



MATICA SRPSKA JOURNAL  
OF STAGE ARTS  
AND MUSIC

56

Editorial board

- Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Editor-in-Chief  
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
- Živko POPOVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief  
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
- Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD  
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
- Zoran ĐERIĆ, PhD  
(Serbian National Theatre / University of Banja Luka, Academy of Arts)
- Katalin KAIČ, PhD  
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)
- Zoran MAKSIMOVIĆ, PhD  
(Theatre Museum of Vojvodina)
- Ivana PERKOVIĆ, PhD  
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
- Ira PRODANOV KRAJIŠNIK, PhD  
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
- Jernej WEISS, PhD (Slovenia)  
(University of Ljubljana, Faculty of Philosophy)
- Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)  
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD  
2017

# ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

56

## Уредништво

- др Катарина ТОМАШЕВИЋ, главни и одговорни уредник  
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
- др Живко ПОПОВИЋ, заменик главног и одговорног уредника  
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН  
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Зоран ЂЕРИЋ  
(Српско народно позориште / Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности)
- др Каталин КАИЧ  
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
- др Зоран МАКСИМОВИЋ  
(Позоришни музеј Војводине)
- др Ивана ПЕРКОВИЋ  
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК  
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Јернеј ВАЈС (Словенија)  
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
- др Јадвига СОПЧАК (Пољска)  
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД  
2017

МАТИЦА СРПСКА  
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA  
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

ИВАНА С. ВЕСИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд  
Оригинални научни рад / Original scientific paper\*

## ОДЈЕЦИ ИДЕЈЕ ПОЛИТИЧКОГ ТЕАТРА У КРАЉЕВИНИ СХС/ЈУГОСЛАВИЈИ: ПОГЛЕД НА КРИТИЧКОТЕОРИЈСКЕ НАРАТИВЕ\*\*

САЖЕТАК: У овом раду размотрићемо значај, рецепцију и развијање идеје политичког театра у међуратној Југославији. Иако су југословенски критичари и стручњаци пажљиво пратили тенденције у овој области још од раних двадесетих година прошлог века, наша намера је била да се фокусирамо на део критичкотеоријског наратива настао током тридесетих година. Разлог томе је у чињеници да су његови креатори уједно били и покретачи политичког театра на југословенском тлу, што значи да су овој појави приступали из сложеније перспективе. Самим тим, анализирајући критичкотеоријске списе Војислава Вучковића и Павла Стефановића покушали смо да укажемо не само на њихове ставове о различитим варијантама политичког театра кроз историју, него и на контекст у коме је текло обликовање уметничко-агитационих форми на овом простору. Поред систематизовања ставова двојице музичких стручњака и њиховог критичког сагледавања, битно је било и указивање на потенцијалне узоре у идејном и естетичком погледу међу иностраним уметницима. Посебна пажња била је усмерена на уочавање дискрепанце између, с једне стране, уметничких идеала које су зацртали Вучковић и Стефановић, и, с друге стране, њихових конкретних уметничких творевина. Циљ рада је да се делатност на креирању политичког театра у међуратној Југославији истовремено шире контекстуализује и детаљније расветли, посебно у погледу теоријско-естетичких оквира.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: политички театар, хорска рецитација, говорни хор, Војислав Вучковић, Павле Стефановић, Краљевина СХС/Југославија.

---

\* [distinto\\_differente@yahoo.com](mailto:distinto_differente@yahoo.com)

\*\* Овај рад је резултат истраживања у оквиру пројекта *Музика и театар: модалитетни сајоспојања у националној пракси модерног доба* који се реализује у оквиру Одељења за сценске уметности и музику Матице српске у Новом Саду (руководилац пројекта је др Катарина Томашевић, научни саветник из Музиколошког института САНУ /Београд/, као и пројекта *Идентитетни српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004) Музиколошког института САНУ у Београду који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

## Увод

Поимање значаја извануметничке функције сценских форми, те широких могућности њиховог коришћења у сврху политичке пропаганде, доживело је нагли успон након Октобарске револуције у Русији. Видевши у неklasичним театарским жанровима потенцијал за стварање свести о актуелним друштвенополитичким гигањима и културно еманциповање ширих маса, различите врсте уметника заједно са партијским функционерима нарочито из левичарских кругова настојале су да од завршетка Првог светског рата све до краја тридесетих година прошлог века развију засебне варијанте политичког театра. Тако је делимично аутохтоно, а делимично као резултат прожимања уметничких и политичких хтења из дистинктивних средина у овом периоду настало више типова политичких театара несродне естетичке, идеолошке, културне и друштвене оријентисаности. Међу њима су свакако посебну важност имали они креирани у Совјетском Савезу, Немачкој и Чехословачкој чији се утицај распростирао широм Европе, као и глобално.<sup>1</sup>

Мада је идеја политичког театра имала хетерогене актуелизације у овим срединама и уједно је пролазила кроз континуиран процес трансформације током читавог међуратног периода, ипак је, чини се, могуће издвојити неколико кључних појава у овом процесу. Пре свега, евидентно је да је све до средине тридесетих година трагање за адекватним видом политички ангажованих сценских форми текло паралелно у две сфере – с једне стране у оквиру професионалних позоришта авангардног усмерења, а, с друге стране, у склопу аматерских радничких позоришта / позоришта за раднике. Иако је међу њима често долазило до плодотворног амалгамисања када је реч о креативним настојањима, те до брисања строгих разграничења, ипак су уметнички и друштвенополитички циљеви професионалних и радничких позоришта, општеузев, одступали у знатној мери. Наиме, док је у случају авангардних театара бунт према нормама грађанског друштва и грађанског позоришта усмеравао уметнике ка формалносадржајним експериментима без потпуног брисања граница између уметности и друштвене реалности, дотле је у радничким позориштима приоритет имало предочавање друштвене реалности из позиције дијалектичког материјализма, при чему су естетички циљеви били или маргинализовани или се тежило ка њиховом постепеном дефинисању у складу са кристализовањем концепта радничке уметности. Међутим, како је у Совјетском Савезу од 1932. године почео да преовладава нов правац у уметничкој и културној политици познат као социјалистички реализам и како је стратегија

---

<sup>1</sup> Део рада посвећен развоју политичког театра у наведеним земљама настао је на основу следећих студија: PISCATOR 1962, 1985; DEÁK 1973; BURIAN 1976; MALLY 1993; 2000; 2003a, б.

изванкласне борбе заузела кључно место у делању Коминтерне у међународним оквирима (од 1935. године), тако је подељеност у обликовању политичког театра почела да губи на значају бивајући праћена потискивањем и нестајањем специфично радничких театарских форми, тачније позоришта за раднике. Поред дихотомије карактеристичне за дистинктивна отеловљења политичког театра у међуратном периоду, битно је напоменути и улогу колаборације између представника комунистичких партија из различитих крајева света и уметника која је, без сумње, деловала подстицајно на одбацивање вредности грађанског позоришта и, у складу с тим, на стварање друштвенополитички релевантних и актуелних театарских творевина. Напоследку, не треба занемарити значај који је за различите варијанте политичког театра имала отвореност ка новим медијима, колажним техникама из популарног театра, као и импровизационом приступу у процесу стварања и извођења.

Експанзија политичких театара на територији Европе и САД представљала је значајну појаву у пољу уметности и јавном пољу појединачних земаља произлазећи из промене односа уметника и политичких актера према театарским формама која је проистекла како из политичких потреба, тачније из намере да се уобичајена средства јавног прокламовања политичких програма и циљева преобликују и учине пријемчивијим масама, тако и из уметничке потребе за актуелизовањем и „историцизовањем“ театарских творевина. Премда она није у подједнакој мери наишла на плодно тле у различитим срединама нити је досегла једнаку масовност или теоријску и практичну разрађеност, то ипак не значи да њена отеловљења, макар и маргинална, немају историјску вредност. Наиме, чак и у случајевима када је конституисање политичких театара представљало феномен од скромног друштвеног и уметничког утицаја у одређеним земљама, његово посматрање је важно имајући у виду проблем глобалног ширења извесних идеја и уметничко-политичких тенденција у међуратном периоду из којих је оно произашло, а затим и њихову специфичну појавност. Управо су ови разлози били пресудни у томе да се одлучимо за истраживање развоја политичког театра на тлу Краљевине СХС/Југославије иако је, како ћемо видети у наставку излагања, била реч о појави која је имала ограничен домет не само у уметничком него и у јавном пољу обухватајући узак круг уметника и теоретичара. Будући да сагледавање рађања политичког театра на југословенском простору подразумева поступак реконструисања сложеног историјског, друштвеног и политичког контекста тридесетих година прошлог века, као и осврт на компликоване односе између уметничких, интелектуалних и политичких група активних у јавном пољу, овога пута ћемо пажњу усмерити само на један сегмент ове појаве. Реч је о теоријским расправама и критикама југословенских уметника у вези

са политичким театром и њиховом компаративном посматрању са расправама вођеним у различитим европским земљама и Совјетском Савезу. На тај начин ћемо предочити не само каква је била рецепција појединих поставки политичког театра потеклих изван југословенских граница, него и у којој мери су и у ком виду виђења југословенских уметника кореспондирала са њима. Овакво, иако парцијално разматрање феномена политичког театра у међуратној Југославији, требало би да потврди његову важност у контексту историје културе, театра и музике на овим просторима, док би резултати истраживања које планирамо да објавимо у наредном периоду омогућили његово адекватно „смештање“ у оквиру југословенског политичког, културног и уметничког поља.

Анализа критичкотеоријских наратива југословенских уметника и њихово поређење са наративима и праксама политичког театра из европских земаља и Совјетског Савеза проистекла је у извесној мери на темељу ранијих испитивања левичарских културних и уметничких пројеката у Краљевини СХС/Југославији (Весић 2012; 2016), али већим делом из каснијих увида у различите архивске и штампане изворе. С тим у вези, од посебне важности био је преглед Поверљиве архиве Министарства просвете Краљевине Југославије (Архив Југославије, Ф-66-99), потом личног фонда Павла Стефановића<sup>2</sup>, као и међуратне периодике (поред осталих, часописи *Бразда*, *Студени* / *Наш студени* / *Београдски студени*, *Студениске новине*, *Хришћанска мисао*).

Пре него што усмеримо пажњу на расправе које су о политичком театру вођене на југословенском тлу, осврнућемо се кратко на његове многоструке идејне и практичне поставке у Совјетском Савезу, Немачкој и Чехословачкој како бисмо издвојили најзначајније тенденције и њихове носиоце. Захваљујући томе, биће могуће да се прецизније сагледају идејни оквири критичкотеоријских наратива југословенских аутора и истовремено објасни њихова генеза.

*Политички театар у Совјетском Савезу,  
Немачкој и Чехословачкој: преглед кључних фаза,  
видова јојавносћи и идеолога*

Као што је истакнуто у досадашњим испитивањима феномена политичких театара насталих након Октобарске револуције (вид. Деак 1973; МALLY 1993; 2000; 2003а, б), интересовање за овакав вид сценских форми

---

<sup>2</sup> Овом приликом захваљујемо композиторки Ивани Стефановић, ћерки Павла Стефановића, која нам је уступила важна документа из његовог личног фонда у вези са радом на хорским/колективним рецитацијама и, самим тим, значајно помогла у истраживању. Без ових докумената не би било могуће обухватније разматрање појаве политичког театра у међуратној Југославији.



нагло је порасло током трајања грађанског рата на подручју Русије / Совјетског Савеза (1917–1921) проширујући се у великој мери изван граница ове земље. Посебно је, у том погледу, био важан пример Вајмарске републике у којој су, непосредно након Првог светског рата, успостављене веома подстицајне околности за настанак дистинктивних варијанти сценских облика у којима је акценат био на информисању публике о актуелним политичким догађајима, подстицању њиховог укључивања у јавни и политички живот, развијању класне свести и, најзад, културном уздицању. Заправо, све до краја двадесетих година, Совјетски Савез и Вајмарска република имали су улогу стожера у развијању политичког театра захваљујући чему су на њиховом тлу изнедрене његове најизразитије форме и утицајне теоријске поставке док су, паралелно с тим, формирани чврста институционална подлога и широк круг заинтересованих уметника и аматера.

Када је реч о споју сценског израза и политичке пропаганде, у овом периоду су се посебно наметнула два „формата“ – такозване „новине уживо“ и „плаве блузе“, које су се готово истовремено прошириле на простору Совјетског Савеза и Вајмарске републике остајући доминантне у области радничких и аматерских позоришта све до усвајања совјетског Првог петогодишњег плана (1928–1932), односно до стварања Трећег рајха (1933) (вид. у DEÁK 1973; MALLY 1993; 2000).

Два вида политичког театра имала су низ сличности у формалним, садржајним и сценским елементима уз извесна одступања. Тако су и „новине уживо“ и „плаве блузе“ почивале на драматизацији новинских текстова и политичких памфлета уз скромне костиме и сценографију, типизирани ликови попут злих капиталиста, експлоатисаних радника, корумпираних бирократа и слично, те на укључивању музичких тачака. Ипак, за разлику од „новина уживо“, „плаве блузе“ су се заснивале на јаснијим и фиксиранијим формалним обрисима као и на врло израженом монтажном принципу који је обухватао смењивање драмских, рецитационих, музичких, плесних и акробатских сегмената по узору на моделе из популарног позоришта (варијете, ревија итд.) (према DEÁK 1973: 42). Осим тога, ова форма, установљена током 1923. године, добила је и својеврсно теоријско уоквиравање захваљујући групи глумаца и позоришних уметника који су наредне године покренули часопис *Плава блуза*. Иако се под овим именом и у готово идентичном виду раширила далеко изван територије Совјетског Савеза (након 1927. године), форма „плавих блуза“ имала је своју паралелу у Вајмарској републици и то највише кроз театарске експерименте Ервина Пискатора (Erwin Piscator), тачније његов рад на стварању пролетерског позоришта као директног изданка специфично радничке културе.

Битно је истаћи да су идеолози две варијанте политичког театра, свесни разлика између професионалних и аматерских позоришта, покушавали да у сопственим поставкама нагласе важност њиховог прожимања као јединог начина да се ново, револуционарно позориште постави на „здраве“ основе у складу са вредностима и стремљењима ширих слојева, посебно радника. То је заправо значило не само бригу о друштвенополитичкој актуелности изведби већ и о њиховим естетским карактеристикама, што је нарочито било изражено у случају Пискатора. Наиме, његове ревије и комади намењени масовнијој публици и засновани на пропагандном политичком садржају слично совјетским „плавим блузама“ у великој мери су били плод уверења у надмоћност професионалних трупa и позоришних уметника у достизању идеала антибуржоаског, пролетерског позоришта спрам радничких аматерских трупa (PISCATOR 1962: 73–75).<sup>3</sup>

Пискаторов став о неопходности укључивања професионалаца и техничких иновација у позоришне форме за масе само је делимично био карактеристичан за „плаве блузе“ будући да је највећи број учесника у њиховом извођењу у Совјетском Савезу припадао аматерским круговима, што су партијске и синдикалне личности посебно подржавале. Заправо, схватање да је театар истински проистекао из радничке културе морао да буде ослоњен искључиво на оне који су чинили њен саставни део – слој пролетеријата, било је карактеристично за креаторе културне политике на овом простору током двадесетих година прошлог века постајући још наглашеније за време Првог петогодишњег плана (вид. детаљније у MALLY 1993; 2000). Претпоставка на којој је оно било утемељено јесте да су радници, стварајући и представљајући театарске форме обликоване у складу са сопственим потребама и доживљајем друштвене реалности, једини могли да буду носиоци настанка своје аутентичне културе и културних форми, те да у том процесу није неопходно мешање других групација и њиховог светоназора. Овакво виђење у спрези са ставом да радничке позоришне творевине морају да имају истовремено дидактичку, пропагандну и еманципаторску улогу изразито је обележило совјетски политички театар све до дефинитивног усвајања политике социјалистичког реализма 1934. године захваљујући којој је идеја о аутентичним радничким театрима и њиховим формама постала маргинална уступајући место професионализацији радничке/пролетерске уметности и увођењу високоуметничких норми у све облике уметничког стварања и извођења.

---

<sup>3</sup> О Пискаторовом разумевању политичког театра видети, између осталог, у MELCHINGER 1989.

И док је у Совјетском Савезу и Вајмарској републици развој политичког театра био у великом степену под утицајем тежњи ка стварању специфично радничке културе почивајући на широкој мрежи аматерских радничких трупа и формама које су омогућавале скромне издатке у продукцијском смислу, мобилност трупа, прилагодљивост садржаја текућим политичким и друштвеним догађајима, као и јасноћу и једноставност у њиховом представљању, у Чехословачкој су околности биле донекле другачије. Наиме, иако је, без сумње, постојала упознатост са тенденцијама у наведеним срединама, теоријске поставке и из њих произашле форме политичког театра биле су превасходно аутохтони продукт чехословачких уметника и то у највећој мери оних који су били повезани са левичарским авангардним круговима (вид. у СЛУВОР 2010). Самим тим, питање подвојености две сфере – професионалне и аматерске, и њиховог амалгамисања или раздвајања није било у њиховом фокусу нити је проблем обликовања политичког театра био уско повезан са елаборацијом идеје о стварању радничке културе као алтернативи грађанској култури. Насупрот томе, кључно је било саобраћавање позоришних форми критички друштвене стварности која је могла или није морала да почива на строгој и доследној примени постулата дијалектичког материјализма. Осим тога, изузетну важност имали су и експерименталан рад на комбиновању различитих уметности и позоришних жанрова, те примена бројних технолошких иновација.

Као најизразитија отеловљења таквог приступа и уједно и најутицајнија били су, с једне стране, подухвати Јиржија Восковеца (Jiří Voskovec) и Јана Вериха (Jan Werich) промовисани кроз деловање Ослобођеног театра (*Osvobozené divadlo*), а, с друге стране, творевине Емила Франтишека Буријана (Emil František Burian) из периода његовог управљања театром D34-41. Упркос подударностима у схватању друштвене функције театра која је, чини се, проистицала из обостране наклоњености идејама авангардних уметника окупљених око прашке групе *Devětsil* (вид. детаљније у СЛУВОР 2010: 65), у процесу његове разраде кроз конкретне сценске форме између Восковеца и Вериха, као и Буријана, постојала су извесна размимоилажења. Ако се изузму разлике у архитектонско-просторним елементима које су постојале између два позоришта значајне у контексту учесталости и раскошности продукције и масовности публике, битно је истаћи да су се Восковец и Верих у својим творевинама ослањали на традиције ренесансне *commedia dell'arte* као и да су тежили ка еkleктичним прожимањима драме, комедије, филмске уметности, циркуса, кабареа и мјузик хола (*music-hall*), док је Буријан неговао специфична структурална решења проистекла из музичке логике, тачније из принципа обликовања ритмичког тока, хармоније и контрапункта. И док су у Ослобођеном театру представљани комади

са уобичајеним сегментима/нумерама (драмске тачке, скичеви, акробатски одломци, музички одломци итд.) испреплетених према принципима ревијске форме, дотле су се у позоришту D34-41 појављивали и сасвим оригинални типови одломака попут *Voice-band*-а замишљених као хорско рецитоване поезије уз обилату употребу сценских ефеката, посебно сценског светла (вид. детаљније у BURIAN 1976: 96). Овакав облик сценског изражавања осмислио је Буријан још крајем двадесетих година прошлог века представљајући га у почетку најчешће као самосталну целину, а касније га је инкорпорирао у веће форме. Поред *Voice-band*-а, он се у својим поставкама користио и различитим техничким иновацијама попут театрографа (*Theatergraph*) – система за репродукцију филма и фотографија који је омогућавао да се филмски и фото-материјал ефектно уклопи у процес сценског извођења дајући бројне могућности раслојавања и усложњавања драмског тока (према BURIAN 1976: 107–108).

Поред чињенице да су Восковец, Верих и Буријан дали важан допринос у развоју међуратног политичког театра у европском и ширем контексту креиравши дистинктивне приступе у овој области, битно је нагласити далекосежност њиховог утицаја када је реч о југословенској средини. Наиме, као што ћемо образложити у наставку, наведени уметници оставили су дубок траг на југословенске уметнике тог времена који су, захваљујући студијама у Прагу почетком тридесетих година прошлог века, имали прилику да се директно упознају са идејним, формалним, садржајним и естетичким аспектима њихових театарских поставки (према ВЕСИЋ 2012). С тим у вези, посебно треба нагласити централност Буријанове улоге у овом процесу имајући у виду чињеницу да је овај уметник паралелно са позоришним продукцијама радио на теоријској експликацији свог рада, као и да је улагао напоре у реализовање сарадње између позоришних редитеља, критичара и теоретичара из различитих земаља, укључујући и Краљевину СХС/Југославију.

### *Генеза идеје политичког театра у критичкој теоријској нарајивима у међуратној Југославији*

Слично другим европским земљама, и у Краљевини СХС/Југославији је обликовање идеје и праксе политичког театра било везано за уметнике из левичарских интелектуалних и уметничких кругова који су били блиско повезани са активностима Комунистичке партије. Имајући у виду специфичан положај ове групације у југословенској јавности почев од раних двадесетих година прошлог века до попуштања Шестојануарске диктатуре краља Александра од 1931. године, не изненађује чињеница да је интензивирање рада на развоју политичког театра на овом подручју започето тек око средине тридесетих година.

Таквој динамици допринео је и специфичан сплет околности у „кругу левице“ – најпре треба поменути повратак неколико високопозиционираних припадника Комунистичке партије Југославије са студија у Чехословачкој (1933/1934) заинтересованих за проналажење нових видова пропагандне делатности са ослоном на уметничке праксе, а затим и усвајање стратегије Народног фронта од 1935. године што је, поред осталог, подразумевало ослањање на културне и уметничке активности у циљу ширења политичког утицаја (детаљније о томе у ВЕСИЋ 2016: 173–179).

Неколико појава је, према нашим увидима, предодредило особен карактер формирања политичког театра у Краљевини СХС/Југославији у односу на друге средине. Поред осталог, чињеница да је деловање Комунистичке партије Југославије било забрањено, као и да је постојао строг надзор над ширењем марксистичких уверења у јавном пољу, условила је фокусирање поклоника и креатора политичког театра првенствено на сферу аматеризма, тачније на мали број радничких, женских, омладинских и академских трупa којима су имали приступ (према ВЕСИЋ 2016: 173–179). Такође, није неважно ни то да је насупрот другим земљама у којима су водећу улогу у постављању темеља политичког театра имали позоришни уметници и књижевници, у Краљевини СХС/Југославији то место припало појединцима из поља музике – музичким стручњацима, извођачима и критичарима. То је, како ћемо видети, био један од разлога њихове усредсређености на мањи број сценских форми у којима је музика заузимала готово доминантно место без искорачивања у сложеније творевине са израженијим синтетичким потенцијалом какве су неговане међу припадницима левичарских авангардних кругова на тлу Европе.

У контексту процеса експанзије политичког театра у међуратној Југославији од изузетног значаја је била личност Војислава Вучковића (1910–1942) – композитора, диригента, музиколога и критичара, који је не само допринео теоријском фундирању ове појаве него и њеној практичној разради преносећи своја сазнања и искуства на друге заинтересоване појединце првенствено у Београду. Као што је познато, Вучковић је још у току студија у Прагу почео да се интересује за марксистичке интерпретације уметности и временом је постао један од главних идеолога Комунистичке партије Југославије и њен највећи ауторитет за музичка питања до почетка Другог светског рата. Он је међу првима у оквиру левичарске, тачније радикалнолевичарске струје показао знатније у вези са могућностима развијања различитих типова музичко-сценских форми које би допринеле, с једне стране, превазилажењу ограничења индивидуалистичко-идеалистички усмерене грађанске уметности и њених актуелизација, а, с друге стране, стварању темеља

нове уметности дубоко прожете критиком друштвене стварности. С тим у вези, Вучковић је паралелно радио на теоријском разматрању уметничких, политичких, културних и друштвених потенцијала политичких театара насталих у Европи и Совјетском Савезу, као и на конкретној елаборацији сопствених гледишта – најпре у сарадњи са групом студената у оквиру Београдског универзитета (од 1934. до 1937. године), а затим у оквиру секције Академског позоришта (1937–1938). Поред Вучковића, значајну улогу у овом процесу имао је и његов велики поштовалац и следбеник Павле Стефановић (1901–1985) – естетичар, музички критичар и диригент, који је, осим што се надовезао на практичне разраде идеје политичког театра свог млађег колеге, посредно дао допринос теоријским расправама посвећеним овој теми. У том контексту, од изузетне важности је његова полемика са театрологом и историчарем књижевности др Милошем Савковићем која је вођена у листу *Правда* током 1938. године (вид. Савковић 1938а, б; Стефановић 1938а, б, в).<sup>4</sup>

Уколико се Вучковићеви текстови посвећени трагањима за новим уметничким и музичким изразом, као и поменута полемика између Стефановића и Савковића, посматрају као репрезентативни узорак у оквиру критичкотеоријских наратива о политичком театру на југословенском тлу, битно је размотрити следеће: разумевање и вредновање позоришних тенденција у предратној и међуратној Европи и Русији / Совјетском Савезу, поимање прикладности одређених сценских форми у процесу обликовања нове уметности и музике и, коначно, схватање њихових формалних, садржајних, естетичких, политичких и друштвених потенцијала или ограничења.

### *Осврћ на критичко-теоријски наратив о политичком театру у међуратној Југославији*

Имајући у виду Вучковићеве радове који су настали од 1933. године до 1938. године на темељу промишљања прогресивне уметности, позоришта и музике, уочава се њихова јасна разграниченост. Тако се, на једној страни, групише низ списа чији су циљ критичко приказивање

---

<sup>4</sup> Вучковић и Стефановић нису једини аутори који су се бавили проблемом политичког театра на овим просторима. Готово деценију пре него што су они започели рад на развијању хорске/колективне рецитације, о оваквим и сличним појавама опсежно је писао књижевник и публициста Аугуст Цесарец. Пратећи у дужем временском периоду (двадесете и тридесете године прошлог века) тенденције у пољу уметности, културе и политике, у Совјетском Савезу, Цесарец је више пута скретао пажњу управо на различите форме политичког театра укључујући и оне које су се ослањале на једну врсту колективне рецитације. С тим у вези, треба посебно издвојити његове чланке „Болjšевизам и кultura“ (*Nova Evropa*, 3/4, 1923), „Teatar i ruska revolucija“ (*Savremenik*, 1923), „Serjožnikov i njegov teatr čteca“ (*Književna republika*, 1926) (према FLAKER 1961).



и осврт на савремена позоришна струјања. Међу њима треба поменути следеће текстове: „Прашко Ослобођено позориште“ (1935), „Савремено позориште“ (1937?), „Позоришни фестивал D37 у Прагу“ (1937) и „Commedia dell'arte данас“ (1937). Другу групу чине текстови посвећени историјату, карактеристикама и уметничком, политичком и друштвеном капацитету колективне рецитације као сценске форме – на пример, „Умјетност колективне рецитације“ (1936) и „Umetnost horske recitacije“ (1936). Најзад, битна је и трећа група текстова у којима су начињени покушаји теоријске поставке нове уметности и музике и, уједно, форме политичког театра – ту спадају „Zeitstück-revija, kamerna opera i crtani film kao platforma novog muzičkog izraza“ (1933), као и „Umetnost kolektiva“ (1934). Премда омеђени разликама у перспективи аутора, то јест његовом неједнаком акцентовању одговарајућих димензија политичког театра (историјског, културног, теоријског и емпиријског), општи је утисак да је наведеним списима заједничка тенденција ка преплитању критичарског, историјског и теоријског наратива.

На основу анализе Вучковићевих становишта у издвојеним категоријама текстова, уочава се неколико важних појава. Пре свега, евидентна је његова наклоњеност према уметничким подухватима прашких авангардних уметника тог времена који су у више наврата издвајани као примери адекватног разумевања функције савремене уметности, те начина решавања њених формалних, садржајних, идејних и естетичких изазова. С тим у вези, Вучковић је у изразито афирмативном виду посматрао постигнућа, с једне стране, Восковеца и Вериха, а, с друге стране, Буријана видевши у њима путоказе за реализовање идеала прогресивне уметности (вид. у Вучковић 1968а, в, г, д). Насупрот томе, у сасвим другачијем светлу су сагледавана авангардна театарска настојања Макса Рајнхарта (Max Reinhardt), Всеволода Мејерхолда (Всеволод Мейерхолд), Александра Таирова (Александр Таиров) и других. Наиме, не увиђајући у поставкама наведених аутора тежњу ка прожимању уметности и друштвене критике, већ искључиво потребу за „деконструкцијом“ грађанског театра као таквог, Вучковић је у њима опажао опасност од самоизоловања позоришта, његовог удаљавања од савремених појава и проблема и, истовремено, од културних потреба шире популације (Vučković 1934; Вучковић 1968в). Коначно, потребно је истаћи његову заинтересованост за проналажење оних врста уметничких форми које би на одговарајући начин задовољиле прогресивне тежње у југословенској средини. С тим у вези, од особите важности је Вучковићево темељно разматрање уметничких, политичких, друштвених потенцијала хорске, односно колективне рецитације и њеног развијања у пракси аматерских студентских, радничких, женских и омладинских трупа.

Вучковићеве оцене различитих авангардних тенденција у Европи и Совјетском Савезу, као и погледи на југословенски контекст изнети у дискусијама о прогресивној уметности или, прецизније, политичком театру, проистицале су из његовог специфичног схватања функције савременог позоришта и уметности у друштву које је било утемељено на постулатима дијалектичког материјализма. На основу сопствене верзије марксистичке естетике коју је развијао у дужем временском периоду (од 1933. до 1941), Вучковић је као једино смислену и оправдану у датом историјском тренутку поимао друштвено ангажовану уметност (детаљније о томе вид. Весић 2012; 2016: 263–275, 279–290). Оваква врста уметности, судећи према ширем корпусу његових расправа (вид. Весић 2016: 263–275, 279–290), није имала јасно дефинисане оквире ни у теоријској ни у емпиријској равни, али су се њени обриси уочавали у великој мери у остварењима Восковеца, Вериха и Буријана и, потенцијално, у иновативној уметничкој употреби камерне опере, цртаног филма и хорске/колективне рецитације.

Када је реч о позоришним творевинама наведених прашких уметника, следећи елементи су били кључни за Вучковића – најпре, њихова актуелност и потреба за освртом на савремене друштвене и политичке појаве, потом, новаторски приступ ревијској форми и ефектно синтезовање различитих уметности, и, најзад, обраћање бројним друштвеним слојевима. У случају Восковеца и Вериха, он је нарочито истицао њихову способност да „крз дадаистички смех, крз апсурд аутоматизације и механизације човека, да(ју) одушк(а) свом несвесном револту против друштвених односа као мотива те аутоматизације човека“ (Вучковић 1968а: 622) заједно са тежњом да изазову интересовање ширих слојева и борбом „против реакције“ (1968а: 624). Иако је у текстовима из прве половине тридесетих година критички сагледавао музичку подлогу комада извођених у Ослобођеном театру, односно заступљеност цез музике за коју је сматрао да је „укалупљена“ и уједно реакционарна у погледу хармоније, мелодије и ритма (1933: 292), касније је овај аспект изгубио на значају у корист њихових формално-садржајних квалитета. То се, с једне стране, може објаснити Вучковићевим уверењем да је могуће изоставити цез музику из ревијских форми без негативног ефекта по целину, штавише, уз њихово унапређење (1933: 292), а, с друге стране, фокусирањем на шири допринос Восковецових и Верихових творевина.

Када је реч о радовима Емила Буријана, наглашавана је уметникова способност да осавремени позоришне комаде из прошлости, да вешто употребљава сценске ефекте и да реализује сценске поставке на високом уметничком нивоу. Поред тога, Вучковић је нарочито издвајао Буријаново настојање да окупи авангардне уметнике из различитих



земаља и упозна их са сопственим искуствима и резултатима кроз организовање Међународног позоришног фестивала D37 и пропратне стручне конференције (вид. Вучковић 1968г, д). Изузев достигнућа у контексту великих форми, за Вучковића је не мање значајна била делатност овог уметника у развијању хорске/колективне рецитације, тачније његов рад на такозваном *Voice-band*-у (вид. Vučković 1934; Вучковић 1968б).

У којој мери је Вучковић био упознат са естетичким, формалним и садржајним елементима форме *Voice-band*-а није могуће сасвим прецизно одредити на основу његових списа. Наиме, он се у два наврата, у веома сажетом виду позвао на ову врсту Буријанових творевина најпре у контексту разматрања савремених агитационих форми (Vučković 1934), а затим и у склопу представљања карактеристика хорског/колективног рецитовања (Vučković 1936; Вучковић 1968б). У овим случајевима Вучковић се није упуштао у критичко сагледавање резултата прашког уметника у овој области, нити њихових музичкосценских својстава. Та чињеница је од посебне важности имајући у виду теоријски и практичан рад на хорској/колективној рецитацији овог стручњака као варијанти политичког театра погодној за примену у југословенској средини. Заправо, Вучковићево непозивање на потенцијалне уметничке узор, као и изостанак опширније дискусије о њеним естетичко-формалним и идејним оквирима, представља отежавајућу околност имајући у виду ширу контекстуализацију ауторових поставки.

Упркос томе, на основу критичкотеоријских списа овог аутора могуће је реконструисати упоришне тачке његове замисли хорске/колективне рецитације као истовремено уметничког и агитационо-пропагандног облика. Оне би обухватале следеће: 1. важност синтетичког карактера рецитационе творевине, тачније ослоњеност на прожимање различитих врста уметности и уметничких професија у процесу стварања, 2. друштвену актуелност кроз употребу друштвено ангажованих предлога, 3. могућност прилагођавања дистинктивним извођачким ситуацијама (извођење на сцени и у различитим типовима простора; аматерско и професионално извођење), 4. отвореност ка ширим друштвеним слојевима. За Вучковића је, чини се, од изразитог значаја била избалансираност између уметничких и агитационих елемената у оквиру ове форме, тачније довођење тих елемената у одговарајући склад који би омогућио да сви њени квалитети дођу до изражаја – почев од синтетичности до пријемчивости. Овакав резултат био је, према његовом мишљењу, достижан искључиво кроз спрегу низа фактора. Пре свега, било је неопходно коришћење „неиндивидуалистичке“ поезије – „поезије која не представља израз појединца, израз његове заробљене мисли и његове дефектне слике стварности, већ значи манифестацију

потреба, мишљења и осјећања широких слојева народа, осјећања народних маса, његове огромне већине“ (Вучковић 1968б: 626), а осим тога и успостављање „савршене радне дисциплине“ ансамбла и свих оних који учествују у процесу стварања и извођења попут „диригент(а), помоћног диригент(а), сликар(а)-декоратер(а), руководитељ(а) свјетлости, композитор(а), литерарн(ог) стручњак(а), техничко(г) особљ(а) итд.“ (1968б: 628). Битан предуслов за креирање успеле хорске/колективне рецитације, сходно Вучковићевим схватањима, био је и рад диригента, односно његова вештина да „контролира сваки покрет, сваки знак, сваку мимику колектива и појединаца, да инструментира пјесму, да изравнава динамичку линију појединих скупина колектива, да успоставља континуитет и везу између строфа, да прилагоди своје захтјеве средствима које му стоје на располагању“ (1968б: 627–628).

Централност његове улоге спрам улоге других врста уметника представља важну компоненту поставке овог аутора из више разлога. Најпре, истицањем диригента као кључног носиоца у обликовању и извођењу рецитационе форме на изванредан начин имплицира доминантност позиције музике у овим процесима. О томе на сликовит начин говори управо Вучковићев текст „Умјетност колективне рецитације“ (/1936/; Вучковић 1968б) у оквиру којег је значајан део посвећен упутствима за рад са рецитационим хором намењеним диригентима, док је допринос уметника других профила остао неразјашњен. Инсистирање на квалитету музичког сегмента ове форме сведочи о проблематичности третмана „синтетичког“ принципа у њеним практичним разрадама, тачније о Вучковићевој усредсређености на решавање изазова првенствено из области музике и, последично, занемаривање различитих сценских аспеката. Премда неравноправан однос између уметности у рецитационим творевинама свакако није представљао идеал ка коме је овај аутор тежио у својим теоријским разматрањима, стиче се утисак да је његово искуство у раду са аматерским ансамблом при Београдском универзитету утицало на удаљавање од првобитне синтетичне концепције, односно на акцентовање музичке димензије, што се, поред осталог, уочава у садржају списка посвећених овој појави. Томе је, претпостављамо, поред Вучковићеве уже специјалности, могао да буде узрок разумевање сложености практичне примене прожимања уметности у оквиру хорске/колективне рецитације, то јест немогућност прецизног дефинисања поретка уметника у процесу стварања и извођења нарочито у аматерској сфери. У таквим околностима је, чини се, везивање за познате, традиционалне форме хорског певаштва могло да послужи као погодно полазиште за комплекснији рад на инкорпорирању различитих врста уметности и усложњавању естетичко-формалног хоризонта хорских/колективних рецитација.

С обзиром на чињеницу да је након 1938. Вучковић постепено почео да усваја принципе новог реализма (социјалистичког реализма), његово интересовање за елаборацију уметничкопропагандних форми, то јест варијанти политичког театра намењених првенствено аматерским трупам и ширим друштвеним слојевима, почело је да јењава. Услед чињенице да је овај аутор престао да ради на даљој елаборацији замисли хорске/колективне рецитације (како теоријски, тако и практично) као и да после 1936. године није имао потребу да улази у детаљнија разматрања с тим у вези на основу искуства рада са аматерским ансамблом, тешко је утврдити у којој је мери овакав вид истовремено уметничког и друштвеноактивистичког делања испунио његова очекивања и уједно потврдио сврсисходност у контексту развијања прогресивне уметности. Непостојање опсежнијих рефлексивних о овој врсти политичког театра из угла појединца који је паралелно постављао теоријске основе и непосредно доприносио у његовом обликовању, представља посебан проблем у процесу сагледавања ове појаве у међуратној Југославији не само из историјског него и уметничко-теоријског, идејног, културног и других углава.

Донекле је могуће реконструисати недовољно јасне сегменте Вучковићевог наратива на индиректан начин – у овом случају, кроз наводе из малобројних, али значајних текстова Павла Стефановића посвећених хорској/колективној рецитацији. С тим у вези, особиту важност, поред већ поменуте полемике са др Милошем Савковићем (1938), имају и послератна сећања на рад аматерског говорног хора при УРУГ „Абрашевић“ (1959, 1980). Захваљујући подацима које је изнео Стефановић, олакшано је утврђивање Вучковићевих теоријских и уметничких узора када је реч о политичком театру, а потом и појединости око његове актуелизације у аматерској сфери међуратне Југославије.

Наиме, судећи према освртима овог естетичара, у поставци хорске/колективне рецитације на овим просторима битно место имали су уметнички експерименти Александра Таирова, Емила Буријана, али и извесног Протасова. Естетички, формални и идејни постулати на које су се ослањали посебно Буријан, а у извесној мери и Протасов, послужили су као основа југословенским уметницима и интелектуалцима из које је требало да се развије овај специфични вид политичког театра. Иако је Стефановић био јаснији од Вучковића у издвајању узора, он је такође избегао да укаже на то који су елементи формално-садржајног карактера преузимани или одбацивани и из ког разлога. Ипак, из његових детаљних описа изнетих у критичким (Стефановић 1938б) и мемоарским текстовима (Стефановић 1980) може да се закључи у ком правцу се одвијао рад на хорској/колективној рецитацији, тачније како су третирани поједини елементи ове форме. Судећи према Стефанови-

ћевим описима и коментарима, сасвим је извесно да је наведеној варијанти политичког театра у југословенској средини приступано првенствено као музичкој творевини, што додатно потврђује оцене које смо изнели у вези с Вучковићевим радом у овој области.

Наиме, упркос истицању идеала синтетичности као кључног у обликовању хорске/колективне рецитације, чини се да је пажња придавана постизању озбиљних музичких резултата у аматерским трупима и, уједно, тежња ка константном усложњавању музичке структуре, доводила у сумњу посвећеност његовој реализацији. С тим у вези, илустративан је пример припреме и извођења песме „Друже, буди спреман!“ на коју се Стефановић детаљно осврнуо (1980: 5). У овом случају је, према његовом мишљењу, „сложеност технике хорског рецитовања по најдаље отишла“, што се могло видети на основу чињенице да је „динамика (...) била издиференцирана, промена у тембризацији групних гласова веома учестана, ритмички проток текста строго фиксиран, чак до границе механичког ефекта, а полифонија стихова (...) подигнута до трогласа, са имитационим поступком постепеног формирања гласовних слојева, што вероватно представља опасну крајњу границу линеарне сложености, у којој, ипак, разумљивост текста не сме бити доведена у питање“ (1980: 5).

Имајући овакве и сличне констатације у виду, не изненађује да је позоришни критичар и историчар др Милош Савковић, премда наклоњен левичарским круговима и авангардним померањима граница у сфери театра, изнео низ критика на рачун Стефановићевог (те, сходно томе, и Вучковићевог) разумевања хорске/колективне рецитације. Реагујући на Стефановићев текст посвећен извођењу рецитационих творевина на ђачкој Вуковој прослави у чему је и сам учествовао (Савковић 1938а), он је закључио да су покушаји овог естетичара у области политичког театра проблематични из више разлога. Према Савковићевом мишљењу, Стефановић је у свом раду прејак акценат стављао на музичку основу, потпуно запостављајући драмске аспекте (1938а: 12), а, осим тога, своја рецитациона остварења је у превеликој мери заснивао на принципима „наслеђени(м) из камерног стила музичке прошлости (солисти, дуети, виолина, клавир)“. Такав приступ претио је да говорни хор – „мас(у) (која) има своју физиологију и динамику материје“, паралише „стари(м) обрасци(ма) музик(е), створени(м) под другим условима“. Иако је музика неизбежан и битан садржај ових сценских форми, како је веровао Савковић, то ипак не оправдава њену „фетишизацију“ и тенденцију да се „гласови схвате као ‘мистична’ снага“. Уместо тога, он се залагао за симплификовање музичког парта у хорским/колективним рецитацијама не само ради стављања у фокус драмског елемента,

него и због њихове потенцијално значајне културне улоге. Наиме, ова форма је:

нешто што ће брзо продрети свуда, у село, на њиву, у рибарску барку, у групе пастира и радног народа. За њих је драмска страна много важнија, јер су они у додиру са најгрубљом стварношћу, у акцији савлађивања живота, у једноставном ритму најтежих напора. Шта њима могу рећи камерни стил и компликоване форме стилизованог говора? А напротив, они ће својим ритмом и својом динамиком обогатити стил хорских рецитација, ако им се одозго, из теорије, не наметну принципи њима неродног стила. Симплицистичке форме ће још бити и погодније за најнепосредније стварање на терену, за брзо образовање говорних хорова, далеко од уметничких центара, далеко од стручњака. А управо „стручњацима“ интелектуалистичко-уметничка скепса не допушта ту врсту рада, поред претенциозности коју они нехотице стављају у први ред. (Савковић 1938а: 12).

Савковићева и Стефановићева полемика вођена у мају и јуну 1938. године у листу *Правда* од изузетне је важности за сагледавање развоја политичког театра у међуратној Југославији. Осим прилике да се ближе одреде поетичко-естетички оквири хорске/колективне рецитације на југословенском тлу и модели из којих су проистицали, сукоб мишљења двојице левичара омогућио је да се постигнућа на овом пољу сагледају из другог угла – дакле, не само из позиције њихових креатора и пропагатора што је најчешће био случај, него и из перспективе информисаних посматрача. Захваљујући томе, извесне тврдње поклоника рецитационих творевина у вези са распрострањеношћу и масовном популарношћу ове форме доведене су у питање, док је претпоставка о удаљавању од синтетичности на коју упућују поједини њихови текстови додатно оснажена.

### *Закључна разматрања*

Иако је развој политичког театра у међуратној Југославији представљао просторно и временски, те културно и друштвено ограничен феномен који, судећи према расположивим изворима, није наишао на масовни одзив нити је успео да се отргне из уских оквира аматерске сфере у престоници, његова појава није занемарљива потврђујући, с једне стране, тежњу појединаца и група из ове средине ка укључивању у глобално значајне уметничке тенденција тога доба и, с друге стране, њихову спремност да их актуелизују, макар и у редукованом виду. Из те перспективе гледано, подухвати у области хорске/колективне рецитације које су иницирали припадници левичарских кругова од 1934.

до 1938. године заслужују пажњу у виду опсежније анализе њихових историјских, културних, идејних и естетичких димензија.

С обзиром на нашу усредсређеност на критичкотеоријске наративе о политичком театру, те, самим тим, на претежно опште естетичке карактеристике уметничко-агитационих форми које су неговане на југословенском тлу, циљ је био да се оне систематизују, објасне, контекстуализују и критички размотре. Други, не мање важни аспекти, попут извођаштва и рецепције хорских/колективних рецитација, репертоарских одабира и музичких решења захтевају већу истраженост ове појаве, тачније прецизно историографско оцртавање хронологије догађаја, личности и институција и идеја које у овом тренутку није доступно. Иако можда не први корак у том погледу, сагледавање критичкотеоријских наратива о рецитационој сценској форми било је значајно за позиционирање политичкотеатарских покушаја у међуратној Југославији у ширим оквирима, то јест кроз поређење са стремљењима у тој области у Совјетском Савезу, Вајмарској републици / Трећем рајху, Чехословачкој и другим земљама.

Као што смо истакли, опредељење за мање форме и аматерску сферу југословенских уметника и стручњака било је мотивисано политичким, културним, као и поетичким разлозима. Премда су о томе само повремено дискутовали, и Вучковић и Стефановић намеравали су да кроз рецитационе хорове као облике политичког театра истовремено допру до ширих слојева, да остваре јединство уметничких и политичких идеала и, најзад, да створе основу за будућу прогресивну уметност – лишена грађанских вредности, те формалних, садржајних и идејних ограничења буржоаске уметности. У том процесу, највише су се ослањали на искуства чехословачких уметника и делимично руских о којима су, претпостављамо, имали сазнања искључиво из секундарних извора. Иако у теорији заинтересовани за ревитализацију концепта свеукупног уметничког дела само на другачијим идејним основама, поклоници хорске/колективне рецитације у међуратној Југославији ипак су се кроз праксу знатно удаљили од тог циља. Тако је, уместо синтетичне уметничке форме, добијена једна врста музички осавремењеног хорског комада што је, како претпостављамо, произлазило из њихове основне професионалне усмерености, као и генерално сужених могућности за рад.

Циклична путања коју су прошли креатори политичког театра на југословенском простору – од теоријских промишљања до практичних разрада и модификовања теорије, важна је не само за разумевање овог конкретног феномена, већ има и шире импликације. Наиме, својеврстан „половичан“ успех, или чак неуспех према мишљењу савременика у креирању синтетичке уметничке форме која би била пријемчива ширим



слојевима и истовремено на задовољавајућем естетском нивоу, може да има значаја уколико се посматрају бројни слични покушаји у вези са обликовањем радничке уметности (радничког позоришта, музике, књижевности), као и социјалне уметности у међуратном периоду и након Другог светског рата. Разлози због којих хорске/колективне рецитације нису испуниле зацртане циљеве верујемо да барем делимично упућују на спрегу узрока који су отежавали актуелизовање идеала „социјалистичког хуманизма“ у наведеном периоду, нарочито у вези са партиципирањем ширих слојева у уметничким подухватима.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВЕСИЋ, Ивана. „Музика у бескласном друштву: делање чланова и симпатизера Комунистичке партије Југославије (КПЈ) на теоријском и практичном утемељењу новог музичког поретка (1919–1941).“ *Музикологија* св. 13 (2012): 27–52.
- ВЕСИЋ, Ивана. *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата: уједињавање идеолошких подела у српској политичкој и интелектуалној елити* (докторска теза у рукопису). Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, SOC DD 122, 2016.
- ВУЧКОВИЋ, ВОЈИСЛАВ. „Прашко ‘Ослобођено позориште’.“ У: *Студије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968а, 622–624.
- ВУЧКОВИЋ, ВОЈИСЛАВ. „Умјетност колективне рецитације.“ У: *Студије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968б, 625–628.
- ВУЧКОВИЋ, ВОЈИСЛАВ. „Савремено позориште.“ У: *Студије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968в, 629–633.
- ВУЧКОВИЋ, ВОЈИСЛАВ. „Позоришни фестивал ‘D37’ у Прагу.“ У: *Студије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968г, 634–637.
- ВУЧКОВИЋ, ВОЈИСЛАВ. „Commedia dell’arte – данас.“ У: *Студије, есеји, критике*. Београд: Нолит, 1968д, 638–642.
- САВКОВИЋ, МИЛОШ. „После ђачке Вукове прославе. Говорни хорови ће продрети свуда, у село, на њиву, у рибарску барку, у групе пастира и радног народа.“ *Правда* 22. 5. 1938а: 15.
- САВКОВИЋ, МИЛОШ. „Г. Милош Савковић одговара Г. Павлу Стефановићу.“ *Правда* 3. 6. 1938б: 12.
- СТЕФАНОВИЋ, ПАВЛЕ. „Уметност хорског рецитовања на Вуковој прослави.“ *Правда* 12. 5. 1938а: 13.
- СТЕФАНОВИЋ, ПАВЛЕ. „Одговор г. др. Милошу Савковићу.“ *Правда* 25. 5. 1938б: 17.
- СТЕФАНОВИЋ, ПАВЛЕ. „Одговор г. др. Милошу Савковићу.“ *Правда* 4. 6. 1938в: 12.
- BURIAN, Jarka M. „D34–41.“ *The Drama Review: TDR*, Theatrical Theory Issue, св. 4 (1976): 95–116.
- CLYBOR, Shawn. *Prophets of Revolution: Culture, Communism, and the Czech Avant-Garde, 1920–1960* (докторска теза у рукопису). Еванстон: Универзитет Northwestern (САД), 2010. Преузето из базе *ProQuest Thesis&Dissertations*.
- DEAK, František. „Blue Blouse (1923–1928).“ *The Drama Review: TDR*, Russian Issue, св. 1 (1973): 35–46.
- FLAKER, Aleksandar. „A. Cesarec, témoin des transformations de l’art soviétique pendant les années vingt.“ *Cahiers du monde russe et soviétique* св. 4 (1961): 434–446.
- MALLY, Lynn. „Autonomous Theater and the Origins of Socialist Realism: The 1932 Olympiad of Autonomous Art.“ *The Russian Review* св. 2 (1993): 198–212.

- MALLY, Lynn. *Revolutionary Acts: Amateur Theatre and the Soviet State*. New York: Cornell University, 2000.
- MALLY, Lynn. „Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics.“ *Jahrbücher für Geschichte Öst-europas Neue Folge* sv. 2 (2003a): 236–253.
- MALLY, Lynn. „Exporting Soviet Culture. The Case of Agitprop Theater.“ *Slavic Review* sv. 2 (2003b): 324–342.
- MELCHINGER, Siegfried. *Povijest političkog kazališta*. Prev. Vida Flaker. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989.
- PISCATOR, Erwin. *Le Théâtre Politique*. Paris: L'Arche, 1962. [1929]
- PISCATOR, Erwin. *Političko kazalište*. Prev. Nenad Popović. Zagreb: Cekade, 1985.
- STEFANOVIĆ, Pavle. „Sećanje na rad sa govornim horom 'Abraševića'.“ *Književne novine* 27. 3. 1959: 2–3, 13.
- STEFANOVIĆ, Pavle. „Govorni hor 'Abrašević' 1936–1938.“ Београд: Лични фонд Павла Стефановића, 1980. (чланак је објављен у виду фељтона у *Полицици*, 3, 4. и 5. децембра 1980. године).
- VIČKOVIĆ, Vojislav. „Zeitstück-revija, kamerna opera i crtani film kao platforma novog muzičkog izraza.“ *Zvuk* sv. 8/9 (1933): 290–299.
- VIČKOVIĆ, Vojislav. „Umetnost kolektiva.“ *Zvuk* sv. 5 (1934): 172–178.
- VIČKOVIĆ, Vojislav. „Umetnost horske recitacije.“ *Brazda* sv. 2 (1936): 51–55.

Ivana S. Vesić

REFLECTIONS OF THE IDEA OF POLITICAL THEATER IN THE KINGDOM  
OF SERBS, CROATS AND SLOVENES/KINGDOM OF YUGOSLAVIA:  
AN OVERVIEW OF THE CRITICAL AND THEORETICAL NARRATIVES

Summary

The idea of political theater expanded massively in the aftermath of the October Revolution becoming popular in leftist circles in various European countries, especially in Germany and Czechoslovakia. Many artists and intellectuals saw a great potential in agitprop forms not only in transforming the traditional methods of political propaganda, but also in dismantling the existing artistic models of expression and performance. The possibility of combining a harsh social critique with the improvisatory structure and direct approach to the audience made new agitprop genres, such as “living newspaper” and “Blue Blouse”, inspirational and stimulating for different kinds of artistic experiments. Although these genres were developed both in the sphere of professional and amateur art, their wider social and cultural value was primarily the result of growing presence among amateur workers’ troupes particularly in Soviet Union and Germany. While the distinctive forms of political theatre were deeply influenced by the changing tendencies in the Soviet political and cultural life, especially between the First Five Years’ Plan period (1928–1932) and burgeoning socialist realism (since 1934), its actualizations in different parts of Europe depended on the intertwining of Soviet and local sociopolitical circumstances.

Despite the fact that leftist and particularly communist circles were under continual oppression in the Kingdom of SCS/Yugoslavia since 1921, their activities started to increase in Yugoslav public sphere since the early 1930s. Owing to the appearance of a group of young musicians and music intellectuals who openly supported political and cultural programme of the Communist Party of Yugoslavia at the time, a great shift took place in the approach to using artistic and cultural forms for broader (social and cultural)



purposes. Therefore, a sudden rise of interest for political theater, both in theory and practice, represented a logical outcome. Among the leftist intellectuals who took part in this process the most important was Vojislav Vučković who, since 1933, initiated theoretical discussions on the “choral/collective recitation” and its practical elaborations. Along with Vučković, important role in the development of this type of political theater belonged to Pavle Stefanović who appropriated Vučković’s ideas and general approach and cultivated them through the work with amateur speech choirs in Belgrade workers’, youth and women societies.

Although both Vučković and Stefanović aimed at treating the “choral/collective recitation” as a synthetic artistic form with strong inclination towards both social critique and broader social strata, their critical and theoretical papers revealed an antipodal tendency particularly in the aesthetical realm. Actually, both music intellectuals displayed an affinity to less synthetic and, at the same time, more musically complex creations in their work with amateur troupes which was contrary to the ideals they propagated. Among other things, the discrepancy between theory and practise was commented upon in negative terms among the contemporaries, particularly by a theatrical historian and critic Miloš Savković.

According to the findings of this analysis, problems that surrounded the foundation and development of political theater in interwar Yugoslavia represent an important phenomenon not only in the reserch of diversity of local manifestations of this kind of artistic form, but also in the explorations of fruitlessness of manifold attempts aimed at creating a specifically workers’ art as well as “social art” in interwar and post-WWII period.

Keywords: political theater, choral recitation, speech choir, Vojislav Vučković, Pavle Stefanović, Kingdom of SCS/Yugoslavia.