српског позоришта. Реч је о путовању Изабеле Дел Балцо (Del Balzo), супруге новоизабраног напуљског краља Федерика Првог Арагонског (d' Aragona), у престони град Напуљ, у којем је требало да се сретне са својим супругом. Краљицу и њену пратњу свуда су дочекивали изливи радости народа, свечаности и гозбе, позоришне представе и плесови, витешки турнири и надметања. О свему томе писао је један од њених пратилаца Рођери де Пачиенца (Rogeri de Pacientia de Neritó), „лесник скромног дара и дворанин невеликог угледа”. Градић Ђоја дел Коле био је једно од многих коначишта на том путовању – и у њему је 1. јуна 1497. године, Краљици у част, приређена забава. У пространом дворашту дворца изведен је плес (si fece una tanza), а извођачи су били некакви Словени (Scavoni), чија се имена наводе: Душко, Ђуро, Радоња, Ратко, Вук, Вукашин, Вучета, Мила, Милица, Радеља, Радослава, Вукосава, Ружа, Слава, Стана, Цвијета и други. Словенски играчи су се „скачући као козе, окретали и заједно су сви певали”. Италијански песник, који није познавао језик „Словена”, записао је њихову песму „како је умео”, док је њено дешифровање зналачки извршио Мирослав Пантић. Утврдио је да је песма бугарштина и да има заокружену причу: „Војвода Јанко, из тамнице у којој чами, дозива орла који се вије над Смедеревом и заклиње га да дође смедеревској господи нека се за њега моле славном Деспоту да га отпусти из тамнице, па ако му у томе Бог помогне и славни га Деспот ослободи, обећава да ће орла нахранити црвеном турском крви и белим витешким телом.” Словени су певали без музичке пратње – што је особеност „српског начина”, који је терминолошки давно одредио песник и племић са Хвара Петар Хекторовић (1487–1572) – при томе су гласно викали „на свом језику” (gridando ad alta voce in lor sermoni), а онда је сваки од њих пио „по свом обичају... и то мушкарци, жене, одрасли и они који су још деца”. Пантић доказује да је постојбина песме била негде у Србији из времена владе деспота Ђурђа Бранковића, највероватније у Смедереву. Време настанка прецизно одређује: како је реч о тамновању Сибињанина Јанка (Hunyadi János, 1387–1456) у Смедереву, после његовог тешког пораза на Косову у бици с Турцима од 17. до 19. октобра 1448. године, песма није могла настати пре 19. октобра 1448, а ни после 1. јуна 1497. године, када су је Словени певали пред краљицом Напуља. Песму су на Јадранско приморје, и касније у Италију, пренеле избеглице које су бежале из

⁵⁵ Мирослав Пантић, *Непозната бугарштина о деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из XV века*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXV, свеска III, Нови Сад 1977, 421-439. Сви подаци који се даље помињу и сви цитати преузети су из ове расправе Мирослава Пантића.

Србије пред турским завојевачима. Стицајем прилика, Рођери де Пачиенца, са својим епосом *Балцино (Lo Balzino)*, остао је пред историјом једини сведок о њој.

ФОЛКЛОРНИ ТЕАТАР У СРБА - „НАРОДНО ГЛУМОВАЊЕ”

Свака озбиљнија расправа о фолклорном театру у Срба требало би да пође од текста Лазе Костића *Народно ѓлумовање* (1893). Костић је први запазио „некоје појаве самониклог народног театра, што их изводи прости, неписмени народ, који није никад видео умјетне позорнице ни чуо за глумце вјештаке”. А његово луцидно *домишљање* било је касније у науци вишеструко потврђено: „Домишљао сам се, да је можда у најстаријим незнабожачким народним обичајима прва клица драмског живота. Чини ми се да је у коледама, краљицама, ладалицама и додолама, исти зачетак, што га испитивачи старина налазе за јелинску драму, у свештеним обредима мисирског Озира, у фригијској служби Кибели-Атису и Адонису, као што се у Грка развило из обичаја „Карибске смрти” у занос око бога Диониса, Бакха.”⁵⁶ Околности у којима је живео српски народ нису омогућиле да се из ових фолклорних извора створе сложенији драмски и позоришни облици, али нема сумње да се у њима налазе први наговештаји драмског живота и позоришта.

Велики број театролога из друге половине XX века везује почетак и развој позоришта за народне, нецрквене дромене. *Дромена* је старогрчка реч (изведена из глагола *δραω* - радити, деловати, чинити). У савременом облику, *драма* (радња) значи приказивање у позоришту, на сцени, односно – у преносном смислу - „приказ” или „глуму”. Они одбацују генезу новије драме из црквене литургије, желећи да објасне развој позоришта од паганских времена (радњи, ритуала). Допунићу ово тумачење објашњењем истакнутог етнолога Драгослава Антонијевића: „Под појмом *дромена*, наука подразумева примитивне, неразвијене облике мимодрама, магијско-верске призоре чији је циљ у већини случајева да одобровоље духове или неко божанство или да издејствују спречавање неког зла, али да се све то изводи у облику позоришта. Извођачи су сељаци. У складу са класичном дефиницијом Харисонове,⁵⁷ дромена претходе или следе за неким чином (ритуалом)

⁵⁶ Др Лаза Костић, *Народно ѓлумовање*, Гласник Земаљског музеја V, Сарајево 1893, 358. и 361.

⁵⁷ Џејн Елен Харисон, која је овај појам увела у компаративну антропологију (полазећи од сазнања да дромена значи „оно што се догађа, изводи”), у својим радовима истиче ритуални дух дромена као суштину особеног у свим понављањима и приказаним радњама. „Препознајући тај дух колектива у обредима старијим од периода хомерске религије, она је указала на миметички и катарктички принцип дромена као зачетак позоришта”.

из живота. Конкретно, некада нешто репродукују мимодраматски да би подсетили на то, други пут нешто, неки чин, чије присуство прижељкују, верујући да ће изазвати, дочарати поменуту присутност хомеопатским магијским поступком. Оба случаја јављају се на простору Балкана, и у оба случаја магијска или магијско-верска дромена садрже извесну видљиву или латентну ноту светог чина.⁵⁸

Савремени истраживачи фолклорног театра упозоравају на разлику која постоји између традиционалне магијско-верске мимодраме (оне које наука најчешће назива *дроменама*) и буфонерија (мимодраме веселака шалвивција), иако и оне припадају преисторији позоришта. Они истичу да фолклорни театар има следеће означавајуће карактеристике: а) акција (радња) као облик (форма) неке ситуације; б) извођачи су прерушени (маске) и нису сви идентични са собом; в) заступљеност естетске функције у усменим и усмено-музичким дијалозима који прате или коментаришу радњу; г) нема поделе на глумце и гледаоце: и маскирани и мање активни (немаскирани) су учесници представе, па представе фолклорног театра није могућно пасивно посматрати са стране.

У народним играма Србије, чије порекло сеже у средњи век, а вероватно чува и остатке претхришћанских обичаја, несумњиво има изразитих драмских елемената. Извођене су за време верских празника (Божић, Ускрс, Духови, Ђурђевдан), у свечаним приликама (славе, свадбе), или су биле везане за свакодневни живот (сушни дани). Највише драмских и музичко-играчких елемената имају: коледа, лазарице, додоле, русалије и разне обичајне игре. За њихово извођење није била потребна позорница – то је био сваки празан простор на коме су се извођачи могли кретати (место обреда, збориште села, трг, улица, поље, простор пред кућом, двориште, па и затворени простор – кућа, кафана). Ове игре извођене су у костимима, а међу њима особени су „животињски”, јер указују на магијско-религијске корене одређених игара. Језик који се користи у монологу и дијалогу је неоплемењен: то је опори и груби говор сељака. Текст није фиксиран, али извођачи знају *садржај игре* јер је годинама понављају – и без проблема га импровизују. Без обзира на извесне локалне варијације, народне игре показују велике сличности на целом јужнословенском простору: од Далмације, преко Дубровника, Босне, источне Херцеговине и Црне Горе, све до источне Србије.

Посебно је занимљива ритуална поворка под маскама везана за

⁵⁸ О томе опширније у књизи Драгослава Антонијевића *Дромена*, 7-16, који упућује и на релевантну литературу о овој теми: J. E. Harrison *Themis*, Cambridge 1912; K. Usener *Kleine Schriften*, Tom D, Leipzig 1913; P. Toschi *Le origini del teatro italiano*, Torino 1955; B. Hunniger *The Origin of the Theatre*, The Hague 1955; A. Schaeffner *Rituel et Pré-Théâtre, Histoire des Spectacles*, Paris 1965, 21-56; R. Schechner *Drama, Script, Theatre and Performance*, Drama Review 17/3, New York 1973; E. Kirby, *Ur-Drama*, New York 1975; и друга дела.

обичај коледа, која се у раздобљу између светога Игњатија Богоносца и Божића (према неким ауторима, између Божића и Богојављења) и данас изводи у неким селима источне и јужне Србије. Тај кратки временски период познат је у народу под називом „некрштени дани“: тада се јављају непозната и невидљива зла бића, „караконцуле“, која најсигурније могу да одагнају коледари. Коледари су група младића која обилази сваку кућу у селу. Један од коледара, обучен у женске хаљине, с преслицом у руци, представља младу. Крај ње је непрестано старац („деда“) који брине о њој. У одређеном тренутку, он симулира коитус с младом (у неким крајевима ту улогу преузима свекар, а у неким младожења). Остали коледари играју и певају песме у којима се изражава жеља да у кући буде среће, здравља и благодати. Они у свакој кући врше магијски обред с ватром и, замахујући сабљама и моткама, терају демоне зла. На крају игре изводе магијски круг око чиније с плодовима (суво месо, пасуљ, паприка, сито са брашном и друго) и, одлазећи, певају: „Ми из куће, коледо, Бог у кући, коледо!“ Када се обред заврши, коледари добијају дарове (колаче, ракију, месо, сланину, јаја) од којих се, после обиласка свих домова, приређивала „коледарска вечера“, уз весеље и игранку. Одећа коледара није била свуда иста: у неким крајевима морали су бити лепо одевени, а негде су наступали у поцепаним оделима, дроњцима и телећим, овчјим или козјим кожама. Коледари, што је посебна особеност, имају маске на лицу. Оне су од коже, дрвета, тикава, а у наше време и од хартије, обојене у бело, црвено или црно, и украшене симболима змије, јегуље и лутке. Гротескни изглед давали су им бркови и браде сачињени од вуне или коњске длаке. Од реквизита користили су мала звона и клепетуше, сабље од дрвета, топузине и штапове са задебљалим врховима који су симболизовали фалусе. Овде ваља подсетити да је у сеоским играма многих народа у првом плану било весеље, уз ослобађање од свих друштвених и телесних стега, те уживање у јелу и пићу.⁵⁹ „Фалус као култни фетиш, представник самог Диониса у сеоским прославама, губи свој свети карактер, који је имао у мистеријском обреду, кад је, скривен од непосвећених у такозваном ликносу, ношен као света тајна. У свом секуларизованом виду још се појављује, али као предмет шале у разузданој поворци, као нека врста амблема одбацивања свих стега.”⁶⁰

У Средачкој жупи (Србија) и до данас је сачуван древни обред ве-

⁵⁹ Користио сам истраживања многих аутора. Наводим Драгослава Антонјевића, *Дромена*, који и сам наводи да је користио грађу Миленка Филиповића, Данице и Љубице Јанковић, Слободана Зечевића и других.

⁶⁰ Војин Матић, *Психојенега фолклорног јозоршија*, зборник „Фолклорни театар у балканским и подунавским замљама“, посебна издања Балканолошког института Српске академије наука и уметности, књ. 21, Београд 1984, 27-38. У цитираном фрагменту аутор се позива на дело М. Р. Nilssona *Die griechische Religion*.

зан за једну од најстаријих тема религиозног позоришта, поникао у доба Византије. Реч је о обичају да се, сваке године на Лазареву суботу, играју *лазарице*. Лазарички обред потиче од одавно ишчезлих литургијских представљања Лазаревог васкрсења (библијски свети Лазар), и описало га је више аутора. Не улазећи у све детаље и варијације ове верске дромене, сажето ћу подсетити на њен основни ток. Од ускршњих поклада до Лазаревог дана, старије жене (које су у младости биле лазарке) уче младе лазарице песмама и игри. Лазарице (најчешће их чини група од четири до шест девојака) обучене су у празничку одећу. Испред поворке девојака иду Лазар (дечак између 12 и 14 година, с капом на глави украшеном обојеним хартијама, цвећем и обавезно зеленом гранчицом; одевен је у белу кошуљу са широким рукавима и увек носи штап) и Лазарче (дете од 5 до 7 година, носи богат накит на грудима, украшену капицу на глави, свилену мараму пребачену преко лица, а против урока има на челу црну мрљу од чађи и, као и Лазар, чењеве белог лука). Обилазак свих домова у селу почиње у јутарњим часовима и, после уласка у двориште куће девојке-певачице, држећи између себе корпу за дарове, певају. Дочекује их домаћица с укућанима: држи у руци сито у којем су дарови за лазарице – јаја, пасуљ, брашно (у новије време кекс, бомбоне и други купљени слаткиши); Лазара дарују и новцем. Песме се изводе на „лазарачки глас“, једногласан и једноставан; Лазарче скакуће у месту, а Лазар скаче на једној ноzi, ослањајући се руком на штап. После завршеног опхода дарови се деле на равне делове, а учесници похода се демаскирају. Више не певају, јер се верује да, ако неко тада запева лазаричку песму, стока ће престати да се размножава. На основу расположивих извора и етнографских материјала, Драгослав Антонијевић – од којег сам преузео највећи део података и тумачења – дошао је до следећег закључка: „Лазарички обредно-обичајни комплекс, с песмама, музиком, играма, од којих сваки одсек за себе може представљати посебну тему, стоји на распону између православно-догматске традиције и синкретичке народске побожности. Песма је у својим крајњим уобличавањима литургијски тропар (особито у Грчкој, Бугарској, а примера има и из Македоније), али и паганска поздравна песма пролећног одсека (Србија)“.⁶¹

Фолклорни театар приказује и збивања која могу бити изван религијско-митског садржаја. То су сцене из свакодневног живота. Основна ситуација је комична, дијалог је забаван, а ликовима је, у додиру са публиком, дозвољена импровизација (у оквиру утврђене схеме комада). И у комадима ове врсте користе се маске, костими и одговарајући реквизити. Ту спадају и такозване друштвене народне игре, које се, због шале и забаве, изводе по седељкама и скуповима. Више аутора поменуло је малу сценску радњу *воденичар* која је извођена између

⁶¹ Драгослав Антонијевић, *Исто*, 118.

Божића и поклада у Србији, на Златибору. Игра има три учесника: воденичара, помелара и кобилу. Једно лице се преруши у воденичара (завије чалму и поспе се брашном), па седи и тобоже меље жито. Воденичар је нагљув. Друго лице се маскира у помелара који доноси жито у воденицу. Треће лице се маскира као кобила. Дијалог почиње питањем помелара да ли у воденици може да самеле жито. Воденичар одговара да не може, јер су му козе ушле у јаз и „изврнуле” воду. При том он скаче и јури по воденици као да гони козе из јаза. У даљем разговору помелар набраја разне житарице које би желео да самеле, а воденичар га сваки пут одбија. Тек када помелар помене зоб, воденичар пристаје („Ајде потерај, може”). Ни ту није крај разговора о условима за мељаву. Воденичар пита на чему је дотерао зоб, а када помелар одговори „на коњу”, следи поновно одбијање („Е, не може”). Тек када помелар каже да је зоб дотерао на кобили, воденичар се одобровољи („Ајде, потерај”). На то помелар дотера товар до воденице и воденичар везује кобилу. Тада кобила удара копитом воденичара, уз неочекивани обрт: кобила угине, а њен власник кука за њом.⁶² Вук Караџић је забележио да је у време месојеђа, у двору кнеза Милоша у Пожаревцу, „један се момак био обукао отприлике као турица, да му се људско ништа није видјело, па је горе клоцао клоцалицом те плашио жене и дјецу”. Маска клоцалица, коју је носио на лицу, била је од дрвета: представљала је коњску главу и личила на главу *Турице* познате у Дубровнику. (*Турица* је на дугачком, длакавом врату имала коњску главу, с великим зубима вепра и језиком змије; уста је тако отварала и затварала „те је све клоцала”, а ноге је имала птичје са канцама.) Неки научници сматрају да се у Турици крије неки пагански бог и доводили су је у везу и с германским Тором и Воданом, Световидом, па чак и са Дабогом. Наравно, маске у облику животиња биле су познате и код других словенских народа.⁶³

Народне игре у Црној Гори имају и забавни и обредни карактер. У њима се пева у мушком и женском дуету, игра се, а повремено се води дијалог (таква је игра *Ђер-ђидије*, позната у племену Цуце). У приморском делу Црне Горе, у Боки Которској, извођена су дромена с маскама: *Баба Коризма*, *Машкаре*, *Ђедови* и *Ђедова баба*, *Свајнови с младом*.⁶⁴ Следећа два примера показују изненађујуће широку амплитуду извођења – од „монодраме” до „спектакла”. Баба Коризма је персонификација ускршњег поста (италијански: *kvarezima*). Замишља се

⁶² Мираш Кићовић је користио анкету о играма под маскама коју је 1948. године извршио Етнографски институт у Београду, и за те податке изразио захвалност др Миленку С. Филиповићу. Др Мираш Кићовић, *Истфо*, 12.

⁶³ Ш. Кулишић, П. З. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд 1970, 166. F. M. Appendini, *Notizie storico-critiche sulla antica storia e letteratura de Ragusa*, 1802, том I, II.

⁶⁴ Твртко Чубелић, *Усмена народна рејторика и тјеатралаија*, Загреб 1970, 140-141.

као стара, мршава и висока жена у црној сукњи. У Рисну, на Чисти понедељак, момак се обуче у женске хаљине и начини се као *Ћедова баба* па, носећи на рамену седам штапова (по народном објашњењу, то су седам недеља поста) и за собом вукући комостре (вериге), представља Бабу Коризму. Идући по вароши, скаче испред кућа и виче, плашећи децу да не траже мрсна јела: „Бу! Бу! Бу!” Нај-сложенији облик народног глумовања забележен је у Тушинама, где у „боју” између Турака и хајдука учествује, на коњима, сва момчад суседних села, а простор за игру је читава долина с околним брдима и кланцима. Војске су увежбаване, мизансцен је био тачно аранжиран, а цео приказ имао је одређени почетак, ток и крај.⁶⁵

Посебно би требало поменути „вучје хорове”, чија је појава особеност народног глумовања на српским просторима. У свадбеним свечаностима у неким српским крајевима Босне, младићи из села, названи *вуковима*, „нападају” младожењину кућу непосредно после свођења младенца. Држећи за руке један другог, поређани су „у ланац”, завијају као вукови и вичу: „Около, вуче, чувај младу, момче, чувај овцу да ти је вуци не изију.” Веселин Чајкановић (1881–1946), први је указао на паралеле у Дионисовом култу (териоморфни хорови) и претпоставио да *вукови* представљају претке који се јављају у вучјој форми да би узели учешћа у једној породичној свечаности.⁶⁶ Развијајући ову тезу, Војин Матић даје и уверљива синтетичка тумачења. У средњовековној Србији, владајући друштвени кругови прихватили су хришћанство и, живећи у окружју моћне Византије и женећи се Византинкама, усвојили су поглед на свет какав је у то време у тој земљи постојао. Природно је зато што су они уз помоћ владајуће вере одбацивали мимичке паганске ритуале. У Србији „због тог сукоба између владајуће вере и игара које се доживљавају као туђе, игре су те које морају да се одржавају тајно. Исто важи и за јарчеве игре у Хелади, и у средњовековној Немачкој, као и за српске вучје игре. Мислим да имамо права да говоримо и о вучјим играма као и о играма јараца, пошто је у питању паралела која речито говори у прилог развоја једне а за парцијалну могућност развоја друге. На нашем тлу остало се на нивоу *вучјеџ хора*, за разлику од античког хора из којег се развило позориште. Због те тајности и напредовања хришћанства, вучје игре никад нису могле да достигну онај утицај на заједницу и културни развој какав су имале класичне мистерије.”⁶⁷

⁶⁵ Фолклорне „лажне битке” нису изум Црногораца. У средњовековном ланчком позоришту Европе било је познато доста нелитерарних сценских облика (параде, процесје), па и оних проистеклих из фолклорне традиције („лажне битке”). Опширније у књизи, Axton Richard, *European Drama of the Early Middle Ages*, London 1974.

⁶⁶ Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Истио*, 83.

⁶⁷ Војин Матић, *Заборављена божанствија*, Просвета, Београд 1972, 89-91. Инспиришући се сачуваним конзолама Кнежевог двора у Дубровнику (Медвед и Међедовић

Сви ти примери показују да је фолклорни театар остао удаљен од државних, економских и културних центара. Живео је и постојао у селском амбијенту и у приградским насељима, с коренима у дубокој паганској прошлости и с несумњивим утицајем животног окружења, из којег је народна свест током векова рађала нове митове и уграђивала их у различите облике народног глумовања. Има доказа да је у Србији и у Црној Гори – за разлику од владајућих друштвених слојева и представника владајуће вере – народ волео те једноставне драмске игре. Као и друге народне умотворине, ове игре чувале су се у традицији народа, а према мишљењу неких истакнутих истраживача (за које је драменон „првобитно семе театарске врсте, неразвијени заматак који узбуђено трепери у материци магијско-религијске активности“) фолклорни театар чини *прећихоље* или *предворје* Талијиног храма. Тиме они одвајају фолклорни театар од институционалног позоришта.⁶⁸

*

* *

На основу изнетих чињеница, могло би се закључити да су у српским земљама средњег века у различитим срединама давале предности одређеном типу забаве: на *двору* – музици и витешким и љубавним песмама; у *манастирима*, уз све отпоре и, засад, без довољно јасних доказа – црквеном позоришту; у *градовима* – лаичком позоришту које је чувало традицију нижих облика античког позоришта (градови у унутрашњости претежно грчког, а на јадранској обали претежно римског позоришта); на *селу* – фолклорним драмским играма, народном глумовању. А ако се историја српских земаља у средњем веку покуша да сагледа у целини, кроз визуру истраживача историје и историје уметности, може се доћи до наизглед контроверзног сазнања да је то каткад било време „мрака, окрутности и дивљаштва“, а понекад време „особене и крајње очаравајуће цивилизације“, која је свој врхунац досегла у XIII и XIV веку.

Друго поглавље рукописа књиџе „Позориште у Срба (XIII-XV век)“

и Међедовић изводи поглава из доњег света) и народном приповетком о митском горостасу Међедовићу, чији је отац био медвед, Матић ствара још једну паралелу – подсећајући да су мистерије вука у средњовековној Србији пресечене преласком на хришћанство, док су се „мистерије медведа у Дубровнику пробиле и нашле јавно свој природни наставак у покладним играма ренесансног града, који је био далеко толерантнији према паганству“ (*Истио*, 96-165).

⁶⁸ W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslaut und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, 345; Драгослав Антонијевић, *Општите теоријске прећихољавке о фолклорном театру*, зборник “Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама”, 8-9.

THEATRE IN SERBIAN LANDS IN MEDIEVAL TIMES

Summary

The author gives a concise analysis of the development, characteristics and varieties of medieval European theatre, drawing on the sources available to him. He draws attention to the fact that, in the period spanning the second and the fourteenth centuries, the defenders of Christian faith and the Holy Fathers (Tertulianus, St. John Chrysostome, St. Heronimus, St. Augustin, St. John Damascus and others) considered theatrical art as a tool of the Devil and the Fount of Evil, while the Church, in defense of its own interests, wisely adopted some elements of lay theatre, introducing them into its religious, creating in the 10th century, the Theatre of the church (liturgical drama, and later, mystery plays, miracle plays, morality plays).

The author, as did his predecessors, attributes the dearth of specific sources documenting the existence of medieval theatre in Serbian lands (Raška, Zeta, Zahumlje, Travunia) to the strict codes of the Orthodox Church, which shunned in equal measure the church theatre supported by the Roman Catholic Church and the lay theatre, in which the Serbian Orthodox Church saw nothing but blasphemy and moral depravity. Further, the author contributes new, detailed and precise data to the volume of relevant evidence in Serbian theatrology, all of which bear witness to the wealth of diversified forms of theatre life.

In view of the fact that there are no texts preserved which explicitly acknowledge the existence of the theatre in the period, the author makes use of documents which prove it in an indirect manner. He uses manuscripts of old legislative documents which prohibit theatrical activities (*Nomocanon* – 13th C., *Syntagmat* – 14th C); Serbian medieval literary work (Theodosius Monachus *Eulogy to St. Simeon and St. Sava, Life and Deeds of Our Sainly and Virtuous Father Peter the Anchoret of Koriška Gora* – 14th C., Constantine the Philospher *Treatise on Letters*); scholarly writings (*Codex Medicus of Hilandar* – 15th C), materials found in archives and researched by Serbian and foreign scholars (e.g. State Archives of Dubrovnik, Archives of Vienna), which show that there existed lay theatres, even professional theatrical companies, and which supply names of professional actors. The author also analyses the rich theatrical terminology in church and legal documents, and shows that the oldest and most frequent traces of Slavonic usage of theatrical terminology are bound to Serbian sources (i.e. the old Slavonic term *pozorište* has only been preserved among the Serbs).

Finally, the author makes use of studies published by foreign Serbian scholars, which bear witness to the influence that medieval theatre of Western and Eastern Europe exerted over Serbian medieval lay theatre.

A separate section of the study is devoted to folk dances, whose origin can be traced to medieval times, and which probably preserve relics of pre-Christian customs, along with distinct theatrical elements. Examples from sources not hitherto cited in Serbian theatrology show that this people's theatre, even though it remained remote from the political, economic and cultural centers, was the most popular form of the theatrical expression in some regions.

Founding his argument on the materials mentioned above, the author draws the following conclusions: in Serbian lands of medieval times particular environments gave rise to particular forms of entertainment. The court – to music and poetry of chivalry and love; the monasteries (notwithstanding the resistance, still not clearly evidenced) – to church theatre; the cities – to lay theatre (which kept alive the traditions of lower forms of the theatre of the Antiquity; cities along the Adriatic coast predominantly Roman, those inland mostly Greek); the countryside – to folkloric theatricals, folk histrionics. In case a history of Serbian lands in medieval times is seen as a whole, through a vision of historian and historian of art, this could lead to a controversial knowledge that this was sometimes a time of "darkness, crudeness and savagery" and sometimes this was a time of „particular and complete enchanting civilization”, which arrived at its peak in the Thirteenth and Fourteenth centuries.