

UDK:781.43:821.163.41.09 Nastasijević M.  
781.43 Nastasijević S.  
821.163.41-1:801.6  
DOI: 10.2298/MUZ1315091P

Прихваћено за штампу  
10. септембра 2013.  
Оригиналан научни рад

## Весна Пено

Музиколошки институт САНУ, Београд  
sara\_kasiana@yahoo.com

### РЕЧ И МЕЛОДИЈА У СТВАРАЛАШТВУ МОМЧИЛА И СВЕТОМИРА НАСТАСИЈЕВИЋА

**Апстракт:** Двојица браће Настасијевића, песник Момчило и композитор Светомир, делили су заједнички уметнички концепт, који су настојали да спроведу у, такође заједничким, музичким драмама *Међулушко благо* и *Ђурађ Бранковић*. У раду су представљене основне идеје „настасијевићевске” поетике, у којој је поновно изналажење и озвучење *матерње – родне мелодије* био циљ којем су у поменутом драмама Настасијевићи тежили.

**Кључне речи:** Настасијевић, родна мелодија, реч, драма, национално, општечовечанско

#### *Породична уметничка радионица*

Током дугог низа година, тачније од 1924. до 1936, у дому Настасијевића, у Ратарској улици бр. 24, организовани су, баш као и у свим виђенијим ондашњим београдским кућама, сусрети песника, филозофа, сликара, музичара.<sup>1</sup> Као што је био обичај, поред живих дискусија о актуелним стваралачким тенденцијама изван и унутар српских граница, упознавања присутних о новонасталим уметничким делима и

<sup>1</sup> Још пре Првог светског рата у кућу Настасијевића су редовно долазили, тада гимназијалци, Милан Вујаклија, Гаврило Принцип, Петар Мештровић, брат Ивана Мештровића, Предраг Митриновић и др. Стални гости у недељна поподнева код Настасијевића били су Исидора Секулић, која је, према Светомировом сведочењу, волела до долази сама или у мањем друштву, и Станислав Винавер. Упореди Стошић Ракић 2009: 36.

\* Ова студија је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, бр. 177004, финансираног од стране Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

другим темама, у редовне активности салонских сусрета спадало је и музицирање.<sup>2</sup>

Својеврсна породична уметничка радионица Настасијевића<sup>3</sup> била је, према речима композитора Стонојла Рајичића, изузетна у ондашњем Београду, будући да су сва четворица браће били факултетски образовани и музички обдарени (Рајичић 1979: 1151).<sup>4</sup> У недељна поподнева приређивали су концерте камерне музике, на којима су изводили композиције различитог техничког и стилског профила.<sup>5</sup> Момчило

<sup>2</sup> Добро је познато да су се још из првих деценија XIX столећа, а нарочито на почетку XX века, у домовима виђенијих београдских породица окупљали културни и уметнички посленици различитих професија, који су редовно заједнички музицирали. Биле су врло посећене музичке вечери које је у својој кући у Сарајевској улици организовала пијанисткиња и професорка Музичке школе „Станковић”, Ружа Винавер, као и концерти аматерског гудачког квартета – претече ансамбла Collegium musicum, у дому професора Љубише Вуловића. Од чланова ових аматерских ансамбала, које су чинили професори Београдског универзитета, временом ће настати Collegium musicum, под управом композитора др Милоја Милојевића. Доживотни председник овог ансамбла био је Богдан Поповић. Упореди Чолак-Антић 1994: 57–66.

<sup>3</sup> Наклоност према уметности тонова својој деци је пренео Никола Настасијевић, који је био изразито музички даровит. Најстарији од четворице браће, Живорад, први је озбиљније почео да се бави свирањем. Током школовања у Београду упоредо је уз сликарство учио и музику. Но, Момчилова везаност за музику била је далеко интензивнија и посве особита. Страст са којом је као једанаестогодишњи дечак отпочео сопствено истраживање звука, није га напустила до краја живота.

<sup>4</sup> Рајичић напомиње и то да су од шесторо деце, њих петоро завршили факултет, што је свакако била реткост у оно време. Најстарији брат Живорад (1893–1966) студије сликарства је започео у Београду, у Уметничко-занатској школи, а усавршавао се у Минхену и Паризу (Роровић 1988 према Чупић 2009: 70–76). Момчило је у Београду студирао француски језик и књижевност, Светомир архитектуру, а Славомир класичну филологију. Једна сестра, Славка, била је професор физике, а друга, Даринка, историчар.

<sup>5</sup> Углавном су изводили барокну музика и дела бечких класичара: Хајдна, Моцара и Бетовена, која је Момчило посебно волео. Био је у стању да сатима седи за клавиrom и испитује структуре њихових дела. Исто је тако, бележи Светомир, радо на клавиру правио хармонске импровизације на основу наших народних мелодија, а користио је сваку прилику да за време својих путовања, нарочито по селима, записује народне мелодије. Један такав напев, који је чуо и нотирао боравећи у неком шумадијском селу, Светомир је, како сам сведочи, употребио, у измењеном и разрађеном облику, у музичкој драми *Међулушко благо*. Занимљив је и податак да је у часовима одмора, између писања и музицирања, Момчило врло често вајао у иловачи главе са попрсјима познатих музичара и књижевника: Бетовена, Шопена, Моцарта, Гетеа, Шилера, Достојевског и др. Вајао је, међутим, и типичне главе наших сељака и јунака из народне поезије. Нажалост, ове фигуре нису сачуване. Упореди Стошић Ракић 2009: 36; Настасијевић 1958: 61–62.

је уобичавао да свира пиколо флауту<sup>6</sup> или је са најмлађим братом био задужен за деоницу виолончела,<sup>7</sup> Светомир је свирао виолину или виолу,<sup>8</sup> а породичном ансамблу су се редовно придруживали на клавиру Станислав Винавер и сликар Периша Милић на флаути (Настасијевић 1958: 60; Живанчевић 1983: 134).

Музика, међутим, није била само незаобилазни додатак разговорима укућана у дому Настасијевића и њихових гостију, нити је била тек обичан повод њихових сусрета. Уметност звука представљала је окосницу једног поетичког система у чијем су се обликовању сусрели, подједнако и браћа Настасијевићи (видети Пено 2013) и њима блиски савременици и

<sup>6</sup> Момчило је најпре као самоук почео да свира флауту. У време док је био гимназијалац и студент наступао је као флаутиста на добротворним концертима, а затим је и у својству професора књижевности узимао учешће у оркестарским наступима којима су руководили диригенти Петар Костић, Иван Брезовшек и Ловро Матачић. Окушао се и у компоновању за овај инструмент. Ове своје ране композиције, међу којима је, тврди Светомир, било и виртуозних, Момчило је уништио током 1922. и 1923. у Београду. „Једна композиција је била посебно интересантна. Писана за две флауте, имала је програмски карактер. Представљала је једно преподне у чачанској гимназији: карактеризација разних професора, разне згоде ученика на часовима и за време одмора”. Била је, сећа се Светомир, у облику варијација. Млађи брат закључује да сам облик композиције говори о доброј музичкој писмености и извесним композиционим техникама којима је Момчило располагао. Упореди Настасијевић 1958: 59–60. Да је Момчило био опседнут звуком флауте и да му није могао одолети ни у свом књижевном стварању потврђује и Милутин Деврња: „Свирком овог инструмента допуњавао је нарочито радње својих драма на местима где згуснутост разнородних акција онемогућава реч а расплети су могућни само у муклом мистичном распредању. Свирка флауте је дозивала, готово магично, удар за дрешење чвора тешких људских спутаности” (Деврња 1939). И Станислав Винавер је фрулу/флауту доживео као вишеструки симбол Момчилове мисли: „Замишљам његов доказни дах и круг, његова лирска магновења и мудролије, његов метафизички начин, као животворни жубор честите и старинске фруле... Фрула Настасијевића расправљала је са човеком и целом расплинутом природом, која се згрозила од концентрације, као од граматике у коју би била уклета” (Винавер 1938: 22–23).

<sup>7</sup> Од љубави према флаути, била је већа љубав према богатству звука различитих инструмената. Тако је у гимназији, код чачанског професора музике, Ђорђа Стојчевића, Момчило започео да учи виолину, а прилично брзо је успео да овлада и виолончелом.

<sup>8</sup> Момчилова преданост учењу свирања на разним инструментима била је више него подстицајна за млађу браћу. Поучавао их је свему ономе што је и сам сазнавао на часовима музике и тако их од раног детињства везивао за свет звука, у коме ће сваки од њих понаособ и сви заједно покушавати да се остваре. Изузетан утицај имао је управо на Светомира, који се, поред професионалног бављења архитектуром, посветио компоновању, оставивши за собом позамашан и жанровски разноврстан музички опус. О композиторском стваралаштву Светомира Настасијевића видети у Brili 1966; Крајаčić 1980.

одани пријатељи.<sup>9</sup> Размишљања о феномену музике приближавала су их временом и простором посве далеким сродницима по мисли – јелинским философима,<sup>10</sup> али и француским, нарочито руским симболистима, чија су уверења делили (упореди Бели 1984; Стојнић 1985).

Трагање за аутентичним „родним”, с једне стране, и за космополитским духом и универзалним вредностима, с друге стране, обележило је Момчилово стваралаштво, али и целокупан ангажман његове браће. Уметничку четворку са истим презименом везивали су јединствени естетички ставови, које су настојали да реализују свако у свом уметничком медијуму, али и у синергији, у заједничким пројектима.

*„Настасијевићевски” уметнички концепт*

Два су кључна појма која песник Момчило користи у именовану „настасијевићевског” уметничког концепта: национално и општечовечанско. Сликара Живорада је, још у својој раној стваралачкој фази (1907–1912), показао да његово поимање модернизма подразумева разумевање и афирмацију традиције, а не раскид с њом. Био је, штавише, једини сликар између два светска рата који је успео да оствари спој националног идентитета и глобалних токова у ликовној уметности (Настасијевић 1991а: 246; Чупић 2009: 70–77). Момчилов напор да пронађе речи којима ће изразити неизразиво, да досегне до архетипског, понирећи у дубине националног бића и иманентно људско, истовремено и божанско, обележио је читаво његово књижевно дело. Креативна уверења старијег брата настојао је да нотама легитимише у сопственом,

<sup>9</sup> Видети Винаверове огледе „Којим путем” и „Благослов наше народне музике” (Гојко Тешић /прир./ *Цитат Винавер*, Београд: Културни центар Београда, 2007, 131–133, 239–243).

<sup>10</sup> Древно јелинско учење о ноуменалној музици, приступачној духу, не и слуху, Момчило је несумњиво добро познавао. У његовој поетичкој концепцији се, наиме, препознају поједине питагорејско-платонистичке философске категорије којима се дефинише *Musica mundana*. Упореди Georgiades 1958; Герцман 1995.

вокалном и вокално-инструменталном опусу Светомир,<sup>11</sup> трудећи се да испуни немали задатак – да проникне у српско звучно наслеђе трагом запретене мелодије српског језика, да је обнови, учини доступном и нотама фиксира. Најзад, „настасијевићевском” циљу тежио је и Славомир у свом књижевном раду, пре свега у историјским романима у којима се бавио српском националном тематиком.

Да матерње и општечовечанско никако нису у опреци, него да су, управо супротно, у савршеном сагласју, да су два пола људског духа, основна је теза од које су Настасијевићи пошли. Винавер је посведочио да су Момчила, а могло би се додати, и његову браћу, непрестано мучила питања: где смо и који смо? (Винавер 1938: 10). Веровали су да је до универзалног могуће доћи једино освешћеним и аутентичним односом према завичајном. Родно тле су доживљавали као полазиште на путу у општељудско, „врсту трансмисије између индивидуалног и универзалног духа, јединке и читавог људског рода” (Глушчевић 1971: 25). Општечовечанско пак, оно што је кореном дубље од националног и што плодовима наткриљује сваку ускогрудост и затвореност, био је идеал који је требало остварити. Путоказе је својом речју поставио Момчило:

„Ако је иоле још нагона да се себи и другима саопштимо најдубљом (читај: општечовечанском) страном своје природе, ваља нам се буквално вратити матерњој мелодији. Жилавост је духа да одоли свему, да свари све, баш у њој, а она је ослабила у нама од пасивног подавања туђим таласима... Ништа општечовечанске вредности није постало случајним укрштањем споља... Свима припадне само ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер *општечовечанско у уметности колико је цветом изнад толико је кореном испод националног*”. (Настасијевић 1991а: 44).

<sup>11</sup> Светомир је на Момчилове стихове поред музичких драма *Међулушко благо* и *Ђурађ Бранковић*, компоновао следећа дела: камерну оперу *Немирне душе*, у 4 чина за 6 солиста и гудачки оркестар (1962); балет: *Живи огањ* (у три дела: Човек. – Живот. – Природа, компоновано 1943, 1949, 1955. и 1956); кантату *Слово љубави* (за баритон соло, мешовити хор и оркестар, на текст Стефана Лазаревића у преводу Момчила Настасијевића; хорски део компонован 1936. а за оркестар 1960; дело је изведено 1963. и 1970.); соло песме са пратњом клавира: *Десет песама мога брата: Песма фруле* (1926), *Ласике* (1926), *Јесења песма* (1927), *Грозд* (1928), *Труба* (1928), *Божјак* (1930), *Вечерња песма* (1932), *Зора* (1932), *Сутон* (1932), *Две ране* (1932) (превод на немачки језик Драгиња Пантовић, а на италијански Густав Брили).

Знак „родног” и уједно универзалног, потврду, дакле, личног и општечовечанског идентитета, песник Настасијевић је видео преваходно у мелодији, у медијуму у коме се он лично није примарно изразио, али коју је сматрао „најнепреварнијим путем откровитељских саопштења” (1991a: 42).

### *Матерња мелодија*

„Златна тачка” у којој се састају све уметности јесте својеврсно духовно суштаство – тоталитет једног начина духовне егзистенције, до којег није могуће доћи с неке друге стране до с „матерњег тла”, посредством „матерње мелодије”.

Ако је звук фруле/флауте имао откривењску важност још у раној Момчиловој младости и ако је посредством тог звука први пут наслутио везаност за родно исконско, у исто време, и за универзално исконско, након боравка међу Французима, који говоре „високо културним и до савршенства израђеним језиком” (Настасијевић 1991a: 229), спознао је да је говорни израз – тај целовити и недељиви хитац духа, у суштини мелодија (1991a: 39).

„Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза... Коренита је и колективна, и дан-дањи у разгранатости језика у наречја, и све до појединачног израза, делује спајајући.” (1991a: 40).

Песник је, како је то приметио Зоран Глушчевић (1971: 23), матерњу мелодију доживљавао као посредника између националнонесвесног и индивидуално-стваралачког. Стварати значи поистоветити се са оним што се ствара. „Певање није феномен за себе, није само једна специфична форма, него начин постојања, певати значи постојати и суделовати у општем постојању, певање коначно није необавезна естетска игра него конкретан начин бивствовања” (1971: 23).

„И кроз кога год проговори суштина, у радосном је то поразу себе. Јер до у бескрај премаша границе и моћ убоге јединке. Јер обелодањујући

се, донесе врхунац штете у односу на ја – сопствено уништење... Понављајући што се стварно, у сто на сто духа казало, све је пунији садржином појам, све блискији додир, све шире отварање, све дубље утапање, до ишчезнућа самог себе, до блажености ослобођења... Продирање у битност, у жижу бића, где престаје и мисао и осећање и личност... Што истинитије сазнајем, то дубље заборавам себе” (Настасијевић 1991а: 39).

Индивидуално, лично, и универзално у уметничком су делу у реципрчном односу: најдубља индивидуалност у певању остварује највећу универзалност. Оно што их спаја јесте дух, који се преноси и изражава мелодијом:

„Кад очврсне дух у своје онда се не само одолева туђем него још оно будући делује и плодносно. Тада се створи као жижка личности кроз коју и кад продре талас, ма из највеће даљине и туђине, преломиће се у најличнији обрт. На све мелодијске надражаје споља одговорити својом личном мелодијом. То је активно примање”. (1991а: 45).

Момчилу је било јасно да човек живећи у сопственој мелодији, њу не осећа и није је свестан.<sup>12</sup> И тек пошто као странци, како каже Винавер, „заскочимо” туђу мелодију, приметимо целим бићем да се она разликује од наше (Винавер 1938: 11). Момчило се управо у Француској уверио да се ми на родном тлу још увек нисмо изразили, да не познајемо музичку тајну матерњег језика и да као народ нисмо духовно сазрели.<sup>13</sup>

Мисија песника постала је тако неминовна. Требало је у тамном вилајету изнова наћи путоказе који воде заборањеној мелодији матерњег језика, јер „родно тле по коме често с презрењем газимо... живо је још, набреккло од распеваности” (Настасијевић 1991а: 88). Ослушкивањем, непрестаним дозивањем заборањеног звука речи, који је за њега истовремено значио, по запажању Винавера, „мелодију предела, сваког појединачног бића и појединачне ситуације” (Винавер 1938: 12), Настасијевић је веровао

<sup>12</sup> „Матерње мелодије, баш зато што њом дишемо, најмање смо свесни” (Настасијевић 1991б: 42–43).

<sup>13</sup> „Који се народ мелодијски (читај: духовно) искристалисао, томе се говорна и музичка мелодија у основи поклапају” (Настасијевић 1991а: 40).

да ће доћи до архетипа националног идентитета, уједно и архетипа универзалног постојања.

Но, без, како каже, хуманизације музике, тај задатак није могуће ни почети, ни остварити. Најпре је потребно вратити музику човеку и човека њој.<sup>14</sup> Његов поклич је тако пре свих упућен нашим композиторима, који морају проћи „у буквалном смислу *родно мелодијско криштење*” како би „васпоставили покидане духовне везе са распеваношћу народа” (Настасијевић 1991а: 88). Труд је неопходно преузети јер је у супротном исход трагичан. С родним тлом

„не доћи у судбоносни додир, не отворити га, да бризну животворни извори..., него га оставити да само у себи прегори, или разорилачким дејством озго затровати га и разјести, равно је самоубиству у ономе чиме бисмо можда имали одиграти највећу своју улогу у свету”. (1991а: 88).

*„Драма намењена да се певањем и никако друкише изведе”*

Из претходно реченог је јасно да је пред велики задатак Момчило Настасијевић поставио како своју песничку реч, тако и свог млађег брата Светомира у заједничком, књижевно-сценском и музичком пројекту на почетку стваралачке каријере. Програмски текст који је објављен уз драму *Међулушко благо* био је нацрт поетике која ће се у његовом јединственом, хомогеном књижевном опусу показати исто тако јединствена и целовита.

Начела прокламована у поговору прве Момчилове драме обавезала су композитора Настасијевића да из речи обелодани мелодију, и то „тачно до степена њене силе”, јер би све друго значило претеривање, „лаж и пуку шару” (Настасијевић 1991б: 42). Указујући на то да су у

<sup>14</sup> А ова потреба највећа је тамо где нема спонтаног певања: „Где је на водећим врховима гробна осама суперкултуре као последња надокнада подсвесне псевдокултуре, где се од првобитне распеваности множине, наopakим ходом, запало у затворени круг музичности љубитеља... где се стваралачки нагон изопачио у то, разорити што је још игде у човеку трагова духа: мелодична немелодиозност, тонална атоналност, ритмичка аритмичност. То с једне стране, у елитној мањини. Док су друге, у поразној већини, померена из своје духовне суштине, остављена самој себи – маса. У својој убогости осредње људског, засечена у корену, још једино јој је, животарити духовно од оног што јој се из горњих слојева, посебно за њу справљано, пружа: куплет, шлагер, упрошћени став” (Настасијевић 1991а: 84).



старим народним песмама, нарочито у оним које су нерафинисане, необрађене – примитивне, реч и мелос нераздвојни (а што се, пре свега, види у потпуном поклапању нагласка мелодије и нагласка речи),<sup>15</sup> песник је од композитора очекивао да марљиво истражује народну традицију и из ње учи. Захтев је, међутим, био и тај да се народна мелодија не копира, а нарочито не да се покушава надоградити, јер би то био бесплодан и непотребан труд. Најпре је, дакле, било важно изнаћи матерњу мелодију, тај „неуништими путоказ”, саживети се с њом како би се пропевало родним гласом и како би тон којом се реч отпевава досегао циљ: да се од обичног говора дође до чисте мелодије и да се тако „из подсвести продре у подсвест” (Настасијевић 1991а: 40), јер драж певаног јесте у „потчињавању смисла нечему даљем” (1991а: 33).

Но, да би родна мелодија дошла до пуног изражаја и да би постигла назначени циљ, песнику Настасијевићу је пак било нужно да изнађе одговарајућу тему уз помоћ које ће моћи да истовремено прикаже појавно и непојавно, оно што је, према Винаверовим речима, најнесводљивије у човеку и догађају, што је запретено у сопственом бићу и у бићу сопственог рода (Pavićević 1978: 18).

„Тражио је драму свим својим нагонима. Драма пак сва у узрочноме развоју, сва у линијама напрегнутим, које се држе, напрежу и затежу, и затежући одјекују стрелом свести, и одјекујући се већма ближем потоњем размрсавају, потоњој музици после које нема питања... Настасијевић, зналац баш таквих сукоба између одређеног и безличног, између онога што осваја и оног што се повлачи у недохват, у недођију – желео је да у драми легендарној и мистичкој прикаже загонетке у које је имао увид” (Винавер 1965: 245).

Момчилова поетичка концепција је нужно изискивала интервенције на плану драмског жанра. У есеју *Драмско стваралаштво и позориште код нас* (Настасијевић 1991а: 106–109) он се недвосмислено супротставио декадентној и уметнички обесмишљеној српској позорници као месту са

<sup>15</sup> Примитивци као најбољи ризничари тајне битија, поезију казују певањем. Кад је права лирика у питању, глас неочекивано креће у мелодију која није „објективна звучност речи”, него „дубинскији тон” (Настасијевић 1991а: 39).

кога се површно психолошки анализира појединац и свет у коме живи, која служи забави гомиле, пропагирању политичко-друштвених уверења, или пак оној која се по особинама приближава филмској продукцији. Одбацујући реалистички проседе, песник је у *Међулушком благу* посегао за митом, а у *Ђурађу Бранковићу* се окренуо историјској тематици, тежећи да докучи драматично архетипско.<sup>16</sup> И у једном и у другом случају задирао је у суштину драматичног. Песнички израз је зато нужно морао бити згуснут, пре слутња него исказ, такав да му је мелодија неопходан додатак.<sup>17</sup>

„Ко се нужно изрази у ритму, тај ако не свесно, оно сигурно подсвесно у правом смислу *отпевава* свој израз... *Поетски израз тек је потпун кад се отпева у степену своје мелодиозности...* Музика се изједначава с подсвесном подлогом речи, и глас који из једног лица пође, није искључено да у другом не нађе дубљег те тим трагичнијег одјека”. (Настасијевић 1991а: 41–42, 44).

Музика је стожер *Међулушког блага*, за које браћа Настасијевићи подвлаче да није опера, нити вагнеровска музичка драма, већ „драма намењена да се певањем и никако друкше изведе” (Настасијевић 1991б: 41). Драма је музичка зато што је предвиђено да из саме радње и казивања лица избија музички израз, да музика буде покретач лица ка трагичном сукобу и да се музиком оствари антички фатум, који се чује и који тонски прожима и усмерава сва бића. Реч и мелос замишљено је да буду једно и недељиво и у музичкој драми *Ђурађ Бранковић*.<sup>18</sup> Колико је

<sup>16</sup> У вези са првом драмом Миодраг Павловић указује да су у њој очигледни трагови европског симболистичког позоришта, чији је најизразитији представник Морис Метерлинк. Мирјана Миочиновић пак и у *Међулушком благу*, као и у *Ђурађу Бранковићу*, види романтичку инспирацију која је, како каже, у основи програмског дела Настасијевићеве поезике, тачније оног њеног дела који се тиче стваралачких побуда и схватања суштине стваралаштва; „национално је овде последица естетског”. Упореди Павловић 1966: 393–394; Миочиновић 1975: 93.

<sup>17</sup> „Мислимо, није потребно ни помињати да, где год се у тексту осети недовољна мотивација радње (а то је по правилу на главним прекретницама), значи да је она остављена музици или живом тону који овде недостају” (Настасијевић 1991б: 44).

<sup>18</sup> Текст драме *Ђурађ Бранковић* Момчило је написао 1934. године, али није доживео њену музичку реализацију. Компонување је Светомир привео крају четири године касније. Премијера на сцени београдске опере у Народном позоришту одржана је 15. јуна 1940.

оно што је теоретски прокламовано у „настасијевићевском програму” у самим музичким делима остварено, остаје да буде размотрено у засебној студији.

Једно је извесно, „настасијевићевска” родна мелодија тешко је себи крчила пут<sup>19</sup> на тлу које је већ озбиљно почело да се само од себе отуђује. До „кључа тајне” требало је изнова доћи. Момчило је веровао да је за обнову потребно „великог поста и кајања”, јер је проблем нашег музичког израза, како је веровао, у „већој мери духовне, него техничке природе” (Настасијевић 1991а: 44–45). Можда се пре времена ка циљу упутио, и то не сам. Свезан уз духовну и крвном везом, на почетку и пред крај свог делања у овом веку, упустио се у авантуру за коју је знао да не може апсолутно досећи жељено. И сам је, наиме, слутио да је узалудно удруживати тројицу: песника, сликара и музичара у истоветном остварењу, јер једном од њих мора припасти вођство. Уместо једног, три се дела добијају и питање је да ли је уопште могуће истовремено их перцеповати у њиховој пуности. У таквој врсти целине сваки уметник,

„куртоазно помишљајући на другог, остави му маха, и као по договору, заједнички пропусте што је главно, те до остварења и не дође... Јесте, све се разгранало из једног. Али на извесној тачки разграналости зашто тежити здружењу са суседном граном кад подмлађујући сокови из заједничког корена бију кроз њих смером све веће одвојености? А ради првобитно целог је ли могуће до у корен се повратити?” (1991а: 33–34).

#### ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Бели, А. (1984) *Симболизам*, Београд: Вук Караџић, Институт за књижевност и уметност.
- Brili, G. (1966) *Svetimir Nastasijević – neimar balkanske muzike (povodom 45-god. kompozitorskog rada)*, Београд.
- Винавер, С. (1938) „Предговор”, *Из тамног вилајета* (целокупна дела Момчила Настасијевића), књ. I, Београд: Издање пријатеља, 7–32.

<sup>19</sup> Рецепцијом музичких драма браће Настасијевића бавила сам се у посебном, још увек необјављеном раду.

Винавер, С. (1965) „Момчило Настасијевић”, *Чувари света*, Нови Сад – Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга: 224–238.

Georgiades, T. (1958) *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg: Rohwolt.

Герцман, Е. В. (1995) *Музыка древней Греции и Рима*, Санкт Петербург: Алетейя.

Глушчевић, З. (1971) „Певање као пут од индивидуалног до универзалног”, *Повеља* (1): 14–26.

Деврња, М. (1939) „Биографија Момчила Настасијевића”, *Ране песме и варијанте* (целокупна дела Момчила Настасијевића), књ. IX, Београд: Издање пријатеља, 7–90.

Живанчевић, В. (1983) „Од ‘Видинског пољанчета’ до ‘Хеликона’ у Москви”, *Београд у сећањима 1930–1941*, Београд: Српска књижевна задруга, 129–181.

Крајајић, Г. (1980) *Ћarobna frula Svetomira Nastasijevića*, Vrnjačka banja: Zamak kulture.

Миочиновић, М. (1975) „Настасијевићево *Међулушко благо* – поетика као тема”, *Есеји о драми*, Београд: Вук Караџић, 87–94.

Настасијевић, С. (1958) „Момчило Настасијевић и његово суделовање у свима врстама уметности”, *Браничево* IV (4): 59–62.

Настасијевић, М. (1991а) *Есеји, белешке, мисли*, Сабрана дела Момчила Настасијевића (прир. Н. Петковић), књ. IV, Горњи Милановац – Београд: Дечје новине, Српска књижевна задруга. („Белешке за апсолутну поезију”, 30–37; „За матерњу мелодију”, 38–45; „За хуманизацију музике”, 80–88; „Драмско стваралаштво и позориште код нас”, 106–109; „Белешке с мога борављења у Паризу”, 223–233; „О Живораду”, 246).

Настасијевић, М. (1991б) „Поговор за драму *Међулушко благо*”, *Драме*, Сабрана дела Момчила Настасијевића (прир. Н. Петковић), књ. IV, Горњи Милановац – Београд: Дечје новине, Српска књижевна задруга, 41–44.

Павловић, М. (1966) *Момчило Настасијевић – драма*, Београд: Српска драма, Нолит.

Рајићевић, В. (1978) „О драмском делу Момчила Настасијевића – Ништа није лакше него одбацити било сан, било јаву”, *Scena* XIV (2): 18–22.

Пено, В. (2013) „Настасијевићевски дискурс о феномену музике”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 61 (2): 437–445.

Рајићић, С. (1979) „Из музичког света”, *Летопис Матице српске* (6): 1128–1163.

Стојнић, М. (2009) „Неке типолошке подударности руског и српског симболизма”, *Српски симболизам / Типолошка проучавања*, Београд, 673–705.

Стошић Ракић, О. (ур.) (2009) *Тајне Настасијевића*, књ. 3, Београд: Културни центар Београда, Музеј рудничко-таковског краја.

Чолак–Антић, Т. (1994) „Књижевно-уметнички салони у Београду 1830–1940”, *Годишњак за друштвену историју* (1): 57–66.

Чупић, С. (2009) „Шест градова Живорада Настасијевића: О колективној митологији и магији места у српском сликарству 1910–1920”, у О. Стошић Ракић (ур.) *Тајне Настасијевића*, књ. 3, Београд: Културни центар Београда, Музеј рудничко-таковског краја, 70–76.

*Vesna Peno*

WORD AND MELODY IN THE OPUS OF MOMČILO  
AND SVETOMIR NASTASIJEVIĆ  
(Summary)

In the house of artistically gifted family Nastasijević where renowned Belgrade artists used to gather together during the twenties and thirties of the previous century, music was nothing but an excuse for regular meetings. The art of sound represented a backbone of one system of poetics in the shaping of which Nastasijević brothers as well as their close contemporaries and faithful friends truly found the common ground. Rethinking the music phenomenon brought them close to their otherwise remote relatives by thought – to Greek philosophers, but also to French and especially Russian symbolists whose opinions they shared.

A pursue for, on one hand, an authentically native but, on the other, cosmopolitan spirit and universal values, marked the creative output of Momčilo, a writer and a pivot of Nastasijević family, but also the overall creative engagement of his brothers. They all shared common aesthetic standards, attempting to apply these in their respective artistic media as well as in synergy, in their joint ventures.

In music dramas entitled *Međuluško blago* and *Đurađ Branković*, for which Momčilo wrote the script and Svetomir composed the music, the brothers tried to transform into deeds the Nastasijević-like convictions regarding music. The aim was to re-find and turn a native – homeland melody into sound. This melody represented a “golden ratio point” in which all

arts meet; it is a kind of a spiritual totality embodying one form of spiritual existence which cannot be reached otherwise but from the “homeland soil”. They believed they would reach the archetype of national identity and, at the same time, of the universal being by harking at and perpetual crying for the forgotten sound of words.

Momčilo’s poetic concept demanded necessary interventions in respect to the dramatic genre. In his essay *Dramsko stvaralaštvo i pozorište kod nas*, he unequivocally opposed to what he argued to be a decadent and artistically senseless Serbian stage, a place wherefrom an individual and the world he lives in are being superficially analyzed, a place that only serves for mass entertainment, propagation of political and social convictions, and which in its character is getting closer to movie industry. By discarding realistic procédé, the poet reached for a myth in *Međuluško blago* whereas in *Đurađ Branković* he turned to historical themes. In both of these he delved deep in the essence of drama. His poetic expression had therefore to become dense, more a premonition than a statement, so that it necessarily needed melody as an attribute. Music is a pivot of *Međuluško blago*, which Nastasijević brothers emphasized to be not an opera, or Wagnerian music drama, but a drama meant for being interpreted through singing and nothing but singing. The drama is a music one because the very storyline and the characters’ words were supposed to emanate music expression, and music was to drive the characters to a tragic conflict and actualize the antique fatum that permeated, resonated in and guided all creatures. The words and the melody were meant to be inseparable in *Đurađ Branković* music drama as well. To what extent their music works actualized what the “Nastasijević manifesto” theoretically proclaimed is to be left to be considered in some other topical study.