

Оригинални научни рад
УДК: 792.027
792.01 Малетић Ђ.
DOI: 10.5937/zrffp53-41918

ПРИЛОЗИ БОРБА МАЛЕТИЋА ЕСТЕТИЦИ ГЛУМЕ

Немања В. САВКОВИЋ¹

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Факултет уметности, Звечан
Катедра за научне области

¹ nemanja.savkovic@art.pr.ac.rs

Рад примљен: 23. 12. 2022.

Рад прихваћен: 4. 12. 2023.

ПРИЛОЗИ ЂОРЂА МАЛЕТИЋА ЕСТЕТИЦИ ГЛУМЕ²

Кључне речи:
Ђорђе Малетић;
глума;
глумачко
стваралаштво;
естетика глуме;
театрологија.

Сажетак. У раду се истражује допринос Ђорђа Малетића естетици глуме. Малетић је био истакнута личност позоришног живота Србије у другој половини XIX века, али је у новије доба неоправдано потиснут на маргине домаће позоришне историографије и театрологије. Најпре се излажу његови општи естетички погледи, у којима се еkleктички ослањао на различите изворе, а највише на Лесинга, Шилера и Хегела. Потом се приказују и тумаче његове мисли о глуми и глумачком стваралаштву, присутне у разнородним написима објављеним у периоду од 1847. до 1884. године. Из ових анализа произлази да Малетић није био само преносилац европских театролошких достигнућа у културни амбијент Србије, већ и да је исказао висок ниво самосталности у промишљању позоришта и драмске уметности, а нарочито у промишљању феномена глуме. Његово одређење глумца као „воплоћене лепоте, идее прекраснога, узевше телесности”, који идеју лепоте појављује „на себи самом, тако, да је он и мисао и скупа материјал за израженије мисли, он и дејствује и дејствован бива” – представља најпотпуније естетичко тумачење глуме и глумачког стваралаштва које можемо наћи у историји српске позоришне мисли XIX века.

² Рад је настао на основу необјављене докторске дисертације под насловом *Теоријска мисао о глуми у српском културном просито-ру до 1944. године*, одбрањене 11. 6. 2021. године на Факултету драмских уметности у Београду.

Међу истакнутим личностима позоришног живота Србије у другој половини XIX века – данас неоправдано скрајнутим – налази се и Георгије (Ђорђе) Малетић. Рођен је у Јасенову крај Беле Цркве 1816. године, основну школу похађао је у Јасенову и Белој Цркви, гимназију у Оравици (Румунија) и Сремским Карловцима, а студије филозофије у Сегедину. Радио је испрва као књажевски чиновник (у Крагујевцу, Београду и Србској агенцији у Букурешту) и приватни учитељ, да би 1848. године био постављен за професора београдске Гимназије. Ту је провео наредних тридесет година као наставник књижевности, естетике и реторике, а уз то је двадесет година вршио и дужност директора установе. Био је редовни члан Дружтва србске словесности (од 1864. године Српског ученог друштва), посланик у Народној скупштини, покретач и члан Главног просветног савета, председник Одбора Чупићеве задужбине, уредник часописа *Подоунавка* и *Родољубац*. Одликован је Таковским крстом III степена за заслуге у просвети и књижевности. Умро је у Београду 1888. године.

Малетић је био полиграф старинскога кова: писао је лирску и епску поезију, драме, приповетке, гимназијске уџбенике (*Примери њоеџиски састџава за младеж*, *Теорија њоеџије*, *Риџорика*), позоришну, ликовну и књижевну критику (*Криџическиј њреџлед наџрагом увенчаноџ дела „Краљ Дечанскиј”*), естетичке, политичке и културноисторијске чланке, есеје о црквеном живописању, рецензије научних дела, некрологе, спомене, беседе и др. Преводио је са немачког језика поезију Шилера (Friedrich Schiller), Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe) и Хердера (Johann Gottfried von Herder), као и Шилерове естетичке написе (*Различна смаџрања о разним есџеџическим њредмеџима*) и драмска дела (*Параџиџ*).³ Највеће књижевне амбиције имао је као песник, достигавши свој зенит у првој

³ *Параџиџ* у Малетићевом преводу игран је 1842. године у београдском Театру на Бумруку. Две године касније комад је штампан у Новом Саду под пуним насловом *Параџиџ или Веџџина, седе среџним учиниџи*. Као аутор потписан је Шилер; међутим, реч је о комаду француског писца Луја-Беноа Пикара (Louis-Benoît Picard) *Médiocre et rampant, ou Le moyen de parvenir* из 1797. године, који је Шилер препевао на немачки језик 1803. године.

стваралачкој фази – класицистичкој. У неколико његових најбољих песама, оцењује Миодраг Павловић, стих местимично има мелодијску елеганцију упоредиву са „најбољим тренуцима Војислављеве прозодије псеудокласичних интенција” (Павловић, 1964, стр. 37).

Позоришно деловање Ђорђа Малетића одвијало се у периоду од готово пола века. Већ 1843. године основао је у Београду позоришну дружину с намером да настави рад угашеног Театра на Ђумруку (1841–1842), али од надлежних органа није добио одобрење за рад. Касније је био члан и секретар Позоришног одбора, установљеног 1851. године, који је радио на оснивању сталног позоришта и подизању позоришне зграде у Београду, па руководилац, редитељ и обучаваалац глумаца у Омладинском србском позоришту (1857–1860) у Београду, потом члан и председник Књижевно-уметничког одсека Позоришног одбора из 1868, задуженог за изградњу зграде и организацију рада Народног позоришта у периоду 1868–1870, и, најзад, управник Народног позоришта током 1871. године. Међу његовим комадима највише успеха код публике своједобно имали су *Ајошеоза великом Карађорђу* (1850), *Преодница србске слободе или Србски аидуци* (1863)⁴, *Смрти цара Мијаила* (1866) и, нарочито, *Посмртина слава кнеза Мијаила М. Обреновића III* (1868), чијим је извођењем свечано отворена зграда Народног позоришта 1869. године. Ова дела нису касније поново играна; по суду Боривоја Стојковића, писана су свечаним, неприродним стилем и испуњена морализаторским мудровањима (Стојковић, 2015, стр. 366). Малетић је најзначајнији позоришни траг оставио као писац књиге *Грађа за историју србског Народног позоришта у Београду* (1884) и бројних критичких, стручних, театрографских и пригодних чланака, објављиваних у *Србском народном листу*, *Србским новинама*, *Просветним новинама*, *Видовдану*, *Гласнику Србског ученог друштва*, *Световиду*, *Позоришту* и другде. Досад се у нашој науци о позоришту сматрало да је Малетић највише пружио као позоришни критичар, и то као творац и корифеј тзв. „догматичке” позоришне критике.⁵ Истраживачи се слажу са тим да је његова несумњива заслуга у томе што је, солидно познајући своје позоришне узоре [Лесинга (Gotthold Ephraim Lessing), Шилера, Бернеа

⁴ На Малетићеве песме из драме *Преодница србске слободе* Корнелије Станковић компоновао је две композиције: „Ево деснице верне” и „Радо иде Србин у војнике” (Иштванић, 1996, стр. 39–40).

⁵ Малетића је у догматички правац наше позоришне критике први сврстао Боривоје Стојковић у свом *Историјском уређењу србске позоришне критике* (1932). Он је догматичку критику схватао на начин Јована Скерлића, који у једном есеју каже да догматичка књижевна критика „узима укус и идеје једне извесне епохе, једне извесне књижевности и примењује их као апсолутне законе духа људског, као непромењива правила лепога која важе за све људе, за сва места, за сва времена” (Скерлић, 1902б, стр. 290).

(Ludwig Börne), Лаубеа (Heinrich Laube)], додуше хладно, учено и круто, али нимало дилетантски прилазио позоришним проблемима, што је развио нашу оновремену позоришну критику [Матија Бан, Јован Ђорђевић, Јован Бошковић, Милан Јовановић (Морски)] ослободивши је конвенционалног белешкарења, подигао јој углед и утврдио је као значајну књижевну и научну област (Dimitrijević, 1966, стр. 96–97). Међутим, данас нам се чини да је оно мало његових мисли о позоришту, а нарочито мисли о глуми, изнетих изван позоришних рецензија, у театролошком смислу вредније од критичарских прилога. Пре него што размотримо ове мисли неопходно је да укратко изложимо Малетићеве опште естетичке погледе, будући да се он, као први међу Србима, континуирано и систематски трудио да своје критичке судове и теоријске поставке утемељи на одређеној естетици.

Духовно-историјски гледано, како уочава Слободан Жуњић, Малетић је произашао из доситејевске космополитске („европејске”) традиције, која сматра да српска култура вреди само у оквиру европске културе, те да је треба и оцењивати искључиво према европским критеријумима (Жуњић, 2014, стр. 108). Насупрот Вуку и народњачко-романтичарском покрету, он је претпоставио просветитељске, општечовечанске идеале националним тежњама, а основни задатак уметности видео је у „изображенију и облагорођенију душе и срца” (Малетић, 1841, стр. 15). Није веровао, као романтичари-мистичари, у стваралачку моћ „народног духа”, већ у опште стваралачке моћи човека и човечанства. Због тога се, напомиње Драган Јеремић, супротстављао некритичком уздизању народног стваралаштва, нарочито квазиуметничком опонашању народних песама, и због тога је све до наших дана третиран као конзервативац и догматски класициста (Јеремић, 1989, стр. 271–272). У одређивању естетичких правила и просуђивању уметничких дела (књижевних, позоришних и ликовних) био је еkleктичар: служио се многоврским изворима и усвајао различите ауторитете, не кријући њихова имена. Највише се ослањао на Шилера и Лесинга, теоретичаре који су означавали размеђе класицизма и романтизма, спајајући њихове ставове са различитим начелима класицистичке, просветитељске, па чак и романтичарске естетике (Јеремић, 1989, стр. 282). Међутим, у својим систематски заокруженим делима – *Теорији њоезије* (1854, друго издање 1868) и *Риџорици* (1855–1856), овај конгломерат идеја настојао је да обједини на основама Хегелове (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) естетике и да га изложи његовим појмовним апаратом.

Малетић је уметност („вештину”) схватао као духовну „делателност” уметника („вештака”) у неком материјалу (камен, платно, речи...). Предмет уметности је лепота, али не „јестествена” лепота, ограничена и несавршена, већ „идеална” лепота, очишћена од природних недостатака и, стога, неограничена и савршена. Узор за овакво одређење предмета уметности он налази у једној Хегеловој мисли из *Предавања из естетике*, коју у *Теорији*

поезије наводи у оригиналу: „Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese *Reinigung* das Ideal hervor” (Малетић, 1854, стр. 1).⁶ Малетић наглашава да прави уметник не копира већ ствара; његово дело одговара идеалном свету и од природе позајмљује само „саставне спољашње части”, које потом саставља „изцела” и оживљава снагом свог духа. Дакле, *лепо* је духом произведени и у спољашњи материјал положени преображај „чувствено-ограничене” појаве за чисти израз идеје. Одатле произлази да лепота има идеју и спољашњи „образ” (лик), који се савршено спајају у уметничком делу; идеја је *садржај* уметности, а „образ” њена *форма*. Пошто је идеја, према Хегеловој дефиницији, „савршено јединство поњатија и стварности” (Малетић, 1854, стр. 2), она у уметности постаје *идеал* који стварају људи са ретким даром („жениј”). Захваљујући томе, објекти уметности могу приказивати бесконачност, иако се она не да приказати преко појединачних објеката већ само преко целине света.⁷ Идеја се на највишем ступњу појављује у неограниченој духовној слободи, а на нижем ступњу у свесном тежењу духа ка „добродетељи” (врлини); лепоту придајемо и несвесним стварима зато што им, према Малетићевом мишљењу, придајемо личност и посматрамо их као „производе вештине”, које је стварала слободна воља. У стварању идеала учествују две силе духа: ум и фантазија. Ум рађа идеје; да би се оне „чувствима у вештини представиле”, у помоћ притиче фантазија и позајмљује им „тело и одело”. Фантазија не сме да се отргне од руководства ума и покаже као „самостварајућа сила”: обе силе морају узајамно да дејствују и да буду у „согласију” (Малетић, 1844б, стр. 12). Поред неопходног дара, од уметника се тражи и свестрано знање, „многостручно изкуство”, размишљање, јер уметност „потребује *целој* човека”. Своје идеале уметности могу да оваплоте у „вештественом образу и звуку”, и по томе се деле на *образне* или *иласичне* (ликорезање, живописање и зидање) и *звучне* или *тонске* (музика, певање, реторика, поезија) (Малетић, 1854, стр. 6). Глума или *вештина* у *иредсјављању* *драме* потпада под драмску поезију.

Први Малетићев прилог естетици глуме појавио се 1847. године у београдским *Србским новинама*, службеном листу Кнежевине Србије.

⁶ „Тиме што уметност све што је у неком одређеном бићу запрљано случајно-стима и споредностима своди на ову хармонију са његовим правим појмом, она баца у страну све што у појави њему не одговара, и тек тим *чишћењем* производи идеал” (Хегел, 1959, стр. 198).

⁷ Ове идеалистичке поставке, којима је „шилеровско првенство маште уравниотежено корективном надлежношћу умности” (Жуњић, 2014, стр. 108), Малетић је донекле ублажио у другом издању своје *Теорије поезије* из 1868. године, где је битну улогу у уметничком стварању доделио осећању.

Био је то ненасловљен чланак о позоришту, у рубрици „Дневник домаћиј”, потписан псеудонимом Талисман. Објављен је и у *Грађи за историју српској Народној позоришћи у Београду* тридесет седам година касније (Малетић, 1884, стр. 18–20). Дуго се није знало ко је аутор чланка, али је Живко Милићевић средином прошлог века аргументовано разрешио ову недоумицу (Милићевић, 1956, стр. 42–48). Како се истиче на почетку чланка, повод његовом настанку је почетак рада позоришта у Београду, два месеца раније; реч је о другом професионалном позоришту у престоници – Позоришту „Код јелена” (1847–1848). Пошавши од тога да већина његових савременика не зна шта је то „театар” и чему служи, Малетић је у просветитељском маниру покушао сажето да објасни суштину и циљ позоришта и глуме. Позориште је, каже он, „јавна школа” где се образује ум, развија естетско чуло, усавршава укус, где се пред нама откривају тајне људског срца и решавају важни задаци живота, судбине и људи. Циљ позоришта је „нравственост” (моралност), али не она теоријска, често „мртва”, већ практична, жива моралност, изведена из живота представљеног на сцени, моралност која не делује само на главу него „проницава целог човека”. Малетићу је нарочито било важно да отклони сумње конзервативнијег дела наше јавности у то да би позориште могло „убиточним начином” деловати на морал грађанства. Оно може тако деловати само на неморалног човека, наглашава он, али не и на врлог, као што пролеће оживљава здравог, а усмрћује болешљивог човека. Није лепота крива ако „развраћена душа”, по свом „худом својству”, налази у њој штету за себе; нису Шекспир (William Shakespeare) и Шилер криви што њихова бесмртна дела могу да распале нечије „нечисто уображење”. Након ове апологије позоришта, Малетић се окреће „актеру” (глумцу) и у двама реченицама даје најпотпуније естетичко тумачење глумачког стваралаштва које можемо наћи у историји српске позоришне мисли XIX века:

„Шта је то актер? Актер је воплоћена лепота, идеа прекраснога, узевша телесност. Живописац, вајатељ, музикант остварувају своју идеу лепоте у чему год почастном – у бојама, у камену, у звуцима; актер појављује ту идеу на себи самом, тако, да је он и мисао и скупа материјал за израженије мисли, он и дејствује и дејствован бива.” (Малетић, 1847, стр. 206)

Сходно својим естетичким уверењима, Малетић у глумцу види отеловљену лепоту, тј. *идеју* лепоте која преко глумца постаје *штелесна*. Ликовни и музички уметници идеју лепоте остварују посредно, помоћу боје, камена или звука, док је глумац остварује непосредно, самим својим чином глуме. Он је истовремено и грађа за стварање уметничког дела и готово уметничко дело, инструмент и музика. Малетић је тачно уочио и прегнантно изразио суштину парадокса глуме: глумац *дејсћивује*, тј. врши глуму као

субјект стварања, и у исти мах *дива дејствован*, тј. трпи глуму као *објект* стварања. Овакав субјект-објект однос у стваралачком поступку представља *differentia specifica* глуме у односу на остале уметности и стога само у тој уметности идеју лепоте инкарнира сâм уметник у тренутку стварања. Истичући ову особеност глуме у први план и јасно је описујући, Малетић је показао естетичарску виспреност и истанчан осећај за драмску уметност.

Следеће године појавио се још један његов чланак о глуми. Реч је о првом нашем глумачком приручнику под насловом „Основи. Правила за позоришнике”. Чланак је објављен у београдским *Просветним новинама*, у шест наставака, потписан знаком теразија – Малетићевим тадашњим псеудонимом. Био је то превод, у скраћеним изводима, Гетевих *Правила за глумце*, праћен преводиочевим уводом и завршном напоменом. И овај напис, као и претходни о којем смо говорили, подстакнут је оснивањем и радом Позоришта „Код јелена”, само што је сада Малетић више мислио на позоришну струку – глумце, руководиоце и критичаре – него на учеснике јавног живота и позоришну публику. У уводу се истиче да посебна одговорност за развој нашег позоришта лежи на позоришним критичарима, како због „слабе јошт вештине” наших глумаца тако и због „младолетства нашег публикума”. Произвољно оцењивање глуме у новинским приказима није од користи ни једнима ни другима и зато Малетић апелује на критичаре да обавезно консултују *Правила* као неку врсту оријентира у свом аналитичко-васпитном раду. Олако изрицање „пресуда” глумцима, у свега неколико речи, треба да уступи место брижљивијим приказима глумачке игре и саветима утемељеним како на *Правилима* тако и на психологији, познавању људи и драмским законима. Рећи глумцу-почетнику да је одређени драмски лик „зло представио”, а не рећи му „*зашићо* и како би *шребало*”, нема никаквог значаја. Друкчије би било да се ради о „правим” глумцима – даровитим, дисциплинованим и технички обученим професионалцима; њима би чак и таква површна критика могла бити од користи, јер би их опоменула да је потребно преиспитати своју игру и кориговати је према усвојеним начелима сценског стварања.

„Кад би наши позоришници били *йрави* позоришници, који су и најмању промену у својој и туђој природи с пажњом пратили, испитивали и узроке дознали, и који би имали урођене и прибављене вештине, да све те промене и преливања чувства свима спољашњим знацима представе: онда би таква критика опет у нечем и могла обстати, што би позоришници, таквим судом опоменути, и *сами* своју вештину испитивали, своје погрешке откривали и исправљали; ал’ овако код слаби њиови сила не може никако обстати.” (Малетић, 1848а, стр. 25)

Пошто су сви учесници у нашем позоришном животу у својим струкама још „новајлије”, Малетић сматра да они морају један другом „у помоћ

притицати”. Многа драмска дела могла би да изгубе своју „заслужну цену и важност” у народу услед извођачке недостатности, па је стога нужно да сваки познавалац вештине глумцима укаже на уочене грешке и упути их како да их исправе, те тако „вештини крила позајми, с којима ће некад својој висини узлетети”. Осим бриге о праведној судбини драмске литературе и естетско-образовном дејству позоришта на публику, Малетић је овде изложио и неку врсту протопрограма будуће драмске школе у којој глумац стиче знања и усавршава вештину уз помоћ различитих стручњака.

Гетеова *Правила за ђлумце* резултат су његовог дугогодишњег рада са глумцима у вајмарском Дворском позоришту, где је у периоду од 1791. до 1817. године деловао као управник, редитељ и драматург. Мисли о глумачкој вештини записивао је у последњих четрнаест година позоришног рада. Приручник је уобличен 1824. године, на иницијативу његовог секретара Екермана (Johann Peter Eckermann), а објављен је постхумно 1833. године. Гете је у Вајмару створио не само национални позоришни центар, којег дотад у Немачкој није било него и национални глумачки и редитељски стил који се временом проширио по свим позорницама на којима се говорио немачки језик. Тај стил грађен је по француском класицистичком узору, али с одређеним модификацијама према особеностима немачког уметничког сензибилитета и Гетеовим стваралачким преокупацијама. Малетић није случајно изабрао да преведе овај спис; попут осталих наших људи школованих у Аустријском царству и он је развијао позоришну културу гледајући представе у којима је тај стил преовладавао, па је разумљиво зашто је сматрао да би управо њега требало препоручити као узор нашем младом позоришту. Текст Гетеових правила, скраћен и сажет, Малетић је изложио у девет одељака: „Изговор”, „Рецитација и декламација”, „Стојање и мицање тела”, „Држање и мицање руку”, „Мицање тела уопште”, „Чега се треба на огледу (проби) придржавати”, „Наука (обичај), коју треба избегавати”, „Држање позоришничковог тела у обичном животу” и „Положење тела и скупљање у гомиле (групирање) на бини”.⁸ Два одељка је изоставио: „Дијалект”, први по реду, и „Ритмичко казивање”, четврти. Предочићемо укратко најважније ставове из преведених одељака.

Задатак глумца није само да подражава природу већ и да је идеално представља, што значи да он у свом приказивању треба да сједини истинито са лепим. Чист и „достаточан” (потпун) изговор сваке поједине речи представља основни предуслов успешног глумачког извођења. Узрок

⁸ Називе 3, 4, 5. и 8. одељка свог чланка Малетић је превео непотпуно или недовољно прецизно. Бранимир Живојиновић, потоњи преводац, дао је адекватнија решења: „Положај и покрет тела на бини” (Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne), „Држање и кретање руку и шака” (Haltung und Bewegung der Hände und Arme), „Мимика, гест” (Gebärdenspiel) и „Понашање глумца у обичном животу” (Haltung des Schauspielers im gewöhnlichen Leben) (Gete, 1982, стр. 173–182).

рђавог изговарања код многих глумаца је погрешно учење напамет; пре меморисања текста улоге, потребно га је полако и са „разсудовањем” читати. Рецитоване је казивање без „страстног подизања гласа”, при којем слушацац треба увек да осети да се ради о трећем објекту; налази се у средини између мирног и крајње узбуђеног говора. При декламовању пак глумац напушта свој „урођениј карактер”, поништава своју природу и поставља себе у положај и расположење особе коју тумачи; ту се речи казују енергично и с најживљим изразом, тако да свако страсно „побуђење” изгледа као да га баш сада осећамо и испољавамо. Глумац треба да влада сваким делом свога тела да би удове на сцени могао употребити слободно, хармонично и „љубко”, сходно ономе што гестом жели да истакне. При извођењу се увек мора узети у обзир публика, било у вези са положајем тела било у вези са усмереношћу говора. Да би се почетник извештио у мимици и гесту потребно је да стане пред огледало и изговори текст улоге тихо, или, још боље, да не говори ништа већ само да „речи мисли”; под-разумева се да је пре тога присвојио карактер и „цело стање” лика којег тумачи и да је снага његове уобразиље грађу добро прерадила. Да би стекао „окретност у рукама”, од велике му је користи ако улогу покуша да учини разумљивом само пантомимом, јер је онда принуђен да одабере најприкладније гестове. Важно је правило за глумца да свом телу, понашању, па и свим осталим радњама у обичном животу треба дати такав смер као да се тиме стално налазимо у стању вежбања. Позорница и сала, глумци и гледаоци, чине, тек заједно, „цело” (целину). Позориште се може посматрати и као слика без фигура на којој глумац „цело оживљава” и заузима место фигура; стога није пожељно играти сувише близу кулиса нити на просценијуму. Када глумац остане сâм на позорници требало би да има на уму да је и он позван да је украси, тим пре што је пажња уперена само на њега. Сва наведена „техничко-граматичка” правила глумац ваља да усвоји у њиховом правом значењу и да их тако увежбава да му пређу у навику. Њих треба узети у обзир првенствено кад се приказују „благородни и достојни” карактери; кад се приказују недостојни карактери треба чинити све оно што је „пристојном противно”, али увек с извесном мером пошто је глума ипак само подражавања а не пука „дејствителност” (стварност). Малетић у закључку истиче да се *Правила* мора придржавати сваки позористник ако жели „да с временом на већиј степен вештине ступи, и да похвалу гледеоца заслужи” (Малетић, 1848ђ, стр. 66).

Шест година након овог чланка – 1854. године – изашао је Малетићев гимназијски уџбеник под насловом *Теорија њоезије, из различни извора црпљена*, одобрен од стране државне школске комисије, где је „драмској вештини у представљању” посвећен посебан простор. Као и други његов књижевнотеоријски уџбеник – *Риџорика*, у два тома, из 1855–1856. године – и овај је у знатној мери богатији од грађе примерене гимназијалцима. Да

је у то време у Србији било универзитета, сматра Петар Милосављевић, они би се с правом могли схватити и као универзитетски уџбеници (Милосављевић, 1999, стр. 188–189). Прво издање књиге писано је старим предвуковским правописом, а друго, измењено и проширено, под насловом *Теорија њоезије, њо најновијим њисцима*, појавило се четрнаест година касније у новом Вуковом правопису. Малетић је у оба издања читаоцима ставио до знања да књига представља савремени резултат науке у овој области. Аутор је онај који те резултате познаје, међу њима врши одређену селекцију и прави сопствену комбинацију тих резултата. Мисли о глуми налазимо у поглављу о драмској поезији, на крају уводног разматрања; у првом издању тај део текста није издвојен и насловљен, а у другом је постао засебан параграф под називом „Вештина у представљању”.

По Малетићу, спољашња форма драме је разговор или усмено саопштавање мисли и осећања (Малетић, 1854, стр. 90). Драма у позоришту изискује живо и тачно представљање, што се не може учинити само помоћу говора; неопходно је да у томе припомогну и друге вештине: вештина у „двизању” (кретању) тела, вештина у „подражавању страстни чертиј на лицу” (у другом издању: вештина у „физиологијском изразу”), „живопис места” (позоришно сликарство) и др. Оно што у другим „струкама песмостворства” допуњава наша уобразиља, драма мора сама да обави – отуд је настала *грамска вештина у њредстављању* (Малетић, 1854, стр. 91). Малетић, дакле, под „представљањем” подразумева не само вештину глуме него и друге вештине које служе сценском упризорењу драмског дела; међутим, у наставку одељка он се више не осврће на те друге вештине и наведени појам идентификује са глумом, а уметника који се њоме бави назива *њозоришњиником* (у другом издању *њлумцем*). Представљање се остварује помоћу *декламације* и *мимике*. Декламација се бави говором и његовим поетским изразом, а мимика покретом тела. Свако душевно дејство изазива покретање тела, а свако осећање испољава се „телесним знацима”. У историјском развоју глуме однос декламације и мимике није увек био равноправан. Код старих Грка, на најнижем ступњу развоја ове вештине, мимике није ни било јер су глумци носили маске, док је декламација била заснована само на „разумителности” (разумљивости). У савременом добу, када глума достиже свој процват и стиче уметнички легитимитет, мимика по значају сустиже говор, чак га неретко и надмашује „што овога недостатке у изразу надокнађава”. Стваралачке задатке, способности и неопходна својства глумца Малетић је одредио на следећи начин:

„Оно лице, које пред нама место упокојеног или измишљеног лица ради, мора савршено имати оног лица карактер, мора се, као и певач у његово стање преместити и за онај тренутак своје природе одрећи. Позориштник мора певца савршено разумети, мора онако исто као и

певац људе и појављенија страстиј познавати, па често својом вештином и оно допунити, што је певац само наговестио или и изоставио. Јасан и пријатан глас, окретност, чувствителност, проницателност – својства су доброг позориштника.” (Малетић, 1854, стр. 91)

Ово тумачење глуме засновано је, као што видимо, на премисама реалистичког позоришта, иако је на европским позорницама тога доба преовладавао романтичарски глумачки стил. Основни задатак глумца је да поприми карактер лика којег тумачи, тј. да се с њим *поисћовевѣи* (принцип идентификације); да би то постигао, неопходно је да се у стваралачком процесу одрекне властите природе и да се пренесе у стање лика којег тумачи (у другом издању: да удеси своју индивидуалност у унутрашњости и спољашњости према лицу које представља), тј. да се у њега *преобрази* (принцип трансформације).⁹ Исто то чини и драмски песник, само другим средствима. Од глумца се очекује да буде готово *конјенијалан* са песником и да у потпуности разуме његове стваралачке намере, да као и песник добро познаје људе и начине испољавања људских страсти, те да буде способан да у односу на њега делује *комјлементјарно*, допуњујући оно што песник није рекао до краја или што није рекао уопште. Стога, Малетић у главна глумачка својства убраја не само она која се односе на физички и емотивни аспект глумачког бића – глас, покрет, осећајност – него и она која се односе на његов интелектуални хабитус и способност аналитичког захвата у проблематику света драме. Иако цитирани одломак у целини одаје инспирацију Хегеловим размишљањима о глуми и глумцу, посебно у вези са уподобљавањем глумчеве унутрашње и спољашње индивидуалности духу улоге (Хегел, 1961, стр. 567–569), управо ово проширивање опсега стваралачких захтева који се постављају пред глумца недвосмислено говори о томе да Малетић није био тек обични преносилац туђих позоришних идеја у нашу средину. Његове формулације прожете су сопственим мисаоним прегнућем и практичним позоришним искуством, те стога носе видљив печат самосталности чак и онда када се реферишу, уосталом нескривено, на формулације других.

Од другог издања *Теорије поезије*, која пада у годину оснивања Народног позоришта (1868), до своје смрти, две деценије касније, Малетић је објављивао махом позоришне критике, али у тим написима није било естетичких мисли о глуми. Није их било ни у његовој волуминозној књизи *Грађа за историју српској Народној позоришћу у Београду*, издатај 1884. године, у којој једно од поглавља поговора носи наслов „Глумци”. Ту се он

⁹ У другом издању Малетић каже да глумац има задатак да се „подпуно подудари” са карактером којег треба да представи и да због тога мора да постане „тако рећи, сунђером, који све боје у себе упија и опет их непромењене враћа” (Малетић, 1868, стр. 293).

бави условима рада глумца, њиховим извођачким слабостима и недостацима, социјалним положајем, проблемима школовања, односом публике и позоришне критике према њима итд. Потребно је, међутим, издвојити једну мисао из уводне напомене за ово поглавље, јер она има естетичку вредност. Наиме, на почетку поглавља, Малетић истиче да на наредним страницама неће говорити о „обичним глумцима” и почетницима, пошто они нису „вештаци” и најпре морају да се уздигну на уметничку висину да би били достојни потпуне пажње (Малетић, 1884, стр. 978). Предмет разматрања биће глумци „првога реда”, својеврсни „ђенији у вештини” које само „векови рађају”; о њима вреди говорити ради угледања осталих глумаца. Као и песници, они стоје на „известној висини”, само им се у односу на песнике разликују путеви којима до те висине долазе. И једни и други живе у „невидљивом идејалном свету”, троше се „бујним пламеном раздражљива срца”, с том разликом што глумци песникове идеале оживотворују „*усџменим, живим* говором и другим знацима окретнога тела”. И као што праву „вештину” само „научена и вештачка глава” може разумети и оценити, тако и песникове слике само сродан глумачки дух може замислити, својим духом „задахнути” и својим животом оживети (Малетић, 1884, стр. 979). Овде Малетић варира своју стару тему, изложену тридесет година раније у првом издању *Теорије џоезије*, о неопходности глумчевог понирања у свет песникове уобразиље и поимања његових стваралачких замисли, само што сада без задршке придаје великом глумцу исти уметнички ранг као и великом драмском песнику, не устручавајући се чак да га назове „ђенијем у вештини”.

Малетићеви прилози естетици глуме, као и остале његове мисли о позоришној уметности које за ову прилику нису узете у обзир (о глумачкој педагогији, режији, драматургији, организацији), чине један по обиму невелики, али за наше услове и време у којем су настали респектабилан театролошки опус. Иако је у основи био еkleктик и преносилац европских књижевних и позоришних теоријских достигнућа у српски културни амбијент, Малетић је у својим написима исказао и висок ниво самосталности у промишљању књижевности и позоришта. И као што га је новија књижевна историографија означила за најважнијег теоретичара српског књижевног класицизма (Деретић, 1979, стр. 48), а његове уџбенике из теорије књижевности (*Теорија џоезије*, *Риџорика*) за важне мисаоне споменике наше филологије (Милосављевић, 1999, стр. 196), тако га без устезања треба означити и за најважнијег српског театролога у XIX веку. Ревалоризација његовог свестраног рада у пољу српске културе и просвете данас је несумњиво оправдана и потребна; по мишљењу Антонија Хаџића, тај рад заслужује да Малетићу „захвално потомство оплете неувеле венце славе и признања” (Хаџић, 1888, стр. 145).

Литература

- Деретић, Ј. (1979). Почети српске књижевне критике. У: Ј. Деретић (прир.), *Почеци српске књижевне критике* (7–51). Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- Жуњић, С. (2014). *Историја српске филозофије*. Београд: Завод за уџбенике.
- Иштванић, Ж. (1996). *Георгије – Ђорђе Малетић (1816–1888). Прилози за монографију*. Бела Црква: Центар за културу.
- Јеремић, Д. (1989). *Естетика код Срба. Од средњеј века до Свејозара Марковића*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Малетић, Ђ. (1841). Нешто о нашим књижевницима. *Голубица с цветом књижевства србској*, III, 15–19.
- Малетић, Ђ. (1844а). Критическиј преглед стихотворни производа г. Вукашина Радишића. *Подунавка*, 2, 5–7.
- Малетић, Ђ. (1844б). Критическиј преглед стихотворни производа г. Вукашина Радишића. *Подунавка*, 3, 11–12.
- Малетић, Ђ. (1844в). Критическиј преглед стихотворни производа г. Вукашина Радишића. *Подунавка*, 4, 15–16.
- Малетић, Ђ. (1844г). Критическиј преглед стихотворни производа г. Вукашина Радишића. *Подунавка*, 5, 19–20.
- Малетић, Ђ. (1844д). Критическиј преглед стихотворни производа г. Вукашина Радишића. *Подунавка*, 7, 26–28.
- Малетић, Ђ. (1844ђ). Критическиј преглед стихотворни производа г. Вукашина Радишића. *Подунавка*, 8, 30–32.
- Малетић, Ђ. (1844е). Критическиј преглед стихотворни производа г. Вукашина Радишића. *Подунавка*, 9, 35–36.
- Малетић, Ђ. (1844ж). Критическиј преглед стихотворни производа г. Вукашина Радишића. *Подунавка*, 10, 40.
- Малетић, Ђ. (1844з). Критическиј преглед стихотворни производа г. Вукашина Радишића. *Подунавка*, 11, 42–43.
- [Малетић, Ђ.]. Талисман. (1847, 4. јул). [Без наслова, у рубрици „Дневник домаћиј”]. *Србске новине*, 14 (52), 206.
- [Малетић, Ђ.]. [Знак теразија]. (1848а). Основи. Правила за позориштнике. *Просветне новине са државо-народним ирајиоцем*, 4, 25–26.
- [Малетић, Ђ.]. [Знак теразија]. (1848б). Основи. Правила за позориштнике. *Просветне новине са државо-народним ирајиоцем*, 5, 33–36.
- [Малетић, Ђ.]. [Знак теразија]. (1848в). Основи. Правила за позориштнике. *Просветне новине са државо-народним ирајиоцем*, 6, 41–42.
- [Малетић, Ђ.]. [Знак теразија]. (1848г). Основи. Правила за позориштнике. *Просветне новине са државо-народним ирајиоцем*, 7, 49–50.
- [Малетић, Ђ.]. [Знак теразија]. (1848д). Основи. Правила за позориштнике. *Просветне новине са државо-народним ирајиоцем*, 8, 57–58.
- [Малетић, Ђ.]. [Знак теразија]. (1848ђ). Основи. Правила за позориштнике. *Просветне новине са државо-народним ирајиоцем*, 9, 65–66.

- Малетић, Ђ. (1854). *Теорија поезије, из различни извора црпљена*. Београд: Правителствена књигопечатња.
- Малетић, Ђ. (1868). *Теорија поезије, по најновијим исцима*. Београд: Државна књигопечатња.
- Малетић, Ђ. (1884). *Грађа за историју српској Народној позоришћа у Београду*. Београд: Чупићева задужбина.
- Милићевић, Ж. (1956). Малетић и Стерија. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XXII (1–2), 33–53.
- Милосављевић, П. (1999). Књижевнотеоријска мисао Ђорђа Малетића. У: Р. Вучковић (прир.), *Зборник радова у часћ академика Славка Леовца (183–197)*. Бањалука – Српско Сарајево: Академија наука и умјетности Републике Српске.
- Павловић, М. (1964). Предговор. У: М. Павловић (прир.), *Анџологија српској јесништва (XIII–XX век)* (11–96). Београд: Српска књижевна задруга.
- Скерлић, Ј. (1902а). Догматичка и импресионистичка критика. *Српски књижевни гласник*, V (3), 208–213.
- Скерлић, Ј. (1902б). Догматичка и импресионистичка критика. *Српски књижевни гласник*, V (4), 290–298.
- Стојковић, Б. (2015). *Историја српској позоришћа од средњеј века до модерној доба (грама и ојера), том II*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Хаџић, А. (1888). Ђорђе Малетић. *Летопис Мајнице српске*, 154 (2), 142–147.
- Хегел, Г. В. Ф. (1959). *Естетика*, књ. 1. Прев. Никола Поповић. Београд: Култура.
- Хегел, Г. В. Ф. (1961). *Естетика*, књ. 3. Прев. Никола Поповић. Београд: Култура.
- Dimitrijević, R. (1966). *Svetislav Vulović*. Beograd: Filološki fakultet.
- Gete, J. V. (1982). *Odabrana dela*, knj. 7. Prev. Miloš Đorđević i Branimir Živojinović. Beograd: Rad.

Nemanja V. SAVKOVIĆ

University of Priština in Kosovska Mitrovica

Faculty of Arts, Zvečan

Department of Scientific Areas

Đorđe Maletić's Contributions to the Aesthetics of Acting

Summary

The paper examines the contribution of Đorđe Maletić to the aesthetics of acting. Maletić was a prominent figure in Serbian theater life in the second half of the 19th century, but recently he has been unjustifiably relegated to the margins of domestic theater historiography and teatrology. First, his general aesthetic views are presented, in which he relied eclectically on various sources, mainly on Lessing, Schiller, and Hegel. Subsequently, his thoughts on acting and acting creativity, present in various writings published in the period from 1847 to 1884, are presented and interpreted. Considering

these findings, it emerges that Maletić was not only a transmitter of European theatrical achievements into the cultural environment of Serbia but also that he showed a high level of independence in thinking about theater and dramatic art, especially in thinking about the phenomenon of acting. His characterization of the actor as “incarnated beauty, the idea of the beautiful, assumed physicality”, who manifests the idea of beauty “on himself, so that he is both a thought and a material for the expression of thoughts, he both acts and is acted upon” — represents the most complete aesthetic interpretation of acting and acting creativity that we can find in the history of Serbian theater thought of the 19th century.

Keywords: Ђорђе Maletić; acting; acting creativity; aesthetics of acting; teatrology.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторство-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).