



# MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

51

## Editorial board

Zoran T. JOVANOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief  
(Museum of Theatrical Arts of Serbia, Belgrade)

Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD  
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)

Katalin KAIĆ, PhD  
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)

Ivana PERKOVIĆ, PhD  
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)

Ira PRODANOV, PhD  
(University of Novi Sad, Academy of Arts)

Dušan RNJAK, PhD  
(University of Novi Sad, Academy of Arts)

Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief  
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)

Marija BERGAMO, PhD (Croatia)  
(University of Ljubljana, Slovenia, Faculty of Philosophy)

Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)  
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD  
2014

# ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

51

Уредништво

- др Зоран Т. ЈОВАНОВИЋ, главни и одговорни уредник  
(Музеј позоришне уметности Србије, Београд)  
др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН  
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)  
др Каталин КАИЧ  
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)  
др Ивана ПЕРКОВИЋ  
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)  
др Ира ПРОДАНОВ  
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)  
др Душан РЊАК  
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)  
др Катарина ТОМАШЕВИЋ, заменик главног и одговорног уредника  
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)  
др Марија БЕРГАМО (Хрватска)  
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)  
др Јадвига СОПЧАК (Пољска)  
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД  
2014

МАТИЦА СРПСКА  
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИСА SRPSKA  
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

# САДРЖАЈ CONTENTS

## СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др САЊА РАНКОВИЋ Облици певања Купреšana у Војводини (На примеру женске певачке групе из Младенова у Бачкој) . . . . .	7
SANJA RANKOVIĆ, PhD The Vocal Forms of Kuprešani in Vojvodina (Based on the example of female vocal group from Mladenovo in Backa, Vojvodina) . . . . .	19
Др МАРИЈАНА ПРПА ФИНК Позоришни израз и емпатија . . . . .	21
MARIJANA PRPA FINK, PhD Theatrical Expression and Empathy . . . . .	28
Др НАДА САВКОВИЋ Драмска дела Карла Голдонија у Србији . . . . .	29
NADA SAVKOVIĆ, PhD Carlo Goldoni's Dramas in Serbia . . . . .	51
JERNEJ WEISS PhD Hilarion Benišek (1863–1919) and other Czech conductors at the Slovenian Provincial Theatre at the turn of the 20 <sup>th</sup> century . . . . .	53
JERNEJ WAJS, PhD Хиларион Бенишек (1863–1919) и други чешки диригенти у словеначком Дежелном гледалишту на прелазу из XIX у XX век . . . . .	62
ИВАНА ВЕСИЋ Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова . . . . .	65
IVANA VESIC Music Publishing Between Two World Wars as a Source for the Research of the Expansion of Popular Music in Yugoslavia: The Examples of Publishing Houses of Jovan Frajt and Sergije Strahov . . . . .	81
Др ТИЈАНА ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ Господари чекића, фауна и времена <i>Чекић без ђосјодара</i> Пјера Булеза у контексту француског музичког писма времена . . . . .	83
TIJANA POROVIĆ MLADJENOVIĆ, PhD Masters of the Hammer, Faun and Time <i>Le Marteau sans maître</i> of Pierre Boulez in the context of the French musical <i>écriture du temps</i> . . . . .	97
Др ИВАНА МЕДИЋ <i>Јуријев круг</i> Драгана Јовановић као <i>L'acte préalable</i> за оперу <i>Звездани град</i> . . . . .	99
IVANA MEDIC, PhD <i>Jurij's Circle</i> by Dragana Jovanović as a <i>L'acte préalable</i> for the Opera <i>A Starry Town</i> . . . . .	111

ПОВОДОМ ЈУБИЛЕЈА  
СТЕВАН СТОЈАНОВИЋ МОКРАЊАЦ  
100 година од смрти

On the Occasion of a Jubilee  
Stevan Stojanović Mokranjac  
100 years since his death

Др СОЊА МАРИНКОВИЋ	
Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих руковети . . . . .	115
SONJA MARINKOVIĆ, PhD	
Current Issues in Studying Garlands by Mokranjac . . . . .	134
СРЂАН АТАНАСОВСКИ	
Од напева до руковети: Мокрањац као композитор . . . . .	135
SRĐAN ATANASOVSKI	
From Folk Songs to the Garlands: Mokranjac as a Composer . . . . .	151

ПОВОДОМ ЈУБИЛЕЈА  
БРАНИСЛАВ Ћ. НУШИЋ  
150 година од рођења

On the Occasion of a Jubilee  
BRANISLAV Đ. NUŠIĆ  
150 years since his birth

Др ДРАГАНА ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ	
Бранислав Ћ. Нушић – Визионар у култури јужнословенских земаља . . . . .	155
DRAGANA ČOLIĆ BILJANOVSKI, PhD	
Branislav Đ. Nušić – A Visionary in the Culture of South Slavic Countries . . . . .	165
ТОМИСЛАВ ИРИЧАНИН	
Природа Нушићевог хумора . . . . .	167
TOMISLAV IRIČANIN	
Nature of Nušić's Humour . . . . .	181

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ  
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др ЗОРАН ЂЕРИЋ	
Прилози за историју луткарског позоришта у Новом Саду . . . . .	183
Zoran Đerić, PhD	
Contributions to the History of the Puppet Theatre in Novi Sad . . . . .	194

ПРИКАЗИ  
REVIEWS

Др ВЕСНА КРЧМАР	
Све драме Ранка Младеновића у једној књизи <i>Драме</i> Ранка Младеновића, Приредила Ивана Игњатов Поповић, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2014. . . . .	195

САЊА РАНКОВИЋ

Универзитет уметности, Београд, Факултет музичке уметности  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## ОБЛИЦИ ПЕВАЊА КУПРЕШАНА У ВОЈВОДИНИ (На примеру женске певачке групе из Младенова у Бачкој)

**САЖЕТАК:** Међу Србима који су са динарских простора населили Војводину у току прошлог века најмање има досељеника са Купреса. Њихов музички језик не стаје из праксе, а једина женска певачка група која га негује живи у бачком селу Младенову у близини Бачке Паланке. Музички репертоар овог састава у оквиру јавних наступа чине музичке форме као што су „ганге“ и „конталице“. Музичке карактеристике ових облика представљају препознатљиве звучне парадигме матичног подручја очуване и у новом културном простору. Услед дисконтинуитета у преношењу купрешког вокалног наслеђа отвара се питање даљег очувања „конталица“ и „ганги“ и њихове музичке посебности.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Купрес, Војводина, Младеново, „ганга“, „конталица“.

Током истраживања традиционалног певања у Војводини запажена је мозаична слика музичке праксе.<sup>1</sup> У оквирима тог мозаика посебно место заузима музицирање динарског становништва које се доселило у ову област током прошлог века (Лекић 1997: 59). Међу бројним динарским групама које су мигрирале у Војводину налазе се и Срби из крашке висоравни на југозападу Босне – Купрешког поља. Географска позиционираност ове области је специфична јер подразумева предео на тремеђи Босне, Далмације и Херцеговине, источно од Гламочког и Ливањског поља.<sup>2</sup> Становништво Купрешког поља је мешовито и чине га Хрвати,

---

<sup>1</sup> Истраживање је спроведено у оквиру пројекта Матице српске *Музика као рејференца и медијум преживљавања културних идентитета у Војводини*.

<sup>2</sup> Купрешко поље је само једно у низу карских поља (поред Дувањског, Ливањског, Гламочког, Невесињског итд.), која су дубоко спуштена у високим површима динарске области Планине (Цвиљ 1987: 79).

Бошњаци и Срби, којих има најмање у односу на друга два народа. Интензивно исељавање Срба са Купреса отпочело је након Другог светског рата, када је државни апарат СФРЈ спровео аграрну реформу и прерасподелу обрадивог земљишта (ГАЋЕЅА 1984: 374). Миграције у правцу Војводине настављене су и касније, као последица економских кретања становништва, а посебно након грађанског рата у Југославији 90-их година прошлог века.<sup>3</sup>

Дислокација српског становништва из купрешких села условила је промену културног окружења, јер је војвођанска географска и културна средина допринела њиховом сусрету са потпуно новим и дијаметрално супротним концептом живота. Динамичан процес прилагођавања новим животним условима текао је споро и тешко, уз прожимање руралног и урбаног елемента, то јест купрешког и војвођанског културног живота (ИВКОВ 2008: 31). У том светлу је интригантно проучавање матичне музичке праксе и њене виталности у оквиру нових друштвених и културних околности.

Досадашња етномузиколошка истраживања купрешке музичке праксе, сагледана у дијахронијској димензији, важна су полазна тачка за доношење потпунијих закључака о улози традиционалне музике у савременом тренутку. Традиционална музика становника Купрешког поља мало је позната, ако се у обзир не узме студија, то јест монографија једне певачице, чији је аутор сарајевски етномузиколог Цвјетка Рихтман (РИХТМАН 1951: 33–63). Он је сакупио и публиковао богату музичку грађу забележену на основу казивања даровите Јање Чичак.<sup>4</sup> Импресиван теренски материјал подразумевао је напеве које је Јања интерпретирала солистички или у групи, и који представљају парадигму хрватског певања. Након теренског рада академика Цвјетка Рихтмана није било етномузиколошких истраживања на територији Купреса, тако да су примери хрватске праксе за сада и једини са овог подручја.

Вокална пракса купрешких Срба који су досељени у Војводину није била у жижи интересовања етномузиколога све до 1975. године када је др Радмила Петровић забележила певање Купрешанки из села Младенова у Бачкој. Вредна грађа коју је том приликом прикупила налази се у Фоноархиву Музиколошког института САНУ. Од пресељења у Војводину до првих истраживања др Радмиле Петровић већ је дошло до нестајања већине прилика које су подразумевале извођење традиционалних напева. Скоро две деценије након теренског рада др Радмиле Петровић, исти

---

<sup>3</sup> Након поменутих миграција скоро да је дошло до потпуног исељавања Срба из Купреса. Купрес је тренутно подељен на две општине: једна је српска – Благај, а друга припада Федерацији БиХ, са центром у градићу Купрес.

<sup>4</sup> Студија Цвјетка Рихтмана не само да даје делић купрешке вокалне традиције већ се односи на хрватску музичку праксу, што је за овај рад мање релевантно с обзиром на то да су певачице из Младенова српске националности. Поред тога, тешко је овако мало познату вокалну праксу поредити само на основу транскрипција, без звучних записа, јер је познато да се транскрипције често разликују код различитих истраживача.



певачки састав интервјуисала је и Мирјана Ћосић Драган за потребе дипломског рада (1991: 15–37). У њеном раду се по први пут могу видети транскрипције напева Купрешана у Војводини, као и објашњења која додатно описују приложу грађу. Из примера које је приложила Мирјана Ћосић Драган примећује се да купрешки певачки репертоар чине песме старије вокалне праксе (1991: 98, 101–105, 112–116).

Интересовање за купрешко певање, које изводе певачице из Младенова, континуирано траје од 1993. године до данас. У временском распону од једне деценије вокална пракса је бележена у оквиру њихових јавних наступа на различитим манифестацијама, а обављено је и неколико интервјуа (РАНКОВИЋ 2013: 155–172). Истраживачка усмереност на овај певачки ансамбл исходи из чињенице да је реч о тренутно јединим представницима купрешког музичког дијалекта у Војводини. Жене из Младенова припадају старијој генерацији и рођене су у периоду од 1929. до 1939. године, а доселиле су се у Војводину одмах по завршетку Другог светског рата. Њихово прво организовано окупљање је остварено 1975. године када су Жара Огњеновић и Стана Јањић, у оквиру КУД-а „Доктор Младен Стојановић“, покренуле женску певачку групу.<sup>5</sup> Оне су имале жељу да очувају песме које су научиле у родном крају и представе их широј јавности. Током читавог свог трајања певачка група се није подмлађивала тако да су певачице данас у дубокој старости, изузев једне жене средњих година (рођена 1960. године) која се из Купреса доселила у Младеново 1983. године.<sup>6</sup>

У току вишедценијског рада чланице женске певачке групе из Младенова, као аутентични представници традиционалног купрешког певања, негују репрезентативни музички репертоар који садржи најбоље примере певања из њиховог завичаја (РАНКОВИЋ 2013: 155–172). Посебност музичког наслеђа певачица из Младенова грађена је кроз његово обликовање у јавном и приватном простору и освешћивање музичког идентитета као дела културног идентитета. Измена контекстуалног и конситуационог<sup>7</sup> оквира у коме се изводи традиционално певање, те убрзан друштвени и технички развој, потиснули су традиционалну музичку праксу из многих сегмената живота. Она се у савременом тренутку ретко може чути, углавном на фестивалима, концертима, фолклорним такмичењима и у појединим медијима (ИВКОВ 2008: 31–41). Исказивање музичког идентитета у

---

<sup>5</sup> КУД „Доктор Младен Стојановић“ је основан одмах после Другог светског рата, а званично је регистрован 1968. године.

<sup>6</sup> Женску певачку групу из Младенова чине: Стака Лугоња рођ. Каран 1929. године, Доста Савић рођ. Гаврић 1939. године, Мира Лугоња рођ. Станишић 1936. године и Стана Стискало рођ. Буквић 1960. године.

<sup>7</sup> Термин *конситуација* први пут је у српској етномузикологији користила др Мирјана Закић како би ближе објаснила непосредно окружење у коме се одвија одређени музички текст тако да је, према њеним речима, термин *контекст* подразумевао „културно окружење музичког текста, а термин конситуација – конкретну ситуацију, место и време извођења музичког текста“ (Закић 2008: 215–227).

јавном простору подразумева високу свест о презентацији сопствене културе кроз музику што се чини извођењем најтипичнијих музичких форми. Јавна презентација фолклорних творевина на сцени данас је актуелна и често присутна, те представља један од важних начина на који се успоставља континуитет фолклорних творевина (Lozica 2008).

Посебну подршку музичкој пракси певачицама из Младенова и њиховом јавном наступању дале су стручне комисије на манифестацијама које промовишу традиционалну музику попут: Фестивала „Нашем роду и потомству“ који се сваке године одржава у Бачкој Тополи, Фестивала фолклорних традиција Војводине у Врбасу итд. Стручне комисије чине етномузиколози, етнологзи и кореографи који прате извођење програма, а након тога упућују сугестије и критике извођачима. У оквиру дискусија стручна комисија сугерише извођачима како да унапреде наступ и очувају свој музички идентитет. При томе се посебно инсистира на извођењу оригиналних музичких и плесних форми које припадају старијој сеоској пракси. Певачице из Младенова су и саме запазиле да је музички језик њихових песама особен у односу на певање осталих становника Војводине, те их је ова чињеница још више учврстила у уверењу да певају по много чему посебне песме. Оне су се определиле за извођење „ганги“ и „конталица“, облика певања који су се издвојили као једини очувани део најстаријег музичког слоја донесеног из матице. Обе форме су конципиране тако да их изводи двоје солиста и група од три до пет певача. „Конталице“ су, према казивањима самих извођача, добиле назив по контању – набрајању. Песме сличног склопа постоје и у другим српским крајевима, и такође их карактерише изражено набрајање – „бројање“, „кантање“, „танцање“ (Големовић 1989: 74). У Херцеговини се идентична музичка форма назива „бројницама“ или „изговаралицама“, које представљају песме са наглашеном силабичношћу (Ранковић 2007: 41–56). „Ганге“ су музичке форме које су поред Купреса распрострањене и у блиским областима као што су Херцеговина и Имотски (Ранковић 2007: 41–56). Једно од објашњења значења термина „ганга“ дао је и босанско-херцеговачки етномузиколог Цвјетко Рихтман који сматра да ова реч потиче од појма „гангати“ – пратити неку песму са „ган“.<sup>8</sup>

Функција гласова у „конталицама“ повезана је са композицијом напева у коме један солиста почне и „води“ или „конта“. Њему „одговара“ други солиста који наступа кад и пратња и развија мелодију – „разлаже“ на тај начин што често силази испод финалиса на тон хипофиналиса (примери 1 и 2). За то време се први солиста прикључује пратњи и наста-

---

<sup>8</sup> О пореклу и самом називу „ганге“ постоји бројна литература (MARIĆ 1934: 105–107; RИHTMAN 1952: 11; ĆOSIĆ-DRAGAN 1991; ЧАБРИЛО 2004; АНЂЕЛКОВИЋ 2005: 113–131; РАНКОВИЋ 2007: 21–40). Један од најзначајнијих радова на ову тему је докторска дисертација Анкице Петровић *Ganga, a form of Traditional Rural singing in Yugoslavia*, али је најжалост доступан само путем интернета и може се наћи на сајту: [www.ganga.hr](http://www.ganga.hr).

вља да пева мелодијску линију пратње.<sup>9</sup> Код „ганге“ је исти распоред наступања солиста и пратње као и код „конталице“, само што први и други солиста јасно певају текст током читаве мелострофе, а пратња изводи само вокале (примери 3 и 4). Ово је уједно и најизразитија разлика између „конталица“, код којих пратња „изговара“ текст, и „ганги“, при чијем извођењу пратња не „изговара“ текст. Мирјана Ћосић Драган је овај начин специфичног артикулисања пратње у „гангама“ назвала „замагљивањем“ текста (1991: 15–16), а идентична појава запажа се и у херцеговачким „гангама“ (РИНТМАН 1951: 7–51; РАНКОВИЋ 2013: 143–144).

*Текстуалне карактеристике* „конталица“ и „ганги“ су заједничке за обе форме и испољавају се приликом заједничког дружења када певачи смишљају пригодан текст и тако комуницирају. Садржаји песама су такви да се могу изводити у различитим приликама (примери 1, 2, 3 и 4). Поетске карактеристике указују на одређене закономерности у структурисању текста што подразумева доминацију асиметричног десетерца, кратке двостиховне текстуалне форме, појаву риме и одсуство рефрена. Текстови песама су најчешће исказани у виду двостиха (примери 1) или два двостиха (примери 3 и 4) који су римовани, што певачима омогућава лакше стварање нових текстова. Пар дистиха који се комбинује у већи синтагматски ланац може, али не мора, бити смисаоно повезан јер сваки од њих представља засебну целину (примери 2). Кроз импровизацију текста настају бројне поетске варијанте које се изводе на свега неколико мелодијско-ритмичких модела који се у купрешкој традиционалној музичкој пракси називају – „кајда“<sup>10</sup>. Најтипичније „кајде“ исказане су кроз мелодијско-ритмичке реализације примера у прилогу рада (примери 1, 2, 3 и 4).

*Морфолошка* мелопоеетског исказа најчешће се реализује у виду дводелних облика, заснованих на монотематском мотивском материјалу који се при понављању стиха мање или више варира (примери 1, 2, 3 и 4). Целокупна мелодијска реализација „конталица“ и „ганги“ исходи из уског тонског опсега трикорда: *f, g, as*, који се јавља и у проширеном виду као: *f, g, as, heses*. Двоглас који се остварује у оквиру датих тонских висина најчешће представља хетерофонију изражену кроз секундно певање.<sup>11</sup> При двогласном певању запажа се закономерност у кретању гласова тако што се у мелодици другог гласа никада не изводи хипофиналис, а најфреквентнија секунда се јавља између финалиса и хипофиналиса. Целокупна двогласна структура базирана је на укрштању гласова и динамичности музичког тока солистичке деонице. Динамику водеће линије чине

---

<sup>9</sup> Овакав начин односа гласова и смене двојице солиста се среће и у извођењу „грокталици“ које су типичан музички облик у извођењу динарског становништва (РАНКОВИЋ 2013: 212–213).

<sup>10</sup> О распрострањености термина „кајда“ у вокалној пракси Босне и Херцеговине међу првима је писао Цвјетко Рихтман (РИНТМАН 1951: 7–51). Поменути појам, иначе, распрострањен је и у другим крајевима Балкана (ГОЛЕМОВИЋ 1993: 40–45).

<sup>11</sup> Хетерофонија у Србији је такође секундне структуре (о чему се може видети у раду: ГОЛЕМОВИЋ 1996: 15).

украшни предудар и постудар међу којима је најфреквентнији тон хипофиналиса нарочито као постудар (примери 1, 2 и 4). Квоцајући звуци<sup>12</sup> су посебно изражени код „ганги“ и то у мелодијској линији пратње (примери 3 и 4). Ови украсни тонови изведени су најчешће као предудар и у интервалу терце, кварте и квинте у односу на основни тон музичког тока.

*Метроритмички систем* такође доприноси репрезентативности „конталица“ и „ганги“ што се очитује у организацији метроритмичке структуре, а посебно брзини извођења напева или појединих његових делова. При извођењу „ганги“ носиоци слогова су веће нотне вредности које се смењују (примери 3 и 4), док су „конталице“ силабичније а носиоци слогова су мање нотне вредности (примери 1 и 2).<sup>13</sup> Ова разлика између „конталица“ и „ганги“ се запажа слушно као и при анализи нотног текста. Иако приказани примери „ганги“ и „конталица“ нису метрички дефинисани, поједини делови мелодијског тока указују на двочетвртинску или трочетвртинску метричку организацију која није јасно дефинисана али се назире (што је обележено испрекиданом линијом у нотном тексту). Посебност звучне слике „ганги“ даје специфичан однос метроритма који изводе солиста и група. При групном понављању уводног солистичког излагања долази до аугментације претходно изложене целине, најчешће четворосложне лексеме (примери 3 и 4). Ова карактеристика је веома изражена и представља парадигму вокалног израза.

Издвајањем музичких особености „конталица“ и „ганги“ уочене су закономерности које извођачи уче, преносе и јавно интерпретирају као репрезенте свог музичког идентитета. Ове музичке форме се сматрају типичним облицима музичког језика Купрешана не само на основу музичких одлика, већ и због контекста у коме се изводе. Јавна представљања, која нису честа за временске певачице из Младенова, изискују показивање оног музичког елемента који је најтипичнији и звучно оставља најјачи утисак на аудиторијум. Поред изузетне вокалне интерпретације, чланице певачког ансамбла из Младенова остављају јак утисак на публику облачећи оригиналне народне ношње. „Конталице“ и „ганге“ заузимају важно место у њиховом репертоару захваљујући стручној јавности која је допринела да се извођачки континуитет ових облика оствари до данас. Стручњаци су на различите начине подстицали певаче на фестивалима и такмичењима: наградама за интерпретацију, омогућавањем групи да отпутује на веће саборе фолклора у земљи и представи свој репертоар итд.<sup>14</sup> Признање

<sup>12</sup> Мађарски композитор Бела Барток је први указао на појаву „clucking sounds“ („квоцајућих звукова“) у српско-хрватској вокалној пракси (ВАРТОК 1951: 77).

<sup>13</sup> Милорад Кењаловић је запазио да је силабични принцип често примењен у тзв. „кратком пјевању“, наспрот „дугачком пјевању“ које се одликује „ритмичком лабилношћу“ (Кењаловић 2002: 113).

<sup>14</sup> За извођаче традиционалне музике из сеоских средина посебно је важно учешће на сабору у Тополи где су се певачице из Младенова представиле више пута. Оне су гостовале и у другим градовима Србије као и на БЕМУС-у, манифестацији „Панонски вашар“ у Врбасу, Фестивалу „Нашем роду и потомству“ у Бачкој Тополи и многим другим.

које су стручњаци исказивали на јавним скуповима позиционирало је жене из Младенова и у локалној средини. Као извођачи ретких музичких форми оне су постале цењене и од стране својих сународника и чланова КУД-а у оквиру кога се окупљају. Тиме је и њихов друштвени статус добио на значају што их је додатно храбрило у настојању да певају песме које су научиле у детињству.

Очито је да дуг временски период који обухвата време од досељавања ових певачица из Купреса до данас, као и промене културне средине, није утицало на нестајање репрезентативних вокалних облика. Иако су напустиле своја родна села на Купресу, музику свог завичаја и даље певају као и у својој младости. Оне су прави представници купрешког певања иако не живе у Купресу, а јавна представљања и освешћивање идеје о музичком идентитету допринели су очувању музичке самосвојности певачица из Младенова исказане кроз извођење „конталица“ и „ганги“. Занимљиво је да је певање „на бас“, као новији начин певања, у многим крајевима Србије потиснуло старије вокалне облике. Међутим, у репертоару Купрешанки из Младенова десило се потпуно супротно – „конталице“ и „ганге“ су потиснуле певање „на бас“, што је последица јавних наступа и утицаја стручњака на креирање репертоара. У том смислу драгоцен су запажања швајцарског етномузиколога Лорена Обера (Lauren Aubert) који је констатовао појаву утицаја научника етномузиколога на извођаче са терена при избору песама за јавну презентацију, као и само снимање на терену. Фаворизовање појединих музичких форми доводи до селекције која није природна тако да етномузиколог „мора бити свестан да његово присуство на терену доприноси промени начина на који људи опајају властиту музику“ (ОБЕР 2007: 28). На примеру Купрешанки из Младенова то је довело до свођења репертоара на два облика музичког изражавања – „конталице“ и „ганге“. Међутим, вероватно се ове форме не би очувале да није било подршке стручњака тако да је она свакако драгоцен али мора бити пажљиво вођена.<sup>15</sup>

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић, Јелена. „Ганга као доминантна форма традиционалног музичког наслеђа Херцеговине.“ *Трибуна* бр. 11 (2005): 113–131.
- Големовић, Димитрије. „Певање које то и јесте и није (прилог проучавању вокалне традиције западне Србије).“ У: *Фолклор и његова уметничка транспозиција, радови са научног скупа одржаног 24–26. октобра 1989.* Београд: ФМУ, 1989: 74.
- Големовић, Димитрије. „Народна песма као мелопоетска заједница.“ *Развијак* бр. 3–4 (1993): 40–45
- Закић, Мирјана. „Контекст–конситуација–текст.“ У: *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“.* Бања Лука: Академија умјетности у Бања Луци: Музиколошко друштво Републике Српске, 2008: 215–227.

---

<sup>15</sup> Етномузиколог Радмила Петровић пуно је допринела очувању разноврсности репертоара и свих певачких облика певачке групе „Црнућанка“ из села Горња Црнућа под Рудником (Петровић, Јовановић 2003).

- ИВКОВ, Весна. „Видови представљања вокалне музичке праксе босанских Срба у Бачкој.“ У: *Зборник радова са научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“*. Бања Лука: Академија умјетности у Бања Луци: Музиколошко друштво Републике Српске, 2008: 31–41.
- КЕЊАЛОВИЋ, Милорад. *Владо С. Милошевић етномузиколог*. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, 2002.
- ЛЕКИЋ, Богдан. *Аграрна реформа и колонизација у Југославији 1945–1948*. Београд: Архив Србије, 1997.
- МИЛОЈЕВИЋ, Боривоје Ж. „Купрешко, Вуковско, Равно и Гламочко поље.“ *Српски етнографски зборник XXV*. Насеља и порекло становништва. Књ. 13. Београд: Српска Краљевска Академија, 1923: 43–53.
- ПЕТРОВИЋ, Радмила и Јелена Јовановић. *Рудничке њи њланино сџара – њтрадиционално њевање и свирање зрује „Црнућанка“*. Београд: Музиколошки институт САНУ: Културни центар Горњи Милановац: Вукова задужбина, 2003.
- РАНКОВИЋ, Сања. „Двогласно певање Срба у Невесињу и његовој околини.“ У: *Зборник радова „Дани Владе Милошевића“*. Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука: Музиколошко друштво Републике Српске, 2007: 41–56.
- РАНКОВИЋ, Сања. *Вокални дијалекти Динарских Срба у Војводини*. Докторска дисертација. Београд: ФМУ, 2013.
- ТОСИЋ-ДРАГАН, Мирјана. *Вокална музичка њтрадиција Босанске крајине у АП Војводини (између њтрајања и несџајања)*. Дипломски рад. Београд: ФМУ, 1991.
- ЦВИЈИЋ, Јован. *Балканско њолуосџрво*. Књ. 2. Београд: САНУ: Новинско-издавачка радна организација „Књижевне новине“: Завод за уџбенике и наставна средства, 1987.
- ЧАБРИЛО, Александра. *Сџаро двогласно њјевање у оџџиџинама Невесиње и Гаџко, као њримјер народне вокалне њтрадиције исџочне Херџеговине*. Семинарски рад. Београд: ФМУ, 2004.
- BARTOK, Bela. *Serbo-Croatian Folk Songs. Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*. New York: Columbia University Press, 1951.
- GAČEŠA, Nikola L. *Agrarna reforma i kolonizacija u Jugoslaviji 1945–1948*. Novi Sad: Matica srpska, 1984.
- LOZICA, Ivan. „Inscenacija obiĉaja kao kazališna predstava.“ У: *Predstavljanje tradicionalne kulture na sceni i u medijima*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku: Biblioteka Nova etnografija: Hrvatsko etnografsko društvo, 2008: 241–249.
- MARIĆ, Branko. „Hercegovaĉka ganga.“ *Hrvatski kalendar* (1934): 105–107.
- OVER, Loran. *Muzika drugih*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2007.
- PETROVIĆ, Ankica. *Ganga, a form of Traditional Rural singing in Yougoslavia*. The University of Belfast, Unpublished Ph. D. Thesis (електронска верзија).
- RIHTMAN, Cvjetko. „Ćiĉak Janja narodni pevaĉ sa Kupresa.“ *Bilten Instituta za prouĉavanje folklor*a sv. 1 (1951): 33–63.
- RIHTMAN, Cvjetko. „Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine.“ *Bilten Instituta za prouĉavanje folklor*a sv. 1 (1952): 7–51.

Пример 1

# Прели прело, влациље су троје

Младеново

$\text{♩} = \text{сса}71$

први солиста

други солиста

пратња

пре - ли пре - ло вла - чи - ље су тро - је, вла - чи - ље су тро - је,  
 вла - чи - ље су тро - је,  
 вла - чи - ље су тро - је,

пре - ли пре - ло, вла - - чи - -  
 пре - ли пре - ло вла чи  
 пре - ли пре - ло вла - - чи - -  
 ље су тро - је, вла - чи - ље су тро - је.  
 ље су тро - је, вла - чи - ље су тро - је.  
 ље су тро - је, вла - чи - ље су тро - је.

Прели прело, влациље су троје, влациље су троје,  
 прели прело, влациље су троје, влациље су троје.

Прели прело, влациље су троје,  
 у које ћеш мило јање моје?

(запис: Сања Ранковић)

Пример 2

## Очи моје граорасте боје

Младеново

$\text{♩} = \text{сса}71$

први солиста

други солиста

пратња

Гра о - рас - те бо - је, гра - о - рас -  
 те бо - је, о - чи мо - је гра - о - рас - те  
 те бо - је, о - чи мо - је гра - о - рас - те  
 те бо - је, о - чи мо - је гра - о - рас - те  
 бо - је, гра - о - рас - те бо - је.  
 бо - је, гра - о - рас - те бо - је.  
 бо - је, гра - о - рас - те бо - је.

Граорасте боје, граорасте боје,  
 очи моје граорасте боје,  
 граорасте боје.

Очи моје граорасте боје,  
 'оће драги да буду његове.  
 Како би ти своје очи дала,  
 чиме би' те, душо, погледала?  
 Пјева лола, одјекује гора,  
 нема лолe, мога разговора.  
 Мој драгане и опет драгане,  
 није љубав роса да опа'не.

(снимак: Радмила Петровић  
 запис: Сања Ранковић)



Пример 3

# Мој драгане, кад ти твоји бране

Младеново

The musical score is written in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. It features three vocal parts: 'први солиста' (first soloist), 'други солиста' (second soloist), and 'пратња' (accompaniment). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: 'Мој дра - га - не, кад ти тво-ји - и, а, а, и, бра - не и, а, а, а, а, а, а, а, а, а. мој дра - га - не, кад ти тво - ји бра - не. а, а, а, а, а, а, а, а, а.'

Мој драгане, кад ти твоји бране,  
мој драгане кад ти твоји бране.

Мој драгане кад ти твоји бране,  
немој, јање ни гледати на ме.  
Ко се када волио са киме,  
увек радо погледа за њиме.

(запис: Сања Ранковић)

Пример 4

# Певам гангу од старих давнина

Младеново

The musical score is written for three voices: први солиста (first soloist), други солиста (second soloist), and пратња (accompaniment). The first system shows the first soloist's part with a tempo marking of ♩=72 and a triplet of eighth notes. The lyrics for the first soloist are: Пе-вам ган-гу, пе-вам ган - гу од ста- рих дав-ни-на,.

The second system shows the second soloist's part, which is mostly rests. The accompaniment part is also mostly rests.

The third system shows the continuation of the first soloist's part with a tempo marking of ♩=60. The lyrics are: а, а, пе - вам ган - гу, пе - вам ган-гу, пе - вам.

The fourth system shows the continuation of the second soloist's part with lyrics: а, а, а, а, а, а, о - и.

The fifth system shows the continuation of the accompaniment part with lyrics: ган - гу од ста рих дав ни-на(ј).

The sixth system shows the continuation of the first soloist's part with lyrics: а, а, а, а, а, а, о - и.

Певам гангу, певам гангу од старих давнина,  
певам гангу, певам гангу,  
певам гангу од старих давнина.

Певам гангу од старих давнина,  
то је мени певати милина.  
Мило ми је гангу запевати,  
традицију нашу сачувати.

(запис: Сања Ранковић)

Sanja Ranković

THE VOCAL FORMS OF KUPREŠANI IN VOJVODINA  
(Based on the example of the female vocal group  
from Mladenovo in Bačka, Vojvodina)

Summary

After World War II, current authorities in Yugoslavia organized an agrarian reform, which is when the migration of Serbian population from Kupres to Vojvodina happened. After the migration, the rural elements of the Kuprešani culture were replaced by an urban cultural foundation, which brought about great changes in Kuprešani people's lives. In the new circumstances, Kuprešani managed to preserve their musical expression, which is today cherished and performed by only one female singing group from the village Mladenovo in Bačka. The group was formed in 1975 and today acts as a part of the Cultural Artistic Society "Dr. Mladen Stojanović".

The members of this vocal ensemble from Mladenovo are women from older generations that performed "kotalice" and "Ganga" as characteristic musical forms that belong to the musical heritage from Kupres. The main characteristics of these forms are the decasyllabic verse and two-part singing musical text. "Kotalice" and "Ganga" are sung by four or five performers: the soloist starts singing and then the group joins. The difference between "Kotalica" and "Ganga" lies in the fact that at "Ganga" a group that accompanies the soloist does not sing the lyrics but only vowels, while in "Kotalice" the lyrics are sung during the whole chant.

"Kotalice" and "Ganga" are parts of the musical identity of the Kuprešani people, but these music forms are no longer performed as parts of rituals, as was formerly the case in the Kupres area. Nowadays, these musical forms can only be heard in public spaces: cultural events, folk festivals and competitions or in the media. Because of that these forms were carried on today as representative musical forms Kupres from Vojvodina.

Key words: Kupres, Vojvodina, Mladenovo, ganga, kotalica, musical.



МАРИЈАНА ПРПА ФИНК

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## ПОЗОРИШНИ ИЗРАЗ И ЕМПАТИЈА

**САЖЕТАК:** Емоционално уживљавање, као специфичан однос гледаоца и извођача, вековима фасцинира својом уверљивошћу. То дејство глумца на гледаоца зависи од позоришног израза, односно периода у ком је тај израз настао, као мера емпатијске узнемирености изазване акцијом извођача.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** емпатија, позориште, сажаљење и страх, покрет, глумац, гледалац.

Историјски гледано, познато је да су ритуални обреди претходили позоришном изразу који познајемо до данас. Међутим, оно што није познато јесте: како позоришни израз од ритуала до данас изазива емпатијску узнемиреност и утиче на друштвену стварност у различитим околностима у којима је позориште опстајало.

У време религиозног историјског периода извођач с маском је био посредник између богова и људи у решавању њихових дубоких егзистенцијалних хтења. Од времена античког позоришта до данас егзистира принцип трагичног као основни облик уметничке стварности у европском позоришту. Однос према принципу трагичног и егзистенцијалним хтењима одређује меру емпатијске узнемирености гледаоца позоришним изразом.

Емпатијско дејство извођача на гледаоца зависи и од различитих позоришних форми које су се јављале у различитим периодима на западном и источном културном простору.

На Коринту, у позоришту Епидаурус, било је прво Асклепијево (Ασκληπιός) светилиште у ком се процесција од петнаест хиљада људи завршавала позоришном представом. Овај култ се развио до те мере да је достигао међународни реноме у античком свету. Позориште Епидаурус је у том култу било главно и најзначајније светилиште. Будући да је сматран полубогом, Асклепије је имао моћ да одбрани људе од болести, па и смрти, практичним методама и сазнањима из области медицине којима

је и модерна наука фасцинирана. Одлазак у позориште био је врхунац терапије и привржености богу, врхунац емпатије Асклепијевог култа чија се креативна снага приписује психози религиозне масе.

Сматра се да је гледалац у позоришту Епидурус био жртва екстазе верника који су седећи плесали у ритму обредних песама у снажном емпатијском осећању заједништва.

Веома бурно је било проживљавање публике: стилизација појаве под маскама, на котурнама с гласовима из левкастих отвора и песама које су покретале све присутне у публици, била је својеврстан феномен који је имао свој дубоко психолошки и терапијски разлог. Оваква улога позоришта у друштвеном животу тешко је схватљива данашњем гледаоцу, али и извођачу. Одсуство религиозности у модерном друштву на начин егзистенцијалне улоге бога у свакодневном животу, удаљило је глумца од гледаоца. Ипак у доба античке грчке, принцип позоришта-лечилишта имао је велику улогу за човека оног времена.

Оваква, делатна улога позоришта у животу људи античке грчке није довољно позната нити истражена. Кључ успеха овог позоришног модела који је окупљао петнаест хиљада гледалаца није био само у религиозном значају овог ритуала него и у прочишћавању кроз етичке принципе, за шта се најподеснији показао принцип трагичног израза извођача и саосећања које трагичан јунак изазива у гледаоцу.

Према Аристотеловој (Αριστοτέλης) дефиницији: „Трагедија је, дакле, подражавање озбиљне и завршене радње која има одређену величину, говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају, а не приповедају; а изазивањем сажаљења и страха врши прочишћење таквих афеката.“ Емоције које Аристотел истиче у дефиницији су *сажаљење и страх*.

Сажаљење је саосећање с другим бићем у неком његовом непријатном осећању. Према Адлеру (Alfred Adler), сажаљење је израз осећања заједнице. Тај афект показује способност уживљавања у нечији положај.

Управо саосећање са туђим губитком и његовом жалосћу чини емпатијску узнемиреност гледаоца према глумцу. Сажаљење је последица идентификације с оним што глумац на сцени проживљава и представља, а интензитет сажаљења зависи од постигнуте идентификације.

Страх је манифестација воље за животом и преживљавањем. Страх се јавља у тренутку када особа схвата моћ онога што је угрожава.

Стога је за Аристотела веома важна радња, јер она доводи до емоције страха и сажаљења. У својој дефиницији трагедије, он два пута помиње радњу: „озбиљна и завршена радња“ и „лицима која делају“. Озбиљна и завршена радња су принципи који граде вредност једне трагедије. Ако је трагедија о високим моралним принципима и ако представља уобличену целину, онда лица која извршавају радњу тј. делају производе емоције страха и сажаљења и прочишћавају те емоције код гледаоца. Сажаљење као социјално снажан осећај припадности, и страх као индивидуално снажан осећај за индивидуални опстанак, доводе до катарзе.

У доба античке Грчке, маске су представљале посредника у емпатијском односу између бога и човека. Глумац није смео да се обрати гледаоцу у лично име јер се бојао тренутног божијег гнева и казне.

Маска, као важан елемент позоришног израза, омогућила је успостављање везе између извођача и гледаоца, а та веза је мењала свој карактер у различитим историјским периодима у зависности од друштвене стварности. Од свог настанка до данас, маска је мењала свој облик и функцију у позоришту у различитим културама. Њена улога је у највећој мери зависила од улоге религије у позоришном изразу.

Данашње западно позориште мање користи маску као сценски елемент, али у позоришту традиционалних источњачких позоришних култура маска и данас игра изузетну улогу.

*Но* позориште јапанске аристократије има значајну друштвену улогу и данас ужива велико поштовање јапанског народа, а маске, упркос модерном начину живота гледалаца, представљају облик глумачког израза који се вековима није мењао. Високи морални принципи овог позоришта који су морали да удовоље царским захтевима давали су могућност гледаоцима да гледају ликове који комуницирају са оностраним, у циљу одбране тих моралних принципа.

*Кабуки* позориште, јапанско народно, традиционално позориште, такође није променило форму и изузетно је омиљено и данашњем гледаоцу. Глумцима, који у овим позориштима целог живота усавршавају своју улогу, маска постаје друго лице и такође представља медиј који појачава њихов глумачки израз и чини га за гледаоца тајанственим и продорним.

Кинеско традиционално позориште, *Пекиншка ојера*, такође вековима не мења форму (осим периода после Кинеске револуције, али се брзо вратило традиционалном изразу) и једнако и данас говори кроз изузетну вештину глумачко-акробатског израза модерним Кинезима о тајнама њихове културе и најфинијих односа међу људима. Говори им и о страшним и опасним ситуацијама, демонстрирајући своју изузетну глумачку вештину која се вежба од детињства до позних година.

*Балинежанско ѿлесно*, традиционално позориште, које је представљало инспирацију европским позоришним визионарима двадесетог века, такође помоћу маске уводи гледаоца у своју вештину, а неки од облика ритуала овог поднебља, с пробадањем ножем неких од учесника ритуала, представља својеврсан друштвени феномен.

*Буѿо ѿлес*, јапанска плесна форма, настала као реформски правац традиционалног јапанског позоришта, данас је у Европи веома проучаван и примењује се у многим модерним представама. Ово позориште као револуционарни одговор на друштвену заједницу у којој, по мишљењу буюто плесача, владају стереотипи, и начин на који јапански уметници кроз буюто плес руше те стереотипе, представљају добар пример позоришне друштвене ангажованости.

Европско позориште нема форме које су се одржале до данас и захваљујући сачуваној писаној форми Есхила (Αἰσχύλος), Софокла (Σοφοκλῆς), Еурипида (Ευριπίδης), Аристофана (Αριστοφάνης)... ми данас обнављамо на нов начин велике трагичне или комичне ликове, никада на начин како су играни у античко доба, али то не значи да та изузетна позоришна фасцинација какво је било епидеуруско приказане за петнаест хиљада гледалаца, с глумцима под маскама у заједничком осећању припадности у славу живота (после физичког излечења), не би могла бити инспирација новим позоришним истраживачима.

Однос данашњег глумца према гледаоцу западне цивилизације сасвим је другачији од онога у античко доба. Данашњи глумац, с обзиром на то да је скинуо маску, комуницира с гледаоцем непосредно, изразом свог лица директно, користећи своје мишиће лица као маску у изражавању најдубљих осећања.

Имитација се замењује идентификацијом, која је сложенија и где лице глумца постаје главни инструмент глумачког израза. Непосредност односа између глумца и гледаоца се очитује и у изостанку односа према богу, који је био нужен у ранијем периоду друштвеног развоја.

Изналажењем средстава помоћу којих продужава своја чула, човек усавршава технике у одвајању свакодневног од несвакидашњег понашања. Потреба за уласком у естетску реалност доводи до посебне естетске егзистенције. За успостављање ове емпатијске релације нужни су уметничко дело и гледаочев доживљај. Без оног ко има способност за естетски доживљај уметничко дело не постоји. Уметничка истина се пре свега доживљава, она је *емпатијска истина*.

Гледалац прима уметничко дело целокупношћу психофизичке структуре своје личности, истовремено манифестујући сопствену креативност. Притом, уметничко дело естетски делује захваљујући томе што уметнички вреди.

Ако узмемо за пример Софоклову трагедију *Антигона*, срећемо се с различитим тумачењем истине и закона од стране Антигоне и краља Креонта.

Антигона жели да сахрани брата упркос Креонтовој наредби да буде погубљен онај ко сахрани њеног брата, који се борио на противничкој страни. Њен осећај истине и сестринске љубави је толико снажан да она то ипак учини. Снага њеног осећања истине и трагичне судбине мери се чињеницом да је она знала за наредбу краља Креонта. Да није било Креонтове забране, не би било трагедије или, да Антигона није знала за наредбу Креонта, такође не би било трагедије. Чињеница да је знала за наредбу, а ипак сахранила брата, гради снажну трагичну личност достојну поштовања кроз векове.

Уметничка истина која ствара емпатијску узнемиреност је суштински важна, али и различита у различитим културама.

Покрет ноге глумца *но* позоришта представља врхунски доживљај истине за примаоца уметничке вредности у Јапану.



Покрет ока *кайакали* глумице у Индији је такође знак који представља део језика који индијски гледалац прецизно чита и који за њега представља доживљајну истину.

Питање истинитости којом извођач делује на гледаоца може бити питање суштинске вредности која изазива емпатију или питање форме којом се изражава, што зависи од културне и религиозне припадности извођача.

Сви елементи позоришта делују на гледаоца, делујући и на глумца, а глумац кроз елементе позоришта делује на гледаоца својим телом и ствара емпатијску узнемиреност.

Према мишљењу Еуђенија Барбе (Eugenio Barba), тело-у-животу је више него пуки живот тела. Тело-у-животу проширује присуство извођача и гледаочево опажање и успоставља емпатијску узнемиреност.

Психолози дефинишу емпатију као когнитивну свесност о унутрашњим стањима друге особе, или као посредовану емотивну реакцију на другу особу.

Модел посматрача или гледаоца има моралне дилеме у којима се јавља емпатијска узнемиреност и с њом повезане емоције. Осећања особе која емпатише треба да буду доведена до идентичних осећања друге особе с којом емпатише. Изазивање емпатије доводи до стављања себе на туђе место и замишљања како се он или она осећа. Чак и највећи социопата није у потпуности без емпатије.

Сви невербални знаци узнемирености могу да провоцирају појаву емпатије.

За смисао позоришног комада, дубину његове потраге за суштином људске природе и извођачев покрет у представи може се рећи да највише доприноси емпатији, као и сви остали елементи позоришта; сценографија, костим, шминка, маска, музика, светло и ефекти, реквизит...

У смислу позоришне уметности може се рећи да постоје драмски текстови и представе који су изазивали и још увек изазивају велику емпатију с гледалиштем.

Један од таквих комада је свакако *Хамлеј* Вилијема Шекспира (William Shakespeare). Млади дански краљевић који губи престо, љубав и породицу, па и живот, вековима изазива емпатију у целој западној култури. Његово осећање губитка доследно је спроведено чак и довођењем у питање сопствене егзистенције у монологу *Бијти ил' не бијти*, где Хамлет сублимира егзистенцију ововременог и оностраног живота. Одлучује се за живот, идући право у смрт.

Посебно је занимљиво емпатијско узнемирење извођача који играју улоге супротног пола. Феномен кретања *јин* и *јанг* енергије извођача чини снажним, уколико уме свој израз да трансформише кроз енергију супротног пола у односу на сопствени пол која је увек истовремено присутна док извођач балансира њену употребу.

Редитељ и велики позоришни реформатор Мејерхолд (Всеволод Емиљевич Мејерхолд) је дао улогу Хамлета жени. Мејерхолд је требало

да отвори своје ново позориште са *Хамлејџом*, у Пикасовој (Pablo Ruiz Picasso) сценографији и са Зинаидом Рајх (Зинаида Николаевна Рајх) у главној улози. Међутим, представа није никада одиграна због политичког прогона њених актера.

На истоку, у Јапану, замена полова на сцени је уобичајена појава када је у питању *кабуки* позориште. Женске улоге играју мушкарци, јер је у време шогуната женама било забрањено да играју улоге.

Жанровска подељеност драмског израза и литературе у западном позоришту чини емпатијску присутност још разноврснијом.

Чињеница да у трагедијама као што је *Анџиџона* проналазимо разлоге за дубоки бол и патњу сестре која је ожалила брата, а трпи казну и неправду, чини да дубока људска осећања и искуства проналазе путеве за емпатијску узнемиреност.

На другој страни, комад у комичном жанру изазива буре емоција гледалишта, непосредно, кроз смех, било да је у питању комедија забуне, замене... С обзиром на то да комедија подражава живот и обичаје, она садржи доживљаје обичних људи и њихових нарави.

Покрет и додир, као активни покретачи емпатије и кинестетички образац комуникације, представљају велико и значајно поље позоришног истраживања.

Стога, у потрази за идентитетом трагичног јунака данашњег доба, позоришни ствараоци посежу за различитим облицима невербалног извођачког израза, изражавајући се суштински квалитетно кроз покрет. Реч је у позоришту модерног доба у великој мери сведена на свакодневну комуникацију на сцени и једино је покрет отворио могућност да помоћу несвакидашњег стилизованог израза извођач досегне елементе трагичног или узвишеног.

Било да су у питању класичан или модеран плес западне цивилизације, затим пантомима као „портрет рада“, по речима пантомимичара Етјена Декруа (Étienne Decroux), помоћу тела кроз различите форме израза извођач преноси сажет мисаоно-емоционални садржај. У форми јапанског *буџо* плеса, или индијског *одиси* плеса... као и различити плесови у Индији и *каџакали* позоришту, *Пекиншкој ојери* или јапанским позоришним формама, или у форми класичног балета западне културе, покрет и плес изазивају емоцију.

У процесу преношења невербалног извођачког језика на гледаоца важну улогу има и костим као елемент позоришта који није само одевни предмет нити елемент улепшавања глумца, већ има своју егзистенцију, представља део радње, а на Оријенту се користи као живи партнер. Гледалац тако може да визуелизује динамику игре коју ствара глумац.

У овој врсти израза реквизита је алат за извршење радње и продужетак глумчевог тела и мисли. Без обзира на то који је предмет изабрао глумац као елемент своје емпатијске комуникације с гледаоцем, тај избор и начин коришћења предмета говоре о глумчевој вештини.

Позориште западне цивилизације, условно речено, често користи сценографију као реалистичан простор или као реалистичан простор са елементима надреалног.

Изузеци су представе које почивају на естетикама „сиромашног позоришта“<sup>1</sup> и „празног простора“<sup>2</sup>.

Према мишљењу значајног сценографа и позоришног мислиоца и ствараоца прошлог века, Адолфа Апије (Adolphe Appia), организација сценског простора треба да буде усаглашена с психичким стањем ликова на сцени, да одговара интелектуалној структури драмског дела и да не произлази из логике изговореног него из музичке композиције. Апија је први остварио идеју о спајању простора и светла у јединствени „ритмички простор“.

Снагом имагинације аутора и увођењем гледаоца као важног фактора представе, који својом имагинацијом домаштава представу и њене елементе као што су: игра, покрет, сценографија, музика... јављају се нови стилови, нове представе с новим формама, које на нов начин комуницирају са гледаоцем.

Потакнути гледаоца да активно учествује у представи је израз поштовања према потреби за акцијом која је и данас исто толико јака као што је била у доба Асклепијевог култа. Највећи дар гледаоца је његова способност да учи од средине која га окружује. Различита друштва широм света негују различите обрасце понашања. Али постоји одређена сума радњи која спада у корпус колективног несвесног и која се учи из средине. Да би извођачи досегли узвишен ниво тих образаца, кроз покрет постижу фасцинацију гледаоца који промишља стварност на нов начин. Гледалац уочава особине карактера кроз радње извођача и учествује у обрасцима понашања на сцени, прочишћавајући сопствене обрасце понашања. Стога је и данас, као и много векова раније, веома важно који образац понашања извођач приказује на сцени, те чије ће радње изазвати страх и сажалење. Квалитет овог избора није само питање уметности ради уметности у представама које се изражавају кроз покрет, већ суштинско егзистенцијално питање избора који је важан за данашњег гледаоца, али и за извођача који кроз специфичан невербалан начин говора изражава своју уметност. Важну улогу у овом избору играју теме кроз које позоришни ствараоци проверавају карактере и њихове одлуке. Дубоко, готово терапијско осећање истине за гледаоца враћа смисао позоришту и гледаоцу у њему.

Позоришни истраживачи који су почетком XX века истраживали покрет у позоришту и његово дејство на гледаоца део су једног великог истраживачког поља које се бавило телом човека као централним покретачем догађања у друштвеној заједници. Тада су била актуелна истражи-

---

<sup>1</sup> Мисли се на естетику Жежија Гротовског, у књизи *Ка сиромашном позоришћу*. Београд: Издавачко-информативни центар студената, 1976.

<sup>2</sup> Мисли се на естетику Питера Брука, у књизи *Празан простор*. Београд: Лапис, 1995.

вања америчког научника Фредерика Винслоуа Тејлора (Frederick Winslow Taylor) који је сматрао да гест који је створен најкраћим и најбољим линијама мишићних покрета даје максимум резултата. У то време, модернизација производње у фабрикама постављала је захтеве да се у најкраћем времену, с најмањим утрошком енергије буде што продуктивнији. Захтеви позоришне уметности следили су овај идеал тела извођача на сцени: економичност покрета и ефикасност у постизању циља.

Промишљање позоришта као идеалног медија за емпатијску узнемиреност гледаоца омогућило је његов опстанак и развој. Проналажење нових форми позоришног израза појачавало је емпатију између глумца и гледаоца. Позориште у западној, синкретичкој култури је кроз историју било само један од медија који су изазивали емпатију. Прочишћење заједнице од емоција сажалења и страха у неким периодима историје одвијало се кроз неке друге сфере друштвеног живота, више него кроз позоришни израз. Међутим, поновним промишљањем егзистенцијалних разлога позоришта и његове друштвене улоге уочавамо да је незаменљива фасцинација гледаоца извођачем кроз позоришни израз, у који извођач ступа због одабраних особина и сукоба карактера који су способни да изазову катарзу кроз прочишћење емоција страха и сажалења. Поставља се питање да ли савремени извођачи имају моћ античког *бога из машине* да разреше дилеме данашњег гледаоца и прихвате изазов свог времена; те да ли данашњи гледалац има прилику да у позоришту буде део хора који пролази кроз катарзу или је његова мера емпатије у неким другим друштвеним изразима који нису позоришни.

Marijana Prpa Fink

## THEATRICAL EXPRESSION AND EMPATHY

### Summary

The theatrical expression plays a crucial role in achieving the empathic reaction of the audience. Movement as a form of non-verbal communication and other means that extend the senses of performers can have a therapeutic effect on the audience and purify their emotions of fear and pity through the patterns of behaviours of characters on the stage as part of the moral principles in one theatrical play.

From the period of the cult of Asclepius, when a procession of fifteen thousand people came to a theatre play in the Epidaurus theatre, until today in different cultures the theatrical expression changed the form of expression as well as the extent of the empathic reaction of the audience.

Key words: empathy, theatre, pity and fear, movement, actor, audience.

## НАДА САВКОВИЋ

Универзитет Унион, Београд, Факултет за правне  
и пословне студије др Лазар Вркатић  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## ДРАМСКА ДЕЛА КАРЛА ГОЛДОНИЈА У СРБИЈИ

САЖЕТАК: У овом раду сагледавају се превођење комада Карла Голдонија на српски језик и њихово постављање на позоришним сценама у Србији, од 1787. године, када је Емануил Јанковић превео дело *Терџовци* (*I mercanti*), до данашњих дана. На сценама двадесет пет позоришних кућа Србије била је седамдесет једна поставка дванаест Голдонијевих остварења: *Терџовци*, *Карџиаш*, *Раскошник*, *Мензулска меана*, *У лажи је илџико дно / Лажљивац*, *Радознале џосје / Лек за жене*, *Добра жена*, *Служа двају џосјодара*, *Мирандолина*, *Кафетерија*, *Трилоџија о лейвовању* и *Рибарске свађе*. Указује се на значај појединих представа, као што је *Рибарске свађе* (1948) Бојана Ступице, како за развој позоришне уметности код нас тако и за позоришта и уметнике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Карло Голдони, превођење, локализација, инсценирација Голдонијевих комедија, Бојан Ступица, медитерански амбијент.

Представљање Карла Голдонија (1707–1793) у српској култури почиње 1787. када је у Лајпцигу штампан његов комад *I mercanti* (*Терџовци*) који је на српски језик превео Емануил Јанковић (1758–1791), студент медицине. Био је то „први пријевод из свјетске драмске књижевности објелодањен на српском језику“, као и први српски превод дела из савремене италијанске књижевности (Батушић 1961: 244). Очекивало би се да је од те године, када је Голдони имао осамдесет лета, уследило знатније превођење позоришних дела италијанског писца; међутим, како су Срби били без своје позоришне куће у XVIII столећу, виднија присутност његових дела на позоришним сценама код нас почиње тек од средине XIX столећа. Његови комади су први пут играни на сцени 1842. године када су у београдском позоришту Театар на Ђумруку приказане три комедије: *Il giuocatore* (*Карџиаш*, 14/26. јануара), *Il prodigio* (*Раскошник*, 7/19. маја) и *L'osteria della posta* (*Мензулска меана*, 4/16 јуна),<sup>1</sup> а превео их је Марко Карамата

<sup>1</sup> Сениша Јанић наводи да се рукописи превода чувају у Националној и свеучилишној библиотеци у Загребу и да никада нису штампани (*Годишњак града Београда*, књ. IX–X,

(1817–1860), „канцелиста Књажеске канцеларије“, али и глумац, писац и преводилац. За свој превод веселе игре у три дејства *Карџаџи* са италијанског језика добио је јавну благодарност, односно захвалност Управитељства овдашњег театра (мисли се на Театар на Ђумруку), будући да преводилац „из једне самоверности и из родољубља своје труде на установљеније Театра жртвује, и припадајућу му награду овоме новородившем се заведенију поклања“ (Николић 2009: 331). Највероватније је да је боравећи 1837. године у Венецији<sup>2</sup> имао прилике да гледа нека Голдонијева дела, те је по повратку у Србију превео три његова комада за мање од шест месеци. Павле Арс. Поповић је похвалио глумце представе *Раскошник*, Голдонијево дело, као и Караматин превод којем се „ништа замерити не може“ (343). Но, Поповић није имао исто мишљење и о преводу текста *Мензулска меана*, оценио је и дело и превод као слабе (346). Остварења *L'osteria della posta*, *Il prodigio* и *Il giuocatore* нису никада касније одиграна на српским позоришним сценама. Комад *I mercanti* (1753) у преводу Емануила Јанковића први пут је представљен тек 1994. године на Сцени „Бојан Ступица“ Југословенског драмског позоришта у Београду. Пре тога је 1967. године успешно адаптиран за телевизијско представљање, „стилски чисту и јасну“ режију потписује Јован Коњовић, који је Голдонијев текст лоцирао у Нови Сад, у време када је Јанковић живео у њему, „међу тадашње трговце, сокаке, домове, крчме“; остварени су „шармантни ликови“ и „атмосфера пуна поезије и склада“ (Божичковић 1967: 11).

Од те 1787, односно 1842. године, на сценама двадесет пет позоришних кућа у двадесет градова Србије<sup>3</sup> приређена је седамдесет једна инсценација дванаест Голдонијевих остварења: *Терџовци* (*I mercanti*), *Карџаџи* (*Il giuocatore*), *Раскошник* (*Il prodigio*), *Мензулска меана* (*L'osteria della posta*), *У лажји је њлићко дно / Лажљивац* (*Il bugiardo*), *Радознале џосџе / Лек за жене* (*Le donne curiose*), *Добра жена* (*La buona moglie*), *Служа двају џосџодара* (*Il servitore di due padroni*), *Мирандолина* (*La locandiera*), *Кафеџерија* (*La bottega di caffè*), *Трилогија о лејџовању* (*La Trilogia della villeggiatura*) и *Рибарске свађе* (*Le baruffe chiozzotte*).<sup>4</sup> Највише пута на сцену је постављан комад *Мирандолина*, двадесет четири, а затим

---

1962–1963, 146); Вељко Купрешанин погрешно предочава да је Карамата превео два Голдонијева комада: *L'uomo del mondo* (*Раскошник*) и *La bottega del caffè* (*Мензулска меана*) (*Годишњак Музеја града Београда*, књ. II, 1955, 222).

<sup>2</sup> Наведено се претпоставља на основу текста „Одговор – Марка Карамата на пријемчаније Г. В. С. при представљању мога сочиненија под именом ‘Пријатељство и Љубов’ учињено 28. фебруаром“, објављеном у књизи Милорада Т. Николића, *Тејџер на Ђумруку* на 332. страни.

<sup>3</sup> Голдонијева дела су, наравно, играна и на гостовањима у другим градовима по Србији, а не само на сценама матичних позоришних кућа.

<sup>4</sup> У Србији је извођена и комична опера Ермана Волф-Ферарија (Ermanno Wolf-Ferrari) *Четири ђрубџана* (*I rusteghi*) за коју су либрето написали Луиђи Сугана (Luigi Sugana) и Ђузепе Пицолато (Giuseppe Pizzolato) по Голдонијевом истоименом комаду, либрето је превео др Никша Стефанини; опера је први пут представљена 19. новембра 1938. на сцени Народног позоришта у Београду, редитељ је био др Ерих Хецел.

*Слуџа двају ѓосѿодара* седамнаест пута, комедије *Рибарске свађе* и *Лажљивац* имале су по десет инсценација, а *Радознале жене* три режије, док су комади *Терџовци*, *Кариѿаш*, *Раскошник*, *Мензулска меана*, *Добра жена*, *Кафеѿерија* и *Трилоџија о лейѿовању* само по једном постављане на сцену. Најплодотворнија је била 1953. година, када се навршило 160 година од Голдонијеве смрти: било је осам нових инсценација, по три за комаде *Слуџа двају ѓосѿодара* и *Мирандолина*, а игране су и комедије *Лажљивац* и *Рибарске свађе*. Поводом 200 година од Голдонијевог рођења 2007. уприличене су четири премијерне поставке, по две комедија *Слуџа двају ѓосѿодара* и *Мирандолина*.

Успех *Мирандолине* не изненађује имајући у виду да је ова Голдонијева комедија представљала значајну иновацију у драмској књижевности јер протагонисткиња на сцени представља *сама себе* по моделу „театар у театру“ како то примећује Марија Ђулија Кароне: „Piuttosto che una riproduzione del Mondo, emerge in primo piano un'autorappresentazione della protagonista. In altri termini, non è l'autore che mette in scena il Mondo, ma Mirandolina che mette in scena *se stesa* e la propria commedia secondo un raffinato effetto di *mise en abyme*“ (103).<sup>5</sup> Комад изразите сценске акције и ритма, забаван и духовит *Слуџа двају ѓосѿодара*, Голдонијева иновативна надоградња традиције комедије дел арте, такође омогућава (пре)испитивање театарности театра.

До Другог светског рата су четири позоришта седамнаест пута инсценирала девет Голдонијевих комада; Театар на Ђумруку је одиграо поменута три дела, Уметничко позориште у Београду, основано 1939, представило је само комедију *Слуџа двају ѓосѿодара*, а Српско народно позориште у Новом Саду, основано 1861, имало је четири премијерна извођења.<sup>6</sup> Народно позориште у Београду, основано 1868, представило је седам Голдонијевих комада, односно девет ако се има у виду да је глумачка дружина Одбора за стално народно позориште у Београду, која је деловала са прекидима од 1863. до априла 1865. године, играла на сцени Велике пиваре Голдонијеве комедије *Добра жена* и *Радознале ѓосѿе*. У току Првог светског рата војничко позориште „Тоша Јовановић“, које је радило у избеглиштву и које је давало представе у Солуну од 30. јануара до 20. августа 1917. године, а потом до 20. септембра 1918. у Водену, на репертоару је имало и Голдонијев комад *Један слуџа, а два ѓосѿодара*.

Италијанске књижевност, култура и уметност утицале су на српске писце који су боравили у Трсту или Венецији, студирали у Италији или

---

<sup>5</sup> Уместо репродукције света, у први план до изражаја долази самопредстављање главног лика. Другим речима, не ставља аутор на сцену свет, него Мирандолина на сцену ставља *сама себе* и сопствену комедију по рафинираном ефекту „театар у театру“ (CARONE 2009: 103).

<sup>6</sup> Новосадски театар је неколико пута мењао име: од маја 1936. деловао је под именом Народно позориште Дунавске бановине Кнеза намесника Павла, имао је стална седишта поред Новог Сада и у Крагујевцу и Суботици, а касније и у Петровграду (Зрењанину).

путовали у ову земљу. Емануил Јанковић је 1786. године обишао алпске пределе Аустрије, неколико градова Италије и Швајцарске, помиње Средоземно море, Ливорно, Ферару и Милано, а највише га се дојмила Венеција,<sup>7</sup> Голдонијев родни град. Био је од оних Срба за које је путовање било и културни чин. Боравак у туђини неизбежно намеће поређења и уочавање контраста, што често јесте извор стваралачке енергије усмерене да се позитивна достигнућа усаде у завичај. Јанковић је имао могућности да осети у којој мери је XVIII век – век позоришта у Европи, како је то сматрао теоретичар позоришта Силвио Д’Амико (238). Срби су у XVIII столећу били и без свог професионалног позоришта и без оригиналне драмске књижевности. У Србији и другим балканским земљама, као и у још понеким земљама унутар Хабзбуршке монархије које су се бориле за национално ослобођење, тек крајем XVIII и почетком XIX столећа почиње процес оснивања националног позоришта.

Емануил Јанковић се трудио да прилично верно преведе Голдонијев текст; минимална одступања од оригинала указују да је превод намењен читању а не сцени, јер је свестан непостојања позоришта код Срба. Избацио је речи, фразе и реплике које, као што је то у Голдонијевим комедијама уобичајено, доприносе успешном сценском говору, а које нису биле у функцији основне идеје овог наглашено поучног комада. Истовремено, био је принуђен да дописује оригинални текст не само да би својим недовољно образованим читаоцима објаснио поједине трговачке термине или куртоазне фразе којима италијански језик обилује, него и зато што је писао на народном језику, који пре њега није ни коришћен за драмске текстове. У анонимној рецензији јенских *Allgemeine Literatur-Zeitung* (12. децембра 1787) пише да је књига објављена на „простом народном језику Раца“ и да је преведена „не само тачно него и течно“, као и да је Јанковић у неким сценама мењао текст да би га прилагодио „духу свог матерњег језика“ (Маринковић 281).

Ђорђе Максимовић (1838–1881) је прерадио комедију *Il Bugiardo* (*Лажљивац*): играна је под насловом *У лажу је иллийко дно*, но његов превод, односно прерада, оцењен је негативно, он је „Голдонија потпуно изневјерио“ (Чале 1968: 191). Да локализација, односно посрбљавање, Голдонија није била успешна наводи се и у приказу поводом представе:

Наши преводиоци јако греше када какав комад тек онако од ока посрбе. Ми смо већ једном напоменули да се то не зове прерадити или посрбити какав комад, ако се у њему само имена промену и ништа више. Иште се мало труда да се какав комад тако преради да се не може познати да је пресађен заједно са земљом, у којој је био. Тако је и с овим комадом. У њему

---

<sup>7</sup> Јанковић описује обичаје трговаца у Венецији који при једној великој ћуприји (мисли на Понте Риалто, најчувенији мост у граду) имају у једној кући своју банку „гди они своје кредиторе сваки дан пред подне исплаћивају, или, ако им ко шта исплаћивати има, тамо им донесе“ (Голдони, Карло. *Терџовци*. Лајпциг: Тајбелова штампарија, 1787, 21).



се збивају ствари, које се само под плавим небом Италије могу догађати, ал' никако у Новом Саду. За то би предлагали да се овај комад, такав као што је сад, из репертоара брише, или да се све онако каже као што је у изворнику, или да се бар тако преради, да се може поверовати да се тако што може и код нас збити“ (А-м 1866: 642–645).

Максимовић, иначе лекар, говорио је неколико језика, „још као ђак знао је немачки, мађарски и талијански“ (А-м 1881: 69), па се претпоставља да је преводио са оригинала, односно са италијанског језика.

Погрешно су неки сматрали да је Голдони аутор једночинке *Ојклада*, а не Чезаре Дела Вале (Cesare Della Valle, 1777–1860), који је 1832. написао комедију *La scommessa fatta a Milano e vinta a Verona*, а која је играна на сцени Српског народног позоришта 1862. године; превео ју је и посрбио Максимовић. Антоније Хаџић у писму Јовану Ђорђевићу пише да шаље три италијанска комада, да се може употребити *Ојклада*, а да друга два „канда не ће млого ваљати“ (Ковачек 1973: 46–47), но нигде није написао да су комади које шаље Голдонијеви. У рубрици о раду Српског народног позоришта у листу *Даница* наведено је да је комад *Ојклада*, који је особито забављао многобројну публику, „прерађен по Делавали“ (А-м 1862: 316). Међутим, у опширном некрологу поводом Максимовићеве смрти у *Школском листу* назначено је да је превео Голдонијева дела *У лажу је илйико дно* и *Ојклада* (А-м 1881: 69), што је вероватно и утицало на то да се ауторство *Ојкладе* касније и припише Голдонију, а не Дела Вали.

Комад *Лажљивац* је након Другог светског рата игран у Сомбору у преводу Ива Јеленовића (1898–1981), хрватског филолога и историчара књижевности, чакавца са острва Крк. Непознато је да ли је његов превод коришћен и касније, јер многа позоришта некада у својим евиденцијама нису наводила податке о ауторима превода и немогуће је стећи тачан увид. Преводи за позоришта имају прагматичну улогу; зато углавном и остају у рукопису. У Србији су објављени само преводи Голдонијевих комада *Терџовци* Емануила Јанковића 1978. и 2008. године, *Мирандолина* Богобоја Руцковића 1948. и 1951. и *Поцијанска крчма* (*L'osteria della posta*) Миливоја Соколовића, 19?? – недовољно да би Голдонијева дела била приступачна и читаоцима, а занемарљиво у поређењу са другим европским срединама.

Српски лекар, писац и политичар Владан Ђорђевић је још као гимназијалац 1859. превео комад *La buona moglie* (*Добра жена или Трйен сја-сен*, првобитан наслов је био *Добродјетелна сујруга*) али не са изворног језика, него се служио грчким преводом. Такође је као ђак превео и комедију *Љуишши добройвор*, но није могао да се сети аутора текста (Ђорђевић 1927: 297). Предраг Станојевић закључује да је реч о Голдонијевом делу *Le Bowru bien-faissant* (1994: 33). Историчар књижевности и политичар Стојан Новаковић је такође као младић преводио Голдонија; прерадио је његову шаливу игру *Радознале ѓосје* (*Le donne curiose*), но пошто још увек није добро знао италијански језик, користио је неки немачки превод. У приказу у листу *Вила* дело је оцењено као „врло добро“, а писац „није

промашио своје цели, већ нам је како ваља нацртао радознале госпе“; иако је игра уопштено заслужила признање, било је и тумачења појединих глумаца која су сагледана као слаба (Д. 1865: 94).

За прве позоришне представе на српском, не само Голдонијевих дела, инсценације потписују или уметнички ансамбл или талентовани глумци. Прву представу *Мирандолине* режирао је 1904. Илија Станојевић Чича (1859–1930), који је поред петсто глумачких улога остварио и преко шездесет режија; Јосип Лешић их је окарактерисао као типично глумачке режије, за које је особено чување традиције, поштовање фахова, рутинско склапање представа (у неколико проба), шаблонски мизансцен у оквиру стандардних „павиљона“, синкретизам стилова, мешање романтичарског патоса и реалистичке глуме, а за Чича Илију, као његов лични печат, карактеристичне су и живописна карактеризација, ведрина духа и непресушна импровизација (Пешић 1986: 414, 415). Глумачке режије на прелазу из XIX у XX столеће за представе Народног позоришта у Београду потписују и некада чувени глумац Лаза Поповић: *Улажи је илито дно* (1869) и *Радознале ѓосје* (1869), а за комедију *Слуџа двају ѓосјодара* глумци Милош Цветић (1899) и Сава Тодоровић (1906). Међу глумцима-редитељима Тодоровић је „ако ништа друго, а оно бар покушавао одржати цјелину представе и њен основни реалистички стил“ (Лешић 1986: 431).

Познати глумац Народног позоришта у Београду Богобој Руцовић (1869–1912), рођен у Будви, којем је медитерански амбијент био и те како близак, врло добро је превео комедије *Мирандолина*, најчешће постављано дело на сцени у Србији, и *Слуџа двају ѓосјодара*, коју је Голдони написао по наговору чувеног млетачког глумца Антонија Сака (Giovanni Antonio Sacco, 1708–1788), запамћеног и по успешном тумачењу лика Труфалдина. Комад *Слуџа двају ѓосјодара* у његовом преводу први пут је игран 1899. године и задржао се на сцени све до 1906. године а *Мирандолина* 1904. године, оба у његовом Народног позоришту. Руцовићеви преводи се употребљавају и данас: *Мирандолина* је 2007. играна у београдском Позоришту „Бошко Буха“. Превод *Мирандолине*, за који је напоменуто да је Руцовић пресадио из италијанског позоришта „још пре неке године“, оцењен је као успешан (А-м 1904: 3). И Тодор Манојловић је превео *Мирандолину*; његов превод је остао у рукопису, но Ђура Удицки и Бранивоје Ђорђевић су сачинили обраду Манојловићевог превода за представу *Бирџацица бећарица*, која је постављена на сцени Народног позоришта „Стерија“ у Вршцу; прво извођење је било 20. новембра 1984, а главну улогу је тумачила Бојана Малкановић Удицки. Руцовићев превод комада *Слуџа двају ѓосјодара* касније су обрадили Живојин Петровић (1907–1986) и Анђелко Штимац (1909–1995) (Станојевић 1994: 33); обојица су потписани као преводиоци приликом извођења 1938, односно 1939. године. Штимац је током свог позоришног деловања остварио око двеста режија и исто толико глумачких остварења, а од 1935. до 1941. деловао је на релацији Београд – Скопље – Нови Сад. Живојин Петровић се бавио глумом и

превођењем, али и историјом српског позоришта. Његову обраду је употребио и Александар Верешчагин 1942, као и др Марко Фотез 1953, када је поставио дело у Хумористичком позоришту у Београду. Обрада комедије *Слуѓа двају ѓосѓодара* Анђелка Штимца узета је за инсценације и 1973. у Зрењанину, као и 2007. у београдском Позоришту „Бошко Буха“. У сомборском Народном позоришту редитељ Филип Гринвалд је 2007. године користио два превода комедије *Мирандолина*, и Руцовићев и Иванишевићев. Најновије преводе *Слуѓе двају ѓосѓодара* потписују Јован Тирилов, који је 2007. одабрао једну од верзија текста чувеног Ђорђа Стрелера, и Бранко Димитријевић, који је 2012. комад превео са енглеског језика.

У Суботици је 1953. употребљен и „изврстан превод“ (Чале 1968: 200) Дубравка Дујшина (1894–1947) комедије *Слуѓа двају ѓосѓодара*, коју је преводилац локализовао у сплитски жаргон, што је допринело заводљивости медитеранске комике. У Голдонијевом опусу има дела написаних на италијанском књижевном језику али и на венецијанском дијалекту; он је често прелазио са једног на други говор. Његов италијански је језик грађанског миљеа „надахнут скривеном дијалекталном подлогом, далеко од чистоте класичне тосканске традиције“ (Ферони 2005: 487); рабио је богатство наречја севера Италије. Као мајстор дијалога Голдони је вешто употребио језичку разноврсност свакодневице да би и на том нивоу указао на друштвену различитост и слојевитост, као и да би успешно представио живот тадашње Венеције. Поставка ове комедије такође у Суботичком позоришту, али 2001. године у режији Кокана Младеновића, сматра се једном од најбољих у историји ове куће (Марјановић 2005: 481).

### *Голдони у ѓоку Друѓоѓ свейскоѓ раѓа*

Петар Волк запажа да су три сезоне, од јесени 1941. до лета 1944. године, у многим прегледима и студијама о историји српског позоришта издвојене из контекста свега што се догађало током XX века. „Разлози су многоструки, али се најчешће траже у идеолошким екстремностима испољеним после Другог светског рата“ (Волк 1995: 181). Уочено је да је позоришни живот био у потпуности у служби заједничке пропаганде, односно немачко-српске сарадње. Но, парадоксално је да је у том периоду он био „особен и разноврстан“ (Марјановић 2005: 362) и то не само у вези са драмским секцијама које су деловале при ослободилачком комунистичком покрету. Српско народно позориште, односно, како се тада звало, Дунавско народно позориште, на својој сцени у Панчеву 30. септембра 1942. имало је премијеру Голдонијевог комада *Слуѓа двају ѓосѓодара* у режији Александра Верешчагина (Александар Верешчагин, 1885–1965), глумца и позоришног редитеља, руског емигранта; текст је обрадио Живојин Петровић. Верешчагин је поменути комад пре тога поставио 1938. у Крагујевцу судећи по приказу објављеном у листу *Одјек Шумадије* бр. 1.

јануар 1939; представа је очарала Крагујевчане: „Ако Крагујевац у позоришном смислу није до данас доживео сензацију онда је то имао 27. ов. м. са комедијом *Слуџа двају ђосиодара*.“ Вероватно је то била „прва комедија ‘дел арте’ у Крагујевцу, у инвентивној, фасцинантној режији Верешчагина, са живописним костимима из 17. века, рађеним по нацртима стручњака“ (Стојадиновић 1975: 161).

### *Голдони након Друго̄г свейско̄г райа*

Након Другог светског рата Голдони се са својим делима упечатљиво вратио на српску сцену и био је присутан као никада раније и као никада касније: од 1948. године су његови комади једанаест година континуирано постављани на сценама по целој Србији.<sup>8</sup> Инсценирано је тридесет представа на пет Голдонијевих текстова у седамнаест градова и седамнаест позоришних кућа Србије. Највише је било поставки комедије *Мирандолина*, тринаест, комади *Лажљивац* и *Слуџа двају ђосиодара* су имали по шест поставки, *Рибарске свађе* четири а *Лек за жене* је имао једну премијеру. Поновној промоцији Голдонија допринео је и Бојан Ступица (1910–1970) својом надахнутом, динамичном и инвентивном режијом комада *Рибарске свађе* на сцени новооснованог Југословенског драмског позоришта.<sup>9</sup> Голдони је имао приметан значај за српско позориште у послератним годинама; захваљујући његовим остварењима, уведени су медитерански амбијент и грађански сензибилитет.

Премијера *Рибарских свађа* била је две недеље након Стаљиновог писма упућеног Комунистичкој партији Југославије,<sup>10</sup> дакле у атмосфери

---

<sup>8</sup> Две премијере Голдонијевих комада су биле 1948, 1949. инсценирана је само комична опера *Чейири ѓрубијана*, три 1950, а чак пет 1951. године, једна 1952, а 1953. чак осам премијерних извођења, што се никада није поновило, 1954. било их је три, 1955. две, 1956. једна, а 1957. три и једна 1958. године.

<sup>9</sup> Југословенско драмско позориште у Београду основано је у пролеће 1947. године. Одлуком владе ФНРЈ, у ансамбл су позвани најбољи глумци из бивше Југославије, уметнички руководилац је био Бојан Ступица, који је на почетку рада ове куће поставио три дела: *Краљ Бейтајнове* Ивана Цанкара (3. априла 1948), *Ујка Вања* Чехова (6. април) и Голдонијеве *Рибарске свађе* (10. април).

<sup>10</sup> Комунистички Информациони биро, наставак Коминтерне, основан 1947, био је добровољно удружење комунистичких партија. Но, убрзо је дошло до различитих ставова Београда и Москве нарочито у вези са оснивањем Балканске федерације. Стаљин је 27. марта 1948. упутио писмо у којем је омаловажавао рад Комунистичке партије Југославије – КПЈ. Одговор Централног комитета КПЈ уследио је 13. априла. На другом саветовању Информбироа, одржаном у Букурешту од 20. до 28. јуна 1948. Тито је оптужен да је експонент империјалистичких сила и да има задатак да разбије јединство КПЈ. На крају заседања је донета резолуција *О сјању у КПЈ*, познатија као *Резолуција Информбироа*. *Резолуција Информбироа* је објављена у Југославији већ у подне преко Радио Прага. Сутрадан је штампан текст *Резолуције* и одговор ЦК КПЈ у којем су негирани закључци Информбироа, да би новоизабрани Централни комитет на Петом конгресу КПЈ, одржаном од 21. до 28. јула 1948, Стаљину изрекао „историјско не“. У Југославији је почео прогон присталица Стаљинове политике, било је много монтираних судских процеса, неистомишљеници односно поли-

наглашених политичких тензија у земљи, која је стварала свој систем вредности. У уметности су такође биле прокламоване нове општеважеће норме прикладне за радни народ; требало је „моћно и дубоко оцртати лик новог човека, човека снажног и напредног покољења које је извојевало слободу своме народу и данас изграђује своју народну републику“ (Мишић 1946: 50). Након ослобођења примена нових норми у позоришту нарочито је била под лупом у периоду од 1947. до 1951. године када су из надлежног Министарства за културу достављане чак и оквирне репертоарске листе с обавезом да се поштују. Имало се у виду да би репертоар требало да промовише дела која ће доприносити формирању друштвене свести, односно свести која ће широким народним слојевима говорити о њима, њиховим свакодневним тешкоћама, њиховом раду и делима, поготову што се сматрало да је позориште пре било монопол буржоазије, као и да се онемогући представљање дела која би била у супротности са новим друштвеним околностима. На позоришним сценама превладали су домаћи и руски аутори,<sup>11</sup> тенденција је била да се избегавају лаки, забавни и безидејни комади. Само личност од великог професионалног ауторитета и храбрости попут Бојана Ступице је у таквој клими могла уврстити у репертоар неки Голдонијев комад; театролог Јован Тирилов се сећа да су *Рибарске свађе* представиле особену медитеранску разуданост тако туђу и страну пуритизму раног југокомунизма. Ступица је исцрпео баштину комедије дел арте; веома досетљиво „држећи гледаоце у сталној напетости“ покренуо је радњу уклапајући досетке „било да су ове досјетке (споменути *lazzi*) опће добро талијанских сценских импровизација, било да их је сâм измислио или дотјерао“ (Хергешић 1958: 323–324). Текст је превео чувени Иво Тијардовић (1895–1976), композитор и либретиста, и то на дијалекат далматинских рибара, односно на чакавштину средње Далмације, што је посебно допринело допадљивости комедије; он је вешто пренео медитерански штимунг „са једне на другу обалу Јадранског мора“, односно „делокализовао“ је текст, што је било оправдано с обзиром на сличност менталитета. И његов превод, и маестрална режија Бојана Ступице и успеле глумачке интерпретације допринели су поимању универзалности италијанског писца, као и његове свевремености. Преводи Голдонијевих позоришних комада на приморски дијалекат утицали су на истински успех његових дела; тако је било и са послератном Тијардовићевом верзијом *Рибарских свађа*.

Након извођења три комада у режији Бојана Ступице у Југословенском драмском позоришту почетком јула 1948. уследио је напад на његов

---

тички осуђеници упућивани су на „преваспитавање“ на Голи оток. Тек након Стаљинове смрти уследило је „отопљавање“ односа између Београда и Москве.

<sup>11</sup> Оцењујући репертоар позоришта у Србији 1947/48, Бошко Бабовић наводи да су од септембра до краја децембра одиграна двадесет четири комада домаћих писаца, шеснаест дела руских и совјетских драма и осам дела из осталих књижевности (Бабовић, Бошко. „Овогодишњи репертоар наших позоришта.“ *Позориште* 1948: 53).

„формализам“: организована је у просторијама листа *Борба* јавна дискусија – „незграпна агитпроповска интервенција“ – у којој су критичари-марксисте оцењивали сва три остварења. Ели Финци је указао на питање стила режија Бојана Ступице, који у свом стварању „показује изразиту склоност ка сочној и драстичној натуралистичкој појединости, што се највише одразило у *Рибарским свађама*; он исто толико прибегава наглашеној стилизацији, тако да се многи театарски ефекти, иначе инвентивно пронађени, одвајају стилем од целине и губе боју уверљивости и истинитости“ (1955: 263). Милан Дединац је у свом приказу представа Бојана Ступице чак половину текста посветио усуду ратовања, осврнуо се и на богату позоришну традицију његове земље, да би тек на крају представио и Ступичине режије, имајући у виду да би позориште требало да „одигра велику улогу идејног и уметничког васпитача публике“ (1948а: 323). Ипак, Дединац предочава позитивне аспекте режије Бојана Ступице, која је донела „на све стране духовите ситуације и обиље сценских чаролија...“ (1948б: 535); примећује да је Ступица морао да се размахне, да блесне комичним ситуацијама и динамичним мизансценом, да је успео да дражи публику на смех.

Публика је радо годинама гледала ово остварење: представа је извођена 105 пута, четири сезоне, до 10. априла 1952, и убраја се у најзначајније режије Бојана Ступице, који је био плодотворан редитељ. Млади Мирослав Беловић, касније Бојанов помоћник, редитељ, који је присуствовао пробама *Рибарских свађа*, сматра да је Ступица био фанатик сценске радње и конфликта, да је ослободио глумце, да је представа обиловала дражесним импровизацијама и да је својом смелом режијом допринео рађању нечега новог у нашем позоришту, нечега што није дословно пресликавање живота, „што одише поезијом театра, што поштује условност сцене, што трага за истином кроз жанр и стил и замамне ликове“ (1985: 165).

Пет дана након београдске премијере *Рибарских свађа* у Суботици је Емил Карасек поставио комад *Мирандолина* на сцену Хрватског народног казалишта, основаног 1945, које је неговало сценски реализам и метод Станиславског. Дело је превео академик Драго Иванишевић (1907–1981), хрватски песник, драматичар и преводилац, добар познавалац италијанске књижевности, који је рођен у Трсту и докторирао у Падови. Представа је оставила „ванредан утисак“ на Фестивалу војвођанских народних позоришта: оцењено је да је „уметнички колектив Казалишта радио на овом комаду савесно. Улоге су добро савладане а цела представа је текла уједначено и заокругљено“ (Т. А. 1948: 2). У недостатку професионалних редитеља режијом су се бавили прваци драма. Једна од представа које су обележиле почетке рада овог позоришта била је и *Рибарске свађе*, коју је 1952. режирао Ленчо Лендваи. Миливој Поповић Мавид је младом редитељу замерио да је начинио плагијат Ступичине поставке *Рибарских свађа*, односно да је „режију Бојана Ступице прекопирао до најситнијих детаља“, али је приметио да је игра суботичких глумаца била „углавном уједначена и на врло лепој висини“ (1952: 3). Лендваи је био један од редитеља који су у суботички театар унели дух београдске школе Бојана Ступице.

*Мирандолина* је инсценирана и на сцени Народног позоришта у Сомбору али у режији Тита Строџија (Tito Strozzi, 1892–1970), хрватског глумца, редитеља, писца и преводиоца, три месеца касније, исте те 1948. године. Јосип Лешић напомиње да је у периоду 1945–1960. Строџи више режирао него глумио и да „више није имао оне свјежине и енергије помало је засићено (па и рутински) прихватио нову казалишну стварност“. Ипак је у сваком сценском наступању докраја живота, и као глумац и као редитељ, „доносио на позорницу незатомљен, исконски мимички порив, радосно стварајући полетом младића“ (Лешић 1986: 418). Ово у Србији најпопуларније Голдонијево дело постављено је двадесет четири пута, а играно је и под називима *Крчмарица Мирандолина* и *Бирџашица бећарица*.

Намеће се питање: шта је могло да утиче на тако значајно присуство Голдонијевих дела код нас у периоду од 1948. до 1958. године? Позориште се у XVIII веку, у Голдонијево време, враћа широким слојевима и обраћа им се са циљем да их упуту у моралне, друштвене и политичке вредности; драмска књижевност настоји да покрене велике проблеме „које најдубљи духови износе пред мноштво“, што ће утицати на почетак „дубоког духовног преврата“, који се у филозофији креће од „енциклопедизма и просветитељства до великог немачког идеализма“ (Д’Амико 1972: 256). Позоришна уметност ће страсно пропагирати тај духовни преврат, који се највише огледа у идејама просвећености. Неке особености илуминизма (италијански термин за просвећеност) попут оптимизма, космополитизма, истинољубивости уочавају се и у Голдонијевом делу. Тежио је да поучи „особе које не воле читати, и то тако да с позорнице чују мисли и опасности које би им у каквој књизи биле досадне“ (Голдони 1971: 226). Сматрао је да комедија мора бити школа живота, да „мора приказивати људске слабости зато да би их исправила и стога не смије извргнути жртвовању несретно потомство под изговором да тиме награђује врлину“ (Голдони 1971: 234). Можда је најбоља дефиниција онога што је Голдони подразумевао под комедијом изјава његовог Анселма да је „комедија измишљена да исправи мане и учини смешним лоше навике“ (ZARDO 1925: 125). С друге стране, Голдони се сматра и једним од оснивача грађанског позоришта у Европи, јер је у својим делима изражавао класну свест, менталитет и етику грађанства. Настојао је да представи личност, индивидуу са свим њеним особеностима, а не одређени тип. Голдонијева идеологија се дефинише као нека врста „народног просветитељства“ заснованог на тежњи ка прогресу друштва и рационалном благостању што је било блиско и комунистичкој идеологији. Валтер Бини сматра (1968: 642–660) да су основне тачке Голдонијеве реформе комедије савршен смисао који је имао у вези са људском реалношћу, оном која није претходно селекционисана и идеализована, затим искреност његовог интересовања за *природно*, *истинитио*, његова љубав за стварне ситуације у њиховим *границама*, а ту је и интензивно истраживање жустрине и спонтаности покрета и ритма стварности; карактер и амбијент су у основи голдонијевске перспективе

упркос различитим тачкама поетског истраживања и најзад сигурност и вокација дијалога, сажетог и коралног, који захтева интимно познавање људских и грађанских односа и који је супериоран и веома зрео у односу на оне промишљене и извештачене. У центру његових интересовања је град. Неоспорна је уметничка вредност дела Голдонија, који се и данас сматра једним од најверљивијих и најзначајнијих комедиографа света, а његова најзначајнија дела се и данас играју на позоришним сценама у многим земљама. Већина његових најбољих остварења попут *Мирандолине* (1752), *Рибарских свађа* (1762), *Трилоџије о лејшовању* (1761) или *Кафетерије* (1750) су играна у Србији.

Но, Голдони није увек схваћен на прави начин. Поводом премијере *Рибарских свађа* у зрењанинском Народном позоришту „Тоша Јовановић“ у критици о овој представи Гаврило Вушовић не само да је минимизовао Голдонија као писца него је имао утисак да је реч о „сувише удешеној игри која је сама себи циљ“ (1953: 4). Вушовић се питао како је могуће да се са сцене чује наша песма о планини Врбнику и зашто нема ни трага о рибарима који зарађују хлеб у зноју лица свога залажући се за позориште које ће „извршити одређену друштвену улогу“. Редитељ представе Петар Говедаровић му је одговорио у десет тачака, с правом, закључујући да је читав напис „старомодан и ништа не доприноси развоју позоришне уметности у нашем граду“ (1953: 4), односно Зрењанину. Последњу реч ипак је имао Вушовић, али је његов осврт на Говедаровићев текст био неаргументован.

За многе глумице улога Мирандолине била је једна од најзначајнијих у каријери, и за Миру Ступицу, једну од најбољих српских глумица, која је лик тумачила „с темпераментом и сценском пластичношћу које су данас ретке на нашој сцени. Лични шарм, сав обојен природном женствености, који она увек уноси у своје улоге. Овде је нашао плодно тле за потпуно испољавање.“ Загорка Богдановић (Миловановић) је овај лик остварила на сцени ужичког позоришта два пута, 1951. и 1957. године; академик Љубомир Симовић је у приказу о представи написао:

Душан Станојевић, који је поставио Мирандолину... развијао је радњу са пуно пажње, али са мало динамике. Догађаји су се прегледно смењивали, али нису били испуњени оним детаљима за које се у конвенционалном позоришту каже да су плод режисерове инвенције. У улози Мирандолине поново смо видели Загорку Миловановић. Режисер је имао посла са очигледно добром глумицом, и са њом је остварио најлепше сцене своје представе. Сваки гест прецизан и јасан, свака реч изговорена интонацијом коју су диктирали и њено место њен значај у синтаксичком склопу (1986: 104).

Редитељ Јуриј Љвович Ракитин је хвалио глуму Љубице Раваси, која се издвајала од осталих глумаца у његовој поставци 1951. у Српском народном позоришту (*Фонд Ракитин*). Представа у режији Војислава Мићовића у Пироту 1953. оцењена је као успела: „по оцени критике, први пут



од оснивања Народно позориште (основано је 1944) се представило тако добром представом“, а памти се и улога Мирандолине Аните Мићовић (Петковић 1994: 25). Једна од најзапаженијих улога и у успешној каријери Катице Жели била је Мирандолина у представи коју је 1976. у Сомбору режирао Паоло Мађели. Лик заводљиве крчмарице почетком овог лета је успешно тумачила и Јелена Шнеблић у кикиндском Народном позоришту: „у свакој сцени била је потпуно спремна за драматуршке изазове, а начин како је водила радњу – од љубавне интриге, до друштвене сатисфакције и моралне победе – све је то било пуно веселог медитеранског шарма и богате глумачке маште и енергије“ (Цветковић).

Најдужа пауза у игрању Голдонијевих дела била је тринаест година, од 1958. до 1971. године, у том периоду само је Петар Теслић 1962. поставио комад *Рибарске свађе* на сцену српске драме у Народном позоришту у Приштини. А онда је уследио период који је својим поставкама Голдонијевих дела обележио Паоло Мађели (Paolo Magelli, 1947), Италијан који је од 1974. до 1985. године живео и стварао у Београду. Режирао је у Београду *Рибарске свађе* 1973. и *Трилогију о лејџовању* 1978. године, као и *Мирандолину* у сомборском Народном позоришту 1976. Био је први који је поставио комедију *Рибарске свађе* у Народном позоришту у Београду, и то на тадашњој Сцени у Земуну. Његова инсценација је доживела велик успех и код критике и код публике, играна је девет сезона, а изведена је седамдесет осам пута. Мухарем Первић напомиње да је Мађели „пошао од становишта да је данас у *Рибарским свађама*, мање-више, све позориште, и зато је учинио све да максимално да маха театрализацији претачући готово читав текст у шуму покрета, игре, његова“ креирајући „угодну вреву“ (1973: 14) и лагодну комедију. Мађели је рекао да је стварао „баладу о сиромашним људима реализовану на теорији Брехтовог театра“. Хваљени су његова необична имагинација, неконвенционалност и медитерански темперамент, да је успео да „готово фелинијевском снагом искаже поезију сиромаштва, да отвори лепоту, трагику и снагу пучког пулсирања, укотвљеног између хлеба, беде, љубави и фантазије“. У Сомбору се ишчекивала *Мирандолина* Паола Мађелија, који је остварио „јасну, до краја промишљену и потпуно образложену интерпретацију“, успео је да прикаже природу Мирандолине слободе и „развије савремену идеју о човеку и његовом животу и слободи“ (Стричевић 1976: 8). Но, његова режија *Трилогије о лејџовању* није много хваљена: Милорад Вучелић, који цени и поштује Мађелијеве претходне представе, напомиње да је ова жалост „једна испразна шарена лажа“ (1978: 13).

У последњој деценији XX столећа постављене су само две Голдонијеве комедије: *Терџовци* 1994. у Југословенском драмском позоришту у режији и адаптацији Виде Огњеновић и *Мирандолина* 1995. у Крушевачком позоришту. (Режију потписује Владимир Јевтовић, а насловну улогу је играла Драгана Зрнзевић.) Требало је да прође двеста седам година да би коначно превод Емануила Јанковића био инсцениран, а одабран је, како

каже Јован Ћирилов, јер је био актуелан „у доба наше поновне, тако сурове и окаснеле првобитне акумулације“ (1994: 001). Владимир Стаменковић сматра да *Терџовци* у обимном Голдонијевом опусу јесте „комад у којем акција има превагу над идејом и осећањима, где се акциони елемент реализује кроз динамику сценског покрета“ (1994: 45), као и да целокупан колорит неодољиво подсећа на *Дунда Мароја*. Вида Огњеновић је ненаметљиво актуализовала Голдонијев текст, представљајући савремени свет „у дражесно поремећеној оптици, кроз уздржан сатирички прилаз“, уочава Стаменковић. Остваривши представу у којој избија чежња за Медитераном, Вида Огњеновић се као и Голдони не креће „од живота ка театру, него од позоришта према стварности“ (СТАМЕНКОВИЋ 1994: 45).

Поводом тристогодишњице од Голдонијевог рођења Народно позориште у Ужицу поставило је представу *Служа двају џосџодара* у сарадњи са београдским Битеф театром за 39. међународни позоришни фестивал Бијенала у Венецији (39<sup>о</sup> Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia), који је био посвећен италијанском писцу и носио је назив *Голдони у новом џозорицију*. Ужичко позориште је прво које је из Србије учествовало на овом европском позоришном фестивалу. Представа је реализована захваљујући и сарадњи са Offucina Eclectic Arts из Сполета (Италија) и Grand Theatre из Гронингена (Холандија). Редитељ Андреа Паћото (Andrea Paciotta) и приређивачи адаптације текста Паћото, Сусан Винакер (драматург представе) и Јован Ћирилов (преводилац текста) измештају радњу у данашњу Србију, водећи је ка суровој и ироничној савременој причи о профиту и двострукој игри „у којој се балкански дух и оштра српска иронија спајају са голдонијевском љупкошћу и хумором, у забавној и суровој игри“ (www.teatar.rs). У овој мултимедијалној представи динамично се преплићу радња, слика, музика извођена на сцени, амбијентални електронски звук и филмске, односно видео-секвенце. Сви елементи доприносе да се откривају трагови који воде га решавању мистерије убиства као у реконструкцији полицијске истраге. „Ново читање“ Голдонија<sup>12</sup> и почиње вешћу о убиству Зеке Распоповића (Федерико Распони), које аутор маргинализује усредсређујући се на лик слуге, мада је убиство догађај из којег произлази низ перипетија, двосмислености и замена ликова у комаду. Прво представљање ове савремене адаптације било је 19. јула у Венецији, затим је у септембру играна на фестивалу Битеф, да би касније била уврштена у репертоар матичне сцене у Ужицу.

---

<sup>12</sup> У настојању да се понуди „ново читање“ Голдонија у Књажевско српском театру из Крагујевца је 4. маја 2012. постављен комад Ричарда Бина (Richard Bean) *Један човек двојица џазда* (*One Man, Two Guvnors*) у режији Небојше Брадића. Бин је адаптирао Голдонијев текст, односно осавременио је класичну комедију *Служа двају џосџодара*, његово виђење је имало праизвођење у National Theatre's Lyttelton Theatre 2011. године у Лондону. Радња је транспонована из Венеције Голдонијевог времена у Брајтон (Brighton) шездесетих година, уместо уобичајених ликова представљен је свет бивших музичара, криминалаца, конобара, свет савременог Арлекина Френсиса Хеншала (Francis Henschall), који служећи двојици џазда упада у низ комичних ситуација покушавајући да задовољи своје приоритете: храну, секс и новац.

Последњих десет година, од 2004. године, на сценама позоришта код нас смењују се само инсценације комедија *Мирандолина* и *Слуџа двају ѓосподара*, и то у Зајечару, Ужицу, Београду, Сомбору, Новом Саду, Зрењанину и Кикинди. У сезони 2012/13. је остварена копродукција Српског народног позоришта и Народног позоришта „Тоша Јовановић“ из Зрењанина и фестивала Будва град театар комедије *Слуџа двају ѓосподара*, режију потписује Борис Лијешевић, који је „комедију вратио тамо где јој је у великој мери и место – на ползу публике“ (Бурић 2012: 19). Кикиндско народно позориште је сезону 2012/13. завршило успешном премијером *Мирандолине* у режији Катје Пеган, редитељке из Копра, која је у сарадњи са разиграним ансамблом остварила медитеранску, ренесансну, разигра-ну комедију.

Након Другог светског рата на позоришним сценама у Србији представљена су само три нова Голдонијева наслова: *Рибарске свађе*, *Кафеџерија* и *Трилогија о лејвовању*. Но, сва три се убрајају у његова ремек-дела. Нажалост овај тренд одабира његових најзначајнијих остварења за превођење није настављен. Недовољно је његових врхунских дела на позорницама у Србији с обзиром на то да се из обимног опуса издвојило двадесетак дела која су на репертоару многих позоришта. Нека од његових најизвођенијих дела тек би требало превести и играти, на пример: *Мали њрџ* (*Il campello*), који попут *Рибарских свађа* представља портрет обичног света и његов поглед на свет, који се може перципирати као „un embrione di coscienza di gruppo, una solidarietà diretta contro quelli di fuori“ (OLSEN 2009: 4); или пак комедију *Заљубљени* (*Gli innamorati*), која указује на неразумна љубавна осећања попут љубомре и посесивности; док *Шјор Тодеро џунђало* (*Sior Toderò Brontolon*) представља још једно виђење конфронтације вредности у једној венецијанској трговачкој породици, док је комад *Једна од њоследњих карневалских ноћи* (*Una delle ultime sere di carnevale*) базиран на алегорији и аутобиографским детаљима, меланхоличан растанак писца са родним градом. Нови преводи би допринели да се не забораве<sup>13</sup> ни Голдони ни његов велики допринос развоју комедије. Голдонијева најбоља остварења се и у наше време радо изводе и то не само у Србији, она заводљиво привлаче и забављају публику допадљивим медитеранским амбијентом, универзалним значењем, као и егзистенцијалним и љубавним темама које су свевремене; она, како би то рекао Хамлет, стварају „самом веку и слици и прилици времена њихов облик и отисак“.

---

<sup>13</sup> Нажалост, како се то често догађало у прошлости са значајним ствараоцима, Голдони је умро у беди у револуционарним годинама које су мењале Париз, Француску и Европу. Њему је као странцу нова власт „заборавила“ да исплаћује заслужену пензију; била је одобрена поново тек његовој удовици након смрти знаменитог комедиографа.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- А-м. „Српско народно позориште.“ *Даница* 19 (1862): 316.
- А-м. „Српско народно позориште.“ *Майица* 27 (1866): 642–645.
- А-м. „Ђорђе Максимовић.“ *Школски лист* 5 (1881): 65–70.
- А-м. „Мирандолина.“ *Полиџика* 160 (1904): 3.
- БАБОВИЋ, Бошко. „Овогодишњи репертоар наших позоришта.“ *Позоришће* 3 (1948): 53.
- БАТУШИЋ, Славко. „Карло Голдони на југословенским позорницама.“ *Зборник њиложа историји југословенских позоришта 1861–1961*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1961: 243–247.
- БЕЛОВИЋ, Мирослав. „Маг режије.“ *Зборник Бојан Сивујица*. Ур. Ксенија Шукуљевић. Београд: Позоришни музеј Србије, 1985: 164–168.
- БОЖИЧКОВИЋ, Олга. „Голдони из срећне руке.“ *Полиџика* (18. мај 1967): 11.
- БУРИЋ, Игор. „Смешно је, а боли.“ *Дневник* (6. октобар 2012): 19.
- ВОЛК, Петар. *Писци националног театра*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995.
- ВУЧЕЛИЋ, Милорад. „Прича о једном жирију.“ *Младоси* 1112 (1978): 13.
- ВУШОВИЋ, Гаврило. „Рибарске свађе.“ *Зрењанин* 54 (1953): 4.
- ГОВЕДАРОВИЋ, Петар. „Поводом критике Рибарских свађа.“ *Зрењанин* 55 (1953): 4.
- ГОЛДОНИ, Карло. *Мемоари*. Загреб: Зора, 1971.
- ГОЛДОНИ, Карло. *Терџовци*. Лајпциг: Тајбелова штампарија, 1787.
- Д. [Даничић, Ђура]. „Позориште.“ *Вила* 7 (14. фебруар 1865): 94.
- Д’АМИКО, Силвио. *Повијест драмског театра*. Загреб: Накладни завод Матице хрватске, 1972.
- ДЕДИНАЦ, Милан. „Поводом отварања Југословенског драмског позоришта.“ *Књижевност* 6–7 (1948а): 317–324.
- ДЕДИНАЦ, Милан. „Три режије Бојана Ступице.“ *Књижевност* 7–8 (1948б): 526–535.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владан. *Успомене: културне скице из друге половине XIX века*. Књ. 1. Нови Сад: Славина, 1927.
- ЈАНИЋ, Сениша. „Нови извори и подаци о репертоару Театра на Ђумруку.“ *Годишњак града Београда IX–X (1962–1963)*: 141–169.
- ЈАНКОВИЋ, Емануил. *Физическое сочинение о измишленію и раздѣленію воде у воздухъ и изясненіе разливанія воде изъ воздуха на землю*. Лајпциг: Тајбелова штампарија, 1787.
- КОВАЧЕК, Божидар. *Прејиска између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића 1859–1895*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1973.
- КУПРЕШАНИН, Вељко. „Репертоар прве позоришне сезоне у Београду.“ *Годишњак Музеја града Београда II (1955)*: 217–230.
- ЛЕШИЋ, Јосип. *Историја југословенске модерне режије*. Нови Сад: Стеријино позорје: Дневник, 1986.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. *Мала историја српског позоришта XIII–XXI век*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.
- МИШИЋ, Зоран. „Теме које очекују наше младе писце.“ *Младоси* 4–5 (1946): 44–50.
- НИКОЛИЋ, Милорад Т. *Театар на Ђумруку*. Београд: издање аутора, 1971.
- ПЕРВИЋ, Мухарем. „Комедија лакоће и вреве.“ *Полиџика* 21592 (1973): 14.
- ПЕТКОВИЋ, Милица. „Хроника Народног позоришта Пирот 1944–1994.“ У: *50 година позоришта у Пироу*. Ур. Правдољуб Николић. Пирот: Народно позориште, 1994: 13–60.
- ПОПОВИЋ МАВИД, Миљивој. „Голдонијево ‘Рибарске свађе’ у Суботици.“ *Наша сцена* 39–40 (1952): 3.
- СИМОВИЋ, Љубомир. „Мирандолина на сцени Народног позоришта у Титовом Ужицу.“ *Весли* (31. јануар 1957) део текста у: *Театарон* 53/54/55 (1986): 104.
- СТАМЕНКОВИЋ, Владимир. „Чежња за Медитераном.“ *НИН* 2265 (1994): 44–45.
- СТАНОЛЕВИЋ, Предраг. „Српски преводи Голдонијевих комедија у XVIII и XIX веку.“ *Театарон* 87 (1994): 31–34.
- СТОЛАДИНОВИЋ, Рајко. *Крађувачко позориште 1835–1951*. Крагујевац: Светлост, 1975.

- СТРИЧЕВИЋ, Јован. „Мирандолина и њена слобода.“ *Сомборске новине* 1152 (1976): 8.
- Т. А. „Поводом фестивала војвођанских народних позоришта.“ *Слободна Војводина* 1157 (1948): 2.
- ЋИРИЛОВ, Јован. „Зашто ‘Терговци’?“ У: *Терџовци*. Београд: Југословенско драмско позориште, 1994: 001.
- ФЕРОНИ, Ђулио. *Историја италијанске књижевности*, Подгорица–Београд: ЦИД – ЈП Службени лист Србије и Црне Горе, 2005.
- ФИНЦИ, Ели. *Више и мање од живота I*. Београд: Просвета, 1955.
- Фонд Јурија Љвовича Ракићина – Позоришни музеј Војводине.
- ХЕРГЕШИЋ, Иво. *Књижевне кронике 1948–1957*. Загреб: Школска књига, 1958.
- ЦВЕТКОВИЋ, Горан. „Мирандолина, гостионичарка.“ ([www.radiobeograd.rs/index.php?option=com\\_content\\_id...](http://www.radiobeograd.rs/index.php?option=com_content_id...))
- ЧАЛЕ, Франо. *О књижевним и казалишним додирима хрватско-италијанским*. Дубровник: Матица хрватска, 1968.
- BINI, Walter. „La misura umana e la posizione storica del Goldoni.“ *Storia della Letteratura Italiana, Il Settecento*, VI. Milano: Garzanti, 1968: 642–660: ([http://www.classicitaliani.it/goldoni/critica/binni\\_goldoni.htm](http://www.classicitaliani.it/goldoni/critica/binni_goldoni.htm)).
- CARONE, Maria Giulia. „La locandiera.“ *Problemi di critica Goldoniana XVI* (2009): 103–106.
- OLSEN, Michel. „Goldoni tra modernismo e tradizione.“ *Atti del VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi*. Ur. Svend Bach, Leonardo Cecchini i Alexandra Kratschmer. Aarhus: Nordisk Institut, Aarhus Universitet, 2009. ([www.akira.ruc.dk/~Michel/Publications/goldoni-italianistkontres.pdf](http://www.akira.ruc.dk/~Michel/Publications/goldoni-italianistkontres.pdf)): 1–61.
- ZARDO, Antonio. *Teatro Veneziano del settecento*. Bologna: N. Zanichelli, 1925.  
[www.teatar.rs/index.php/o.../istorija.../16-sluga-dvaju-gospodara](http://www.teatar.rs/index.php/o.../istorija.../16-sluga-dvaju-gospodara)

## ГОЛДОНИЈЕВИ КОМАДИ НА СЦЕНАМА У СРБИЈИ

Година	Комад	Редитељ	Град	Позориште
14. I 1842.	<i>Карџаш</i> <i>Il giocatore</i>		Београд	Театар на Ђумруку превео Марко Карамата
7. V 1842.	<i>Раскошник</i> <i>Il prodigio</i>		Београд	Театар на Ђумруку превео Марко Карамата
4. VI 1842.	<i>Мензулска меана</i> <i>L'osteria della posta</i>		Београд	Театар на Ђумруку превео Марко Карамата
26. VII 1862.	<i>У лажи је илијко</i> <i>дно</i> <i>Il bugiardo</i>		Нови Сад	Српско народно позориште превео Ђорђе Максимовић
5. V 1863.	<i>Добра жена</i> <i>La buona moglie /</i> <i>Buona mugger</i>		Београд	Глумачка дружина Одбора за стално народно позориште у Београду превео Владан Ђорђевић
19. II 1865.	<i>Радознале џосие</i> <i>Le donne curiose</i>		Београд	Глумачка дружина Одбора за стално народно позориште у Београду превео Стојан Новаковић

Година	Комад	Редитељ	Град	Позориште
1. II 1869.	<i>У лажу је њлићко дно</i> <i>Il Bugiardo</i>	Лаза Поповић	Београд	Народно позориште превео Ђорђе Максимовић
8. III 1869.	<i>Радознале ѓосџе</i> <i>Le donne curiose</i>	Лаза Поповић	Београд	Народно позориште превео Стојан Новаковић
15. V 1899.	<i>Слуѓа двају ѓосџо- дара</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	Милош Цветић	Београд	Народно позориште превео Богобој Руцовић
22. VI 1904.	<i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Илија Станојевић	Београд	Народно позориште превео Богобој Руцовић
21. II 1906.	<i>Слуѓа двају ѓосџо- дара</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	Сава Тодоровић	Београд	Народно позориште превео Богобој Руцовић
3. X 1930.	<i>Мирандолина</i>  <i>La locandiera</i>	Јуриј Львович Ракитин (Јуриј Ракитин)	Београд	Народно позориште превео Богобој Руцовић
18. X 1938.	<i>Слуѓа двају ѓосџо- дара</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	Анђелко Штимац	Сомбор	Народно позориште Дунавске бановине превео Анђелко Штимац
27. XII 1938.	<i>Слуѓа двају ѓосџо- дара</i>  <i>Il servitore di due padroni</i>	Александар Верешчагин (Александар Верешчагин)	Крагујевац	Секција Народног позоришта Дунавске бановине кнеза намесника Павла превео Анђелко Штимац
25. III 1939.	<i>Слуѓа двају ѓосџодара</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	др Ерих Хецел	Београд	Народно позориште превео Живојин Петровић
22. XI 1940.	<i>Лажљивац</i>  <i>Il bugiardo</i>	уметнички ансамбл	Београд	Уметничко позориште превод: уметнички ансамбл
30. IX 1942.	<i>Слуѓа двају ѓосџодара</i>  <i>Il servitore di due padroni</i>	Александар Верешчагин (Александар Верешчагин)	Панчево	Дунавско народно позориште превео Живојин Петровић
10. IV 1948.	<i>Рибарске свађе</i>  <i>Le baruffe chiozzotte</i>	Бојан Ступица	Београд	Југословенско драмско позориште превео Иво Тијардовић

Година	Комад	Редитељ	Град	Позориште
15. IV 1948.	<i>Мирандолина</i> <i>La Locandiera</i>	Емил Карасек	Суботица	Хрватско народно казалиште превео Драго Иванишевић
9. VII 1948.	<i>Мирандолина</i> <i>La Locandiera</i>	Tito Strozzi	Сомбор	Народно позориште
1950.	<i>Мирандолина</i> <i>La Locandiera</i>	Мирољуб Миловановић	Пожаре- вац	Градско позориште превео Богобој Руцовић
22. X 1950.	<i>Мирандолина</i> <i>La Locandiera</i>	Душан Медаковић	Панчево	Дунавско народно позориште
26. X 1950.	<i>Мирандолина</i> <i>La Locandiera</i>	Милош Рајчевић	Врање	Позориште „Бора Станковић“
4. I 1951.	<i>Мирандолина</i> <i>La Locandiera</i>	Станимир Аврамовић	Ужице	Народно позориште превео Богобој Руцовић
19. IV 1951.	<i>Лажљивац</i> <i>Il bugiardo</i>	Рајко Стојадиновић	Крагује- вац	Књажевско-српски театар
2. V 1951.	<i>Лажљивац</i> <i>Il bugiardo</i>	др Драгица Цехет- -Мајер Дамјановић	Сомбор	Народно позориште превео Иво Јеленовић
4. VII 1951.	<i>Мирандолина</i> <i>La Locandiera</i>	Јуриј Ракитин	Нови Сад	Српско народно позориште превео Богобој Руцовић
13. XII 1951.	<i>Лажљивац</i> <i>Il bugiardo</i>	Илија Николић	Зајечар	Позориште тимочке крајине „Зоран Радмиловић“
21. II 1952.	<i>Рибарске свађе</i> <i>Le baruffe chiozzotte</i>	Лајчо Лендваи	Суботица	Народно позориште – Népszínház – драма на српском језику
5. V 1953.	<i>Служа двају</i> <i>žosiodara</i> <i>Il servitore di due</i> <i>padroni</i>	Јосип Лешић	Зрења- нин	Народно позориште „Тоша Јовановић“
16. V 1953.	<i>Служа двају</i> <i>žosiodara</i> <i>Il servitore di due</i> <i>padroni</i>	Лајчо Лендваи	Суботица	Народно позориште – Népszínház – драма на српском језику превео Дубравко Дујшин

Година	Комад	Редитељ	Град	Позориште
15. X 1953.	<i>Крчмарица</i> <i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Војислав Мицковић	Пирот	Народно позориште  превео Драго Иванишевић
16. X 1953.	<i>Лажљивац</i> <i>Il bugiardo</i>	Рајко Радојковић	Ниш	Народно позориште
22. X 1953.	<i>Рибарске свађе</i>  <i>Le baruffe chiozzotte</i>	Петар Говедаровић	Зрењанин	Народно позориште „Тоша Јовановић“ превео Иво Тијардовић
28. XI 1953.	<i>Мирандолина</i>  <i>La locandiera</i>	Бојан Ступица	Београд	Југословенско драмско позориште превео Богобој Руцковић
9. XII 1953.	<i>Служа двају</i> <i>žosjодара</i> <i>Il servitore di due</i> <i>padroni</i>	др Марко Фотез	Београд	Хумористичко позориште  превео Живојин Петровић
2. XII 1953.	<i>Мирандолина</i>  <i>La locandiera</i>	Методије Зинделски	Зајечар	Позориште тимочке крајине „Зоран Радмиловић“
29. V 1954.	<i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Миодраг Гајић	Шабац	Шабачко позориште
12. VI 1954.	<i>Служа двају</i> <i>žosjодара</i> <i>Il servitore di due</i> <i>padroni</i>	Јосип Лешић	Крагује- вац	Књажевско-српски театар
5. XI 1954.	<i>Служа двају</i> <i>žosjодара</i> <i>Il servitore di due</i> <i>padroni</i>	Јован Путник	Панчево	Српско народно позориште
2. V 1955.	<i>Лажљивац</i>  <i>Il bugiardo</i>	Мирјана Мијал- ковић Костић	Пирот	Народно позориште
15. V 1955.	<i>Лек за жене или</i> <i>Уображена</i> <i>болесница</i> <i>Le donne curiose</i>	Јован Путник	Нови Сад	Српско народно позориште  превели Фердо Делак и Кузма Москатело
6. II 1956.	<i>Лажљивац</i> <i>Il bugiardo</i>		Краљево	Краљевачко позориште
20. I 1957.	<i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Душан Станојевић	Ужице	Народно позориште
7. II 1957.	<i>Крчмарица</i> <i>Мирандолина</i>	Катарина Поповић	Вршац	Народно позориште „Стерија“



Година	Комад	Редитељ	Град	Позориште
	<i>La locandiera</i>			
28. II 1957.	<i>Рибарске свађе</i> <i>Le baruffe chiozzotte</i>	Лајчо Лендваи	Сомбор	Народно позориште
9. I 1958.	<i>Слуџа двају</i> <i>žosiodara</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	Ђорђе Ђурђевић	Вршац	Народно позориште „Стерија“
25. V 1962.	<i>Рибарске свађе</i> <i>Le baruffe chiozzotte</i>	Петар Теслић	Приштина	Народно позориште – Српска драма превео Иво Тијардовић
14. X 1971.	<i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Душан Михаиловић	Лесковац	Народно позориште превео Богобој Руцовић
2. X 1973.	<i>Слуџа двају</i> <i>žosiodara</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	Велимир Митровић	Зрењанин	Народно позориште „Тоша Јовановић“ превео Анђелко Штимац
11. XI 1973.	<i>Рибарске свађе</i> <i>Le baruffe chiozzotte</i>	Паоло Мађели (Paolo Magelli)	Београд	Народно позориште превео Иво Тијардовић
15. I 1974.	<i>Рибарске свађе</i> <i>Le baruffe chiozzotte</i>	Душан Родић	Ниш	Народно позориште превео Иво Тијардовић
12. XI 1975.	<i>Рибарске свађе</i> <i>Le baruffe chiozzotte</i>	Вјекослав Видошевић	Суботица	Народно позориште – Népszínház – драма на српском језику превео Иво Тијардовић
7. IX 1976.	<i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Паоло Мађели (Paolo Magelli)	Сомбор	Народно позориште
1. X 1978.	<i>Трилогија о лејџо- вању</i> <i>La Trilogia della villeggiatura</i>	Паоло Мађели (Paolo Magelli)	Београд	Југословенско драмско позориште прерада Giorgio Strehler превод Вера Бакотић Ми- јушковић
1. X 1979.	<i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Славољуб Стефа- новић Раваси	Београд	Позориште на Теразијама превео Богобој Руцовић
20. XI 1984.	<i>Бирџаџица</i> <i>бећарица</i> <i>La locandiera</i>	Ђура Удицки	Вршац	Народно позориште „Стерија“ превод: Тодор Манојловић обрада: Ђура Удицки и Бранивоје Ђорђевић

Година	Комад	Редитељ	Град	Позориште
28. X 1988.	<i>Кафеџерија</i> <i>La bottega di caffè</i>	Желимир Орешковић	Зрењанин	Народно позориште „Тоша Јовановић“
16. V 1994.	<i>Терџовци</i> <i>I mercanti</i>	Вида Огњеновић	Београд	Југословенско драмско позориште превео Емануил Јанковић
26. VI 1995.	<i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Владимир Јевтовић	Крушевац	Крушевачко позориште превео Богобој Руцовић
6. X 2001.	<i>Слуџа двају ѓосџодара</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	Кокан Младеновић	Суботица	Народно позориште
4. VI 2003.	<i>Рибарске свађе</i> <i>Le baruffe chiozzotte</i>	Богдан Рушкунц	Београд	Народно позориште превео Иво Тијардовић
14. X 2003.	<i>Ах, њо време уживања</i> <i>Il bugiardo</i>		Вршац	Народно позориште „Стерија“ адаптирао Владимир Лазић
16. IX 2003.	<i>Рибарске свађе</i> <i>Le baruffe chiozzotte</i>	Владимир Лазић	Шабац	Шабачко Позориште адаптирао Владимир Лазић
1. X 2004.	<i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Славенко Салетовић	Зајечар	Позориште тимочке крајине „Зоран Радмиловић“ превео Богобој Руцовић
19. VII 2007.	<i>Слуџа двају ѓосџодара</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	Андреа Паћото (Andrea Paciotta)	Ужице (Venezia)	Битеф театар & Grand Theatre & Nazional Theatre Weimar & Bienale di Venezia превео Јован Ћирилов
25. II 2007.	<i>Крчмарица</i> <i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Југ Радивојевић	Београд	Позориште „Бошко Буха“ превео Богобој Руцовић
22. X 2007.	<i>Слуџа двају ѓосџодара</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	Катарина Вражалић	Београд	Позориште „Бошко Буха“ превео Анђелко Штимац
2. XI 2007.	<i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Филип Гринвалд	Сомбор	Народно позориште превод Драго Иванишевић и Богобој Руцовић
5. X 2012.	<i>Слуџа двају ѓосџодара</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	Борис Лијешевић	Нови Сад	Српско народно позориште превео Бранко Димитријевић
6. VII 2013.	<i>Мирандолина</i> <i>La locandiera</i>	Катја Пеган	Кикинда	Народно позориште

## ГОЛДОНИЈЕВИ КОМАДИ ИГРАНИ НА ЈЕЗИЦИМА МАЋИНА

Година	Комад	Редитељ	Град	Позориште
28. II 1946.	<i>A Hazug</i> <i>Il bugiardo</i>	László Pataki	Суботица	Мађарско народно позориште превод Anita Radó
15. IV 1948.	<i>Mirandolina</i> <i>La locandiera</i>	Емил Карасек	Суботица	Хрватско народно казалиште
1951–1952.	<i>Hangita</i> <i>La locandiera</i>	Bunda Sever	Вршац	Teatrul popular Romanesc
11. VI 1952.	<i>A legyező / Lepeza</i> <i>Il Ventaglio</i>	Mihaly Virag	Суботица	Позориште – Népszínház – Мађарска драма превод Ave Rinzo
3. IV 1954.	<i>Mirandolina</i> <i>La locandiera</i>	Бошко Пиштало Абдурахман Шаља (Abdurrahman Shala)	Приштина /Prishtinë	Teatri Popullor kraninor /Prishtinë
8. I 1955.	<i>Sherbétori idy zatnive</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	Бошко Пиштало Абдурахман Шаља (Abdurrahman Shala)	Приштина /Prishtinë	Teatri Popullor kraninor /Prishtinë
11. X 1977.	<i>Két úr szolgája</i> <i>Il servitore di due padroni</i>	László Seregi	Суботица	Народно позориште – Népszínház – драма на мађарском језику превод Zsolt Harsányi
26. III 1982.	<i>Mirandolina (Avagy a szep fogadosne)</i> <i>La locandiera</i>	István Szabó	Суботица	Народно позориште – Népszínház – драма на мађарском језику превод József Révai
16. VI 1995.	<i>Tengerparti csetepaté</i> <i>Le baruffe chiozzotte</i>		Суботица	Народно позориште – Népszínház – драма на мађарском језику

*Nada Savković*

### CARLO GOLDONI'S DRAMAS IN SERBIA

#### Summary

From 1787, when Emanuil Janković translated Goldoni's comedy *I mercanti*, and 1842, when the theatre *Teatar na Đumruku* in Belgrade presented his three pieces: *Il giuocatore* (14/26 January), *Il prodigio* (7/19 May) and *L'osteria della posta* (4/16 June), which were translated by Marko Karamata, the stages of 25 theatres hosted 71 stagings of twelve Goldoni's pieces. Besides the ones already mentioned, the following were also performed:

*Il bugiardo*, *Le donne curiose*, *La buona moglie*, *Il servitore di due padroni*, *La locandiera*, *La bottega di caffè*, *La Trilogia della villeggiatura* and *Le baruffe chiozzotte*. The most frequently staged piece was *La locandiera*, which was staged 24 times, followed by *Il servitore di due padroni*, which was staged 17 times. The comedies *Le baruffe chiozzotte* and *Il bugiardo* had 10 stagings each. In the period 1948–1958 Goldoni made an impressive come-back to the Serbian stage and was present there like never before and after. The credit for that goes to Bojan Stupica and his staging of the *Le baruffe chiozzotte*. The most fruitful year was 1953, which marked 160 years since Goldoni's death. There were eight new stagings, three for the pieces *Il servitore di due padroni* and *La locandiera* each, and also comedies *Il bugiardo* and *Le baruffe chiozzotte* were performed. On the occasion of 200 years since Goldoni's birth in 2007, four premieres were organized, two for the comedies *Il servitore di due padroni* and *La locandiera* each. However, after World War II the theatres in Serbia presented only three new titles: *Le baruffe chiozzotte*, *La bottega di caffè* and *La Trilogia della villeggiatura*. Only the translations of Goldoni's pieces *I mercanti* by Emanuil Janković were published in 1978 and 2008, *La locandiera* by Bogoboj Rucović in 1948 and 1951, and *L'osteria della posta* by Milivoj Sokolović. Theatre translations have a pragmatic role and that is why they mostly remain in manuscripts. Many theatres did not even use to keep records of the authors of translations so it is impossible to gain detailed insight. Goldoni's pieces are gladly performed in Serbia, they have a seductive attraction and entertain the audience with their loveable Mediterranean ambiance, universal meaning as well as existential and love topics which are current even today.

Key words: Carlo Goldoni, translation, localization, staging of Goldoni's comedies, Bojan Stupica, Mediterranean ambiance.

JERNEJ WEISS

University of Ljubljana / University of Maribor  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## HILARION BENÍŠEK (1863–1919) AND OTHER CZECH CONDUCTORS AT THE SLOVENIAN PROVINCIAL THEATRE AT THE TURN OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

**ABSTRACT:** Czech conductors decisively marked the musical stage productions of the Slovenian Provincial Theatre at the turn of the 20<sup>th</sup> century. Worth mentioning among the leading Czech conductors who were active at this theatre are Hilarion Benišek (1894–1910), Václav Talich (1910–1912), Cyril Metoděj Hrazdíra (1912–1913) and Peter Teplý (1913). With their in-depth musical knowledge acquired at the main Czech music institutions of higher education (particularly the State Conservatory in Prague and the Organ School in Brno), they contributed significantly to raising the quality level of the theatre. It was precisely in Benišek's period as chief conductor that also numerous premieres of the most important Slovenian musical-stage works were placed on the repertoire of the Slovenian Provincial Theatre (Foerster's *Gorenjski slavček*, 1896; Parma's *Ksenija* (1897) and *The Empress's Amazons* (1903), and Savin's *Fair Vida*, (1909)), as well as foreign productions (Smetana's *Bartered Bride* (1894), Wagner's *Flying Dutchman* (1900), Dvořák's *Rusalka* (1908), and others). It seems that without their active engagement, the development of the Slovenian Provincial Theatre and consequently its musical stage creativity in Slovenia would have been strongly diminished, if not impossible.

**KEYWORDS:** Hilarion Benišek, Václav Talich, Cyril Metoděj Hrazdíra, Peter Teplý.

An overview of Czech-Slovenian contacts reveals an incredibly rich history of mutual enrichment between two closely linked Slavic nations. Already at the end of the 18<sup>th</sup> century, the contacts between certain key players of the emerging young Czech and Slovenian cultures drew numerous Czech intellectuals to Slovenia, where they contributed significantly to the flourishing of social life in many fields (WEISS 2012: 22–23). Language similarity, the same formal and legal framework, and in particular their similar cultural and political endeavours additionally strengthened migration from the Czech to the Slovenian lands during one of the most extensive migration flows taking place at the beginning of the constitutional period in the early 1860's (WEISS 2012: 72).

Although ideas on the integration and mutual assistance of Slavs appeared primarily in intellectual circles, one should not forget that many other Czech migrants who were seeking a better life came to Slovenia as simple workers, for example, during the construction of the southern railway, and decisively contributed to the country's economic growth. To give a maximally realistic picture of Czech domination in Slovenia in the mid 19<sup>th</sup> century, I shall quote the words of Carinthian priest and national awakener, Matija Majar Ziljski: 'bankers, doctors, musicians, teachers, priests [...] all Czechs, kind gentlefolk, who love us as brothers.' (ILEŠIČ 1906: 23)

Among the Czech intellectuals were primarily Czech musicians who, being extremely numerous in the Czech lands, came to Slovenia and generally accepted any type of employment related to music. The Slovenes, in contrast to the Czechs, did not yet have their own conservatory in this period, which naturally had a distinctly negative influence on the more rapid development of Slovenian music culture. So, given the lack of Slovenian musical institutions, it therefore seemed entirely understandable in the mid 19<sup>th</sup> century that, upon their arrival in the Slovene lands, Czech musicians mostly preferred to work in institutions that provided them with regular engagements and, consequently, permanent earnings. And the only such institutions that existed in the mentioned period, alongside a number of church institutions, was the *Filharmonična družba* ('Philharmonic Society') and the *Stanovsko gledališče* ('Regional Theatre'), later renamed the *Deželno gledališče* ('German Provincial Theatre') in Ljubljana.

It was therefore not until the early 1860's that Slovenian musical life began to flourish under the influence of the newly established reading societies and their social and other occasional events. Besides speeches, patriotic songs were predominant at these events, their primary task being to awaken the national consciousness.

The feverish establishment of local, regional and all-national associations that marked the 1860's continued with undiminished scope into the 1870's. With the emergence of institutions such as, for example, the *Glasbena matica* ('Music Society'), established in 1872 in Ljubljana as the central Slovenian music institution, the previously more or less benign national conflicts between the Slovenian and German populations rapidly began to intensify. This marked the beginning of the process of differentiation, which seemed to be the inevitable consequence of national independence attained by the Slovenes – initially cultural and later also political.

In the 1890's, the awakened Slovenian national consciousness saw its great opportunity in the opera, which had become the centre of a national movement with which the young Slovenian bourgeoisie identified itself. Musical stage reproduction was reintroduced by the Ljubljana Reading Hall, established in 1861, with musical performances in theatre productions. Its activities were continued by the *Dramatično društvo* ('Dramatical Society'), established in

1867, and from 1892 onward by the new *Deželno gledališče* ('Slovenian Provincial Theatre').

Worth mentioning among the works that most distinctly marked the activities of the above-mentioned institutions is the operetta *Gorenjski slavček* ('The Nightingale of Upper Carniola'), written by undoubtedly one of the leading Czech musicians in Slovenia, Anton Foerster (WEISS 2012: 278).<sup>1</sup> Although the *Nightingale* had already been performed as an operetta within the Dramatical Society for the first time in 1872, it only became the most popular and most frequently performed Slovenian musical stage work after its rearrangement in 1896 (WEISS 2012: 288). The attributes of 'national' opera or the Slovenian *Bartered Bride*, with which Foerster is said to have outlined the directions of Slovenian national opera, were thus primarily an expression of euphoria following its premiere in the second half of the 1890's. The discovery that Foerster had attempted to 'strike a domestic, Slovenian tone' (WEISS 2012: 280) in the melodies of the opera by using certain Slovenian national and popular melodies undoubtedly contributed to the classification of *The Nightingale of Upper Carniola* as a national opera. The reason why the opera had such a resounding success lies, alongside its rearrangement, in the considerably changed social-political situation of that time. Slovenian national awakers managed to convince and mobilise large masses of the population in that period. Consequently, masses of spectators from all Slovenian lands flooded into the operahouse to watch *The Nightingale of Upper Carniola* (WEISS 2012: 346–347).<sup>2</sup>

Even critics soon designated the *Nightingale* as so far the most important Slovenian musical stage work that managed to fill the space reserved for the first Slovenian national opera (HOFFMEISTER 1896: 7). The myth about the *Nightingale* being a national opera was later also accepted by music history literature. Considering the overall musical-historical and sociological image of the opera and the issues dominating the period in which this work was created, the *Nightingale* today seems more like an affectionate and not too demanding expression of domesticity than a national opera in the true meaning of the word. So, in order to properly contemplate the aesthetic aspect of the opera, it must first be understood as a document of the time and circumstances of its origin, in all its simplicity and naivety. The opera is nevertheless highly interesting because of the important sociological role that it played as national agitator towards the end of the 19<sup>th</sup> century.

Surprisingly enough, the Slovenian literary magazine *Ljubljanski zvon* ('The Ljubljana Bell'), which was generally inclined towards Slovenian opera productions of that time, and the German *Laibacher Zeitung* ('Ljubljana Newspaper'), reputed for always being extremely critical of Slovenian musical stage creativity, both welcomed the work with great enthusiasm. The critic Karel

---

<sup>1</sup> A committee headed by Bedřich Smetana selected the work at a competition, and issued a decree awarding first prize to Foerster.

<sup>2</sup> To attract as many spectators as possible, the opera management of the Slovenian Provincial Theatre in Ljubljana even organised visits to the operahouse with special trains.

Hoffmeister was, more than with the work itself, impressed by the rendition of the opera under the conduction of Hilarion Beníšek (WEISS 2012).

From the viewpoint of later Slovenian national music mythology, this was by all means an interesting phenomenon. The first Slovenian ‘national’ opera was written by Czech composer Anton Foerster, its premiere was conducted by Czech conductor Hilarion Beníšek, the review of the performance was written by Czech critic Karel Hoffmeister, and on top of all that, the opera was staged at a ‘Czech’ theatre. Namely, the two architects of the Ljubljana operahouse, Jan Vladimír Hráský and Anton Hrubý, were of Czech nationality. Even more, our Czech friends from the Carniolan Savings Bank predominantly financed the construction of the new building (WEISS 2012: 363). After the old theatre was destroyed by fire in the beginning of 1887, Ljubljana witnessed the opening of a new theatre building in the fall of 1892, which became the home of both the Slovenian and the German Provincial Theatres. One may therefore conclude that at the turn of the 20<sup>th</sup> century, the young Slovenian music culture was almost entirely dependant on Czech musicians.

One should, of course, emphasize at this point that the majority of previously mentioned Czech musicians were naturalised in Slovenia and are today considered as Slovenian creators. Although they were numerous in all areas of music, by far their most important contribution, alongside music education, was in the field of musical reproduction. More than 70 Czech performers (conductors, singers and instrumentalists) were actively engaged at the Slovenian Provincial Theatre in the said period. Their number greatly surpassed the number of those who were working at the German Provincial Theatre in the same period.

The Slovenian Provincial Theatre staged both dramatic and opera productions. Its first conductor was Slovenian composer and Kapellmeister, Fran Gerbič, who was succeeded by the brilliant Czech conductor, Hilarion Beníšek<sup>3</sup>, in the seasons from 1894/95 to 1910/11. Beníšek had immigrated to Slovenia in 1894, and from there went to Serbia in 1910. He received his musical education from his father, Kapellmeister Eduard Beníšek (1829–93), and was also a self-taught conductor. After studying philosophy at the Philosophical Faculty of the Charles University in Prague, he was Kapellmeister of the František Trnky theatre group from 1889–90. In December 1890 he became conductor of the Jan Pištěk theatre group, with which he performed in Plzeň (1890–92). From 1892–94 he was conductor of the Ladislav Chmelenský theatre group and performed with the group in Prague, in 1893 he went on an extended tour to Vienna and in 1894 to Dalmatia. In December 1894 he became the first conductor at the Slovenian Provincial Theatre in Ljubljana, where he remained – with a pause in the 1901–2 season, until March 1910.<sup>4</sup> In 1910 he went to

---

<sup>3</sup> Czech conductor Hilarion (also Hilarij) Beníšek (*b* Prosenice, nr Přeřov, 14 Jan 1863; *d* Belgrade, 19 Sept 1919).

<sup>4</sup> He was replaced as conductor in the 1901–2 season by Andro Mitrovič and Bogomil Tomáš, while in the 1909–10 season operetta performances were conducted by Václav Talich. After 1904 he was also Director of the Slovenian Provincial Theatre in Ljubljana.



Belgrade, where he worked as conductor to various salon orchestras, and as music educator. At the onset of World War I, he was interned as an Austro-Hungarian citizen in Skopje. However, in 1915 he and his family were granted Serbian citizenship, and were able to return to Belgrade. He died there on 19<sup>th</sup> September 1919.



Certificate granting Serbian citizenship dated 13 March 1915.

Although Beníšek's position in the Slovenian Provincial Theatre was officially that of conductor, his role there was multi-faceted. He was not only conductor, but at the same time also artistic director and general director of the theatre (WEISS 2012: 245). As the theatre's central figure in the mentioned period, Beníšek performed in almost all its musical productions. Altogether he conducted at more than 130 premieres staged at the Slovenian Provincial Theatre. During this time he managed to present to Ljubljana's audiences most of the standard repertoire in the Slovenian language. Italian operas and popular operettas were predominant, and folk plays with singing were also an important part of the repertoire (MORAVEC 1967: 759). Gradually, through systematic work, he managed to enrich the theatre's repertoire with the operas of Slavic, primarily Czech, composers. Dvořák's *Rusalka* was performed in Slovenia for the first time under his conduction (perf. 4 February 1908). He engaged numerous Czech soloists, and was also the first to put several of Wagner's works on the stage of the Slovenian Provincial Theatre and then conduct them himself. These included, among others, *Lohengrin* (perf. 19 Jan 1899), *The Flying Dutchman* (perf. 27 Jan 1900), and *Tannhäuser* (perf. 20 Dec 1900) (SIVEC 2010: 203). Precisely these first renditions of Wagner's operas at the Slovenian Provincial Theatre prove that Beníšek managed to transcend the increasingly deeper national divisions in the period of his engagement there. Among others, the previously mentioned *Flying Dutchman* was also staged for the first time in Slovenia on 27 January 1900 under his conduction, with which the Slovenian theatre managed to surpass the German theatre at the turn of the century (MORAVEC 1967: 185).

On the other hand, Beníšek's artistic broadness exhibited the constant inclusion of Slovenian novelties on the theatre's repertoire. As such he is among those who deserve the most credit for the premiere performances of some of the most important Slovenian musical stage works, for example, the previously mentioned *Gorenjski slavček* by Anton Foerster (perf. 30 Oct 1896), *Ksenija* ('Ksenija') by Viktor Parma (perf. 5 Jan 1897), the operetta *Caričine amazonke* ('The Empress's Amazons') by Viktor Parma (perf. 24 March 1903) and the opera *Lepa Vida* ('The Fair Vida') by Risto Savin (perf. 18 Dec 1909). Among the premieres staged in Slovenia at the above-mentioned theatre were also the operas *Stara pesem* ('The Old Song') by Viktor Parma (perf. 13 Oct 1898), the operetta *Nečak* ('The Nephew') by Viktor Parma (perf. 3 Dec 1907), and the opera *Poslednja straža* ('Last Watch') by Risto Savin (perf. 19 Dec 1907) (WEISS 2012: 245).

The reviews of Beníšek's performances reveal that he gradually managed to raise the level of musical rendition at the Slovenian Provincial Theatre. Already during Beníšek's last opera season, another brilliant Czech composer, Václav Talich, appeared on the stage of the Slovenian Provincial Theatre. Talich is, without doubt, one of the greatest Czech conductors of all time. It is less known that he began his conducting career in Ljubljana as chief conductor of the Slovenian Philharmonic, established in 1908. Before his arrival in Ljubljana

he had been concertmaster at the Berlin Philharmonic under the leadership of the famous Arthur Nikisch. After his Ljubljana period, he conducted the Philharmonic orchestra in Prague for more than two decades, and was professor at the conservatory in Prague. There he also taught, among others, a number of Slovene conductors, such as Demetrij Žebre and Samo Hubad (BLAŽEK 1936, 157).

Precisely at that time, following Beníšek's departure for Belgrade in 1910, the twenty-seven year-old Talich took his place as chief conductor of the Slovenian Provincial Theatre. Although he mostly conducted operettas in his first season at the theatre, critics soon discovered his exceptional musical potential. One critic wrote the following in *Slovenski narod* ('The Slovenian Nation'): 'The new conductor has raised the Slovenian opera and operetta to a height that has been unimaginable until now.' (*SLOVENSKI NAROD* 1908: 11) He stressed Talich's fervent temperament, mature artistic interpretation, and did not forget to mention the enviable discipline of orchestra members.

Talich not only raised the artistic level of the theatre's performances, but entirely reorganised the orchestra and strengthened it with numerous Czech musicians. So from then onward, more than half of the musicians in the Slovenian Philharmonic orchestra, which also participated in the performances of the Slovenian Provincial Theatre, were of Czech origin (WEISS 2012: 235). One could almost say, if one were spiteful, that this was not a Slovenian, but a Czech philharmonic. After Talich's more than successful first opera season, a critic wrote the following in *Slovenski narod* ('The Slovenian Nation'): 'We have not seen such an opera season for a long time. The credit for this goes primarily to its music director, Talich.' (*SLOVENSKI NAROD* 1911: 12)

In spite of this, the situation in the early 20<sup>th</sup> century in Slovenia was nevertheless not too favourable for concert and opera productions. To ensure the Slovenian Philharmonic's survival, Talich often had to conduct the orchestra before well laid-out tables in the restaurant of the Union Hotel. To make matters worse, he was often obstructed in his work by intrigues and incidents provoked by his musical competitors, who were envious of his fame and success. In particular his personal rivalry with the young and highly ambitious conductor of the Music Society's orchestra, Matej Hubad, who, on several occasions, had not at all modestly proclaimed himself to be the only competent conductor in Slovenia, consequently led to Talich's decision to depart for his homeland. And so, after working in Ljubljana for four years, Talich was offered, at the beginning of the 1912/13 season, the position of first conductor at the Municipal Theatre in Plzeň, and accepted it (WEISS 2012: 242).

From the aspect of musical performance, Talich's departure represented an almost irreplaceable loss for the music culture of Ljubljana. That the Slovenian Provincial Theatre was practically incapable of performing the theatre's seasonal repertoire without Czech conductors is evident in the fact that Talich's vacant position as conductor was filled by his fellow countryman, Cyril Metoděj Hrazdíra. Hrazdíra had already joined the group of legendary Czech

conductors before coming to Ljubljana. Namely, as Janáček's pupil, he had conducted the premiere of his *Jenůfa* in 1904 in Brno (TYRRELL 2006: 674–675).

Already in his first performance before the Ljubljana audience, Hrazdíra presented a Slovenian novelty – the one-act ballet *Možiček* ('Little Man') by Josip Ipavec. In only six months after arriving in Slovenia, he conducted as many as 13 different operas in altogether 75 stagings, which is more than ten performances a month (WEISS 2012: 415). In his very first season, he gave audiences a particularly pleasant surprise with the staging of Wagner's *The Flying Dutchman*, which, alongside *Tannhäuser* and *Lohengrin*, was the most frequently performed Wagnerian opera in Slovenia.

The duties of first conductor of the opera of the Slovenian Provincial Theatre were, however, only a part of Hrazdíra's obligations. Upon his arrival in Ljubljana in September 1912 he also became, like Talich before him, chief conductor of the Slovenian Philharmonic. In spite of some opposite opinions later expressed by music historians,<sup>5</sup> his work was successful, as could be clearly read in the reviews of critics in the daily newspapers of those times. But soon enough, Hrazdíra became a persona non grata because of practically the same intrigues as Talich had experienced. In addition, financial difficulties were threatening the musical activities of the theatre and the very existence of the Slovenian Philharmonic orchestra. After it became clear, one year before the onset of war, that the music institution in which he was working would not be able to survive, and the best musicians, including singers and instrumentalists, were already beginning to leave Ljubljana, Hrazdíra decided to depart for Zagreb, where he became the first Kapellmeister of the Croatian Provincial Theatre (WEISS 2012: 417).

In the beginning of April 1913, his position was filled by yet another Czech conductor, Peter Teplý (WEISS 2012: 417). Prior to his arrival in Ljubljana, Teplý had already proved his worth with his highly successful work as music Kapellmeister in Trieste. Despite the excellent reviews, however, Teplý was also unable to stop the decline of the Slovenian Provincial Theatre and the Slovenian Philharmonic Orchestra. These two music institutions were consequently dissolved at the beginning of the 1913/14 season with the explanation that both the orchestra and the opera could no longer be maintained (WEISS 2012: 419).

In this respect, the Slovenian choirmaster and music critic Pavel Kozina commented Teplý's departure in the *Novi akordi* ('New Chords') magazine with the following words: 'Teplý, who contributed greatly to raising the level of music in Trieste, has remained without work in Ljubljana and is returning to Trieste! Is it not sad and so typical of Ljubljana's musical circumstances that all those who are gifted must be removed? Master Talich had to leave Ljubljana, and now Teplý is leaving as well; and how many more have stepped out of absolutism's way. We Slovenes have certainly made so much progress in the

---

<sup>5</sup> Dragotin Cvetko writes that Talich did not find Kapellmeister Hrazdíra to be a suitable, let alone equivalent successor (1991: 350).

field of music that there is enough space for more stars to shine alongside the one star.' (KOZINA 1913: 4)

In this way Kozina discretely drew attention to the quite destructive role played by Matej Hubad, who from 1898 onward was artistic director of the Music Society, which had founded the Slovenian Philharmonic. It seems that, in addition to the financial situation, Hubad takes the most 'credit' for the early departure of as many as three Czech conductors from the Slovenian Provincial Theatre.

Despite the very modest financial means at their disposal, Czech conductors nevertheless managed to maintain a surprisingly high performance level of the Slovenian theatre. Besides the unenviable financial situation, the greatest difficulties were caused by certain attempts to discredit them on the part of individuals from the Slovenian cultural sphere. It appears that at least part of the Slovenian music public was not enthusiastic about the arrival of mostly better educated Czech newcomers. It goes without saying that at the turn of the century, the musical skills of Slovenian conductors were quite modest in comparison with their Czech colleagues.

The reason for this lay in the fact that, in contrast to the majority of their Slovenian counterparts, Czech composers were able to rely on a solid education in conduction, which they had obtained during their studies at some of the leading Czech music institutions of higher education, in particular the State Conservatory in Prague and the Organ School in Brno. They were thus spared from accepting the dilettantish, nationalist utilitarian pattern of thinking that still prevailed in the Slovenian cultural arena of that time. Yet by staging some of the most important Slovenian musical works, they nevertheless demonstrated an understanding for the performances of Slovenian stage creativity as well.

By all means the growing national divisions at the turn of the century were not decisive for Czech composers. In creating their programmes, they followed foreign examples and gradually upgraded the existing repertoire. For them, raising the performance level was the highest aesthetic postulate which they strove to achieve in Ljubljana as well. As a result, already in the period of their active presence, Slovenian musical stage productions and reproductions gradually managed to pull themselves out of the grasp of self-sufficiency and reach a level of quality equal to that of other small opera centres.

They also managed to bring to Ljubljana a number of first-class soloists and instrumentalists who later occupied key positions in the theatre ensemble. In all respects, the above-mentioned Czech composers were exactly what the young Slovenian music culture needed in its early phase of development, when its musical-stage and symphony productions and reproductions still had to be formed. Unfortunately, though, as recreators they were unable to contribute as much as they could later on, in a foreign environment that generally encouraged the performing component. Nevertheless, Czech composers have to be ranked among the leading recreators of music at the turn of the century. Without them,

the development of the Slovenian Provincial Theatre and consequently its musical stage creativity would have been strongly diminished, if not impossible, in Slovenia.

## BIBLIOGRAPHY

- BLAŽEK, V. *Sbornik na pamět 125 let konservatoře hudby v Praze*. Praha: Vyšehrad, 1936.
- CVETKO, D. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- HOFFMEISTER, K. *Ljubljanski zvon*. 2<sup>nd</sup> December 1896.
- ILEŠIČ, F. *Češko-jugoslovanska vzajemnost v minulih dobah*. Ljubljana: Slovenska matica, 1906.
- KOZINA, P. *Novi akordi* 12 (1913): 1–2.
- MORAVEC, D. (Ed.). *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- SIVEC, J. „Wagner na slovenski glasbeni sceni.“ V: *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, 2010.
- SLOVENSKI NAROD*, 9<sup>th</sup> December 1908 (unsigned).
- SLOVENSKI NAROD*, 6<sup>th</sup> October 1911 (unsigned).
- TYRRELL, J. *Years of a Life, The Lonely Blackbird, Volume I (1854–1914)*. London: Faber and Faber, 2006.
- WEISS, J. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Litera & Univerza v Mariboru, 2012.

*Jernej Weiss*

### ХИЛАРИОН БЕНИШЕК (1863–1919) И ДРУГИ ЧЕШКИ ДИРИГЕНТИ У СЛОВЕНАЧКОМ ДЕЖЕЛНОМ ГЛЕДАЛИШЧУ НА ПРЕЛАЗУ ИЗ XIX У XX ВЕК

Сажетак

Чешки диригенти су заиста обележили изведбе на музичкој сцени Словеначког дежелног гледалишча на почетку XX века. Словеначко дежелно гледалишче је постављало и драмске и оперске изведбе. Први њихов диригент био је словеначки композитор и капелмајстер Фран Гербич, који је наследио бриљантног чешког диригента Хилариона Бенишека у сезони од 1894/95. до 1910/11. Бенишек је дириговао на више од 130 премијера приказаних у Словеначком дежелном гледалишчу. Постепено, кроз систематски рад, он је успео да обогати репертоар позоришта са операма словенских, углавном чешких композитора. Ангажовао је многе чешке солисте и био је први који је на сцену Словеначког дежелног гледалишча поставио неколико Вагнерових дела којима је потом сам дириговао. Баш у периоду када је Бенишек био главни диригент, постављене су многе премијере битних словеначких музичких дела на репертоар Словеначког дежелног гледалишча (Ферстеров *Горењски славчек*, 1896; Пармина *Ксенија* (1897) и *Царичине амазонке* (1903), Савинова *Лейа Вида* (1909)), као и стране продукције (Сметанина *Продана невеста* (1894), Вагнеров *Лейтећи Холанђанин* (1900), Дворжакова *Русалка* (1908), и друге).

Бенишек је 1910. године отишао у Београд, где је радио као диригент при разним салонским оркестрима, али и као наставник музике. На почетку Првог светског рата мобилисан је као аустроугарски грађанин и послат у Скопље. Ипак, 1915. године

он и његова породица добијају српско држављанство и враћају се у Београд, где је и умро 19. IX 1919. године.

Вредно је помена и то да су међу водећим чешким диригентима у Словеначком дежелном гледалишчу били и Вацлав Талих (1910–1912), Сирил Методеј Храздира (1912–1913) и Петер Тепли (1913). Својим широким музичким образовањем које су стекли у главним чешким музичким високошколским институцијама (нарочито на Државном конзерваторијуму у Прагу и Школи оргуља у Брну) знатно су допринели подизању квалитета у позоришту. Стога се чини да би без активног ангажмана ових диригената развој Словеначког дежелног гледалишча и, последично, музичке позоришне креативности у Словенији, био веома умањен, ако не и немогућ.

Кључне речи: Хиларион Бенишек, Вацлав Талих, Сирил Методеј Храздира, Петер Тепли.





ИВАНА ВЕСИЋ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## МУЗИЧКО ИЗДАВАШТВО ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА КАО ИЗВОР ЗА ПРОУЧАВАЊЕ ЕКСПАНЗИЈЕ ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ У ЈУГОСЛАВИЈИ: ПРИМЕРИ ИЗДАВАЧКИХ КУЋА ЈОВАНА ФРАЈТА И СЕРГИЈА СТРАХОВА\*

**САЖЕТАК:** У овом раду разматраћемо музичка издања Јована Фрајта и Сергија Страхова која су публикована у периоду од 1921. до 1945. (?) године у Београду. Увидом у сачуване делове колекција Фрајтових и Страховљевих издања, уз њихово допуњавање подацима из дневне штампе и периодике, те мемоарске и архивске грађе могуће је да се начини делимична реконструкција поља популарне музике у Југославији која подразумева издавање значајних композитора, текстописаца и извођача популарних песама из тог периода, као и жанрова и културних утицаја (САД, Немачка, Аустрија, Мађарска, Италија, Француска, СССР итд.). Поређењем тенденција у овој области на простору Југославије са тенденцијама у другим земљама пружа се основ за изношење претпоставки о својствима домаће популарне музичке продукције. Сврха тога је да се укаже на околности настанка аутономне југословенске популарне музичке продукције, као и да се размотри значај овог сегмента у истраживању југословенског друштва и културе тог доба.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** популарна музика, Краљевина СХС/Југославија, Јован Фрајт, Сергије Страхов, руска емиграција, шлагери, музика за игру.

### Увод

„Индустија забаве“, тачније продукција различитих врста комерцијалне уметности, доживела је нагли процват након завршетка Првог светског рата најпре у развијеним капиталистичким друштвима да би постепено, током двадесетих и тридесетих година прошлог века, добијала на значају и у економски мање развијеним срединама. Такав успон био

---

\* Овај чланак је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који изводи Музиколошки институт САНУ, а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

је условљен прожимањем различитих социоисторијских и социоекономских процеса чије је исходиште временски досезало дубоко у прошлост обухватајући неколико деценија пред крај деветнаестог века. Поред технолошких открића која су омогућавала трајно бележење и репродуковање аудиовизуелних сигнала, те бежично преношење звука, посебну важност имала је и еманципација маргинализованих друштвених група, нарочито жена, која је проистекла првенствено из њиховог активног учешћа у привредној, војној и културној сфери за време рата услед значајног пораста потребе за људским ресурсима, а затим и као последица десетковања војноспособне мушке популације у послератним околностима.<sup>1</sup> Свакако, не треба занемарити ни улогу измењеног схватања функције и садржаја доколице у свакодневном животу различитих друштвених слојева које се јавља након завршетка рата (ZIMRING 2013).

Упркос економској и демографској девастираности читавог источног дела Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца услед ратних разарања, те нестабилној политичкој ситуацији у новонасталој држави током читавог периода њеног постојања, примећује се релативно брза консолидација „сфере забаве“ у урбаним срединама у виду обнављања тржишта комерцијалних уметности, као и ширења и диверзификације простора намењених друштвеној разоноди.<sup>2</sup> Стиче се утисак да је жеља за превазилажењем ратних траума и недаћа изазваних материјалним и људским губицима међу југословенским грађанима допринела појачаном интересовању за садржаје и активности забавног карактера као једном виду психолошке компензације, али уједно и бега и дистракције од суморне прошлости и садашњости. Нарастајућа потреба за друштвеношћу (sociability), те свакодневицом испуњеном хумором, ведрином и оптимизмом појавила се истовремено са значајном интернационализацијом америчке и немачке популарне културе и омасовљењем њихове потрошње, то јест са својеврсном

---

<sup>1</sup> О околностима које су допринеле процвату популарне културе после Првог светског рата вид. детаљније у: REARICK 1997; STANLEY 2008.

<sup>2</sup> Већ сам поглед на дневну штампу у Краљевини СХС првих неколико година након завршетка Првог светског рата јасно указује на потребу за нормализацијом свакодневног живота и заборављањем на застрашујуће догађаје из блиске ратне прошлости која се, поред осталог, огледала и у ширењу понуде у сфери забаве било да је реч о отварању биоскопа и школа плеса или о организовању забава, матинеа и игранки многих удружења грађана, установа или појединаца. О таквим догађајима редовно су излазила обавештења у листу *Политика* од средине 1920. године, да би се већ у јануару 1921. појавиле и прве рекламе за школе модерног плеса (ванстепа /onestep/, тустепа /twostep/, бостона /Boston/ и фокстрота). О наклоњености комерцијалној уметности и новим видовима забаве југословенских грађана сведочи и један извештај Пореског одељења града Београда из 1923. године чији су резултати објављени у дневној штампи. Наиме, поред масовне посете биоскопима, Београђани су током 1922. године редовно посећивали варијете-барове и кабаретске представе, док су ређе одлазили у позориште. Томе свакако треба додати и сведочења Димитрија М. Кнежева публикована у његовим мемоарима (1987), као и сведочења многих учесника културног живота у периоду између два рата објављена у двотомној збирци *Београд у сећањима*, 1919–1929, 1930–1941 (Београд 1980, 1983).

„поплавом“ комерцијалних продуката из САД и Немачке на тржишта већине европских земаља укључујући и Краљевину СХС. Доступност америчких и немачких филмова и дискографских издања, као и оних из Велике Британије, Аустрије, Мађарске, Француске и Италије на тлу Југославије, с једне стране, и важност коју је њено становништво придавало новим формама друштвеног забављања, с друге стране, створило је погодну основу за експанзију поља популарне културе и музике на овом простору. Иако је ово поље опстајало готово искључиво захваљујући културној „колонизацији“ економски најмоћнијих земаља у том моменту, ипак су временом, као резултат заједничких напора групе појединаца и институција у Београду и Загребу, настали услови за зачетак аутохтоне југословенске комерцијалне/популарне музике. Такав процес уочава се средином 30-их година прошлог века са појавом првих композитора и текстописаца шлагера и музике за игру са подручја Југославије, као и популарних певача и извођача ове врсте музике.

Као потврда тезе о постојању аутохтоне југословенске популарне музике у периоду између два светска рата и, истовремено, као извор података за реконструисање поља популарне музичке продукције на овом простору послужиће нам музичка издања Јована Фрајта и Сергија Стрехова којима у постојећим истраживањима није посвећена значајна пажња. Будући да су Фрајтова и Стреховљева издавачка кућа, поред загребачких издавача „Albini“ и „Akord“, биле међу најутицајнијима на подручју Југославије када је о музичким издањима реч, као и да је сâмо музичко издаваштво, упоредо са домаћом радијском и дискографском продукцијом, представљало окосницу југословенске „индустрије забаве“, сматрамо да увид у сачуване колекције, уз ослањање на доступну публиковану и непубликовану грађу, мемоарску литературу и досадашња историјска истраживања представља неизоставан и важан корак у процесу проучавања како популарне музике у Југославији између два светска рата тако и југословенске културе и друштва тог доба.

*Проучавање популарне музике у Југославији у периоду између два светска рата: осврт на кључне проблеме*

Упркос обимности публиковане грађе у виду дневне и периодичне штампе која је излазила у периоду између два светска рата у Југославији,<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Један од листова који посебно завређује пажњу у контексту истраживања популарне музике у Краљевини СХС/Југославији јесте *Југославенски музичар* који је од 1923. до 1940. године излазио у Загребу. Од 1927. он постаје гласило Савеза музичара у Краљевини СХС, а од 1928. бива преименован (*Музичар*). Поред редовног извештавања о музичким публикацијама које су издаване на југословенском тлу, лист је давао простор за оглашавање музичарима и њиховим послодавцима и уједно објављивао осврте музичких стручњака и професионалаца на музички живот у Југославији. Реч је о вредним подацима на које се ретко наилази у другим часописима из овог периода. Нажалост, на простору Србије постоји свега неколико бројева који су доступни у Народној библиотеци Србије.

те мемоарске литературе,<sup>4</sup> као и непубликоване грађе похрањене у Архиву Југославије,<sup>5</sup> Историјском архиву Београда, Музиколошком институту САНУ и другим установама које пружају обиље података о тенденцијама на тржишту комерцијалних уметничких продуката на овом подручју, а затим и урбаним просторима и друштвеним праксама развијеним под утицајем „индустрије забаве“, истраживање популарне музике и културе није привукло значајнију пажњу домаћих истраживача. Иако у појединим радовима историчара постоје осврти на феномен „европеизације“ и „американизације“ међуратне југословенске културе поткрепљени подацима из многих извора<sup>6</sup> то свакако не може да надомести недостатак обухватнијих и систематично спроведених проучавања у овој области. Кључну препреку у процесу разматрања популарне културе у Краљевини СХС/Југославији представља, пре свега, комплексност самог феномена која захтева примену различитих специјализованих знања, те интердисциплинарност у теоријској и методолошкој поставци.<sup>7</sup>

Наиме, популарна култура превазилази границе појава попут филмске, музичке, радијске и позоришне продукције са њиховим жанровским потподелама и прожимањима, естетичким карактеристикама и захтевима и идеолошким оквирима; медијализације и интернационализације културе; масовне потрошње; уметника-суперзвезди; јавног/друштвеног плесања као посебног вида социјалне интеракције; преиспитивања родних подела и друштвених норми у вези са јавним приказивањем мушког и женског тела итд. Томе треба додати и сложену умреженост политичке сфере са сфером комерцијалне уметности током читавог овог периода (и

---

<sup>4</sup> Поред мемоарских публикација које смо поменули у фусноти бр. 2 имали смо у виду и сведочења Војислава Бубише Симића (*Sentimentalno putovanje*, Београд 2011).

<sup>5</sup> О грађи Архива Југославије која је од значаја за проучавање популарне музике вид. детаљније у: VEŠIĆ 2014: 336. Осим фасцикли Министарства просвете КЈ, интересантне су и фасцикле Министарства унутрашњих послова КЈ с обзиром на чињеницу да је ово министарство издавало разне врсте потврда и дозвола, поред осталих, угоститељима, забављачима и музичарима (вид. у: PETROVIĆ 2009).

<sup>6</sup> Мислимо на рад Предрага Ј. Марковића (*Београд и Европа. Европски утицаји на процес модернизације*. Београд: Савремена администрација, 1992), као и на рад Радине Вучетић („Трубом кроз *звоздену* завесу – продор цеза у социјалистичку Југославију.“ *Музикологија* 13 /2012/: 53–78) у коме се, додуше, прати феномен уплива америчке културе на тлу Југославије након Другог светског рата уз кратак осврт на међуратни период.

<sup>7</sup> Ретки примери публикација у којима је дотакнут проблем југословенске популарне музике између два светска рата углавном припадају жанру публицистичких а не научних радова, што свакако не умањује њихов допринос када је реч о сакупљању и систематизовању грађе о овој појави. Ту треба издвојити рад Михаила Блама (*Blam* 2011) у коме се прати развој цеза у Србији у периоду од 1927. до 1944. године уз ослањање на разноврстан материјал (фотографије, снимци, кореспонденција, штампа итд.), као и *Анџиологију српске популарне џезме* (свеска I, Време шлагера, Београд 2012) која, поред шлагера појединих југословенских аутора из међуратног периода, периода окупације и социјалистичког периода, садржи и предговор Светолика Јаковљевића конципиран као општи осврт на развој овог жанра у првој и другој Југославији. Поред тога, треба поменути и рад Кристине Лучић (*Lučić* 2004) у коме се прати експанзија популарне музике у Загребу између два светска рата.

касније) на међународном нивоу, као и у југословенској средини која захтева развијање специфичних теоријских полазишта и методолошких поступака, као и интензивну примену компаративног приступа у анализи података. Овакав приступ могуће је спровести само у случају постојања богатог корпуса истраживања поменутих појава на нивоу појединачних националних култура. Уколико такав корпус не постоји, то свакако у значајној мери условљава видове разматрања популарне културе на одређеном простору, као и домете и доприносе тих разматрања.

У проучавању популарне музике у Краљевини СХС/Југославији као посебан проблем намеће се изостанак базичних истраживања у вези са радијском и дискографском продукцијом на њеном тлу, као и са дистрибуцијом и потрошњом звучних филмова. С обзиром на чињеницу да је реч о најважнијим сегментима у оквиру тог поља, непостојање прецизних и систематизованих података који би, барем индиректно, могли да укажу на извесна кретања и процесе унутар њега, умногоме отежава сам поступак реконструкције утичући непосредно и на резултате истраживања музичког издаваштва. Наиме, недостатак јасне представе о томе каква је била улога Радио Загреба, Љубљане и Београда у „индустрији забаве“ на југословенском простору, односно који су жанрови и извођачи из области популарне музике били заступљени, како је осмишљаван музички програм, на којим идеолошко-естетичким позицијама су установљаване уредничке политике, те какве су биле реакције слушалаца у извесној мери ограничава и тумачење података добијених анализом сачуваних музичких издања Јована Фрајта и Сергија Страхова, посебно уколико се има у виду поступак даљег уопштавања и синтезе. Разлог томе је чињеница да дате податке није могуће прецизно вредновати нити их подробније контекстуализовати. Томе додатно доприноси и непостојање систематично уређених прегледа доступних звучних издања и звучних филмова на тлу Краљевине СХС/Југославије у периоду између два светска рата.

Ипак, не би овом приликом требало изгубити из вида ни одређене иницијативе и активности започете током протекле деценије које су у значајној мери утицале на проширење обима грађе за истраживање популарне музике на југословенском тлу. Ту, пре свега, мислимо на пројекат дигитализације плоча из прве половине XX века који је 2007. године покренула Народна библиотека Србије са намером да се у одређеном тренутку оформи Национални звучни архив који би садржао дигитализоване верзије свих доступних звучних издања из приватних и државних колекција широм Србије.<sup>8</sup> Колико нам је познато, до сада су претежно дигитализована издања из фонда ове библиотеке доступна искључиво у њеним просторијама. На основу њиховог пописа у електронском каталогу НБС, примећује се да знатан део чине плоче (преко 240) које је издала

---

<sup>8</sup> Детаљније видети у: „U planu Nacionalni zvučni arhiv“, 8. 8. 2007, [http://www.b92.net/kultura/knjige/vesti.php?nav\\_id=258570](http://www.b92.net/kultura/knjige/vesti.php?nav_id=258570).

једина југословенска дискографска кућа у међуратном периоду – „Edison Bel Penkala“ / „Elektroton“ из Загреба (1926–1947), као и плоче које су издале немачка кућа „Odeon“ (око 250), „Polydor“ (180) и „Telefunken“ (83), британски „His Master’s Voice“ (277), америчка „Columbia“ (преко 320) и „RCA“ (5). Битно је истаћи да се међу дигитализованим материјалом поред забележених извођења народне музике са простора Србије и Југославије чувених интерпретатора из међуратног периода и периода пре Првог светског рата налазе и снимци познатих југословенских певача шлагера (како иностраних тако и домаћих). Реч је о изузетно вредним снимцима који, услед уништавања фонда фонотеке међуратног Радио Београда, те радија Sender Belgrad, представљају једини звучни траг из тог времена.

*Анализа сачуване колекције Фрајтхових  
и Страховљевих музичких издања*

Покретање издавачке куће специјализоване за публикување музикалија свакако није представљало једноставан подухват у периоду између два светска рата на простору Краљевине СХС/Југославије имајући у виду добру снабдевеност локалних дистрибутера који су путем каталожке или директне продаје нудили музичка издања најпознатијих европских издавача. Реч је заправо о трговачким кућама које су поред пласирања музикалија биле посвећене и другим делатностима попут продаје инструмената и прибора за музичке инструменте, као и грамофонских плоча. У њиховој понуди налазиле су се музичке публикације чешких, немачких и енглеских издавачких кућа, при чему је, на пример, музичка кућа „Хармонија“ била ексклузивни заступник немачког „Schott’s Söhne“ из Мајнца, док је „Свесловенска књижара Ј. М. Стефановића и друга“ у оквиру свог каталога имала широк спектар иностраних издања. Осим тога, нотни материјал одређених издавача могао је да се наручује преко посредничких фирми из других земаља или директно, па су на тај начин на домаћем тржишту биле заступљене штампане музикалије лондонског издавача „J. & W. Chester Ltd“, потом „Edition Hudebni Matic“ (издања чехословачких композитора и писаца) и „Мojmir Urbànek“ (прашки издавач).

Иако су локалне трговачке куће омогућавале доступност најактуелнијих музичких издања престижних кућа, ипак је приметно да је значајан део музичких публикација издатих након завршетка Првог светског рата у оквиру комерцијалног сегмента музичке продукције остајао изван домашаја југословенских потрошача. Управо је та чињеница, чини нам се, од посебног значаја када се има у виду оснивање специјализованих музичких издавачких кућа на југословенском тлу попут оних Јована Фрајта, Сергија Страхова, Косте М. Бојковића, те „Albini“, „Akord“, „Herkiza“, „Југомелодија“ и других. Наиме, преглед сачуваних колекција и штампаних каталога ових кућа јасно указује на заступљеност музичких остварења која су у том периоду сврставана у категорију „лаке“ или „забавне“ музике као антиподу „озбиљној“, односно уметничкој музици.

Јован Фрајт је међу првима уочио изванредан дизајн на југословенском тржишту музикалијама у виду непостојања одговарајуће понуде када је о реч музичким жанровима и остварењима ван оквира уметничке музике. То, свакако, не изненађује с обзиром на његово дугогодишње искуство као вође салонског оркестра у београдском хотелу „Москва“ које му је омогућило да стекне изванредан увид у музичке преференције пре свега локалног грађанског слоја, али и шире. Захваљујући непосредним сазнањима у вези са музичким потребама београдске публике, као и, претпостављамо, доброј упућености у локалне музичке прилике кроз познанства са музичарима и музичким стручњацима, Фрајт је могао прецизније да одреди оквир и донесе свој будућег трговачког подухвата у виду покретања музичке издавачке куће.

Такав подухват започет је 1921. године представљајући у том моменту јединствену појаву на југословенском подручју, па чак и на подручју Балкана. Заправо, све до краја 20-их и почетка 30-их година када се појављују и друге слично профилисане издавачке куће у Загребу, Београду, и Љубљани, Фрајтове музикалије представљале су једине домаће публикације намењене љубитељима различитих типова музике, посебно оне која није припадала уметничкој категорији. Поред музикалија, Фрајт је публиковао и музичке уџбенике, нотне свеске и партитурне листове, набављао је страну музичку литературу и уједно је продавао музичке инструменте и делове за инструменте (концертне клавире и пијанина, хармонике, те гудачке и дувачке инструменте).

Будући да се сачувана Фрајтова издања налазе како у приватним колекцијама недоступним широј јавности тако и у различитим библиотекама и архивима, као и да су штампани каталози публикација делимично доступни, тешко је са сигурношћу утврдити тачан број издатих музикалија током нешто више од две деценије постојања Фрајтове издавачке куће (1921–1945). Имајући у виду чињеницу да је Фрајт нумерички обележавао своја издања, те да се у једном од каталога налази на редни број 937, можемо да претпоставимо да је укупан број публикација био и већи од тог броја. Део издања налази се у фондовима Народне библиотеке Србије у Београду (приближно 350), Библиотеке Матице српске у Новом Саду (приближно 600) и архива Музиколошког института САНУ у Београду (приближно 250). Осим тога, значајан сегмент сачуваних издања налази се и у приватној колекцији Фрајтових наследника.

На основу упоредне анализе пописа издања из поменутих библиотека и архива, као и сачуваних штампаних пописа које нам је уступила музиколог Христина Медић, може да се реконструише приближно 80% издања која је публиковала Фрајтова кућа. Међу њима, један део припадао је остварењима из области уметничке музике обухватајући оперске арије и клавирске комаде познатих италијанских, француских, немачких, руских и чешких аутора из романтичног периода. Њима треба придодати и значајне соло песме, хорова и клавирска остварења српских и

југословенских аутора из друге половине деветнаестог века и првих неколико деценија двадесетог века. Поред тога, велики удео у Фрајтовој колекцији имале су и обраде народних кола намењене претежно извођењу на клавиру, као и обраде народних песама написане за глас и клавир. Већину њих компоновао је сам Фрајт, док је мањи број потицао из пера југословенских аутора попут Ивана Доминиса, Стевана Фрајта и Вацлава Ведрала.

Посебно место међу Фрајтовим издањима имала су дела која су излазила из оквира уметничког стваралаштва припадајући категоријама салонске, комерцијалне и масовне уметности. Напомињемо да ове категорије нису биле стриктно дефинисане у међуратном периоду, као и да су њихове границе зависиле од околности у којима се одвијала музичка продукција и потрошња у локалним срединама, те класификацијама које су успостављали музички стручњаци, интелектуалци, као и стручњаци из медија и дискографске индустрије. Између осталог, треба поменути арије и нумере из оперета Емериха Калмана (Emmerich Kálmán), Франца Лехара (Franz Lehár), Ралфа Бенацког (Ralph Benatzky), Едмунда Ајслера (Edmund Eysler) и других, потом клавирске комаде у виду стилизованих игара (маршева, валцера, бостон-валцера, танга итд.) аустријских, чешких, мађарских, француских, немачких и руских композитора салонске музике и оперета,<sup>9</sup> и, коначно, шлагере.

Шлагери домаћих и иностраних композитора сачињавали су важан сегмент Фрајтове колекције имајући у виду њихову заступљеност. Велики број шлагера потицао је из оперета или из богате продукције немачке, америчке, аустријске, мађарске и бугарске популарне музике из тог периода,<sup>10</sup> док је мањи део припадао остварењима југословенских аутора међу којима се, када је о бројности реч, нарочито истицао сам Фрајт.<sup>11</sup> Сви инострани

---

<sup>9</sup> Између осталог заступљена су остварења Алфонса Цибулке (Alfons Czibulka), Густава Лангеа (Gustav Lange), Емериха Калмана (Emmerich Kálmán), Францишека Кмоха (František Kmoch), Паула Линкеа (Paul Lincke), Жака Офенбаха (Jacques Offenbach), Огиста Дирана (Auguste Durand), Фридриха Баумфелдера (Friedrich Baumfelder), Леона Јесела (Leon Jessel), Флоријана Хермана (Florian Hermann), Робера Планкеа (Robert Planquette), Хермана Ридла (Hermann Riedel), Лудвига Зидеа (Ludwig Siede), Роберта Фолштеда (Robert Vollstedt), Емила Валдтојфела (Emile Waldteufel) и других. Битно је истаћи да је велики део тих остварења припадао сегменту тзв. музике за игру као посебној, савременијој верзији салонске музике засноване на популарим плесним ритмовима (ванстеп, тустеп, фокстрот, бостон итд.).

<sup>10</sup> Од иностраних композитора посебно место имали су немачки аутори Фред Маркуш (Fred Markusch; 4), Роберт Штолиц (Robert Stolz; 2 шлагера и један инструментални фокстрот), Рихард Фал (Richard Fall; 3), Вил Мајзел (Will Meisel; 2), Паул Линке (Paul Lincke; 2) и Хуго Хирш (Hugo Hirsch; 2), потом аустријски аутори Ралф Бенацки (Ralph Benatzky; 6), Бруно Гранихштетен (Bruno Granichstaedten; 3) и Херман Леополди (Hermann Leopoldi; 2), чешки аутори Јара Бенеш (Jára Beneš; 5) и Карел Хашлер (Karel Hašler; 2), амерички аутори Хозе Падиља (José Padilla; 4) и Валтер Доналдсон (Walter Donaldson; 2), италијански аутори Ернесто де Куртис (Ernesto de Curtis; 2) и Гаetano Лама (Gaetano Lama; 2), бугарски аутор Јосиф Цанков (Йосиф Цанков; 4) и мађарски аутор Михаљ Ајзман (Mihály Eisemann; 2).

<sup>11</sup> Списак југословенских аутора заједно са називима њихових остварења налази се у прилогу рада (вид. Прилог 1).



шлагери језички су преображавани тако што су уместо оригиналних верзија текстова добијали српскохрватску варијанту у виду једне врсте „препева“. Интересантно је да је поред Јована Фрајта и Славка Паитонија кључну улогу у том процесу имао и руски емигрант Сергије Страхов, између осталог, један од истакнутих чланова београдског Удружења руских писаца и новинара у периоду између два светска рата и свакако једна од најутицајнијих личности у сфери југословенске комерцијалне музичке уметности. Страхов се поред преобликовања текстова иностраних шлагера на српскохрватски језик бавио и писањем текстова за шлагере сарађујући са најзначајнијим југословенским ауторима тог доба. Међу њима се налазио и Јован Фрајт са којим је Страхов, чини се, остварио одличну сарадњу имајући у виду учесталост његовог ангажовања као текстописца.

Анализа шлагера југословенских аутора из Фрајтове колекције открива неколико битних појава. Пре свега, примећује се да је, према расположивим подацима, међу појединцима који су доприносили овом музичком жанру, био мали број оних који нису потицали из круга активних професионалних музичара или музичара са одређеним степеном стручног музичког образовања. Таква претпоставка наметнула се након детаљног прегледа спискова чланова једног од најважнијих југословенских професионалних музичких удружења из међуратног периода које је кроз своје три секције – љубљанску, загребачку и београдску, окупљало музичке ауторе из свих југословенских крајева.<sup>12</sup> Реч је Удружењу југославенских музичких аутора које је функционисало током 30-их година прошлог века све до почетка Другог светског рата. Наиме, на основу доступних података утврдили смо да је већина аутора шлагера из Фрајтове колекције била учлањена у ово удружење, изузев неколико појединаца. Поред Јована Фрајта, ту су били регистровани и Лав Веселовски (Крагујевац), Миша Аранђеловић (Београд), Ратко Лазић (Београд), Алфред Пордес (Београд), Иван Доминис (Бања Лука), Јован Урбан, Ђула Виткај (Дебелача), Виљем Вагнер (Панчево) и Јосиф Рајхенић Раха. Од оних који нису били чланови УЈМА, треба поменути Мирка Марковића, Милета Милутиновића и Милета Михајловића.

Поред тога, констатујемо да су шлагери југословенских аутора, када је реч о музичким карактеристикама и садржају текста, обликовани у складу са тада актуелним тенденцијама у области популарног музичког стваралаштва у међународним (посебно европским) оквирима. Наиме, осим ослањања на ритмове популарних игара из тог периода – слоуфокса (slowfox), фокстрота (foxtrott), танга и др. од којих је у значајној мери зависио музички карактер шлагера, аутори су обраћали пажњу и на постизање разноврсности текстуално-музичких решења. То је резултирало творевинама различитог типа у зависности од атмосфере која је у њима

---

<sup>12</sup> Списак се налази у заоставштини Петра Крстића која се чува у архиви Музиколошког института САНУ у Београду.

била доминантна. Тако, између осталог, наилазимо на шлагере претежно хумористичко-шаливо интонираних, али и оне сензуалног, сатиричног, сентименталног или елегичног карактера. Таква врста диференцирања свакако није била својствена искључиво југословенским остварењима, већ је представљала раширену појаву.

Евидентно је и да је Фрајт кроз своја издања промовисао ауторе шлагера из различитих крајева Југославије не ограничавајући се само на један њен регион или регионални центар што је, примера ради, било уобичајено у контексту продукције уметничке музике. То говори у прилог не само релевантности његове колекције за проучавање популарне музике на читавом овом простору већ и о њеној утемељитељској улози у процесу настанка југословенске популарне музичке продукције.

Иако се Страхав појављује као преводилац текстова шлагера које је објављивао Фрајт и, уједно, као текстописац у другој половини 30-их година прошлог века, његово име било је познато, пре свега, београдским, а затим и југословенским љубитељима „лаке“ музике знатно пре тог периода. Наиме, судећи према архивским подацима, Страхав је још крајем 1928. године постао вођа и члан оперетске трупе која је наступала у ресторану „Руска круна“ у Београду окупљајући осамнаесторо професионалних руских и београдских певача и уметника. Мада није познато колико дуго је трупа деловала нити који је репертоар извођен, можемо да претпоставимо да је додир са светом претежно комерцијално оријентисане уметности, као и са београдском урбаном културом и њеним специфичностима, био важно искуство за Страхова, посебно приликом његовог каснијег ангажовања у области музичког издаваштва и продукције. „Експеримент“ са оперетским извођењима свакако је омогућио Страхову контакт са бројним музичарима, између осталих и са певачицом Олгом Јанчевецком са којом ће наставити да сарађује током наредне деценије.

Није могуће прецизно утврдити годину оснивања издавачке куће Сергија Страхова чему је, између осталог, узрок и уобичајена пракса у међуратном периоду да се изостављају године публикавања музикалија. Осим тога, за разлику од Јована Фрајта чији су биографски подаци публиковани уз могућност да се допуне из више извора, то није случај са Страховом. Постоје индиције да је он покренуо сопствену издавачку кућу почетком тридесетих година, као и да је она функционисала све до краја Другог светског рата. То може да се закључи посредно, на основу одштампаних музикалија. Као и Фрајт, и Страхав је нумерисао своја издања, а један од последњих бројева који се појављује у сачуваним музикалијама је 402. Овај број приближно упућује на обим музичке колекције која је, више од једне деценије, публикована у оквиру „Едиције Страхав“, „Музичких новости Страхав“ итд.

Један део ове колекције (приближно 200 музичких издања) налази се у фондовима Народне библиотеке Србије и Библиотеке Матице српске у Новом Саду, пописан је и јавно доступан. Претпостављамо да се део

издања Сергија Страхова, попут Фрајтових издања, налази у приватним фондovima због чега је тешко установити тачан број сачуваних музикалија. Иако је доступно око половине комплетне колекције овог издавача, ипак је на основу детаљног прегледа материјала могуће указати на њене одлике и специфичности.

Пре свега, највећи сегмент сачуваних издања (око 160) чине самостална издања Страховљеве куће, док остатак (око 40) припада кооперативним подухватима углавном са немачким издавачима који су покренути у периоду окупације (1941–1944). За разлику од жанровске еkleктичности Фрајтове колекције, репертоар музичких дела које је публикувао Страхов далеко је уједначенији почивајући у највећој мери на две врсте остварења: руским романсама и шлагерима домаћих и иностраних аутора. Остатак издања чине обраде руских и југословенских народних песама и игара. Када је о шлагерима иностраних аутора реч, приметно је знатно веће присуство остварења из немачких, руских, италијанских и мађарских филмова него што је то случај са Фрајтовом колекцијом. То се посебно односи на период после 1941. године када је учестало публикување шлагера из филмова немачке продукције. Поред тога, заступљен је и велики број композиција немачких аутора и, у знатно мањој мери, италијанских, руских и мађарских аутора.<sup>13</sup>

Значајно место у издањима Страхова припадало је југословенским ауторима и извођачима шлагера која чине готово четвртину сачуване колекције (приближно 40 остварења). Поред појединачно одштампаних шлагера, срећу се и посебно осмишљене публикације засноване на деловима репертоара тада популарних певача народне музике и шлагера – Еде Љубића, Раше Раденковића, Уроша Сеферовића и Фулгенција Вуцемиловића, или на обједињавању домаћих и иностраних остварења (*18 најпопуларнијих домаћих и иностраних шлагера и песама*, 1940). У односу на Фрајтову колекцију, примећује се знатно већа бројност и регионална разноврсност југословенских аутора.<sup>14</sup> Поред самог Страхова, појављују се имена још двадесет два композитора од којих смо поједине пронашли на списку УЈМА потврђујући тиме да је вероватно реч о југословенским ауторима (Габор Јанчуско /Gábor Jancsuskó, Нови Сад/, Сергије Франк /Franck, Београд/, Петер Хохштрасер /Peter Hochstrasser, Вршац/, Фриц Биро /Biró/). Међу њима има оних чији су шлагери објављени у Фрајтовој колекцији (Алфред Пордес, Миша Аранђеловић, Ратко Лазић), али и низ представника млађе генерације који се појављују за време окупације

---

<sup>13</sup> Заступљен је већи број шлагера немачких аутора Ханса Отоа Бергмана (Hans Otto Bergman), Петера Кројдера (Peter Kreuder), Валтера Грима (Walter Grimm), Михаела Јарија (Michael Jary), Теа Макебена (Theo Mackeben), Петера Игелхофа (Peter Igelhoff), Франца Гротера (Franz Grothe) и Вернера Бохмана (Werner Bochmann), а и затим италијанских аутора Горнија Крамера (Gorni Kramer), Елда ди Лазара (Eldo di Lazzaro) и руског аутора Исака Дунајевског (Исаак Дунаевский).

<sup>14</sup> Вид. списак аутора у Прилогу 2.

(Дарко Краљић, Боривоје Симић, Младен Гутеша, Саша Андрејевић, Слободан Бижић, Мија Крњевац Тодоровић, Александар Ђукић).

Шлагери југословенских аутора из колекције Страхова углавном су обликовани на темељу ритмова танга и фокстрота (лаганог или брзог) и издиференцирани су када је реч о музичко-текстуалном садржају. Наиме, поред шaljивих сусрећу се и они сентименталног и мелахноличног типа. Занимљив пример представљају остварења самог Страхова у којима се опажа утицај традиције руске романсе посебно у погледу обликовања мелодијског тока. О томе сведоче и одреднице или описи које је он користио у појединим шлагерима – романса и танго, „песма и танго са искоришћењем старе руске романсе“ и сл.

*Аутохтона југословенска популарна музика пре 1945. године:  
дефинисање граница и проблемских оквира*

Сагледавање сачуваних Фрајтових и Страховљевих музичких издања указује на неколико битних појава у вези са заснивањем југословенске популарне музике. Пре свега, приметна је једна врста „децентрализације“ у процесу стварања, али и дистрибуције и извођења ове врсте музике с обзиром на чињеницу да су у њему узимали учешће музичари из различитих крајева Југославије, укључујући не само појединце из кључних регионалних центара већ и оне из мањих средина. Београд и Загреб свакако су имали централну улогу у контексту експанзије популарне музике сходно обиму тржишта на које су се непосредно ослањали, те његовим потребама за комерцијалним музичким продукцима, али то очигледно није утицало на напоре за постизањем обухватније регионалне повезаности и стварањем шире мреже појединаца и група из различитих југословенских бановина. С тим у вези, интересантно је уочити и чињеницу да етничка припадност није представљала препреку за музичаре наклоњене стварању популарне музике на овом простору. О томе сведочи континуирана сарадња између српских, руских, хрватских, немачких, аустријских, мађарских, босанских и јеврејских аутора и извођача настањених у Краљевини Југославији. Космополитски дух који је владао у сфери продукције комерцијалне музике југословенског порекла постојао је и у области дистрибуције (издаваштва) кроз инкорпорирање тада актуелних остварења из Бугарске, Мађарске, Аустрије, Немачке, Италије, Француске, Велике Британије и САД.

На основу података из обе колекције уочава се издвајање неколико кохерентних група у оквиру поља југословенске популарне музике из тог периода. Једну групу чинили су припадници руске емиграције окупљени око Сергија Страхова, док су другу групу чинили музичари окупљени око Радио Београда. Наиме, Страхов је у периоду функционисања своје издавачке куће оформио круг сарадника из редова руске емиграције који су на различите начине били укључени у процес музичког стварања. Он

се поред композитора Лава Веселовског, Сергија Франка (Београд) и Владимира Плотникова (Нови Сад) ослањао и на аранжера Јурија Азбукина (Београд), као и на преводиоце и текстописце Наташу Страхова и Олгу Франк. Поред тога он је блиско сарађивао и са чувеним интерпретаторима руске романсе – Олгом Јанчевецком и Јуријем Морфесијем, објављујући песме из њиховог репертоара. Важно је било и повезивање Страхова са групом извођача са Радио Београда – Едом Љубићем, Урошем Сеферовићем, Рашом Раденковићем и Фулгенцијем Вуцемиловићем, који су, у тренутку када су се њихова имена појавила у штампаним издањима, већ стекли изванредну репутацију међу београдском и југословенском публиком. Љубић је редовно наступао као певач народне музике у радијским емисијама од 1934. године, а у истом својству били су ангажовани и Сеферовић (од 1936), Раденковић (1938) и Вуцемиловић (1939). Ипак, од 1938. Сеферовић и Раденковић су почели да се појављују и у емисијама намењеним извођењу шлагера у којима је повремено гостовао и загребачки музичар Влахо Паљетак.

Чињеница да су ови певачи у подједнакој мери неговали репертоар народне музике и шлагера, што се уочава и у штампаним издањима Страхова инспирисаним њиховим интерпретаторским успесима, интересантна је у склопу разматрања популарне музичке праксе у Југославији посебно ако се њој дода податак о наклоњености руских аутора истовремено и романси и шлагерима (Страхова и Франка, на пример). Наиме, стиче се утисак да је у извођачкој пракси тог времена постојао флексибилан приступ жанровским разграничењима, то јест да је граница између шлагера, народних песама, а вероватно и песама салонских и оперетских аутора могла да меандрира. С тим у вези, намеће се претпоставка да дефиниција популарне музике у југословенским оквирима у међуратном периоду, ако се узме у обзир област извођаштва и потрошње, није била строга осим када је реч о граници са сфером уметничке музике. Фиксираност у том сегменту произашла је из континуираног и удруженог делања југословенских музичких стручњака и културне елите уопште која је инсистирала на јасном раздвајању уметничког и неуметничког (комерцијалног) стваралаштва.

Осцилаторност граница популарне музике у ужем смислу (шлагери и музика за игру) у односу на друге „комерцијалне“ музичке жанрове (оперета, салонска музика, народна музика /урбани фолклор/, војна музика) мање је била изражена у дистрибутивној сфери (издаваштво и радијске емисије) где је постојала тенденција ка њиховом јаснијем одвајању. Тако су се у програмима Радио Београда појављивали називи „музика за игру“ и „сезонски шлагери“ означавајући остварења из тада актуелне светске музичке продукције настала на темељу популарних плесних ритмова. Ова врста музике није мешана са другим жанровима, па су тако народна музика, уметничка музика, војна и салонска музика емитоване у засебним емисијама и терминима. Осим тога, у једном од сачуваних

преписа Фрајтовог каталога у коме су абecedним редом наведена имена југословенских аутора заједно са називима њихових публикованих композиција налази се следећа напомена: „није унета музика за игру (‘шлагери’)“. Будући да списак садржи дела из области уметничке и салонске музике, јасно је да су издавачи правили разлику између популарне музике и других, комерцијалних врста музичких продуката.

На крају, констатујемо да је стварање аутохтоне југословенске популарне музике пре 1945. било у процесу зачетка и да би оно вероватно текло интензивније да је постојала развијенија филмска индустрија на тлу Југославије. Свакако, треба имати у виду и распад Југославије, те утицај ратних околности као посебну препреку у том процесу, али и, насупрот томе, напоре немачког окупатора да популарну музику постави у средиште свакодневног живота у градским срединама. Иако тек у повоју, југословенска популарна музика из овог периода посматрана заједно са другим сегментима популарне културе на простору Југославије може да послужи као полазиште за расветљавање појединих битних друштвених, културних и политичких процеса. Ту посебно имамо у виду проблем репресивности југословенске државе у међуратном периоду који је заинтригирао поједине историчаре у протеклој деценији (DOBRIVOJEVIĆ 2006; Симић 2007; РЕТРОВИЋ 2009). Иако се начелно слажемо са њиховим тврдњама о постојању појачане друштвене контроле и институционалној деаутономизацији у међуратном периоду, ипак сматрамо да није довољна пажња дата различитим видовима опирања политичкој елити и њеној „националној педагогији“ који су се, чини нам се, јасно манифестовали управо у сфери популарне културе. Један вид субверзивности који је проистицао из масовног уживања Југословена у новим видовима разоноде након Првог светског рата сматрамо да заслужује да буде подробније испитан. Ту се, свакако, не исцрпљују могућности када је о реч о разматрању значаја феномена популарне музике и културе у међуратном југословенском друштву.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- КНЕЖЕВ, Димитрије М. *Београд моје младосији*. Чикаго 1987.  
СИМИЋ, Бојан. *Пропаганда Милана Симојединовића*. Београд 2007.
- BLAM, Mihailo. *Jazz u Srbiji 1927–1944*. Beograd 2011.  
CURRID, Brian. *A National Acoustics. Music and Mass publicity in Weimar and Nazi Germany*. London 2006.  
DOBRIVOJEVIĆ, Ivana. *Državna represija u doba diktature kralja Aleksandra (1929–1934)*. Beograd 2006.  
LUČIĆ, Kristina. „Popularna glazba u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova.“ *Narodna umjetnost* 41/2 (2004): 123–140.  
PETROVIĆ, Ljubomir. *Jugoslovensko međuratno društvo u mreži vlasti*. Beograd 2009.  
REARICK, Charles. *The French in Love and War: Popular Culture in the Era of the World Wars*. Yale 1997.

- RISHONA, Zimring. *Social Dancing and the Modernist Imagination in Interwar Britain*. Burlington 2013.
- STANLEY, Adam C. *Modernizing Tradition: Gender and Consumerism in interwar France and Germany*. Louisiana 2008.
- VEŠIĆ, Ivana. "Music taste patterns as markers of socio-cultural transformation in Serbia between two world wars: the example of Jovan Frajt's music publications." У: VEŠELINOVIĆ-HOFMAN, M., V. Mikić, T. Popović Mladenović, I. Perković (ур.). *Music Identities on Paper and Screen*, Belgrade 2014: 329–340.

## Прилог 1.

### *Списак југословенских аутора цлађера и музике за иџру у Фрајтовој колекцији*

- Миша Аранђеловић, „Разбићу све чаше“, бр. 850  
 – „Хоћете ли да вас волим?“, бр. 851
- Никола Буташ, „Кад плаче виолина“, песма-танго, бр. 795.
- Лав Веселовски, „Deux roses“, песма-танго, бр. 658  
 – „Tango Berceuse“, песма-танго, бр. 664  
 – „Кад ја не кажем ‘да’“, песма-танго, бр. 665  
 – „Купите ђевреке“, песма-фокстрот, бр. 670  
 – „Дивље орхидеје“, песма-слоуфокс, бр. 679  
 – „Мадона ноћи“, танго-блуз песма, бр. 682
- Иван Доминис, „Шанкуре“, фокстрот, бр. 180  
 – „Заувек с Богом“, танго за клавир соло, бр. 573  
 – „Тугованка“, танго за клавир соло, бр. 630  
 – „Милада“, танго за клавир соло, бр. 636
- Ратко Лазић, „Бели голуб“, бр. 810  
 – „Разбило се срце моје“, бр. 810  
 – „Плави Хавају“, песма-слоуфокс, бр. 826  
 – „Однела је драга срце моје“, бр. 836  
 – „Да је живот тужна песма одавно сам знао“, бр. 836  
 – „Good night lady“, песма-слоуфокс, бр. 837
- Мирко Марковић, „Верасита“, песма-танго, бр. 809  
 – „Песма мога срца“, песма-слоуфокс, бр. 815  
 – „Кад се спусти плава ноћ“, песма-свингфокс, бр. 825
- Јосиф Рајхенић Раха, „Лагана као перо“, песма и танго, бр. 746
- Јован Урбан, „Мис Југославија 1931“, песма-танго, бр. 719
- Јован Фрајт, „О, Мона Вана“, песма-танго, бр. 708  
 – „Да ли си заиста моја“, песма-слоуфокс, бр. 715  
 – „Држ’ десно“, песма-фокстрот, бр. 718а  
 – „Ти драга не питај“, песма-танго, бр. 723  
 – „Румба“, бр. 727  
 – „Зар морам бити Казанова“, песма-фокстрот, бр. 728  
 – „Бато, бато, ти си моје злато“, песма-фокстрот, бр. 737  
 – „Из лепих сретних дана“, валцер белих ружа, бр. 739  
 – „Девојче, ја сам луд од среће“, песма-фокстрот, бр. 752  
 – „Била једном“, песма-танго, бр. 783  
 – „Ох, љубав“, песма-фокстрот, бр. 792  
 – „Ја чујем смех и песму“, песма-танго, бр. 793

## Прилог 2.

### *Списак југословенских аутора шлагера и музике за иџру у колекцији Страхова*

- Саша Андрејевић, „Много нежних речи“, песма-фокстрот, 194?  
Миша Аранђеловић, „Улицама кружим“, песма-валцер, 1939, бр. 208  
Слободан Д. Бижић, „Чежња“, песма-танго, 1943, бр. 348  
Фриц Биро, „Марита“, песма-танго, 1938, бр. 158  
– „Три палме“, ?  
Обрад Глушчевић, „И тако мало по мало“, песма-валцер, 1938, бр. 134  
Младен Гутеша, „Снег“, песма-фокстрот, 1944, бр. 385  
Александар Ђукић, „Ја бих хтео, ал’ ми не да мама“, 1943?, бр. 379  
Габор Јанчушко, „Једне мајске ноћи“, ?, бр. 107  
Антон Јурић, „Пружи ми рај Марлено“, песма-танго, ?, бр. 255  
Дарко Краљић, „Зашто си поспан Чо?“, песма-фокстрот, 1943?, бр. 344  
– „Две кишне ноћи у септембру“, 1944, бр. 366  
– „Три мале сестре“, песма-фокстрот, 1944, бр. 376  
Мија Крњевац Тодоровић, „Само твоје плаве очи“, песма-танго, 1944, бр. 386  
Ратко Лазић, „Две популарне песме“, 1938?, бр. 157  
Едо Љубић, „Сањај Марело“, песма-танго, 1937, бр. 111а  
Живко Милојковић, „Крај плавог мора“, песма-танго, ?, бр. 175  
Еуген Пешталић, „У седмом небу“, песма-танго, 1935.  
Алфред Пордес, „Сваку ноћ мадам“, песма-танго, 1940, бр. 233  
Урош Сеферовић, „Не плачи Данијела“, песма-танго, ?, бр. 166  
Боривоје Симић, „Плави сан“, песма-слоуфокс, 1944, бр. 388  
К. Станисављевић, „Ја на хармоници, ти на гитари“, песма-танго, 1939, бр. 188  
Сергије Страхов, „Та идите у першун“, песма-фокстрот, 1934.  
– „Две, три сузе, свршетак романа“, романса-танго, 1935, бр. 33  
– „Сунце, море и ти“, танго-серенада, 1935, бр. 50  
– „Још пет минута“, песма-танго, 1938?, бр. 135  
– „У нашем малом граду“, 1940, бр. 225  
– „Хармоника“, 1940, бр. 225  
– „Умирем за те“, 1940, бр. 225  
– „Ти си Русиња“, песма-танго, ?  
– „Под јужним сунцем“, песма-фокстрот, ?, бр. 359  
– „Шта ћеш, такав је живот“, песма-танго, 1940?  
– „Ни једна, ни друга, ни трећа“, песма-фокстрот, 1944?, бр. 402  
– „У животу све је друкчије“, песма-танго, 1944, бр. 367  
Сергије Франк, „Ја сам твој“, београдска песма и танго, ?  
Петер Хохштрасер, „Зар није само сан“, песма-танго, ?, бр. 143.  
– „Ја давно слутим да срце воли“, песма-танго, 1939?, бр. 182  
Макс Шварцманов, „Свако женско срце дира. Мала бледа ружа“, 1934.  
– „Нови Сад“, песма-фокстрот, ?



*Ivana Vesić*

MUSIC PUBLISHING BETWEEN TWO WORLD WARS AS A SOURCE  
FOR THE RESEARCH OF THE EXPANSION OF POPULAR MUSIC  
IN YUGOSLAVIA: THE EXAMPLES OF PUBLISHING HOUSES  
OF JOVAN FRAJT AND SERGIJE STRAHOV

Summary

In the existing research of the cultural phenomena in the region of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/Yugoslavia not much attention has been devoted to the issue of the expansion of popular music. The reflections on the rise in the interest in musical accomplishments of commercial character in urban centres across Yugoslavia are rare and insufficiently detailed, which is why data on key agents, institutions, creative tendencies and forms of consummation in the field of popular music are missing, as well as the data on their wider circumstances (social, economical, political, etc.). The majority of data is found in memoirs but these data are not adequately systematized and contextualized. The plethora of data is also found in sources like musical editions that have not been researched until now. Namely, in the period after the First World War there were several private music publishers who dedicated a significant part of their collections to the genre of popular music/Schlager music. This is especially relevant for publishing houses of Jovan Frajt and Sergije Strahov, which were stationed in Belgrade, and publishing houses *Akord* and *Albini* from Zagreb. The inspection of the preserved pieces of the collections of editions by Frajt and Strahov, which was completed by the data from printed programmes of Radio Belgrade as well as the archive material, it is possible to partly reconstruct the field of popular music in Yugoslavia. This implies singling out important composers, writers and performers of popular songs from that period, as well as the genres and cultural influence (USA, Germany, Austria, Hungary, Italy, France, USSR, etc.). The comparison of tendencies in this field in the region of Yugoslavia with tendencies in other countries provides a basis for making presuppositions concerning the features of domestic popular music production. The purpose of such a procedure is to indicate the circumstances in which an autonomous Yugoslav popular music production emerged in the period between the two World Wars, as well as to consider the significance of this segment in the research of Yugoslav society and culture of that period.

Key words: popular music, Kingdom of SCS/Yugoslavia, Jovan Frajt, Sergije Strahov, Russian emigration, Schlager music, dancing music.



ТИЈАНА ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ

Универзитет уметности, Београд, Факултет музичке уметности  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## ГОСПОДАРИ ЧЕКИЋА, ФАУНА И ВРЕМЕНА *Чекић без ѓосјодара* Пјера Булеза у контексту француског музичког писма времена\*

**САЖЕТАК:** Предлог за још једно музиколошко-аналитичко читање *Чекића без ѓосјодара* заснива се на оповргавању когнитивистичког приступа Фреда Лердала и његових констатација о slabим границама и константним променама, прекидима без присуства значајних прелаза, непонављањима или непостојању паралелизама сегментата и одбацивању симетрије у музичком току поменутог дела Пјера Булеза. С тим у вези, поновно читање *Чекића без ѓосјодара* одвија се и у контексту компаративног сагледавања разноврсних начина уобличавања музичког тока на макро и микронивоу како овог дела тако и Дебисијевог *Прелида за јојодне једноѓ фауна* и Месијановог *Квартјетта за крај времена*. При томе се метафоре господара, чекића, фауна и времена интерпретирају и контекстуализују из херменеутичке визуре, указујући на суштинско одређење и препознатљивост француског музичког *писма времена*.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Булез, *Чекић без ѓосјодара*, путања дела, принцип подударана, феномени „прекидача“, „поља“ и „малих нота“, француско музичко *писмо времена*.

Предлог за још једно читање *Чекића без ѓосјодара* (*Le Marteau sans maître*, 1953–1955) полази од уодношавања когнитивистичког приступа Фреда Лердала (Fred Lerdahl) и музиколошко-аналитичког приступа поменутом делу Пјера Булеза (Pierre Boulez) из визуре његовог сагледавања у контексту сасвим специфичног француског амбигвитета временске структуре музике.

У покушају да своју и Џекендофову (Ray Jackendoff) генеративну теорију тоналне музике (*GTTM*; Lerdahl & Jackendoff 1983) примени на серијалну музику, Лердал се у својој студији *Cognitive Constraints on*

---

\* Рад је настао у оквиру пројекта *Идентификација српске музике у свјетском културном контексту* (бр. 177019), који се реализује на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

*Compositional System* (1988) у теоријском смислу бави односом композиционе граматике и граматике слушања на примеру *Чекића без Ђосиодара*.

Заправо, на основу посебно установљеног списка од седамнаест когнитивних принуда (*constraints*) или предуслова које композициони системи морају да задовоље да би били опажени као разумљиви, и који доводе до стварања црта стила, Лердал генерално закључује следеће:

- серијална музика, односно у овом случају композиција *Чекић без Ђосиодара* као парадигматичан пример чију је скривену серијалну организацију тек седамдесетих година прошлог века напокон „открио“ Лев Кобљјаков (Lev Koblyakov 1977), перцептивно је непрозирна;
- у опажању се не може одредити њена прецизна ментална репрезентација, те она, ако није тотално неразумљива (степен до кога је разумљива, каже Лердал, зависи само од онога што је композитор путем своје музичке интуиције и искуства додао тој организацији!), онда скоро да то јесте (јер разумевање захтева одређен степен еколошког подешавања између стимулуса и менталне способности опажања, које се овде тешко остварује);
- јаз између композиционе граматике и граматике слушања је евидентан и огроман, односно он јесте фундаментални проблем ове музике и одражава раздвајање методе од интуиције;
- музика звучи делом шаблонски, а делом стохастички.

Очигледно је да се у вези са перцептивним процесима Лердалов негативан критички однос према серијалној музици, а потом и према *Чекићу без Ђосиодара*, као према, рекла бих, случајно одабраном примеру те врсте музике (јер у целој студији не постоји ниједан конкретан аналитички коментар, ниједно упућивање на конкретан сегмент музичког тока, на карактеристике музичких компонената и њихових елемената, на њихове функције, заправо на било шта што се односи на музички ток овог дела), заснива само на (не)могућности перцепције у вези са серијализованим тонским висинама (односно, на непрозирности, нејасноћи, неразумљивости њихове организације на граматичком нивоу).

Само на основу тога, Лердал затим, у суштини крајње артифицијелно и надаље без икакве демонстрације конкретних доказа у самом делу, тврди да се *Чекић без Ђосиодара* не подвргава ниједном правилу (мислећи на она правила која су он и Џекендоф издвојили!) музичке хијерархије која нам дозвољава да интериоризујемо дело, било у његовој укупности (путем глобалног или ретроспективног слушања), било целом дужином његовог одвијања (путем синхроничког слушања). Тако, Лердал истиче да се упркос ригорозно контролисаној организацији ове музике, доживљај слушаоца своди на низ звучних догађаја који се распростиру у времену, од којих ниједан нема већу структурну важност од других, као и да прекид између композиционе граматике и граматике слушања спречава слушаоца да у појединачним случајевима декодира музичку информацију.

С тим у вези, Лердал се скоро искључиво руководи карактеристикама дела као што су:

- серијализација тонских висина, како у хоризонтали тако и у вертикали;
- промена функције и типа „мелодијске“ компоненте;
- избегавање понављања „тема“ и „мотива“ у непрекидном надовезивању елемената.

У том смислу, то јест, очигледно из визуре тоналне граматике, произлазе и његове констатације о:

- слабим границама и константним променама (које у не тако занемарљивом броју случајева то нису!);
- прекидима без присуства значајних прелаза;
- непонављањима или непостојању паралелизама јединица и одбацивању симетрија (што све у делу ипак постоји!).

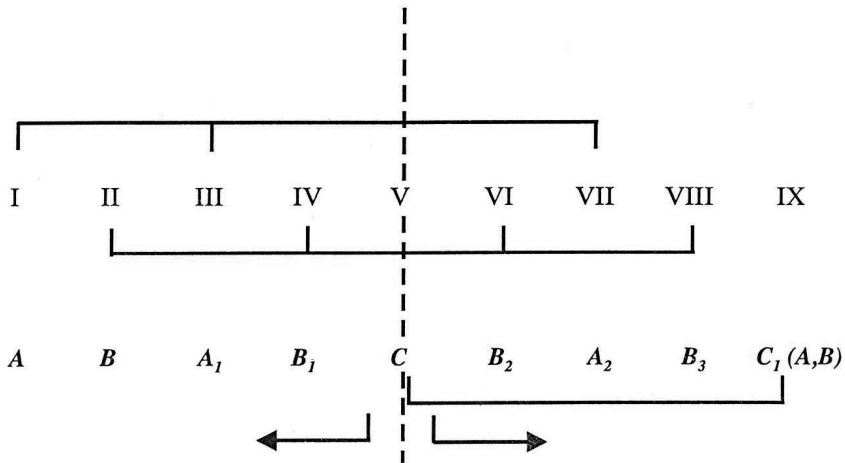
Предложени музиколошко-аналитички приступ оповргава ове констатације, пре свега зато што Лердал превиђа принцип аналогичности и могућност да се музичка хијерархија, која подразумева сличност појединих делова форме, може обезбедити подударом елемената (свакако и као појава непотпуне подударности) и из других музичких компонената осим из мелодијске компоненте, на основу чега се између сегмената на растојању успостављају односи блискости и непотпуне подударности на мање уобичајеним нивоима музичког тока, што се управо и дешава у *Чекићу без ђосјодара*.

Према мишљењу Берислава Поповића (1998: 23–32), иако прилично сложеној макроформи ове композиције њени еквивалентни делови не остварују понављањем („додирним“ или „размакнути“), па чак ни применом успутних трансформација, њена форма ипак почива на размештању еквивалентних делова, али на основу спровођења једног сасвим специфичног композиционог поступка.

Еквивалентни делови међусобно се преплићу тако што се успоставља њихова припадност једном од три издиференцирана, релативно независна музичка тока. Наиме, Булез је композицију *Чекић без ђосјодара* за флауту, ксилоримбу, виолину, вибруфон, перкусију (један извођач – оквирни бубањ, бонго-бубњеви, маракас, клавес, дупло звоно, тријангл, два там-тама, гонг, обешени чинел, два реда по четири чинела), гитару, виолу и соло глас – алт, изградио од девет краћих ставова који, захваљујући њиховој посебној дистрибуцији, припадају једном од три поменута музичка тока настала на основу три поеме Ренеа Шара (René Char). Један музички ток, заснован на поеми *Бесне занатлије* (*L'Artisanat furieux*), садржи три наставка ( $A$ ,  $A_1$  и  $A_2$ ), затим се други јединствен ток, базиран на поеми *Целајини усамљености* (*Bourreaux de solitude*), састоји од четири наставка ( $B$ ,  $B_1$ ,  $B_2$  и  $B_3$ ), док трећи јединствен музички ток, који припада поеми *Лејла ђрађевина и њредосећају* (*Bel édifice et les pressentiments*), подразумева два наставка ( $C$  и  $C_1$ ). Истородни наставци (делови) сваког од ова три независна музичка тока не надовезују се непосредно један на други, већ су позиционо различито лоцирани током ове сложене форме. При томе се

учава глобална издиференцираност конфигурације њихових фактура као врло значајан кохезиони фактор. Овако издвојени наставци формирају целовите форме било ког понаособ узетог музичког тока *A*, *B* или *C*, који се, потом, на вишем нивоу удружују путем специфичног прожимања, заправо, по речима самог Булеза (BOULEZ 1971), „дреповито преплићу“, обликујући коначну „суперструктуру“ (Пример 1 – вид.: РОРОВИЋ 1998: 32).

### Пример 1



Тако, први ток поеме *L'Artisanat furieux* чине два кратка инструментална развоја, својеврсни „прелудијум“ и „постлудијум“ – *Avant* (I став) и *Après* (VII став) *L'Artisanat furieux* – који уоквирују, у овом музичком току, централни вокално-инструментални део *L'Artisanat furieux* (III став). У другом току три инструментална „коментара“ (*Commentaire I*, *Commentaire II* и *Commentaire III* – II, IV и VIII став) поеме *Bourreaux de solitude* формирају један дугачак музички ток у оквиру којег се између другог и трећег „коментара“ налази вокално-инструментални *Bourreaux de solitude* (VI став у којем је један једини пут током читавог дела *Чекић без џосџо-дара* употребљен цео ансамбл у континуитету, од почетка до краја става), основни сегмент овог циклуса. Вокално-инструментална „прва верзија“ музичког тока поеме *Bel édifice et les pressentiments* (V став), као потпуно изолована, јединствена целина, и његов такође вокално-инструментални „дубл“ (IX став који, на одређен начин, по Булезовим речима [1971], представља решење, кључ читавог дела, и у којем се реално и виртуелно преплићу елементи из сва три музичка тока путем реминисценција – текстуалних и музичких цитата, као и путем коришћења њихових различитих могућности развоја) чине трећи музички ток (РОРОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ 1996: 145–146; Пример 2).

## Пример 2

I *Avant l'Artisanat furieux*

II *Commentaire I de Bourreaux de solitude*

III *L'Artisanat furieux*

IV *Commentaire II de Bourreaux de solitude*

V *Bel édifice et les pressentiments – version première*

VI *Bourreaux de solitude*

VII *Après l'Artisanat furieux*

VIII *Commentaire III de Bourreaux de solitude*

IX *Bel édifice et les pressentiments – double*

Оваква дистрибуција ставова искушава пермеабилност три различита музичка тока, јер се непрестано прекида, зауставља континуитет једног тока другим током. На тај начин путања која води кроз дело, а коју чине више различитих континуитета, постаје комплекснија. Она је резултат увођења могућности модификовања, међусобног прожимања више различитих развоја, односно резултат је уређења глобалне структуре на основу различитих кретања три одвојено компонована музичка тока. Оваква формална концепција водила је ка ослобађању форме од предетерминације и представљала је раскид са „једнодимензионалном“, „једнодирекционом“ путањом дела (РОРОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ 1996: 147).

Приказ редоследа ставова у целини указује на постојеће интеракције међу њима, које су обезбеђене на темељу принципа еквиваленције, и пружа могућност лаког уочавања успостављеног симетричног плана на глобалном нивоу дела. Симетричан план композитор образује помоћу стожерног става *C* као осовине која дели целу форму на два дела, од којих је други реверзибилан у односу на први део, и то на основу распореда ставова из одговарајућег музичког тока (РОРОВИЋ 1998: 32).

С тим у вези, иако су сви делови музичког тока једног јединственог циклуса међусобно одмакнути и испреплетани уметнутим деловима других двају циклуса, ипак, захваљујући целокупном музичком садржају и врло издиференцираној фактурној компоненти, слушалац јесте у стању да их повезује у логичан след. Заправо, све токове исте врсте слушалац замишља у континуитету, упркос одмакнутоци њихових делова, односно он их препознаје и повезује занемарујући њихова објективна растојања. Ефекти овог деловања управо су аналогни ефектима „понављања на растојању“ када се подстичу силе привлачења засноване на принципу еквиваленције.

Привидно изгледа да је композитор сасвим произвољно покретао „прекидач“ у својој композицији, и да је играјући се укључивао и искључивао поједине делове глобалне форме, градећи један насумични мозаик од комадића целине. Међутим, то није истина. Према мишљењу Берислава Поповића (1998: 186), покретање механизма „прекидача“ на макрострук-

Пример 3

28

(rit.) - - - || a tempo (♩ = 120)

Xyl.

Vibr.

Cymb.

Gutt.

Alto

37

Assez lent (♩ = 69)

ri - - te - - nu -

Xyl.

Vibr.

Cymb.

Gutt.

Alto

prendre l'archet

arco

UE 12450 - 12652 LW



турном нивоу резултат је промишљеног и оригиналног композиционог поступка заснованог на фундаменталном формалном принципу, принципу еквиваленције, што је у крајњем исходу произвело један изванредно кохерентан музички ток веома сложене замисли и састава.

Овај механизам „прекидача“ користи се и за успостављање граница. Тако, *Чекић без ђосиодара* јесте изузетно занимљив пример управо за приказивање поменутог механизма, чији је принцип у Булезовом делу подигнут на највиши ниво и спроведен доследно као врхунски конструктивни поступак (Роровић 1998: 186–205).

Наиме, осим на макроструктурном нивоу, Булез покреће „прекидач“ и на микроструктурном нивоу ове исте композиције. Као пример може послужити IV став, односно, *Commentaire II de Bourreaux de solitude*. На свим унутрашњим граничним местима музичког тока, композитор, дакле, искључује и укључује сегменте путем „корона“, градећи на тај начин својеврсне цезуре (Пример 3). Тако се изолују „поља“ у виду музичких реченица/фраза, периода и још већих одсека. С друге стране, чак се, мање осетним цезурама (цезуре су такође међусобно диференциране), „обележавају“ фрагменти типа најмањих метричко-формалних целина или других типова фрагмената у деловима музичког тока са преовлађујућом фрагментарном структуром. У свим ставовима – наставцима (II, IV и VIII – *Commentaire I, II и III*) у оквиру поеме *Bourreaux de solitude*, одмењују се два „поља“: једно, чији ток протиче у разним варијантама темпа са ознаком *Lent*, и друго „поље“, чији се ток одвија у знаку темпа *Rapide*. Сама поема *Bourreaux de solitude* (VI став) искључиво протиче у оквирима карактеристика „поља“ означеног са *Lent*, што говори о надређености ове тематске области (Роровић 1998: 205).

Могло би се рећи да је идеја за овакво поступање на плану микроструктуре изазвана двоструким узрочником. Поред узрока који је управо описан, те поступка који се, њиме инициран, очигледно показао као доста успешан начин и за регулацију музичке синтаксе, други узрок је настао као потреба да се извођачи „сустигну“ на тим критичним местима музичког текста, будући да се унапред рачуна на неравномерност, иначе званично прописаног заједничког пулса временских интервала приликом савладавања инструментално-техничких проблема у вези са ритмом, као и са разним „украсним“ тоновима, „малим“ нотама, уметнутим око кључних тонова у деоницама. Ова потреба, за коју би се могло помислити да настаје као случајна активност са негативним последицама, свакако не представља нуспроизвод већ, сасвим супротно, указује на композиторове интенције које су садржане у томе да извођача доведу до поменутих неприлика, односно композитор, на тај начин, свесно рачуна на њихову „грешку“, чиме покушава дискретно да уведе „случај“ у музички ток како би га још више динамизирао.

Очигледно, начин на који се било који конкретан музички ток обликује или одвија у времену, и истовремено како се он, то јест, та форма у

музици опажа (како се развија ментална репрезентација објекта, односно који су механизми укључени у перцепцију његове целокупне архитектуре), јесте од круцијалне важности за доживљај и разумевање музике. Наиме, с обзиром на то да структура музичког дела настаје из међусобних односа сегментованих јединица музичког тока на различитим нивоима, који се јављају у виду хијерархије, хипотеза коју је, насупрот Лердаловој и Цекендофовој теорији, Мишел Емберти (Michel Imberty) формулисао и потврдио у многим студијама<sup>1</sup>, а коју је преузела и даље развила у психологији музике Ирен Делијеж (Irène Deliège)<sup>2</sup>, јесте та да хијерархија има и перцептивну и когнитивну реалност. Овај концепт хијерархије,

---

<sup>1</sup> У том смислу, Емберти је радио на концептима макроструктуре и динамичког вектора. Вид., на пример: Michel Imberty, „L'occhio e l'orecchio: 'Sequenza III' di Berio“, у: L. Marconi & G. Stefani (Eds.), *Il senso in musica*, Bologna: CLUEB, 1987: 163–186; Michel Imberty, „Le concept de hiérarchie perceptive face à la musique atonale“, *Comunicazioni scientifiche di Psicologia Generale*, Università La Sapienza, Roma, 5, 1991: 119–133; Michel Imberty, „Epistemic subject, historical subject, psychological subject: Regarding Lerdahl and Jackendoff's generative theory of tonal music (A response to J.-J. Nattiez)“, у: Irène Deliège & John Sloboda (Eds.), *Perception and Cognition of Music*, Hove: Psychology Press, 1997: 429–432; Michel Imberty, „From Classical Experimentation to Modelisation Experiments of Musical Behaviour in Real Time“ (Preface), у: Irène Deliège & John Sloboda, *Perception and Cognition of Music*, Hove: Psychology Press, 1997: 13–17; Michel Imberty, *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Paris: Dunod, 1981; Michel Imberty, „La Cathédrale engloutie de Claude Debussy: de la perception au sens“, *Revue de Musique des Universités Canadiennes*, 6, 1985: 90–160; Michel Imberty, „Music, biology, cognition: questions for the music of XX<sup>th</sup> century“, 3<sup>rd</sup> International Conference *Understanding and Creating Music*, December 11–15, 2003, Dipartimento di Matematica, Seconda Università degli Studi di Napoli, Caserta, Italy.

<sup>2</sup> С друге стране, Делијеж је развила концепте „подсетница“ или „путоказа“ у рашчлањавању музичког тока, што је праћено поступком „отисака“, „прототипских резимеа“ или „утискивања“ стилских карактеристика дела. Ауторкина методологија експерименталног испитивања перцепције форме у музици иста је и за тоналну и за атоналну музику, и базира се на сондирању следећих принципа и процеса: сегментације; регистровања сигнала граница; детектовања еквивалентности и нееквивалентности; понављања или паралелизама; (степен) контраста; очекивања, тензије и релаксације; хијерархијске организације груписања унутар дела.

Вид., на пример: Irène Deliège, „A perceptual approach to contemporary musical forms“, *Contemporary Music Review* (Yverdon, Harwood Academic Publishers), 4, 1989 (S. McAdams & I. Deliège /Issue Eds.), *Music and the Cognitive Sciences. Proceedings from the Symposium on Music and the Cognitive Sciences, Paris 1989*: 212–230; Irène Deliège, *L'organisation psychologique de l'écoute de la musique. Des marques de sédimentation – indice, empreinte – dans la représentation mentale de l'oeuvre*, Ph.D. dissertation, University of Liège, 1991; Irène Deliège, „Mechanisms of cue extraction in memory for musical time“, *Contemporary Music Review* (Yverdon, Harwood Academic Publishers), 9, 1993 (I. Cross & I. Deliège /Issue Eds.), *Music and the Cognitive Sciences 1990. Proceedings of Cambridge Conference on Music and the Cognitive Sciences, 1990*: 191–207; Irène Deliège, „La perception de l'opposition Invariant/Variant. Etude expérimentale à partir de l'oeuvre de Steve Reich 'Four Organs'“, *Psychologica Belgica*, 1991, 31 /2/: 239–263; Irène Deliège & Abdessadek El Ahmadi, „Mechanisms of Cue Extraction in Musical Groupings: A Study of Perception on 'Sequenza VI' for Viola Solo by Luciano Berio“, *Psychology of Music*, 1990, 18: 18–44; Irène Deliège & Marc Mélen, „Cue Abstraction in the Representation of Musical Form“, у: Irène Deliège & John Sloboda (Eds.), *Perception and Cognition of Music*, Hove: Psychology Press, 1997: 387–412.

формализован кроз модел слушаоца, поседује значајну предност која омогућава бављење и атоналном и тоналном музиком: појам квалитативне промене или појам контекстуалне истакнутости показали су се као много делотворнији од граматичког система формализованог у оквиру теорије тоналне музике за коју се само претпоставља да је општа иако до недвосмислене демонстрације те општости, међутим, није дошло.<sup>3</sup>

Помињани феномени „прекидача“, „поља“ и „малих нота“ у *Чекићу без господара* произлазе, у суштини, из домена питања музичког времена. С обзиром на то да сâмо музичко искуство јесте искуство времена, може се рећи да је искуство обликовања и одвијања флуksа музике заправо искуство начина темпоралне организације свесног и/или несвесног ума. Наиме, музика јесте могућност да се сâмо време мисли, али и да се оно осети као супстрат човековог унутрашњег доживљаја себе, као унутрашња кохеренција и јединство сопства. С тим у вези, француска музика – као један од самосвојних начина на који се време у музици може мислити, управо показује посебно интересовање (поготову од Дебисија [Claude Debussy], преко Месијана [Olivier Messiaen], до Булеза и надаље) да се, како би то Емберти рекао, „у времену свесног изнова изгради и успостави подручје несвесног (богатство нечутих и невиђених видова кохеренције), које је сâмо по себи извор потпуно другачијих представа о времену од оних које се догађају у индивидуалној и историјској свести: фантазматске представе кадре да пробију, испреплету, модификују, из потаје изокрену оне основне репрезентације, пружајући субјекту богатију и сложенију палету могућности, како би догађаје из свог живота и њихов израз у музици и уметности поставио у време“ (2006: 8).

То интересовање значило је директно атаковање на оне релативно слободне или „ослобођене“ просторе музичког текста (којима је иманентно одржавање напетости између композиторове идеје, записа и његове реализације у звуку), као и на оне елементе музичког језика које је записом немогуће прецизно и једнозначно „ухватити“, „измерити“ и фиксирати, самим тим, на она секундарна, до тада релативно занемарена и недовољно искоришћена музичко-изражајна средства у чијој су основи боја и интензитет тона/звука, као и на „појачавање“ оних фактора који одсудно утичу на обликовање музичког времена одређеног дела у смислу могућ-

---

<sup>3</sup> Треба рећи да је Лердал, поставши свестан скоро потпуне непропустљивости своје теорије у вези са атоналном музиком (самим тим и могућег корпуса грешака и неутемељених закључака у вези како са композиционом граматиком тако и са граматиком слушања које, с друге стране, не смеју бити једини критеријум приступа било којој, па ни атоналној музици), касније радио на њеном извесном „подешававању“ (вид.: F. Lerdahl, „Atonal Prolongational Structure“, *Contemporary Music Review*, 1989, 4: 65–87; као и: F. Lerdahl, „Spatial and Psychoacoustic Factors in Atonal Prolongation“, *Current Musicology*, 1999, 63: 7–26) увођењем правила *истакнутојосици*, *стираификације* и *стирујања* (стварања и струјања слојева), *кришичне зрује*, *мелодијске койве* (сидришта) и *вириуелних йонова*, делимично успевајући да поново сагледа један добар део савременог репертоара на основу приступа који *a priori* не произлази само из хијерархије тонских висина.

ности различитог кристалисања структуре и различите артикулације дисања његовог музичког тока (РОРОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ 2009: 269, 443, 473).

Под кристалисањем структуре мислим пре свега на домен музичке синтаксе као уметности перспективе у мисли: оно главно, оно споредно, оно намерно, оно случајно – односе, све то она уређује и чини их могућним. Помоћу различитих механизма интеракције сегмената једног музичког тока, односно, већим или мањим степеном међусобне интеграције или дезинтеграције тих сегмената остварују се њихови најразноврснији међу-односи, координирају се делови структуре и успоставља се одређена корелација која их хијерархизује, како на плану микроформе тако и на плану макроформе. Тражењем и остављањем могућности за извесно дозирање, распоређивање снага, померање акцената на местима цезура/граница између сегмената у смислу њиховог сливања, раздвајања, разједињавања, приближавања, удаљавања, скраћивања, продужавања у интерпретацији у звуку, интензивира се потенцијално кристалисање структурних односа на мноштво различитих начина. Наиме, могућност различитог степеновања интензитета дејства „центрипеталних“ и „центрифугалних“ сила у оквиру музичке синтаксе, продукује увек другачије пејзаже фантастичних облика у једној композицији сваки пут када она бива реализована у звуку. У директној повратној узрочно-последичној вези са својеврсним кристалисањем структуре стоје и одређене компоненте чисто временске организације, дисања музичког тока (РОРОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ 1996: 64–72) као што су темпо, како би Булез рекао, „брзина одвијања“ музичког времена, његова успоравања или убрзавања, агогика, артикулација и динамика.

Дакле, ако су Дебисијева колористичка музичко-изражајна средства, као и проширен фундус коришћених специфичних лествичних низова који нису декоративан елемент, „пореметили“ уобичајене начине стварања тензије и опуштања, изградње климакса и антиклимакса, успостављање граница између сегмената, онда те њихове функције преузимају друге музичке компоненте и њихови елементи (темпо, метар, ритам, динамика, агогика, артикулација, фактура, регистри, инструментација, оркестрација, структурни елементи са посебним формалним значењем, и паузе као карактеристичне „белине“, ћутања која су контекстуално набијена значењем и која неретко најстрахотније, најдубље и најснажније знају да „звуче“ и да одзвањају, одјекују).

Тако се рад са мотивом налази у средишту Дебисијеве пажње, али не на начин раније развојности, већ често у кратким потезима, фрагментима, и специфичном ритмичком кретању у смислу истовременог тока више асинхроних ритмичких подела: на начин његовог перманентног микроизмењеног понављања, његових константних релативних микропромена, унутрашње колористичке микроеволутивности, односно, на начин непрекидног а постепеног акумулирања енергије колористичког микрокристалисања које ће се, зависно од контекста, дифузно или компактно, фрагментарно или реченично-периодично распрострајати, слабити

и прекинути се на „пола пута“, или се појачавати до врхунца, наставити даље, или се снажно у неком тренутку неочекивано трансформисати и отпочети нешто ново. Сегменти његове форме се и надаље варирано преносе на друге положаје у музичком току, али не више, ако се тако може рећи, „по дужини и ширини“, већ „по висини“ или, још боље, „у перспективи“ неког имагинарног спиралног музичког тока у коме се ти сегменти налазе на истим местима, али на различитим нивоима спирале, при чему свако такво пренесено место на њеном следећем нивоу подразумева, собом обухвата и „скупља“ сва та иста места на претходним нивоима.

У суштини, макроструктура Дебисијевих композиција је скоро увек јасна, одређена и стабилна, најчешће троделне контуре или у развијенијим организацијама облика песме или (*quasi*) ронда. Оно што је посебно, другачије од дотадашњег, јесте микроструктура, односно, микросинтаксички ниво музичког тока који генерише осећање темпоралности или самосвојности Дебисијевог музичког времена које није дугачко, наративно распричано, већ је на специфичан начин изнутра продужено или продужавано малим причама мотива који се, истовремено, међусобно раздвајају, осамостаљују, али и повезују на основу истог „(раз)везивног ткања“, наиме на основу својстава њихових микроразлика и начина њиховог усклађивања и подешавања, дезинтегрисања и интегрисања у временској сукцесији.

Заправо, Дебисијево писмо времена одиграва се негде између два супротна процеса која се истовремено одвијају на тај начин што се споља, на макроформалном нивоу, музички ток скраћује и, самим тим, убрзава, док се на нижим нивоима изнутра шири, то јест, успорава и продужава. Реч је о крупним деловима, одсецима форме, у односу на њихове пододсеке, што се симултано дешава и између његовог изнадреченичног нивоа који се скраћује и убрзава и исподреченичног нивоа који се изнутра мотивски шири и продужава. Та двострукост, или можда двојност музичког тока, јесте она карактеристика композиторовог писма која се веома често, скоро редовно, понавља из дела у дело – почевши од *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Прелид за њојодне једног фауна, 1892–1894; Пример 4, Пример 5 – вид.: РОРОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ 2007: 305–332) па до *Préludes* (Прелиду: 1910; 1913) за клавир, и фрактално пресликава са макронивоа на макронивое.

#### Пример 4

#### *Prélude à l'après-midi d'un faune* (предлог анализе) – макрониво

	A	b		A <sub>1</sub>		
	a	a <sub>1</sub>	b	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	coda
30 тактова	24 такта	24 такта	15 тактова	13 тактова	4 такта	
4 „таласа“	3 „таласа“	3 „таласа“	2 „таласа“	2 „таласа“	1 „талас“	

$a$  : талас = музичка реченица; 4 таласа = 4 реченице = 2 периода = двопериод  
 $a_1$ : талас= поновљена транспонована реченица или музички период од две реченице;  
 први талас је поновљена транспонована реченица, други и трећи талас два периода  
 од по две реченице

$b$  : талас = музичка реченица; 3 таласа = 3 реченице = 1 период

$a_2$ : талас = музичка реченица; 2 таласа = 2 реченице = 1 период

$a_3$ : талас = музичка реченица; 2 таласа = 2 реченице = 1 период

*coda*: талас = спољашње проширење (тема)

### Пример 5

#### *Prélude à l'après-midi d'un faune* (предлог анализе) – микрониво

$a$  (тактови 1–30)

10 + 10 + 5 + 5

6 + 4 6 + 4 2 + 3 5

$3\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + 1 + 2 + 2$ ;  $3\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} + 1 + 2 + 1$ ;  $1 + 1$   $1 + 2$ ;  $1 + 1 + 2 + 1$

период

период

споља гледано, обе реченице остају без  
 унутрашњег и спољашњег проширења  
 који су постојали у претходне две реченице;  
 изнутра посматрано, оне се мењају и шире:  
 од  $3\frac{1}{2}$  такта, тема се овде шири на 5 тактова

двопериод

Неколико деценија касније, Оливије Месијан је наглашавао: „волим време пошто је оно почетак целокупног стварања [...] Ритам је, у суштини, промена и дељење. Проучавати ритам и дељење, значи проучавати време. Време – мензурисано, релативно, физиолошко, психолошко – дели се на хиљаде начина, од којих нам је најнепосредније непрестано претварање будућности у прошлост. То у вечности више не постоји“ (према RİSCHİN 2003: 51). То јест, како у заглављу партитуре *Quatuor pour la Fin du Temps* (*Квартет за крај времена*; 1940) стоји: *en hommage à l'Ange de l'Apocalypse, qui lève la main vers le ciel en disant: Il n'y aura plus de Temps* (*посвећиа Анђелу Апокалипсе који подиже руку ка небу и објављује: Времена неће више бити*). Дакле, неће више бити ни простора ни времена. Човек ће напустити људску димензију, истиче Месијан, њене циклусе и судбину, и поново ће се сјединити са вечношћу. Из визуре једног ритмичара, овај композитор је често говорио: „Не волим да будем бинаран. Не

допада ми се да ходам на две ноге, корак по корак, у ритму“ (према RICHIN 2003: 39). Не пристајући на ограничења конвенционалног ритма и метра, желео је да елиминише устаљене представе о музичком времену, као и о „прошлом и будућем“, указујући на нове могућности проширења метроритмичког мишљења. Стога је створио нов ритмички језик, изучавајући начине ритмичког развоја у старогрчкој музици, индијске ритмове, као и развој ритмичког организовања у музици, пре свега, Игора Стравинског. Ритмички језик примењен у *Квартету за крај времена*, посебно коришћење неретроградних ритмова (музичких палиндрома), једно је од средстава помоћу којих је Месијан остваривао „престанак времена“, метафору религијске и филозофске идеје о вечности. „Особени ритмови, независно од метра“, како је композитор написао у предговору партитури, „снажно доприносе ефекту прогнанства темпоралног“. Да би створио осећај бесконачног, Месијан је користио и екстремно спора темпа (на пример, у петом ставу за соло виолончело уз пратњу клавира – *Louange à l'Éternité de Jésus [Слава вечности Исуса]*), а идеји о бесконачности доприносе и целокупна форма и трајање дела (ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ 2009: 115–127).

Даљим померањем акцента са елемента метра и ритма – са метроритмичких вредности као контролора музичког времена које, захваљујући метру и ритму, перципирамо на начин регуларног или ирегуларног „пулсирања“ – на темпо, трећу димензију феномена музичког времена, Булез експресивизира музички ток. Јер, због честих измена метра више се не може говорити о његовој релевантности. Он постаје ирелевантан јер није у стању да наметне пулс физичком времену унутар којег се тек може вршити ритмичка организација. Из тиме изазване нестабилне функције ритма произлази нестабилна функција темпа којег Булез зато и назива „брзином одвијања“. Темпо, као психолошки (и психофизиолошки) феномен, као фактор који се заснива на агогичким променама, гарантујући при томе исправност музичких односа, собом носи могућност „грешке“. Слободан простор те нигде забележене, нигде вештачки фиксирани „грешке“, чини сваку интерпретацију, њено музичко време, непоновљивом, увек различитом. Увођење те „грешке“ у један *a priori* „без-грешке“ систем доприноси својеврсном „дисању“ тог система. Такође, у појединим моментима *Чекића без ѓосјодара* композитор поступком акумулирања одређених „препрека“ у запису – инкорпорирањем помињаних „малих нота“, орнамената у ритмичке структуре и усложњавањем динамичких разлика (BULEZ 1975: 89) – поништава сваку могућност упућивања на „пулсацију“ јер су захтеване интерпретативне акције компликоване и временски близу једна другој, тако да временска контрола неминовно прелази у други план (РОРОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ 1996: 116). У тим тренуцима, сама активност постаје много важнија од њене временске контроле, од метроритмичког „пулсирања“ и „брзине одвијања“.

С тим у вези, на макроплану се, као што је већ истакнуто, одиграва раскид са „једнодирекционом“ формом и указује на једну нову „димен-

зију“ у уређивању дела – наиме, Булезова потреба да „једнодимензионални“, „једнодирекциони“ ток музичког дела учини „вишедимензионалним“ и подложним променама у смислу његовог уређења, водили су ка реалном прелому музичког континуитета у *Troisième Sonate pour piano*.

Тако линеарност и јака усмереност одвијања музике, које имплицирају јасно опаљливу и темпорално оријентисану линију драматске тензије, уступају место недирекционалним или полидирекционалним фрагментованим формама музичког времена које импликују дисконтинуитет временског флуksа и суперпонирање вишеструких линија драматске тензије, и доживљавају се као некохерентне или некомпатибилне. У суштини, реч је само о стварању једног другачијег вида кохеренције у смислу успостављања конекција и психолошког процеса који догађаје повезује у времену.

Заједнички именоватељ који се уочава између помињаних остварења (независно од њихових серијалних, тоналних, или модалних основа) односи се на, рекла бих, карактеристично француски амбигвитет чисто временске структуре музике ових дела и сасвим специфично динамизирано емоционално бојење музичког тока – на унутрашњу напетост, апсолутну динамику микрокретања, енергију која саму себе рађа у смислу метаморфоза микротокова и њихових сталних разбуктавања у све нове и нове чулне нијансе. Заправо, најистакнутија музичко-изражајна средства помињаних француских композитора најдиректније се везују за феномен *џисма времена*, наиме тичу се управо најосетљивијих, најсубјективнијих, изворних димензија индивидуалног преламања и доживљаја времена. У настојању да музиком трансцендирају време (да га задрже или обуставе, то јест, избегну или укину неминовност краја), ови „господари времена“ – посежући за метафорама „удара“ чекића (логике његовог неумољивог физичког откуцавања и прецизног свесног одбројавања), „илузија“ фауна (логике његових сновидних прелазних стања свести и халуцинација) и „безвремене“ вечности (логике њених безграничних простора несвесног) и, истовремено, еманирајући их у њиховој одсутности – као да интензивирају и суштински суспрежу одређење и препознатљивост француског музичког *écriture du temps*. Самим тим, *Чекић без ѓосјодара* је пре свега француска, а потом и интернационална музика.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ, Тијана. „Време и свет који се разоткривају пред *Квартетом за крај времена* Оливијеа Месијана.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 40 (2009): 115–127.

AUSTIN, William W. (ed.). *Debussy, 'Prelude to The Afternoon of a Faun'* (A Norton Critical Score). New York: W. W. Norton & Company, INC., 1970.

BOULEZ, Pierre. „Entre ordre et chaos.“ *In Harmoniques* 3 (1988).

BOULEZ, Pierre. *Par volonté et par hasard*. Entretiens avec Célestin Deliège. Paris: Editions du Seuil, 1975.

BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris: Editions du Seuil, 1956.

BOULEZ, Pierre. „Sprechen, singen, spielen.“ *Melos XXXVIII* (1971).



- DECARSIN, François. „Artisanat furieux.“ *Contrechamps* 3 (1984).
- IMBERTY, Michel. *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*. Paris: Dunod, 1981.
- IMBERTY, Michel. *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- IMBERTY, Michel. „Narrative, splintered temporalities and the Unconscious in the music of the XXth century.“ 9<sup>th</sup> International Conference on Music Perception and Cognition. Bologna: Alma Mater Studiorum University, August 22–26, 2006.
- KOBYLAKOV, Lev. „P. Boulez, *Le Marteau sans maître*: Analyse of Pitch Structure.“ *Zeitschrift für Musiktheorie* 8, 1 (1977): 24–39.
- LERDAHL, Fred & Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts, 1983.
- LERDAHL, Fred. „Cognitive Constraints on Compositional Systems.“ In: Sloboda, John A. (Ed.). *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988: 231–259.
- POPLE, Anthony. *Messiaen: 'Quatuor pour la fin du Temps'*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- POPOVIĆ, Berislav. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio, 1998.
- POPOVIĆ MLADJENIČIĆ, Tijana. „A Fragment on the Emotion, ‘Mathesis’ and Time Dimension of the Purely Musical. Marginalia with *Prelude to the Afternoon of a Faun* by Claude Debussy.“ In: LEON, Stefanija & Katarina Bogunović Hočevar (Eds.). „Rationalism of a Magic Tinge: Music as a Form of Abstract Perception. Musicological Annual“ XLIII/2 (2007): 305–332.
- POPOVIĆ MLADJENIČIĆ, Tijana. *Muzičko pismo*. Beograd: Clio, 1996.
- POPOVIĆ MLADJENIČIĆ, Tijana. *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: FMU, Signature, 2009.
- RISCHIN, Rebecca. *For the End of Time. The Story of the Messiaen Quartet*. New York: Cornell University Press, Ithaca, 2003.
- STACEY, Peter F. *Boulez and the Modern Concept*. Aldersho: Scolar Press, 1987.
- WINICK, Steven D. „Symmetry and Pitch-Duration Associations in Boulez’s *Le Marteau sans maître*.“ *Perspectives of New Music* 24, 2, (Spring–Summer 1986).

Tijana Popović Mladenović

MASTERS OF THE HAMMER, FAUN AND TIME  
*Le Marteau sans maître* of Pierre Boulez in the context  
of the French musical *écriture du temps*

Summary

In an attempt to apply his own and Ray Jackendoff’s generative theory of tonal music to serial music, Fred Lerdahl deals with the relationship between compositional grammar and listening grammar in a theoretical sense, using *Le Marteau sans maître* as an example, in his study *Cognitive Constraints on Compositional System* (1988). On the basis of a specially prepared list of seventeen cognitive constraints, which compositional systems must observe in order to be comprehensible and thus lead to the creation of style lines, he derives a general conclusion that serial music is perceptively non-transparent, almost or completely incomprehensible, that there is an evidently wide gap between compositional grammar and listening grammar and that the sounding of music is partly stereotypical and partly stochastic. Furthermore, Lerdahl argues that *Le Marteau sans*

*maître* is not subjected to any anticipated rules governing musical hierarchy and emphasizes that, despite the strictly controlled organization of this music, the listener's experience is reduced to a series of tonal events extending in time, whereby none of them have greater structural importance than others, and that the break between compositional grammar and listening grammar prevents the listener from decoding music information in specified cases. The proposed musicological-analytical approach refutes Lerdahl's statements on weak boundaries and constant change, breaks without the presence of significant transitions, non-repetitions or non-existence of parallelisms of units, as well as the rejection of symmetries. Namely, Lerdahl is led almost exclusively (in terms of tonal grammar) by the characteristics of the work, such as the serialization of tonal pitches, change of the function and type of "melodic" component and the avoidance of repeating "themes and motives", and overlooks the *principle of analogy* and the possibility that musical hierarchy, which implies the similarity of specified elements of form, can also be ensured by the coincidence of elements from other musical components, whereby intersegmental relations based on closeness and incomplete coincidence are established at a distance, at the *less usual levels of the music unfolding in time*. This just occurs in *Le Marteau sans maître* in which – by a "switch" mechanism used for establishing boundaries as a supreme constructive procedure – the musical flow is seemingly mechanically switched on and off at the macro-structural level, thus building a coherent entity in a specific way.

Further, the proposal for another reading of *Le Marteau sans maître* occurs in the context of a comparative perception of different ways of music flux shaping at the (macro and micro) level of the mentioned work and *Prelude to the Afternoon of a Faun* by Claude Debussy and *Quartet for the End of Time* by Olivier Messiaen. I would say that the observed common denominator applies to the characteristic French ambiguity of the purely temporal structure of the music of these works and quite a specifically dynamized emotional colouring of the music unfolding in time. Finally, the metaphors of masters, as well as the hammer, faun and time are interpreted (irrespective of serial, tonal, or /specific/modal bases of the compositions) and are contextualized from a hermeneutic viewpoint. It is especially pointed to the doubling, or duality, that is, multiplicity of the unfolding(s) of musical events of the mentioned works and, thus, to that which appears to be the substantive designation and recognizability of the French musical *écriture du temps*.

Key words: Boulez, *Le Marteau sans maître*, trajectory of the work, principle of coincidence, phenomena of "trigger", "field" and "small notes", French musical *écriture du temps*.

## ИВАНА МЕДИЋ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

### ЈУРИЈЕВ КРУГ ДРАГАНЕ ЈОВАНОВИЋ КАО L'ACTE PRÉALABLE ЗА ОПЕРУ ЗВЕЗДАНИ ГРАД\*

**САЖЕТАК:** Предмет ове студије јесте ново остварење српске композиторке Драгане Јовановић (1963) интригантног наслова: *Јуријев круџ – шелејорџиацијска свиџа за ојеру* за камерни састав и електронику (2013). Ова композиција инспирисана је либретом за још ненаписану оперу *Звездани ѓрад*. Творац либрета је словеначки редитељ и мултимедијални уметник Драган Живадинов (1960–). Свита *Јуријев круџ* замишљена је тако да антиципира оперу *Звездани ѓрад*, која ће из ње проистећи (али не зна се када). У раду је проблематизован статус композиције *Јуријев круџ* као „уводног чина“, који представља „дајдест“ будуће опере, а уједно сублимира идеје које ће (можда) бити развијане у њој. Поред тога, бавићу се композиционо-техничким средствима коришћеним у реализацији свите *Јуријев круџ*, са посебним освртом на ауторкино наслеђање на тековине руског (совјетског) полистилизма.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Драгана Јовановић, Драган Живадинов, Јуриј Батурин, *Јуријев круџ*, *Звездани ѓрад*, савремена опера, свита, електроакустичка музика, *Neue Slowenische Kunst*, Александар Скрјабин, *Уводни чин*, Алфред Шнитке, полистилизам.

#### Уводни чин

Ново остварење српске композиторке Драгане Јовановић (1963) интригантног наслова *Јуријев круџ – шелејорџиацијска свиџа за ојеру* за камерни састав (11 музичара) и електронику (2013), настало је на основу либрета за оперу *Звездани ѓрад*. Творац овог либрета је словеначки редитељ и „постгравитацијски“ мултимедијални уметник Драган Живадинов (1960–), један од оснивача радикалног уметничког колектива *Neue Slowenische Kunst* и „ретроградног“ позоришта *Gledališče sester Scipion Nasice* осамдесетих година прошлог века, али и кандидат за космонаута и аутор првог „позоришног“ пројекта у потпуности реализованог у условима бестежинског стања – *Biomechanics Noordung* (GRŽINIĆ 2006: 266–269;

---

\* Студија је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије (бр. 177004 (2011–2014)).

BARNET, SKELTON 2008: 173). Мада је либрето написан на словеначком језику, Драгана Јовановић је користила препев на руски језик, чији је аутор руски лингвиста, политичар и бивши космонаут, др Јуриј Батурич (Юрий Михайлович Батурич, 1949).<sup>1</sup> Свита *Јуријев круџ* премијерно је изведена 10. априла 2013. године у Великој сали Дома омладине у Београду. Телевизијска премијера била је 21. јуна 2013. године на каналу РТС Дигитал и од тада је *Јуријев круџ* неколико пута репризиран. Такође, ова композиција је фебруара 2014. године одбрањена као завршни рад на ауторским докторским уметничким студијама на београдском Факултету музичке уметности, под менторством редовног професора Срђана Хофмана.

Предмет ове студије су, дакле, два дела: (још) ненаписана опера *Звездани ѓрад* и свита *Јуријев круџ*, настала на основу истог либрета, али као самостална вокално-инструментална/електроакустичка композиција, која антиципира оперу. Планирано је да *Звездани ѓрад* буде високобуџетна продукција, грандиозних пропорција. Како наводи Драгана Јовановић, „будућа опера предвиђа велики број солиста, више инструменталних ансамбала (оркестара) на различитим локацијама, електронику, два хора, као и балерину која ће током извођења боравити на орбиталној станици“ (Јовановић 2013: 3). Превод на руски језик урађен је да би се нагласио „пансловенски“ карактер овог дела, пошто је Живадинов замислио *Звездани ѓрад* као „велику словенску оперу“. С друге стране, Живадинов је предвидео да у оперу буду инкорпорисани кореографски елементи, руски и амерички космонаути у улози глумаца и компјутерска графика; овде уочавамо везу са постмодерном (превасходно англоамеричком) уметношћу (пост)оперског спектакла (Новак 2007). Драгана Јовановић ће бити задужена за музички сегмент опере *Звездани ѓрад*, чијој ће евентуалној реализацији свакако претходити неколико година опсежних припрема.

Свита *Јуријев круџ* представља „дајцест“ будуће опере, сведен на разумне овоземаљске димензије, а уједно сублимира идеје које ће (можда) бити развијане у њој. Оваква концепција *Јуријевоџ круџа* као „уводног чина“ за оперу *Звездани ѓрад* асоцира на Александра Скрјабина и његов *Уводни чин (L'acte préalable)* за нереализовани, утопијски пројекат *Мистеријум*. С тим у вези, покушаћу да одговорим на питање да ли статус „уводног чина“ оспорава уметничку довршеност и целовитост свите *Јуријев круџ*, или јој појачава дејство отварањем новог поља значења. Поред тога, бавићу се композиционо-техничким средствима коришћеним у реализацији *Јуријевоџ круџа*, са посебним освртом на ауторкино наслањање на тековине руског (совјетског) полистилизма.

Либрето Драгана Живадинова за оперу *Звездани ѓрад* је концептуална текстуална конструкција. Она нема изразит драмски потенцијал, јер не садржи конкретну радњу, већ се састоји из низа екстатичних излива

---

<sup>1</sup> Наслов на словеначком језику гласи *Zvezdno mesto – Jurinov krog*, а на руском *Град Звездный – Юриев круг*.

протагониста; међутим, недостатак драмске акције надокнађује поетским квалитетима и експресивним набојем. Идеје изложене у либрету блиске су другим аспектима уметничког деловања овог аутора, укључујући и спектакуларни, утопијски Педесетогодишњи пројекат постгравитацијских уметника Драгана Живадинова, Дуње Жупанчич и Михе Туршича. У манифесту овог уметничког подухвата стоји: „Године 1995. почели смо изводити педесетогодишњу позоришну представу *НООРДУНГ 1995.:2045*. Премијера представе била је 20. априла 1995. у 22:00 у Љубљани, у којој је учествовало седам глумица и седам глумаца. Пет реприза ће се одржати током следећих 50 година, свака у размаку од 10 година.<sup>2</sup> Ако неко од глумица или глумаца умре, њено/његово тело биће замењено даљински вођеним технолошким субтрактом (умботом). Говор глумца биће надомештен ритмом, а говор глумице мелодијом.“ (наведено према: Јовановић 2013: 4). Према замисли Живадинова, након последње репризе 2045. године, свих 14 супститута глумица и глумаца биће пренето помоћу свемирске летелице на екваторијалну орбиту и постављено на 14 тачака око планете Земље; сваки уметнички сателит/умбот емитоваће информације о глумици и глумцу (Исто). Дакле, у основи овог подухвата налази се филозофска идеја односно визија превазилажења смрти посредством уметности, а у техничком смислу остварена путем споја људског бића са машином. Глумци ће и после своје смрти наставити да „живе“ као умботи и да „изводе“ своју представу.

Пред композиторку Драгану Јовановић је, дакле, стављен веома изазован и потенцијално дуготрајан задатак. Међутим, она је увидела да либрето за оперу *Звездани град* пружа могућност и за другачије, „неоперско“ тумачење и надградњу. Као резултат композиторкине рефлексивне над значењем херметичног, конструктивистичког текста Драгана Живадинова, настала је „неоперска“ композиција *Јуријев круж*. Она садржи пет ставова, чији су називи дати на руском језику: *Орбитализација*, *Супра-организм*, *Вакуум заум*, *Методологи* и *С\_Витанје*.<sup>3</sup> Композиторка у речи *свиџање*, која означава буђење дана односно *нови њочетак*, проналази и додатне нивое значења: *виџа* (живот) односно *виџалност* (Јовановић 2013: 6). Занимљиво је да Јовановићева не истиче да је у оквиру појма *свиџање* садржана и реч *свиџа*, која представља ауторкино властито жанровско одређење ове композиције! С друге стране, она указује да је реч *свиџа* такође вишезначна, јер поред музичке форме може да означава и *праињу* односно *јоворку*, чиме указује на грандиозни карактер овог дела (Исто).

---

<sup>2</sup> Прва реприза заиста је одржана 20. априла 2005. године, тачно у 22:00, на моделу Међународне свемирске станице у хидролабораторији Звезданог града (Русија), где је Живадинов кандидат за космонаута (овај статус стекао је 1998. године). Предвиђено је да наредне репризе буду одржане 2015, 2025, 2035. и 2045. године, истог датума и у исто време.

<sup>3</sup> Назив последњег, петог става јесте омаж граду Витање, одакле потиче један од пионира астронаутике Херман Поточник, према чијем је псеудониму Нордунг назван и пројекат Постгравитацијских уметника.

Инструментални ансамбл се налази на сцени: чини га 11 музичара (чији су инструменти озвучени) и диригент. Већина музичара свира по неколико инструмената, чиме се проширује дијапазон звучних боја. С друге стране, људски гласови су снимљени, електронски модификовани и укључени у електроакустички слој композиције. Тиме се делимично оправдава жанровско одређење *свиџе* као превасходно инструменталне композиције. Сама композиторка одређује *Јуријев круџ* као „концертно дело за камерни ансамбл и електронику у извођачком смислу. Али, у самом настанку и значају солистичких и хорских гласова, као и у њиховом константном присуству у чујности то је – у ауторској, композиторској визури – вокално-инструментална композиција“ (Јовановић 2013: 10).

*Звездани ѓрад* и *Јуријев круџ* засновани су на идеји Драгана Живадинова који сматра да је „једина сила коју човек још није освојио – гравитација“ (Исто: 9). Због тога он стреми да надвлада гравитацију, а прелазак у бестежинско стање и одвајање од Земље, од њене гравитације (и, у филозофском смислу, од свега овоземаљског) поистовећени су са преласком (телепортацијом) у духовну сферу. Ово је инспирисало композиторку да гласове учини „бестелесним“, тј. да певачи „од крви и меса“ не буду присутни на сцени, већ да се само чују њихови „дематеријализовани“, електронски трансформисани гласови који допиру из звучника. Поред снимљених гласова, још један слој електронике чини звучни амбијент, креиран од разнородних снимљених или семплованих звукова, који симулира свемир који нас окружује. Тиме је произведен ефекат као да се певачи налазе „тамо негде“, „горе“, „у орбити“, односно као да слушамо директан пренос из космоса.

#### „У шџеби је мноштво“: ѿолистџилизам у Јуријевом кругу

Приликом одређивања форме и музичког садржаја појединачних ставова, композиторка се руководила својом музичком имагинацијом. Премда је у композицију *Јуријев круџ* инкорпорисан читав либрето за *Звездани ѓрад* (уз извесна проширења и модификације), текст није подељен на пет равноправних целина, па тако први став садржи само прва два „обраћања“ (текстуалне целине либрета), док их трећи став садржи чак девет. Без обзира на стилску шароликост присутну како унутар појединачних ставова тако и на нивоу макроформе дела, о чему ће касније бити речи, ставови су међусобно повезани коришћењем технике лајтмотива, поготово у снимљеним вокалним деоницама, као и поетско/филозофским текстом Драгана Живадинова који се протеже кроз читаво дело.

Протагониста овог остварења је космонаут Јуриј. Он је, из разлога који нису објашњени у либрету, добио (или је, можда, сам себи доделио) мисију да се трансформише у нови, виши облик постојања. Током пет ставова свите, он се суочава са изазовом који је пред њим, а уједно покушава да рационализује своју стрепњу и да убеди себе и друге у неумитност преображаја. У пренесеном смислу, ово може бити и човеково суочење са

неминовношћу окончања овоземаљске егзистенције. На завршетку композиције, Јуриј успешно довршава трансформацију и доживљава екстазу. Премда ни композиторка ни либретиста не спомињу Скрјабина као потенцијалну референцу, уочавамо јасну везу са Скрјабиновим идејама изложеним у делима као што су *Божанствена ђоема*, *Поема екстазе*, *Прометјеј* и већ спомињани *Уводни чин за Мисџеријум* (вид. Медич 2005: 65–92). Поред тога, упечатљива је и сродност са чувеним филмским остварењем *2001: Одисеја у свемиру* (*2001: A Space Odyssey*) писца Артура Кларка (Arthur Clarke) и редитеља Стенлија Кјубрика (Stanley Kubrick). Попут космонаута Дејва Баумена (Dave Bowman), протагонисте овог филма, космонаут Јуриј на крају се преображава у – дете (односно, у нови, виши вид егзистенције, који преузима спољашњу форму детета). Поред тога, назив петог става, *С Витанје (Свиџање)*, може асоцирати на први „став“ *Одисеје у свемиру*, назван *Освиџ човечанствва* (*Dawn of the Mankind*), у којем је као музичка подлога коришћен почетак симфонијске поеме *Тако је џоворио Заратустра* (*Also sprach Zarathustra*) Рихарда Штрауса (Richard Strauss). Међутим, у филму *2001: Одисеја у свемиру*, катализатор трансформације је *монолиџ*, мистериозни објекат ванземаљског порекла, док у *Јуријевом круђу* нема очигледног спољашњег иницијатора: нејасно је да ли су Јуријев преображај и препород покренути деловањем неке „више силе“ или су мотивисани „изнутра“.

Пошто у *Јуријевом круђу* не постоји драмска радња нити било какво сценско дешавање, музици је додељена улога да прати и илуструје Јуријеву трансформацију – прелазак из једног тела у друго, из једне димензије у другу, из тежинског у бестежинско стање и сл. Ово је остварено доследном применом *џолисиџилисиџичноџ* композиционог принципа, који у *Јуријевом круђу* задобија јасну програмску улогу. Оваквим поступком Јовановићева се надовезује на делатност Алфреда Шниткеа (Alfred Schnittke) и Арва Перта (Arvo Pärt), у чијим је композицијама такође присутна стилска поларизација у циљу музичког илустровања и евокације ванмузичких идеја (Медич 2010а: 96–111). Наиме, композиторка остварује музичку поларизацију супротстављених сфера егзистенције; полистилистични хаос означава мултиплицираност Јуријевих идентитета и сâм процес трансформације, док модална дијатоника и цитат народне песме на крају композиције илуструју да је преображај успешно окончан.

Шнитке није сковао термин *џолисиџилизам* (рус. *полистилистика*)<sup>4</sup> али га је увео у ширу теоријску употребу својим радом из 1971. године „Полистилистичне тенденције у модерној музици“ (SCHNITTKE 2002: 87–90).

---

<sup>4</sup> Дејвид Хас (David Haas) је истраживао порекло термина *џолисиџилизам* и, нарочито, његову примену у двадесетим и тридесетим годинама прошлог века у оквиру наставног курикулума из композиције на Лењинградском конзерваторијуму. На основу проучавања теоријског и композиторског деловања Владимира Шчербашџова, Бориса Асафјева, Дмитрија Шостаковича и Гаврила Попова, Хас демонстрира да је полистилистични начин мишљења био дубоко укоренен у руској односно совјетској музици тога доба (НААС 1998).

У ширем смислу, термином *џолистџилизам* могу се обухватити различити историјски и савремени видови прожимања стилова у оквиру појединачних композиција, док се у ужем смислу термин првенствено односи на стваралаштво Шниткеа и његових совјетских савременика почев од средине шездесетих година прошлог века. Суштина њиховог полистилистичног идиома огледа се у томе што суперпонирање и интеракција различитих стилова представљају основни градивни материјал композиције, при чему сваки стилски артефакт има јасну програмску функцију: односно, фрагменти из историјског и географског архива селектовани су према њиховом миметичком и драматском потенцијалу. Међутим, за разлику од Шниткеових екстравагантних раних полистилистичних дела, заснованих на колажном суперпонирању хетерогених музичких цитата преузетих из светова озбиљне, примењене, популарне и пропагандне музике, поступак који користи Драгана Јовановић ближи је Шниткеовим каснијим остварењима, у којима је ефекат *џолифоније сџилова* остварен симулирањем препознатљивих стилских кодова.<sup>5</sup> Тако су у композицији *Јуријев круж* као означитељи различитих стилских формација коришћени поједини инструменти (нпр. чембало – барок, електрична гитара – рок музика), лествични низови (нпр. средњовековни модуси), интерпретативни манири (симулација „гуслања“ у гудачима) и слично. Посебно су упечатљиве евокације српског и руског духовног појања (солистичког и хорског), чиме се реферира на стремљење ка духовној сфери.

Међу малобројним цитатима издваја се народна песма из Резије (области у Италији настањене словеначком националном мањином, која говори архаичним резижским језиком); на крају последњег става ова песма задобија улогу апотеозе, тријумфа над овоземаљским ограничењима. Ову исту песму, али без текста, Драгана Јовановић је користила као градивни материјал и у својој композицији *Резијска љубавна џесма* за октет виолончела и електронику. На два места композиторка користи аутоцитате: у деоници Јурија (цитат преузет из соло песме *Јуриј 3* за глас, флауту, харфу и електронику), као и у инструменталном уводу за пети став (фигура у челести је преузета из композиције *Due riflessioni* за клавир и гитару) (Јовановић 2013). Поред тога, у првом ставу, *Орбитализација*, композиторка даје једва чујну парафразу „судбинског мотива“ из Бетовенове Пете симфоније, чиме се указује на судбинску предодређеност процеса кроз који ће Јуриј проћи. С друге стране, у четвртном ставу *Методологи*, непосредно пред Јуријев преображај, два пута је цитиран кратак фрагмент из чувеног *Адађа* Томаса Албинонија, вероватно као симбол туге, ламента; у тим тренуцима, женски лик Она опрашта се са Јуријем каквог је до тада познавала.

---

<sup>5</sup> У својој докторској дисертацији користила сам оксиморон *оржански еклекџицизам* у циљу описивања концепта који је промовисао Шчербашчјов, од њега преузео Шостакович, а од потоњег Шнитке; наиме, у њиховој поставци *џолистџилистџике*, све „мора да проистиче из концепта целине“, а опет у оквиру те целине можемо наћи „најразноврсније и понекад потпуно неочекиване музичке асоцијације и паралеле“ (Медић 2010b: 36).



Либрето за *Звездани град* садржи четири лика – поред Јурија, ту су Она, Опсерваторија и Лабораторија – док им композиторка додаје и мушки хор, који не постоји у либрету. Јуриј је једини слојевит, развојни лик, док преостали ликови тумаче и коментаришу његов преображај, његове мисли и мотиве. Пошто је Јуриј замишљен као супербиће у настајању, као неко „у коме је мноштво“ и ко треба да превазиђе овоземаљске окове и ограничења, он је у музичком смислу дочаран гласовима неколико певача, који се посредством електронских интервенција претапају један у други. Наизменични тумачи лика Јурија су Драгослав Павле Аксентијевић (баритон – појац), Александар Новаковић (бас-баритон), Владимир Динић (лирски баритон), Иван Дебељак (тенор), Дарко Манић (бас) и Димитрије Младеновић (дечак). Према речима композиторке, специфична боја гласа и начин певања појца Павла Аксентијевића препознатљиви су и асоцијативни: „тембр појца јасно указује на православну (српску) традицију певања и на њега лично, што је и била намера. У том смислу је гласовни тембр остварен као ‘узорак’“ (Јовановић 2013: 20). С друге стране, композиторка је желела да последњи, „преображени“ Јуриј прозвучи гласом претпубертетског дечака, чиме је симболизована његова духовна невиност и постигнут „преображај и контраст у музичком смислу, као и прочишћење од напора, тегоба, греха и свега оптерећујућег“ (Исто: 21).

Јурију је супротстављен женски лик Она – безимена, универзална жена. Она говори, пева и шапуће – понекад наизменично, понекад истовремено, чиме је остварен утисак да пратимо њен „ток свести“, односно да имамо увида и у њене изговорене и неизговорене мисли. Она је скептична и помало уплашена, али и помирена са судбином и пуна подршке, јер схвата неумитност Јуријевог преображаја. Њена гласовна боја – дубоки, озбиљни алт (Сањана Николић) – може асоцирати на мајчински архетип.

За разлику од Јурија и Ње, који се повремено упуштају у дијалог, друга два лика – Лабораторија и Опсерваторија – јесу спољашњи посматрачи и коментатори збивања, те представљају осавременењу верзију античког хора. Због тога композиторка примењује хијерархијску поделу звучног простора: снимљени глас Јурија је централно позициониран, глас Ње се може преклапати са њим или кружити око њега, док су Опсерваторија и Лабораторија искључиво распоређене у звучни простор око Јурија. Опсерваторија констатује чињенице, а Лабораторија анализира и тражи узроке и објашњења. Лик Опсерваторије тумачи Анета Илић, сопран лепо обојеног, пријатног гласа, чиме се дочарава њена неутралност, док лик Лабораторије интерпретира Наталија Младеновић, пијанисткиња која се овог пута наша и у улози певачице. Њен глас је назалнији и грубљи, а деоница испуњена скоковима и глисандима, чиме је звучно илустровано њено „сецирање“ догађаја.

Као што сам већ споменула, композиторка уводи и мушки хор (тј. шесточлани вокални ансамбл који је мултипликован електронским путем),

да би потенцирала духовну сферу (путем симулације руског хорског православног певања), односно, дочарала освит човечанства (путем симулације архаичних ритуала), али и да би успоставила родно/полну гласовну равнотежу, која је донекле нарушена након што се Јуриј претвори у дете. На завршетку композиције, мушки хор и преображени Јуриј (дете) певају песму која није била предвиђена оригиналним либретом. Према речима композиторке, ова песма, певана на архаичном, старословенском, резижском језику, инкорпорисана је у *Јуријев кру̑* у циљу евокације пансловенства: „У њој постоје мелодијске карактеристике које се могу (ако апстрахујемо текст), сместити и у неки други словенски простор. Тако је, у *Јуријевом кру̑*, ова песма постала универзална словенска мелодија. У извођењу мушког хора (...) ‘словенство’, као и ‘пансловенство’ је добило музичко утемељење“ (Јовановић 2013: 19).

### *Јуријева „одисеја“*

У првом ставу *Орбитализација* (трајање 08:34), обликованом у виду великог музичког и драматског крешенда, упознајемо се са Јуријевом мисијом. Након електронског увода (до партитурне ознаке А), чује се наговештај „судбинског мотива“ у инструменталном ансамблу, а затим се овај мотив развија и трансформише у симулацију гуслања у деоници виоле. Овим поступком композиторка сугерише да је Јуриј „човек из народа“; притом, уколико гусле перципирамо као симбол српства и/или словенства, онда ова мотивска трансформација може дочарати и судбинске изазове постављене пред српски народ и његову словенску браћу. Након мистериозног, једва чујног шапата електронски трансформисаних гласова, први певани наступ Опсерваторије (04:20 на снимку) најављује Јуријеву трансформацију: „И всё сущее отображает сквозь заумь и ум в вакуум.“ Њој се придружује и Лабораторија, а од 06:20 наступа мушки хор који понавља „ум... заумь... вакуум“, евоцирајући некакав имагинарни, примордијални ритуал. На крају од ових речи остаје само „аум“ („ом“) у мушким гласовима, као у трансценденталној медитацији. Овим поступцима је евоцирана несагледивост изазова који је пред Јуријем, али и потенцирана духовност која излази из оквира словенске/православне традиције и обухвата и првобитне, паганске цивилизације и далекоисточне народе.

У другом ставу *Супраорганизм* (трајање 08:52) коначно упознајемо и натчовека Јурија. Након френетичног, полиметричног инструменталног увода, први наступ Јурија је неочекивано нежан и лирски. Јуриј примећује да је Она тужна, сузних очију: „Вижу влагу в твоих глазах, слезинки слились в океан! И в нем растворился твой взгляд.“ Његова мелодија, у миксолидијском модусу in Fis, симулира древни црквени напев. Гласовна боја појца праћена је повременим звуцима звона, што недвосмислено смешта Јурија у сферу духовне православне музике (Пример 1).

## Пример 1. Први наступ Јурија

Музички нотни списак за први наступ Јурија. Списак укључује гласове и инструменталне делове за Јурија, Флутисту (Fl.), Кларинетисту (Cl.), Хор (Chit.), Пјано (Ap.) и Перкусију (Pfe e tast.). Текст песме је: Ви - жу вла - гу в тво-их гла-зах, сле - зин - ки сле - зин - ки сли - лись. У нотном списку постоји број 40 у оквиру Флутисту.

С друге стране, Она је забринута: Она истовремено пева и говори, као да мрмља за себе (овај ефекат остварен је електронском трансформацијом снимљених гласова), а мушки хор попут еха „озвучава“ и појачава њене сумње. Она замера Јурију да се преспоро трансформише и брине се да га безбројност транзиционих стања у којима се налази замара и чини структурно нестабилним. Након инструменталног интерлудијума у којем се антиципира кулминациони моменат читаве композиције (тј. Јуријева трансформација која ће се десити у петом ставу), следи дијалог у којем Јуриј убеђује Њу да је његов преображај неминован. „Мноштво“ стања у којима се Јуриј налази илустровано је претапањем и преклапањем гласовних боја у оквиру његове деонице, али и полистилистичном музиком која га окружује, у којој се сучељавају стравинскијевски махнити ритмови, дисторзирана електрична гитара и „појање“ електронски трансформисаних, ванземаљских гласова.

У централном ставу *Вакуум заумь* (трајање 07:10) смењују се одсеци у којима доминира звучност руског православног певања мушког хора (који преузима текст оригинално намењен другим протагонистима) са контрастним одсецима у којима хор није заступљен. Овај став је текстуално најгушћи и емоционално најзасићенији. Лабораторија разоткрива Јуријеву мисију: „Његов инстинкт јесте неутажива жеља да продре у суштину смрти и осети је као истинити извор живота“; сâм Јуриј констатује да око њега „дивља океан узорака вишег и нижег реда“. Лабораторија дијагностификује Јуријеву депресију: „Кад се његова тежња чији је смисао да се бесконачно шири – ограничи, у њему се подиже мрак.“ Јуриј потврђује

да жели неограничену слободу. Она примећује да је Јуриј уплашен пред изазовом, али он то негира. Опсерваторија потврђује да се од њега очекује да направи еволутивни искорак: „Он постаје биће које је веће и савршене од самог себе“. У последњем одсеку става, Јуријеве речи из либрета поверене су „умноженом“ мушком хору: „Нека се закони будућности отворе у мени!“ Музички је ово решено на занимљив начин: док четворогласни мушки хор пева модалну мелодију (у дорском модусу in F), инструментални део ансамбла завршава у различито време претходни одсек: према речима композиторке, „намера је стварање утиска ‘рашчишћавања’“ (ЈОВАНОВИЋ 2013: 77).

У четвртном ставу *Методологи* (трајање 06:32), Јуриј и Она поново размишљају о изазову који стоји пред њим. Она каже „У теби је мноштво! Зато често и брзо умиреш.“ Цитат Албинонијевог *Адађа*, који се јавља два пута у амплификованом, механизованом чембалу, можда сугерише крај Јуријевог досадашњег живота. Јуриј се самоанализира: „Мом телу је потребно избављење од окова (теже) хероичности, окова (теже) методичности.“ Музички је ово праћено сталним порастом динамичке тензије и фактурне густине, као и померањем (условно речено) „тоналног“ центра навише. Трећи одсек става (од партитурне ознаке F) доноси кулминацију: Опсерваторија и Лабораторија су усхићене али и престрашене неумитним догађајем, те певају у високом регистру, у фортисимо динамици. Лабораторија примећује: „Његово стремљење да нађе разлог је узалудно. Очигледно је да је и он сâм део разлога.“ Поново се чује Албинонијев *Адађо* – симбол окончања једне форме живота, док електрична гитара без дисторзије (*clean*) доноси наговештај *Песме из Резије*, чиме се антиципира њен наступ на крају петог става.

Пети став *С\_Витање* (трајање 08:50) састоји се из два контрастна, јасно раздвојена одсека. У првом, Јуриј пева: „Виша моја реалност су ритмови којима пулсирају светови још нестворени“, а Она смирено додаје: „да би увидео црнило, потребан ти је неко ко би могао да види тебе“. Јуријев завршни монолог пре трансформације представља скрјабиновску махниту али екстатичну кулминацију; он мора и себе и друге да увери у неминовност онога што ће се десити: „Мој лет је незаустављив продор мојега бића у другу суштину, у друго ЈА!... Моје тело је несавршено, осуђује ме на то што јесам, али не желим да будем! Без чина вере Универзум не постоји!... Лабораторијо, Опсерваторијо, пробајте да измерите моју екстазу!“ Овог пута „тонални“ центар се помера наниже; понавља се материјал из другог става, а глас Јурија се непрестано мења (Пример 2).

Након генералпаузе, започиње други одсек, који у потпуности испуњава *Песма из Резије*. Њу изводе вишегласни мушки хор и Јуриј, чији је глас сада високи баритон, тенор и на крају – дете, чиме је симболично окончана његова трансформација. Четири строфе *Песме из Резије* дате су уз постепено редукуцију инструменталног ансамбла и прелазак у електронски шапат. Овај моменат апотеозе праћен је звуцима звона: Јуриј је поново рођен, хаос мноштва је ишчезао, досегнут је духовни мир (Пример 3).

## Пример 2. Монолог Јурија пред трансформацију

ЮРИЈ *mf* он о о-бре - ка - ет ме - ня быть том, кто я есть, но кем быть не хо - чу! Без ак-та 90

*Fl.* *mf*  
*Cl.* *mf*  
*Chit.* *mf*  
*Ара* *mf* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*  
*Рфе e tast.* *mf*

## Пример 3. Песма из Резије

А.Т. *mf* *tast.*  
 ЮРИЈ *mf* *tast.*  
 Т. *mf* Du li - pa mo - ja ro - zi - ca!  
 В. *mf* Du li - pa mo - ja ro - zi - ca!  
*Fl.* *f* **F**  
*Cl.* *f*  
*Chit.* *clean*  
*Ара* *f*

*Јуријев круџ* Драгане Јовановић је дубоко мисаоно, катарзично и инспиративно дело које отвара ново поље изражајних могућности, креативном и доследном применом полистилистичног метода, који је стављен у функцију илустровања „програма“ (тј. либрета Драгана Живадинова). Баш као и Шнитке пре ње, Драгана Јовановић користи полистилизам да би избрисала границе између прошлости и садашњости, премостила различите епохе и духовне сфере. Поред тога, композиторка вешто и креативно преплиће електроакустички ток са инструменталним деоницама извођеним уживо. Премда ненаписана опера *Звездани град*, која тренутно постоји само као концептуално дело/пројекат, наткриљује *Јуријев круџ* као метатекст, она не утиче на статус довршености *Јуријевог круџа*, који је у потпуности независно, садржајно и значењски заокружено остварење. *Јуријев круџ* можемо окарактерисати као *духовну музику за нови миленијум*; фасцинација технологијом не спутава композиторку већ је, напротив, инспирише и помаже реализацији њене метафизичке идеје, која се огледа у стремљењу ка „висинама“ и надвладавању свих ограничења. Композиција *Јуријев круџ* није литургијска, нити је везана за неку одређену религију, већ је у питању филозофско-мистично остварење, на трагу Скрјабинових позних опуса. Свесловенски (нат)човек Јуриј, након дуготрајне ауторефлексије, прихвата судбину која му је намењена и проналази извор снаге у себи самом, пре него што се „преобрази у вакуум“ и сједини са свемиром, а затим и поново роди, прочишћен и ослобођен од стега овоземаљских.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЈОВАНОВИЋ, Драгана. *Јуријев круџ – шелејорџијацијска свиџа за ојџеру*. Теоријска студија о истоименом концертном делу за камерни ансамбл и електронику. Докторски уметнички пројекат, рађен у класи ред. проф. Срђана Хофмана. Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за композицију и оркестрацију, 2013.
- ЈОВАНОВИЋ, Драгана. *Јуријев круџ – партитура*. Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за композицију и оркестрацију, 2013(б).
- МЕДИЋ, Ивана. „Гезамткунстверк Александра Скрјабина.“ У: *Теорија и џракса свеобухвајног уметничког дела (Гезамткунстверка) у 20. веку*. Магистарска теза, рађена у класи ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман. Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију и етномузикологију, 2005.
- НОВАК, Јелена. *Ојџера у доба медија*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2007.
- BARNETT, Dennis and Arthur Skelton. *Theatre and performance in Eastern Europe: the changing scene*. Lanham MA: Scarecrow Press, 2008.
- GRŽINIĆ, Marina. „Neue Slowenische Kunst.“ In: ĐURIĆ, Dubravka and Miško Šuvaković (eds), *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia*. Cambridge MA: The MIT Press, 2006.
- HAAS, David. *Leningrad's Modernists: Studies in Composition and Musical Thought, 1917–193*. New York: Peter Lang Publishing, 1998.

- MEDIĆ, Ivana. „I Believe... In What?” Arvo Pärt’s and Alfred Schnittke’s Polystylistic *Credos*.“ *Slavonica* Vol. 16 No. 2, 2010(a): 96–111.
- MEDIĆ, Ivana. *Alfred Schnittke’s Symphonies 1–3 in the Context of Late Soviet Music*. Doctoral dissertation, supervised by prof. David Fanning. University of Manchester, School of Arts, Histories and Cultures, 2010(b).
- SCHNITTKE, Alfred. „Polystylistic Tendencies in Modern Music.“ In: IVASHKIN, Alexander (ed.). John Goodlife (trans.). *A Schnittke Reader*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2002: 87–90.

*Ivana Medić*

*JURIJ’S CIRCLE* BY DRAGANA JOVANOVIĆ AS  
A *L’ACTE PRÉALABLE* FOR THE OPERA *A STARRY TOWN*

Summary

The topic of this paper is a new piece by the Serbian composer Dragana Jovanović (1963–) with an intriguing title: *Jurij’s Circle – A Teleportational Suite for the Opera for a Chamber Orchestra and Electronics* (2013). This composition was inspired by a libretto for the opera *A Starry Town*, which has still not been written. The creator of the libretto is a Slovene director and multimedia artist Dragan Živadinov (1960–). The suite *Jurij’s Circle* is envisioned in such a way that it anticipates the opera *A Starry Town* which would emerge from it (although we do not know when). The paper discusses the status of the composition *Jurij’s Circle* as an “introductory act”, which is a digest of the future opera and simultaneously sublimes the idea which (might be) developed in it. Besides that, the paper observes the compositional-technical means used in the realization of the suite *Jurij’s circle* with special reference to the author’s reliance on the heritage of Russian (Soviet) polystylism.

Key words: Dragana Jovanović, Dragan Živadinov, Jurij Baturin, *Jurij’s Circle*, *A Starry Town*, modern opera, suite, electroacoustic music, *Neue Slowenische Kunst*, Aleksandar Skrjabin, *Introductory Act*, Alfred Schnittke, polystylism.





ПОВОДОМ ЈУБИЛЕЈА  
СТЕВАН СТОЈАНОВИЋ МОКРАЊАЦ  
100 година од смрти



СОЊА МАРИНКОВИЋ

Универзитет уметности, Београд, Факултет музичке уметности  
Оригинални научни рад / Original scientific paperАКТУЕЛНА ПИТАЊА У ПРОУЧАВАЊУ  
МОКРАЊЧЕВИХ РУКОВЕТИ\*

САЖЕТАК: Обележавање стогодишњице Мокрањчеве смрти актуелизује преиспитивање резултата досадашњих истраживања овог значајног сегмента српске музичке баштине. Циљ је анализа и критичко сагледавање неколико историографских и аналитичких питања у вези са рукаветима: кључних доприноса изучавању рукавети, Мокрањчевог односа према фолклору као инспирацији, тумачења жанра, питања драматургије, видова аналитичког приступа појединим елементима музичког језика (форми на макро и микроплану, хармонији, фактурним карактеристикама), као и питања рецепције рукавети (извођачи, композитори, публика). Сумирање постигнутих резултата представља предуслов за планирање будућих истраживања. Објављивање издавачког подухвата прошлог столећа на пољу српске музикологије – *Сабраних дела Сњежане Симоновића Мокрањца* – није у довољној мери провоцирало нове помаке у научним истраживањима овог значајног сегмента српске музичке баштине. Жеља је да се овим критичким сумирањима да нови подстицај изучавању појединих тема.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ст. Ст. Мокрањац, српска музика, романтизам, национални стил, рукавети.

Данас влада неподељено мишљење да Мокрањчев (1856–1914) композиторски опус припада врхунским остварењима српске уметничке музике. Његово стваралаштво је зато много пута било предмет разноврсних осврта, коментара, оцена, анализа и различитих интерпретација. Ова констатација се посебно односи на Мокрањчеве *руковети*<sup>1</sup> које су од

\* У раду је представљен део истраживања на пројекту *Идентификација српске музике у светском културном контексту* (ев. бр. 177019) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије. Контакт: Соња Маринковић, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, [sonja.marinkovic@gmail.com](mailto:sonja.marinkovic@gmail.com).

<sup>1</sup> У музиколошким написима среће се двојни начин писања ове жанровске одреднице, као Руковети и рукавети. Ако би се употребљавало велико слово, то би могло само да се односи на збирку објављену под тим називом и тада би било неопходно да се приликом њеног коришћења користи курзивно писмо. Када се употребљава у значењу жанровске одреднице (потпури, кола, рапсодија, смеше, венци и тако даље), реч треба писати малим словом.

првих написа о Мокрањцу постављене у центар интересовања музичких писаца. Мада је високо цењен и његов композиторски допринос у области духовне музике, популарност руковети била је изазов за оне који су настојали да објасне и вреднују ову област Мокрањчевог стваралаштва. Циљ овог рада је да представи и анализира кључне доприносе истраживању руковети, са посебним освртом на најзначајнија проблемска питања у вези са њима (одређење жанра, однос према фолклору, драматургија, одлике појединачних параметара музичког језика).

### *Руковети у најсисима Коњовића, Манојловића и Милојевића*

Прве осврте на Мокрањчев композиторски рад (као и диригентски и организаторски) дали су писци значајних студија које су се појавиле после Мокрањчеве смрти – Петар Коњовић (1919)<sup>2</sup>, Коста Манојловић (1923) и Милоје Милојевић (1923)<sup>3</sup>. Иако би се од Мокрањчевих млађих савременика и ученика могао очекивати не сасвим објективан тон написа и склоност панегирицима, занимљиво је да пијетет који осећају према свом претходнику није ублажио критички дух и њихов однос према Мокрањцу обележава изразита амбивалентност<sup>4</sup>, а оцене одликује изненађујућа контрадикторност. На једној страни, сваки на свој начин, они му недвосмислено одају признање. На другој, изречене су многе оградe, критике, негативне оцене и у вредновању су миноризовани Мокрањчеви резултати, и то посебно у вези са композиторовом световном музиком и нарочито са руковетима. Коњовић Мокрањца препознаје као ствараоца с којим почиње прво поглавље модерне српске музике, утемељивача њене националне оријентације, али и композитора који припада „европским мајсторима“ по „изради и техничкој структури његова дела“ (1919: 5–6), ствараоца који је успео да изгради „крвну спону“ између свог дела и нас самих, стварајући „схватљив тип наше уметности“ (1919: 6). Манојловић је указивао да значај Мокрањца лежи у „психолошком третирању мелодијског тоналитета, а не у ропској покорности њему“ (1923: 124), оцењујући његов стваралачки домет чувеним речима: „Поштен уметник; непосредан као прави таленат психолошког значаја у обради народне црквене и световне музике, којој је он увек давао свој лични израз и акценат“ (1923: 126). Милојевић такође као лајтмотив своје студије варира изразе дубоког дивљења и поштовања учитеља. Најцеловитије тај однос изражен је следећим речима:

---

<sup>2</sup> Коњовићев први напис о Мокрањцу потиче из 1909. године у *Бранковом колу* (према Коњовић 1984: 5) и настао је поводом двадесетпетогодишњице Мокрањчеве уметничке делатности, недуго пошто је Коњовић почео да ради у Мокрањчевој Српској музичкој школи (као наставник историје музике). Коњовић је био аутор и некролога објављеног у *Савременику* 1917 (према Коњовић 1919: 208), који је потом прештампан у *Личностима*.

<sup>3</sup> Милојевићев текст је објављен у *Српском књижевном гласнику* (1923: 186–195, 276–283, 354–365), а недуго потом и прештампан у првој књизи његових есеја (1926: 82–100).

<sup>4</sup> На ово су први упозорили Вучковић (1940) и Бингулац (1956). Више о овим питањима Маринковић (1991а, 1992б, 1993б).

Ја се пред успоменом Стевана Мокрањца захвално и дубоко клањам. Све његово уметничко биће ми је било и остало драго, и мој дух је пун њега и његовог учења. Мој пиетет за уметничку личност Стевана Ст. Мокрањца је са разлогом бескрајан. Ја верујем у искру која је сијала у његовој уметничкој души, и ја у њу верујем данас више него икада; а у њу верујем јер сам је угледао у њеном *правом* сјају (Милојевић 1926: 95).

Коњовић, Манојловић и Милојевић су дакле разумели историјску позицију Мокрањчевог дела, његове заслуге за изградњу националног стила, поштовали су га као узор за сопствену делатност и разумевали су вишеструкост Мокрањчевог доприноса.<sup>5</sup> Међутим, имали су потребу да према Мокрањчевом раду успоставе дистанцу и да сагледају његова ограничења. Овакав приступ музичких писаца може бити анализиран са позиција *мишља о оригиналности* (Поповић Млађеновић 2011: 2–20), тако да се различитост историјске позиције појединих аутора посматра кроз призму романтичарског и модернистичког концепта оригиналности, што пружа широку платформу за систематизацију различитих мена у односу према Мокрањцу које су се испољиле у дугој историји рецепције његовог стваралаштва. Ипак, када су у питању ови први написи, важно их је осветлити појединачно и детаљно, јер су у њима постављени сви потом дискутовани проблеми у вези са руковетима.

Прва Коњовићева негација односи се на Мокрањчев избор медија у којем ствара, што критичар доживљава као ограничавајући фактор:

Велика уметност не тражи увек велике форме. Кроз Стеву Мокрањца и његово дело преточила се наша музичка примитива у један детерминанан и европски стилизован артизам. Иако је остао у уским, готово сапетим формама вокалног става, Мокрањац је кроз своје зборне композиције, лијући у њих драгоцене и непатворене елементе пучке наше музике, дао више него да је писао гломазне инструменталне облике великим апаратом, а лутајући по страним и несродним утицајима. Он није улазио у сложене инструменталне форме, јер је, по срећености и дисциплинованости своје личне културе, убрзо схватио свој уметнички задатак. Од почетка, он поставља себи један циљ: проналажење и утврђивање онога што је типично у нашој народној музици. На том послу остаје до краја. Свршио је и урадио много, врло много, мада није могао дати све. Јер век је људски ипак кратак да би могао стићи да разгрне и прочисти те небројене драгоцености усмене народне уметности и да их још, сам, уноси у опсежне и толико сложене облике модерне инструменталне. У осталом, он је био истовремено толико просвећен и зрео уметник да је могао проценити докле допиру његове

---

<sup>5</sup> То је посебно недвосмислено изражено у Милојевићевом ставу да је потребно преиспитати да ли је Мокрањац већи допринос дао као композитор, или као извођач и организатор музичког живота (1926: 91). Са овим његовим мишљењем потом полемише П. Бингулац у чланку писаном поводом обележавања стогодишњице рођења (према Бингулац 1988: 95–96), а касније и Херцигоња (1971: 174–175).

интелектуалне и творачке снаге. Он је остао код вокалног става, и добро је што је то тако учинио (1919: 66).

Када се бави одређењем *руковети*, Коњовић прво истиче да су у питању вокалне и вишегласне *обrade народних њесама*, уочавајући да је њихов избор прављен по критеријуму порекла, што представља један од фактора целовитости форме, али Коњовић исправно увиђа и унутарњу и дубљу повезаност песама и значај садржаја песама. Мада форму руковети види као најмање културну форму уметничке музике<sup>6</sup>, Коњовић осећа њен потенцијал за развој<sup>7</sup> и указује да руковети ипак добијају уметнички квалитет и својим жанровским концептом постају јединствене и да ће зато као посебан термин бити уписане у наш музички лексикон. Уметнички квалитет руковети Коњовић препознаје у томе што оне надрастају не само мелодијско повезивање већ се у њиховој организацији појављују и снажни унутарњи спој и склоп, тонска логичност и психичка спона којима су повезани поједини напеви. Коњовић даље увиђа да су напеви третирани као мотиви и теме, да контрапунктска и техничка обрада органски израстају из њих, да су иновативни у хармонском и ритмичком третману на крају истичући и узорну селекцију фолклорног материјала (1919: 67–68).

Коњовић је запазио да се кроз руковети може пратити развојна линија Мокрањчевог умећа. Сагледавајући руковети појединачно и хронолошким редом, указује на њихове слабости. У *Првој руковети* види типичну младалачку амбициозност и жељу да се покаже све што се зна, што рађа „мутан“ утисак, и фолклористички и артистички, јер се контрапунктске „досетљивости“ „рву“ са примитивним шумадијским мотивима, а бројни мотиви су „утиснути и збијени у уске хармоније мушког збора“ (1919: 68). У *Другој руковети* по Коњовићевом мишљењу начињена су „три корака напред, али и један назад“, јер је напуштена полифона разрада, руковет чини пет једноликих мотива који се „природно сливају један у други, остајући чак увек у истоименој тонској врсти“. Антиципирајући Перичићеву анализу форме руковети из угла драматургије инструменталних цикличних облика (Перичић 1968: 40–50), Коњовић овде препознаје минијатурни анданте и скерцо. Када говори о *Трећој* и *Петтој руковети*, Коњовић углавном изражава дивљење према Мокрањчевом мајсторству, уочавајући да је оно утемељено на искуству класика – Јохана Себастијана Баха и руских мајстора – али и овде види невелику разноликост и скученост у обиму материјала који је ретко развијен до октаве – креће се у обиму квинте или сексте. Мада сматра да оне одају утисак изразите, изједначене и, надасве, јасне структуре, сматра да је ипак уочљива њена колебљивост. Будући аутор *Кошћане* у *Четвртој руковети* препознаје и поетично описује

---

<sup>6</sup> „Везиво пучких напева у зборне и инструменталне облике иде у прве и најмање културне форме уметничке музике“ (1919: 67).

<sup>7</sup> Коњовић истиче: „кроз те Руковети добива наша народна музика један нарочит, специфичан свој облик и тип, који је способан за развијање“ (1919: 67).

севдалинку, мада не пропушта да констатује да је она мање оригинална и карактеристична од руске романсе, француске шансоне, немачког лида и италијанске канцоне. Почев од *Шесте руковети*, Коњовић зналачки осветљава њему интересантне композиционе аспекте низа наредних дела, не пропуштајући да укаже на то да је у питању рад са пробраним изворним материјалом и појавом нових елемената „у здравом и радосном развијању наше националне уметности“ (1919: 74). Занимљив је начин на који Коњовић формулише питања у вези са „латентном хармонијом“ народне мелодије коју истински може да чује и оствари само национални уметник:

Да прибегнем случају који ће то, можда, најбоље расветлити: учећи код једног изврсног европског музичара, један наш уметник замоли га да обради, вишегласно да хармонизује, дакле, један од наших типичних источних мотива. Решење професорово било је немогуће, он је био Немац који, прематом (sic!), тај мотив није могао одмах вишегласно чути, него га је узео онако сухо теоријски, као неки *cantus firmus*; када му је, после показана хармонизација уметника, у чијој су крви закони по којима тај мотив може бити вишегласно развијен, уверио се да хармонија нема само оне, са катедре прокламоване, законе. Сви ти закони нису и не могу бити записани, јер они настају нови скоро са сваком новом мишљу. Слушамо ли пажљиво, осетићемо да та хармонија није ни консонантна, ни дисонантна, не иде ни апсолутно афирмативним ни негативним путем и она долази до израза једино у закону музикалности, у посебнијем значењу ове речи. Према тој музикалности она није ни асонантна. Та музикалност значи да њен тонски склоп, без обзира на релације према утврђеним и познатим законима и формама у култивисаној уметности, изазива и одржава осећај непосредне експресије, артистички изазван утисак непроживљеног, узбудљивог (1919: 75).

Посебно место у Коњовићевом приказу добија *Десета руковети*: већ 1919. је њен материјал стављен уз раме Бетовену (Beethoven) и Дворжаку (Dvořák) и пласирана је идеја да са *Десетом* Мокрањац поставља основе националне хармоније, али ће став да је потребно релативизовати питање аутентичности материјала руковети бити изречен тек 1956, на два сродна а ипак различита начина. У тексту „Мокрањац и фолклор“, расправљајући о Мокрањчевом односу према фолклорном узору, Коњовић закључује:

У Мокрањчевим забелешкама, мелографским папирима, скицама итд. има доста података који сведоче да се композитор, одабирајући елементе за руковети, није брзо одлучивао: правио је поређења и пробирао, и, што треба нарочито истаћи, моделовао и стилизовао мелодије, не устручавајући се да их битно мења. Неопходно ће се јавити потреба да се, као један користан научни задатак, и с те стране посебно проучи растојање и простор фолкористе и композитора у овом нашем уметнику (према Коњовић 1965: 46).

Поводом *Десејте* тај став добија још експлицитнији израз:

Питање аутентичитета, до *Десејте*, није узимало неко крупно значење: од *Десејте* оно се поставља оштро, јер указује на један важан принципски став Мокрањчев. Проучавање метода у Мокрањчеву раду упућује поуздано на закључак да он у примени најбољих примера из сировог фолклорног материјала поступа као уметник коме стваралачки инстинкт диктује како ће из ‘основне ћелије’ да извуче сав витални сок и да га унесе у уметнички облик као свој потпуно лични израз. Везан је једино концепцијом форме коју ради и средствима што их она условљава. У таквом процесу преображавања, питање аутентичитета губи се, постаје ‘тајна’, ишчезава (према 1984: 82).

Потом ће уследити и поређење с композиционим поступцима Игора Стравинског у *Пејрушки*, што сведочи да је Коњовићев однос према месту Мокрањца у светској музици ипак еволуирао у односу на прве објављене написе, када себи није дозвољавао мисао да Мокрањац може да стане уз раме „великој“ европској традицији уметничке музике. Занимљиво је да су у првој студији о Мокрањцу *Приморски најјеви* сагледани као једна од руковети, док му у време када је на тексту радио нису била доступна последња дела, од *Једанаесте* до *Пејнаесте руковети*. Први Коњовићев и аналитички коментари о њима појавиће се тек 1956. године.

Полазиште Манојловићевих анализа јесте фасцинација хармонским језиком Мокрањца формулисана у, за све писце овог времена, карактеристичној амбивалентности оцена: „историјска уметничка вредност Стевана Ст. Мокрањца, и ако он није био велики и снажан оригинални композитор, лежи у *психолошком и прецизирању мелодијског тоналитетa, а не у ројској покорности њему*“ (1923: 124). Манојловић сматра да су неке од првих руковети „сувише дугачке и непропорционалне“ (1923: 126), али у поређењу са Маринковићевим колима, увиђа целовитост руковети и, као и Коњовић, *Десеју* издваја као највиши остварени домет.<sup>8</sup>

Манојловић попут Коњовића уочава развојну линију у руковетима и говори о три етапе („момачко, средње и доба зрела човека“), а као граничне види *Шесту* и *Десеју руковети*. Међутим, однос према појединим делима често се разликује од Коњовићевог. Манојловић темељније анализира *Прву руковети*, мада и он сматра да она одаје „младост која расипа своју снагу немогући да њоме влада“ (1923: 134). Указано је ипак на фактурне особености, мотивску разраду, ритмичку особеност (нарочито у песми *Каравиље, лане мој*), специфичне тоналне особености и хармонске занимљивости. За све руковети Манојловић наводи глобални хармонски план.

Представљање руковети се углавном одвија на сродан начин: дата је дескрипција музичког тока са набрајањем песама, указано на фактур-

---

<sup>8</sup> Манојловић каже: „У овој руковети лежи хармонска и уметничка концепција наше уметничке музике, која ће да дође, и која Мокрањцу даје једно посебно место у историји наше музике“ (1923: 133). Касније ће то и даље разрадити: „Потпуно индивидуално вођење гласова, симетричност облика, тонско бојадисање, израђивање партитуре до детаља, и пре свега класична органска целина чине ову руковет монументалном у истини“ (1923: 144).



не карактеристике и особености хармонских решења. Занимљиво је да Манојловић *Трећу руковет* оцењује као слабију „у органској целини због свог обима“ (1923: 135), али истовремено и као „корак даље у раду и стилу“ (1923: 136). *Четврти руковет* је представљена сажето и оцењена као својеврстан „предах“. *Петта руковет* је и код Манојловића оцењена као први врхунац, а особености композиционих решења описане су на врло поетичан начин какав данас није својствен стручним текстовима. Поводом *Десете руковети* коју и Манојловић попут Коњовића види као врхунац у Мокрањчевом опусу, писци имају и сродно мишљење о аутентичности материјала, јер Манојловић износи претпоставку да је прва песма Мокрањчев контрапункт на познату народну песму, мада уочавање овог поступка Манојловића, за разлику од Коњовића, није провоцирало да проблематизује свој однос према *неориџиналности* Мокрањчеве инспирације.<sup>9</sup>

Милојевић је у свом чланку најдоследнији у миноризацији Мокрањчевог значаја. Он прво сасвим одбија могућност поређења Мокрањца са великанима европске музике и њиховим делима (Брукнером/Bruckner, Новаком/Novák, Равелом/Ravel, Брамсом/Brahms, Волфом/Wolf): „Не! Јер у тим заграничним делима почива нешто друго од онога што се крије у делима Стевана Мокрањца. То друго, то је гениална интуиција; док се код Мокрањца налази инспирисане топлине и фолклорне дражи, али не развијене онако како је ту фолклорну драж развијао Григ, или Шопен, или Римски-Корсаков, или како је развијају данашњи импресионисти националистичког обележја: де Фаља, Илдебрандо Пицети, Русел и други“ (1926: 97). Милојевић Мокрањцу признаје „релативан значај“, сврставајући га у „катоорију композитора, чак и одважних, који у ужој домородној средини инспирисано раде на музичком компоновању стварајући дела не интернационалног значаја, не општечовечанске вредности, али дела озбиљно, и врло озбиљно израђена, која значе етапу у специфично националном развиту“ (1926: 97). Милојевић избегава да дескриптивно представља појединачне руковети, он указује на кључне стилске одлике по појединачним параметрима музичког језика. Пето поглавље посвећено је осветљењу првог „хендикеп“ – Мокрањчеве верности вокалном медију – што је за Милојевића ограничавајуће: Мокрањац се „сав подао песни“ и остао јој је „ропски веран до краја живота, и готово искључиво, хорској песни“ (1926: 99). У шестом поглављу Милојевић опредељује Мокрањчев композиторски рад као стриктно хармонизаторски: „Он је као хармонизатор тако стриктно остајао у границама искључивог хармонизовања да је врло бојажљиво и само изузетно прилазио обрађивању народне музике“ (1926: 99). Облик руковети је опредељен као рапсодичан<sup>10</sup>, што за Мило-

---

<sup>9</sup> Манојловић користи поделу на *ориџинално* и *неориџинално стваралаштво* у вези са композиторским односом према фолклору и за Мокрањца каже да је „мање интуитиван као оригинални композитор“ (1923: 126). Његовом језичком осећању није сметала ни игра речи са раздвојеним значењима истог термина: „Мокрањац је као оригинални композитор био мање оригиналан од Мокрањца који је написао X руковет“ (1923: 152).

<sup>10</sup> Овај термин за Милојевића има другачије (мање вредно) значење од „слободне фантазије“.

јевића значи да има облик потпурија, кводлибета, који представљају „најнижу врсту музичког облика“ (1926: 100). Ипак он сматра су то значајна дела јер је „њихова техничка фактура сасвим озбиљна“ и кроз њих „веје дух, инспирација“, те прецизира своје схватање руковети: „оне су у ствари низ народних мелодија израђених, хармонизованих, са намером да се помоћу музичко-техничких елемената изнесе из сваке попевке основно психолошко осећање које почива у њој“ (1926: 100). Ни за Милојевића руковети не представљају „оригинално уметничко стварање, јер им *sav* материал не потиче из душе композитора – пошто су мелодије узајмљене, народне“ (1926: 102). Фактуру хорског става Милојевић види углавном као типизирану, засновану на принципима хорског дијалогизирања, с тим што се у позним руковетима уочава продубљивање психолошке и песничке садржине текста и мотива. Зато основна вредност Мокрањчевих руковети за Милојевића није у облику, већ у „музикалном садржају, исто као и у техничкој конструкцији става“ (1926: 104). Милојевић сматра да контрапункта „у оном најужем смислу те речи, нема“ али истиче да хармонске комбинације и хармонске везе „изненађују бујношћу и особеношћу“. Уочено је коришћење споредних ступњева, интересантна акордска фактура са несвакидашњим удвајањима тонова и употребљеним слогом, доминација консонантних сазвучја, ретко коришћење ванакордских тонова, који зато, кад се употребе, бивају стављени „увек на добро место, што даје неописане дражи целини“ (1926: 104–105). Зато Милојевић закључује: „У хармонској оригиналности његовог стила је извор целокупног нашег уметничког национализма“ (1926: 111). Главна лепота и драж Мокрањчевих дела приписане су његовом смислу за лепоту мелодијске линије, наклоности ка живописном и способности да „бојадише“ комбинацијама музичких елемената којима је располагао. Стога Милојевић жали што се Мокрањац није „бацио на стварање инструменталних дела“ јер би му то дало шире могућности за изражавање.

Мада се код Коњовића, Манојловића и Милојевића испољавају недвосмислене разлике у начину формулисања ставова, у комплексности аналитичког захвата и у тумачењу одређених питања, може се уочити да Мокрањчеви млађи савременици имају нека заједничка полазишта. Већ је упозорено на амбивалентност њиховог односа према Мокрањцу. Негације долазе отуда што они свој однос према великом учитељу формирају под утицајем два основна критеријума за класификацију уметничких појава тог времена. Према првом критеријуму стваралаштво су делили на обраде народних мелодија и оригиналне композиције. Сврставајући Мокрањчева дела у прву групу, без значајнијег покушаја да проникну у сложену проблематику односа композитора према фолклору, они миноризују и релативизују значај руковети и композиционе домете које је Мокрањац остварио. Други критеријум се односио на жанровску припадност дела, где су инструментална и вокално-инструментална музика имале изразиту предност над вокалним формама.

Када је у питању први критеријум – оригиналност инспирације – он се среће и у другим националним традицијама, каткад добија изразито шематски вид,<sup>11</sup> али је одавно уочена и његова недостатност јер сама класификација не говори ништа о суштинским композиционим одликама и нарочито не о вредности неког опуса, па је аргументовано критикована. Други критеријум класификације данас такође нема значај. Разумљиво је што су наследници под утиском својих настојања да освоје инструменталне жанрове и форме били фасцинирани новим композиционо-техничким задацима, али тај помак није нужно подразумевао стилску еволуцију, а сасвим је ирелевантан за доношење вредносних судова. У српској музикошкој мисли биле су потребне деценије да се почне мењати однос према Мокрањчевом наслеђу. Ипак, својим текстовима Коњовић (у највећој мери), Манојловић и Милојевић отварају сва кључна питања анализе руковети: проблем одређења жанра и облика, разумевања специфичности Мокрањчевог хармонског језика, карактеристика хорског става, специфичности третмана ритма и метра, као и позиционирања Мокрањчевог дела у традицији српске музике, али и у европским оквирима.

*Заокрећ и преглед његових насљалих њоводом јубилеја  
(1956. и 1964)*

Заокрет у односу на мишљења и приступ Мокрањчевих савременика и наследника методолошки и аксиолошки дао је Војислав Вучковић (1940).<sup>12</sup> Како је написан непосредно пред почетак рата, он ће истински ефекат постићи тек по његовом окончању, јер су рат и потом и послератна догађања у српској музици са појавом социјалистичког реализма одложили за још готово две деценије исправљање грешака науке. Тек о Мокрањчевој стогодишњици појављују се радови који комплексније осветљавају феномен руковети. То су: већ помињана Коњовићева збирка текстова о Мокрањцу која се сматра првим значајним монографским радом о Мокрањцу (1956); за оно време провокативна проблемска студија о Мокрањчевим руковетима Миленка Живковића (1957) и нешто сажетија, али врло садржајна и инспиративна студија о Мокрањчевим руковетима из пера Петра Бингулца (1956). Ма како да на први поглед ова три рада изгледају различито, у приступу руковетима су врло сродни. Сви су настали из потребе

---

<sup>11</sup> Типичан пример шематског прилаза проблему односа композитора и фолклора илуструје предлог методологије истраживања феномена националног у Музикошком заводу у Загребу у вези с пројектом *Фолклор у дјелима хрватских складашеља*, рађеним у склопу теме „Истраживање хрватске гласбе XX вијека“. Горана Долинер га је представила и детаљно образложила у раду посвећеном Б. Широли (упор. DOLINER 1985: 41–82). Овај текст је био врло утицајан на југословенском простору и класификација није примењивана само у хрватској музикологији, већ су је користили и други музички писци. Више о питањима методологије анализе у Маринковић 2004: 136–149.

<sup>12</sup> Више о Вучковићевој улози у промени односа према Мокрањцу у Маринковић 1993: 23–33; MARINKOVIĆ 2010: 17–27.

да се „угаони камен уграђен у темеље наше музике“ (Перичић 1968: 40) прикаже и достојно представи. Сваки од поменутих аутора на свој начин осећао је недостатност у тумачењу руковети у написима претходника. Први задатак који пред себе постављају јесте прецизније дефинисање жанра. Тада је већ било јасно да су руковети много више од пуког низа обрада народних песама, али и да то „много више“ захтева и заслужује теоријску експликацију. Да би на адекватан начин могло да се да тумачење жанра, било је нужно отворити и читав низ других проблема: Мокрањчев однос према фолклору као инспирацији, питања драматургије, анализа појединих елемената музичког језика (форма на макро и микро-плану, хармонија, фактура), као и питања рецепције руковети (извођачи, композитори, публика).

Паралелно са појавом значајних радова објављених поводом стогодишњице, Српска академија наука и уметности је желела да да свој допринос обележавању јубилеја објављивањем једног зборника научних радова, али до реализације није дошло ни тада, ни приликом актуелизације ових питања 1964. године<sup>13</sup> када је обележавано 50 година од смрти Мокрањца. Те 1964. године је ипак учињен важан корак у односу на Мокрањчево наслеђе јер је у САНУ покренута иницијатива за обнову Мокрањчеве родне куће. Овај споменик културе постаће музеј композитора<sup>14</sup> и окосница фестивалу који се сваког септембра организује у част Мокрањца – *Мокрањчевим данима* у Неготину – институције које ће дати значајан допринос и истраживањима Мокрањца јер се током низа година у склопу фестивала одржавала и научна трибина. Радови са ових научних састанака<sup>15</sup> су делимично публиковани у часописима *Развизиак*, *Зајечар*<sup>16</sup>, и од 2001. године *Мокрањац*, Неготин; као и у посебним свескама зборника радова: три свеске 1967, 1968. и 1969 (радови: Ђурић-Клалн 1967: 16–28; Бабић 1969: 7–13; Зечевић 1969: 25–39; Мосусова 1969: 37–47;

---

<sup>13</sup> Тада је Миленко Живковић именован за уредника зборника, а после његове смрти то задужење је поверено Михаилу Вукдраговићу.

<sup>14</sup> Мокрањчева родна кућа је јединствени музеј композитора у Србији, више у Миленковић 2014: 71–82.

<sup>15</sup> Они су носили различите ознаке: саветовање, симпозијум, трибина, данас – научна трибина. И карактер скупова је био различит. Почети су били усмерени на етнографска истраживања (руководство др Слободана Зечевића), у склопу којих је организован и етномузиколошки рад студената београдске Музичке академије (руководство Драгослава Девића). Од 1967. године под руководством Михаила Вукдраговића почиње окупљање музиколога и музичких писаца са прилозима посвећеним различитим аспектима рада Стевана Мокрањца, али и других српских композитора поводом њихових јубилеја (Коњовић, Милојевић). Било је и иностраних учесника. Потом је наступило неколико година прекида и наставак организације скупова везује се тек за 1991. годину, када их обнавља Драгослав Девић. Данас научну трибину уређује Соња Маринковић. Више о томе Деспић 1990: 79–81; 157–161.

<sup>16</sup> Библиографија радова објављених у *Развизику* урађена је у десетом тому сабраних дела (Перић 1999: 368–408). Библиографија радова штампаних у *Мокрањцу* објављена је у часопису 2011: 101–113.

Пејовић 1969: 48–57<sup>17</sup>; Перичић 1969: 40–59; Сковран 1969: 51–66), а затим 1997.<sup>18</sup> и 2006<sup>19</sup>.

Планирани зборник радова о великану српске музике у САНУ реализован је 1971. године и означава прекретницу у тумачењу композиторовог стваралаштва у многим сегментима (Вукдраговић 1971). У њему је публикувано петнаест радова и сви су, осим два етномузиколошка<sup>20</sup>, посвећени осветљавању различитих аспеката Мокрањчеве делатности. Тематски су обухваћене следеће области: прилози биографији (Ђурић-Клајн 1971: 159–170; Младеновић 1971: 185–204), духовна музика (Стефановић 1971: 5–12; Бингулац 1971: 13–38), проблематика Мокрањчевог односа према фолклору као инспирацији (Девећ 1971: 39–68; Рихтман 1971: 69–88; Кос 89–110; Мосусова 1971: 111–136; Бабић 1971: 153–158;<sup>21</sup> Херцигоња 1971: 171–184), световна музика (соло песма у Кучукалић 1971: 137–144; позоришна музика у Сковран 145–152).

За нов приступ тумачењу руковети кључан је био допринос аутора који су се бавили односом композитора и фолклора. Чланком Драгослава Девића почиње реализација задатка који је Коњовић још 1956. године определио као „користан научни посао“ (према 1965: 46). Паралелном анализом тринаест Мокрањчевих записа са одговарајућим песмама руковети (од укупно осамдесет) Девић недвосмислено потврђује Коњовићеве ставове, Мокрањчев креативан однос према запису када га уноси у руковет и посебно је запазио да, попут народног ствараоца, и Мокрањац обликује мелострофу чувајући тако једну од суштинских особености народне песме. Девић Мокрањчев композициони поступак назива *дојевавањем*,

---

<sup>17</sup> Роксанда Пејовић је дала значајан допринос осветљењу питања односа критике према Стевану Мокрањуцу (1994; 2001; 2001: 21–25) и Мокрањчевом доприносу у области извођаштва (2001).

<sup>18</sup> У зборнику су објављени радови изложени на скуповима одржаним 1994–1996, Девић 1997.

<sup>19</sup> Зборник радова *Мокрањуцу на дар* је настао у склопу обележавања 150 година од Мокрањчевог рођења и инициран је организацијом научне трибине у склопу *Мокрањчевих дана*. Резултат је схватања да је писање монографије о Мокрањуцу задатак који у савременој музикологији може да изнесе само колективан рад низа научника специјализованих за поједине уже области Мокрањчевог деловања. Ова колективна монографија осим радова изложених на научном скупу доноси и одабране кључне текстове о појединачним аспектима Мокрањчеве делатности. Осмишљена је у пет садржајних целина: Хронологија и биографија, Контекст, Стваралаштво, Рецепција и Извођаштво.

<sup>20</sup> Радови Радмиле Петровић и Винка Жганеца. Мада је део Мокрањчевих записа народних мелодија био објављен 1966. године, у раду Радмиле Петровић посвећеном морфолошкој структури српских народних песама није коришћен ниједан од Мокрањчевих записа, нити се помињу Мокрањчеве идеје у вези са анализом фолклорних напева из предговора за збирку *Српске народне њесме и њре с мелодијама из Левча (џрикујуио Тодор М. Бушеџић)*.

<sup>21</sup> Прилози Надежде Мосусове и Константина Бабића дају допринос дискусији о композиторском односу према фолклору, али имају и друге димензије. У опсежној расправи Мосусова са огромном ерудицијом контекстуализује Мокрањчево стваралаштво успостављајући релације према савременицима. У последњем делу студије даје и важну расправу о хармонским особеностима Мокрањчевог језика, те са Бабићевим радом репрезентује савремени теоријски приступ проблематици Мокрањчеве хармоније.

које укључује: изостављање мање важних стихова, понављање да би се добила мелодија класичне грађе, допевавање мелодија у истом стилу, интервенције у тексту које иду од мањих измена, преко сажимања стихова, до измене целокупног текста песме (тако што се нови узима из записа Вука Караџића). Девић закључује да Мокрањац дакле моделира структуру песме, али јој чува логичност садржаја и карактер. На том трагу појавиће се потом низ доприноса других аутора са радовима који осветљавају неке суштинске композиционе процесе којих слушацац не може да буде свестан када је заведен митом о Мокрањчевој „аутентичности“ „позајмљеног“ материјала. У *Зборнику* је објављена још једна студија у којој се бави питањем Мокрањчевог односа према фолклору из пера Цвјетка Рихтмана, али је он своје анализе засновао на хипотезама о пореклу материјала, које су, пошто је изворни материјал пронађен (Девић 1986), у потпуности оповргнуте, што је важна методолошка опомена свима који се баве овим типом анализа. Разматрају питања порекла материјала руковети потом су дали допринос Девић у поменутом чланку о записима песама за *Чейрнаестју руковети*, као и Ивановић 1992: 36–41; Маринковић 1997б: 55–68; 1999: 61–74. Са овим радовима урађен је тек део посла, јер поред поређења Мокрањчевих записа и руковети треба урадити и поређење композиција Мокрањца и његових претходника и савременика који су користили исте песме. Сродно овом задатку јесте и питање коришћења Мокрањчевих дела и записа у композицијама његових наследника, које говори о Мокрањчевом утицају и значају руковети у историји српске музике, али даје и врло специфична осветљења самих Мокрањчевих композиционих поступака (Мосусова 1963: 96–115; 1967: 77–81; 1986; Николић 1993: 63–82; 1995: 111–122; 1996: 47–62; Сабо 1992: 42–48; 1993: 35–39; Маринковић 1997б: 87–93; Томашевић 2010; Микић 2012: 2–12). Како су досадашња истраживања показала, то је један од путева за дефинисање жанра и драматургије руковети.

### *Значај Сабраних дела Стивана Ситојановића Мокрањца*

Посебно место у српској историографији има подухват објављивања *Сабраних дела Стивана Ситојановића Мокрањца* у десет томова (једанаест књига – Мокрањац 1992–1999). Уредници и редактори појединих томова били су диригент и композитор Војислав Илић, музиколог Даница Петровић, етномузиколог Драгослав Девић и врхунски ауторитети у области теорије и историје музике, Властимир Перичић и Дејан Деспић. Рад на сабраним делима потрајао је готово целу деценију, што с обзиром на обим и карактер делатности треба сматрати врло ефикасним. Само је трећина Мокрањчевог наслеђа била сачувана у оригиналним рукописима, друго су били различити преписи и издања, и стога је редакторски посао био врло одговоран. Велики део Мокрањчевог наслеђа био је тешко доступан и у свој пуноћи и значају тек са објављивањем *Сабраних дела*

стављен је на располагање широј па и научној јавности. Појављивање едиције зато јесте сигуран залог уметничких и научних истраживања и преиспитивања Мокрањчевог дела у новом миленијуму, па и оних која се односе на руковети. Заслужно, овим делима је посвећен први том издавачког подухвата, али како је већ указано, за истраживање Мокрањчевих руковети важно је објављивање комплетних етномузиколошких записа (девети том) и десетог тома посвећеног животу и раду Стевана Мокрањца. У њему је још једном дат репринт Коњовићевог монографског текста, само у новој опреми, снабдевен значајним коментаром приређивача и нотним примерима. Тако се пред читаоцима поново нашло Коњовићево узбудљиво, вишеструко занимљиво тумачење Мокрањца. За разумевање значаја овог подухвата треба подвући да је Коњовић умео да на суштински начин проникне у Мокрањчеву стваралачку лабораторију а његова размишљања, објашњења и оцене имају двоструку вредност: као допринос разумевању Мокрањца али такође и Коњовићеве личне ауторске поетике. Није нимало случајно да је наш најзначајнији оперски композитор први указао на велику важност упоредног праћења текстуалне и музичке драматургије Мокрањчевих руковети. Коњовић пажљиво и са разумевањем проучава податке, његов рад изведен је са акрибијом, писан је раскошним књижевним стилем богато разуђене реченице, упечатљивих формулација и увек га одликују кристално јасна мисао и оцена. Изузетно је инспиративан, прецизно упућује на будуће правце истраживања, те са претходно објављеним томовима у оквиру сабраних дела гради хармоничну целину. Репринт Коњовићевих текстова у новој, луксузној опреми, богато илустрован и снабдевен потребним нотним примерима открио се у пуној лепоти своје изузетности.

Други значајан текст десетог тома сабраних дела у вези са руковетима је обимна монографска студија Дејана Деспића о хармонском језику и хорској фактури у Мокрањчевим делима (Деспић 1999: 145–204). Овај узорно конципиран теоријски рад заокружује сва претходна истраживања у вези са Мокрањчевом хармонијом коју су многи, још од првих написа, препознали као суштински елемент оригиналности Мокрањчевог музичког језика и основу за изградњу националног стила у српској музици (после Манојловића, посебно су били значајни радови: Мосусова 1971: 111–135; Макевић 1991: 66–70). У својој студији Деспић проблематизује одредницу „латентна хармонија“ и тако отвара пут за ново разумевање Мокрањчевих композиционих поступака. Анализа фактурних особености отвара низ теоријских питања: опште одлике хорског става (врсте, број и распон гласова, удвајање гласова и хорска „оркестрација“), инструменталне асоцијације, смењивање и контраст гласовних група, примена соло гласова, полифони поступци и видови строфичног варирања хорске фактуре.

*Мокрањцу на дар – прва колективна монографија*

Поводом 150. годишњице од рођења објављен је помињани нови зборник радова о Стевану Мокрањцу, са претензијом да буде колективна монографија посвећена истраживању његовог разноврсног доприноса (Перковић-Радак, Поповић-Млађеновић 2006). Руковетима су посвећена три рада (Стевановић 2006: 101–113; Николић 2006: 115–130; Слабо 131–155<sup>22</sup>) у којима су покренута нека фундаментална питања одређења руковети. Ксенија Стевановић, полазећи од бројних радова (Манојловић 1923; Девић 1971: 36–68; Јовановић 1981: 9–12; Коњовић 1984; Перић 1987: 81–83; Станисављевић 1991: 48–65; Маринковић 1992а: 89–93; 1997а: 55–68; Николић 1997: 21–37) обухватно и исцрпно елаборира питања текстуално-музичке драматургије руковети. Милоје Николић даје систематизацију низа питања у вези са руковетима: избора песама, броја песама и броја мелострофа; распореда песама (с обзиром на музичке и садржајне карактеристике), тоналног плана, карактера средстава хармонско-контрапунктске изградње, природе и улоге других, нефолклорних материјала, одлика фактуре хорског става и хорске оркестрације и односа музике и текста. Аница Слабо је прва од истраживача покренула питања форме руковети на синтаксичком нивоу, отварајући методолошки изазовна питања анализе вокалне музике. Објављени прилози дакле дају пресек актуелних ставова у вези са битним аналитичким аспектима руковети.

Значајан допринос осветљењу Мокрањчевог рада дат је и докторским истраживањима Надежде Мосусове (1986), Зориславе Васиљевић (1986), Соње Маринковић (*Музички* 1993) и Татјане Марковић (2004), као и бројним магистарским и дипломским радовима на музикологији, а делимично и општој музичкој педагогији у Београду, Новом Саду, Приштини / Косовској Митровици и Нишу. Милоје Николић је 2010. године пријавио докторску дисертацију са темом „Примена гешталт аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети“ на Интердисциплинарним студијама теорије уметности и медија на Универзитету уметности у Београду.

*Ка одређењу руковети и њиховој значаја у српској музици*

Централно место у световној музици Стевана Мокрањца има петнаест *руковети*, хорских рапсодија сачињених од низа песама за које је композитор инспирацију нашао у фолклору. Сам термин *руковети* као ознака музичког дела је јединствен и покушаји његовог превођења (енг. *garland, song wreath*) нису оправдани. Ова лепа реч коју Мокрањац налази у народном језику (са значењем венца-букета изабраног пољског цвећа) означава Мокрањчеве хорске рапсодије сачињене од низа песама за које је композитор инспирацију нашао у фолклору. Руковети одликује сјајан избор песама и промишљено комбиновање мотивског материјала, истан-

<sup>22</sup> Рад представља нову интерпретацију података изнетих у студијама Слабо 1997: 39–54; 2004: 94–102; 2006: 4–9.



чани осећај за јединство поетске и музичке замисли, целовита музичко-драматуршка концепција дела, изванредна фактура хорског става, богата палета изражајних средстава, посебно у хармонском језику, где модалном концепцијом своје хармоније Мокрањац поставља темеље националном хармонском стилу.

Тематски материјал руковети одликује изузетна лепота и зато нарочито треба подвући да је приликом компоновања Мокрањац чинио одличан избор песама, показујући на најбољи начин своје одлично познавање изворног материјала и способност да у њему направи одговарајућу селекцију. Ако се упореде његови фолклорни записи са мелодијама у руковетима, открива се и више од тога: да је поред одабирања Мокрањац сав изворни материјал подвргао брижљивом композиторском третману примењујући разноврсне поступке: и оне истанчане, који би се могли квалификовати као брушење до највишег сјаја, али и оне који подразумевају сложене измене које битно трансформишу напев. Интервенције нису чињене само да би се у пуном сјају открила лепота неке песме већ и због тога да се оствари танана нит везе међу појединим песамама и високи склад целине руковети. Мокрањац тежи високој стилизацији песме, што у пуној мери долази до изражаја приликом његове фактурне и хармонске обраде.

Формална целовитост руковети за Мокрањаца има највећу важност, а палета примењених поступака који воде ка том циљу је врло импресивна. Он логику форме често гради ослањајући се на драматургију циклуса својствену класичним узорима – свити, сонати, ронду; доследно и промишљено измењујући контрасте лаганих и брзих песама, сетних и ведрих, озбиљних и шаливих, али без претеране шароликости. У руковетима које имају велики број песама јединственост се најчешће постиже уланчавањем и преплитањем строфа појединих песама (у *Првој руковети* измењују се прва и друга песма, а пред завршном се дају реминисценције прве и треће; као у ронду преплићу се четврта и пета песма *Треће руковети*; наизменично се нижу строфе две прве и две претпоследње песме у *Петој*). Песме руковети могу бити мотивски повезане (у *Четрнаестој* постоји мотивска сличност између свих песама, у *Петнаестој* Мокрањац другу и трећу песму повезује уметањем заједничког упева *вај, ајде*). Мада су неке руковети хармонски заокружене (*Драга, Једанаестиа*), много је значајније уочити да је њихов хармонски план увек брижљиво простудиран и логичан. У Мокрањевој хармонији појављују се решења врло сродна искуствима руске *Петорице*: осцилације између дура и мола и паралелног дура, честа употреба споредних ступњева, за класичну хармонију нетипичних веза (попут V–IV), као и други елементи модалног мишљења, што значи да он у третману овог параметра музичког језика долази до позноромантичарских искустава. (Треба имати на уму чињеницу да се он, мада је млађи од чланова Петорице, може сматрати и њиховим савремеником – Римски-Корсаков је живео до 1908, а Балакирјев до 1910. године.)

Руковети су компоноване за мешовити хор (изузетак у том смислу су само *Прва*, у оригиналу писана за мушки хор, и *Четвртиа руковети*,

koja je izuzetak i u formalnom smislu, jer њу чини само једна песма за соло глас са пратњом хора, клавира и кастањета), али је сам композитор урадио и верзије појединих руковети за различите ансамбле, које се понекад разликују не само по саставу гласова већ и типу обраде напева. Фактура хорског става одаје врсног познаваоца раскошних могућности хорског звука, са укусно издвојеним и драматски третираним солима, богатом полифоном разуђеношћу слога, спретно употребљеним „инструменталним“ ефектима. У третману ритма и метра, посебно у позним руковетима, уочавају се такође типичне позноромантичарске одлике – честе промене метра, мешовити тактови, ритмичко богатство којим се сугерише импровизациони карактер лаганих напева.

Властимир Перичић с правом упозорава да се иза поетичног имена „руковет“ крију многа значења. За њега, реч руковет је синоним за „уметнички обрађен и органски јединствен хорски циклус народних песама“, али он указује и да се руковети одређују и као „велике вокалне рапсодије“, „наше народне баладе и романсе“ (Милојевић), „наш музички епос у коме су опевани наши људи и предели, наше нарави и обичаји, судбинска повезаност нашег човека за родну груду“ (Живковић) (Перичић 1999: XVII). Стана Ђурић Клајн је указала да се термином руковет после Мокрањца у Србији означава и музичка форма и *музички концепт*. Када говори о форми, она указује да руковети одликује чврста архитектонска логика, интуиција и рафинман у избору материјала, специфичан начин хармонске обраде, целовитост форме грађене на изванредним контрастима и добра литерарна својства, епска или драмска (Ђурић-Клајн 1972: 90). Петар Бингулац жанровско одређење руковети формулише врло прецизно указујући на пет битних карактеристика које ову форму разликују од сличних и односе се на (1) избор песама, (2) начин њиховог груписања (стилско јединство песама), (3) формалну целовитост (која је утемељена у општим принципима организације цикличне форме – сонате, свите и других), (4) мајсторску уметничку обраду (хармонски језик, ритмика, полифоне и контрапунктске вештине), (5) психолошку продубљеност везе речи с музиком (1988: 104–105). Познаваоци Мокрањчевог дела, дакле, жанровски опредељују руковети на сродан начин, са мањим или већим степеном прецизности.

Мокрањчева концепција руковети снажно је утицала и на савременике (Маринковића, Бајића, Крстића и друге) и на наследнике у међуратном (Коњовића, Биничког, Манојловића, Тајчевића, Живковића, Настасијевића, Вучковића и друге) и нарочито послератном периоду (када је, већ и због наставног плана студија композиције који је предвиђао компоновање руковети, написан велики број дела у овом жанру).

Тај утицај је очигледан првенствено у хорској музици. Али су Мокрањчеви принципи *руковеданья*<sup>23</sup> на различите начине оплодили и инстру-

---

<sup>23</sup> Термин „руковеданье“ користио је Петар Коњовић, насловивши тако свој текст о руковетима Стевана Мокрањца. О могућим значењима термина вид. Маринковић 1992б: 18–20.

ментално стваралаштво. Руковети су у српској музици одиграле улогу пребогате ризнице из које су потом наредне генерације композитора црпле своју тематску инспирацију. У том смислу најчешће се помињу везе између тематизма руковети (песме *Леле*, *Сјано мори* и *Цвеће цафнало*) и прве српске симфоније – Коњовићеве *Симфоније у це-молу*, као и *Десејте руковети* са Христићевим балетом *Охридска легенда*. Али за тематизмом руковети, као и њиховим композиционим принципима, посезало се небројено пута, што опредељује специфичан положај Мокрањчевог дела у нашој традицији као камена међаша и исходишта. Мокрањчев утемелитељски значај за српску музику недвосмислено потврђује пут развоја *руковети* у српској хорској музици, као и утицај *руковеданја* као специфичног начина музичког мишљења на развој инструменталних, па чак и сценских облика.

### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАБИЋ, Константин. „Мокрањчеве квинте.“ *Мокрањчеви дани 1966. Зборник радова са савештовања етнолога и фолклориста у Неђојину*. Неготин–Зајечар: Мокрањчеви дани, 1966: 7–13.
- БИНГУЛАЦ, Петар. „Стеван Мокрањац и црквена музика.“ У: ВУКДРАГОВИЋ, Михаило (ур.). *Зборник радова о Сјевану Мокрању*. Београд: САНУ, 1971: 13–31.
- БИНГУЛАЦ, Петар. „Стеван Мокрањац и његове *Руковети*.“ *Годишњак Музеја града Београда* (1956). Прештампано у BINJULAC, Petar. *Napisi o muzici*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1988.
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава. *Проблеми музичке културе и образовања – од Миловука до Мокрањца*, докторска дисертација. Београд: ФМУ, 1986. Објављено као *Рај за српску музичку писменост*. Београд: Просвета, 2000.
- ВУКДРАГОВИЋ, Михаило (ур.). *Зборник радова о Сјевану Мокрању*. Београд: САНУ, 1971.
- ГАЈИЋ, Милица. „Библиографија прилога у часопису *Мокрањац 2000–2010*.“ *Мокрањац* бр. 13 (децембар 2011): 101–113.
- ДЕВИЋ, Драгослав. „Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањца.“ У: ВУКДРАГОВИЋ, Михаило (ур.). *Зборник радова о Сјевану Мокрању*. Београд: САНУ, 1971, 38–68.
- ДЕВИЋ, Драгослав. „Неки непознати записи народних песама Стевана Мокрањца и његова Четрнаеста руковет.“ *Зборник Академије наука и умјетности Босне и Херцеговине*. Сарајево: АНУ БиХ, 1986: 123–130.
- ДЕВИЋ, Драгослав и др. (ур.). *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*. Неготин: Мокрањчеви дани, 1997.
- ДЕСПИЋ, Дејан. *Мокрањчеви дани 1966–1990*. Неготин: Мокрањчеви дани, 1990.
- ДЕСПИЋ, Дејан. „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима.“ У: ДЕСПИЋ, Дејан и Властимир Перичић. *Сјеван Сјојановић Мокрањац – животи и дело, шом 10 Сабраних дела*. Београд–Књажевац: Завод за уџбенике – Нота, 1999: 145–200.
- ЂУРИЋ-КЛАЈИ, Стана. „Место Стевана Мокрањца у историји наше музике.“ *Мокрањчеви дани 1966. Зборник радова са савештовања етнолога и фолклориста у Неђојину*. Неготин–Зајечар: Мокрањчеви дани, 1967: 16–28.
- ЖИВКОВИЋ, Миленко. *Руковети Сјевана Сјојановића Мокрањца*. Београд: МИ САНУ, 1957.
- ЗЕЧЕВИЋ, Вера. „Улога Стевана Мокрањца у развоју музичког школства код нас.“ *Мокрањчеви дани 1968. Зборник радова са савештовања етнолога и фолклориста у Неђојину*. Неготин–Зајечар: Мокрањчеви дани, 1969: 25–39.

- ЈОВАНОВИЋ, Рашко В. „Драматургија Мокрањчевих Руковети“ *Pro musica (Сїеван Сї. Мокрањац 1856–1914, посебно издање)* (септембар 1981): 9–12.
- КОЊОВИЋ, Петар. „Мокрањац и фолклор.“ У: *Огледи о музици*. Београд: СКЗ, 1965: 37–57. (Чланак је првобитно објављен у априлској свесци *Лейойиса Мајице српске* 1956. године)
- КОЊОВИЋ, Петар. „Стеван Ст. Мокрањац.“ У: ДЕСПИЋ, Дејан и Властимир Перичић. *Сїеван Сїојановић Мокрањац – живој и дело, том 10 Сабраних дела*. Београд–Књажевац: Завод за уџбенике – Нота, 1999: 3–142.
- МАКЕВИЋ, Зорица. „Мокрањчеве *Руковети* као могућност успостављања националног хармонског идиома.“ *Развићак* бр. 3 (1991): 66–70.
- МАНОЛЛОВИЋ, Коста П. *Сїоменица Сїевану Сї. Мокрању*. Београд: Државна штампа-рија КСХС, 1923.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. „Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој Четрнаестој руковети.“ *Развићак* бр. 1–2 (1992а): 89–93.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. „Руковеданье.“ *Развићак* бр. 3–4 (1992б): 18–20.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. *Музички национално у српској музици прве половине XX века*, необјављена докторска дисертација. Београд: ФМУ, 1993а.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. „Војислав Вучковић и нови реализам.“ *Нови звук* бр. 2 (1993б): 23–33.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. „Мокрањчев однос према записима фолклорних напева из Девете руковети.“ У: Девин, Драгослав (ур.). *Симпозијум „Мокрањчеви дани“ 1994–96*. Неготин – Београд: ФМУ, 1997а: 55–68.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. „Романтичарски ‘национални стил’ – вид ексклузивитета или коезистенције?“ У: ШУВАКОВИЋ, Мишко (ур.). *Изузејност и сајосијојанье*. Београд: ФМУ, 1997б: 87–93.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. „Однос фолклорног записа и обраде као путоказ у аналитичком промишљању руковети.“ *Нови звук* бр. 14 (1999): 61–73.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. „Методолошке основе аналитичког приступа композицијама базираним на фолклору.“ У: ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. (ур.). *Дани Владе С. Милошевића (научни скуј, зборник радова)*. Бања Лука: Академија умјетности, 2004: 136–149.
- МАРКОВИЋ, Татјана. *Теорија о сїићу и српски музички романтицизам*, необјављена докторска дисертација. Београд: ФМУ, 2004. Штампана као *Трансфигурације српског романтицизма (музика у конијексїу сїудїја кулїуре)*. Београд: Универзитет уметности, 2005.
- МИКИЋ, Весна. „‘Наш’ Мокрањац – транзицијске културне праксе и дело Стевана Мокрањаца.“ *Мокрањац* бр. 14 (2012): 2–12.
- МИЛИНКОВИЋ, Филип. „Музеј композитора – концепција, историјат и функција Мокрањчеве куће у Неготину.“ *Мокрањац* бр. 15 (децембар 2013): 71–82.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањаца.“ *Српски књижевни гласник X* (октобар–децембар, 1923): 186–195, 276–283, 354–365; прештампано у *Музичке сїудїје и чланци, прва књига*. Београд: Геца Кон: 82–100.
- МОКРАЊАЦ, Стеван Ст. (муз. прерада). *Српске народне пјесме и игре с мелодијама из Левча (пїрикујио Тодор М. Буцејић)*. Београд: Српска краљевска академија, 1902.
- МОКРАЊАЦ, Стеван Стојановић. *Сабрана дела*, 1–10. Београд–Књажевац: Завод за уџбенике – Нота, 1992–1999.
- МОСУСОВА, Надежда. „Охридска леѓена Стевана Христића.“ *Звук* бр. 66 (1963): 96–115.
- МОСУСОВА, Надежда. „Улога Стевана Мокрањаца у стваралаштву Петра Коњовића.“ *Развићак* бр. 4–5 (1967): 77–81. Прештампано у *Мокрањчеви дани 1967. Зборник радова са савештовања еїнолога и фолклорисїа у Неѓоїшину*. Неготин–Зајечар: Мокрањчеви дани, 1969: 37–47.
- МОСУСОВА, Надежда. „Место Стевана Мокрањаца међу националним школама европске музике.“ У: ВУКДРАГОВИЋ, Михаило (ур.). *Зборник радова о Сїевану Мокрању*. Београд: САНУ, 1971: 111–135.
- МОСУСОВА, Надежда. *Уићїај фолклорних елемената на сїрукїуру романтицизма у српској музици*, необјављена докторска дисертација. Љубљана: Филозофски факултет, 1986.

- Николић, Милоје. „Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата.“ *Нови звук* бр. 2 (1993): 63–82.
- Николић, Милоје. „Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата.“ *Нови звук* бр. 6 (1995): 111–122.
- Николић, Милоје. „Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата II.“ *Нови звук* бр. 7 (1996): 47–62.
- Николић, Милоје. „Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети.“ У: Девић, Драгослав и др. (ур.). *Зборник Мокрањчеви дани 1994–1996*. Неготин–Београд: ФМУ, 1997а, 21–37; прештампано и редиговано у Перковић–Радак, Ивана и Тијана Поповић–Млађеновић (ур.). *Мокрањцу на дар*. Београд: ФМУ, 2006: 115–130.
- Николић, Милоје. „Кола Јосифа Маринковића – пут ка форми руковети.“ У: Девић, Драгослав и др. (ур.). *Зборник Мокрањчеви дани 1994–1996*. Неготин–Београд: ФМУ, 1997б: 121–128.
- Пеловић, Роксанда. „Нека мишљења старих критичара о Стевану Мокрањцу.“ *Мокрањчеви дани 1967. Зборник радова са саветовања етномузиколога и фолклориста у Неготину*. Неготин–Зајечар: Мокрањчеви дани, 1969: 48–57.
- Пеловић, Роксанда. *Кришике, чланци и посебне публикације у српској музичкој прошлости (1825–1918)*. Београд: ФМУ, 1994.
- Пеловић, Роксанда. *Српска музика 19. века (Извођачиство. Чланци и кришике. Музичка издавачица)*. Београд: ФМУ, 2001.
- Пеловић, Роксанда. „Вредновање достигнућа Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца у историји српске музике.“ *Мокрањац* бр. 3 (2001): 21–25.
- Пеловић, Роксанда. *Концертни животи у Београду (1919–1941)*. Београд: ФМУ, 2004.
- Перић, Борђе. „Анализа неких фолклорних текстова у руковетима Стевана Мокрањца.“ *Развијац* бр. 4–5 (1987): 81–83.
- Перић, Борђе. „Библиографија штампаних радова о Стевану Ст. Мокрањцу.“ У: Деспић, Дејан и Властимир Перичић (прир.). *Стеван Стојановић Мокрањац – Живот и дело*. Београд–Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства – Нота, 1999: 368–408.
- Перичић, Властимир. „Белешке о формалној структури руковети.“ *Развијац* бр. 5 (1968). Прештампано у *Зборнику радова са сасијанка етномузиколога, фолклориста и музиколога*. Неготин: Мокрањчеви дани, 1969: 40–50.
- Перичић, Властимир. „Мокрањац – Руковети.“ У: Мокрањац, Стеван Стојановић. *Световна музика, I, Руковети*. Прир. Војислав Илић. Књажевац–Београд: Нота – Завод за уџбенике и наставна средства, 1992.
- Перковић–Радак, Ивана и Тијана Поповић–Млађеновић (ур.). *Мокрањцу на дар*. Београд: ФМУ, 2006.
- Сабо, Аница. „Принцип руковедња у Другом гудачком квартету Петра Коњовића.“ *Развијац* бр. 3–4 (1992): 42–48.
- Сабо, Аница. „Песме Мокрањчевих руковети у Коњовићевој збирци ‘Моја земља’.“ *Развијац* бр. 3–4 (1993): 35–39.
- Сабо, Аница. „Руковети Стевана Мокрањца – приступ формалној анализи“. У: Девић, Драгослав (ур.). *Зборник Мокрањчеви дани 1994–1996*. Неготин–Београд: ФМУ, 1997: 39–55.
- Сабо, Аница. „Мокрањчеве руковети, утицај интерпретације на аналитичку процедуру.“ У: Микић, Весна и Татјана Марковић. *Музика и Медиј*. Београд: ФМУ, 2004: 94–102.
- Сабо, Аница. „Музичка реченица у Мокрањчевим руковетима.“ *Мокрањац* бр. 7–8 (2006): 4–9.
- Сабо, Аница. „Процес обликовања песама у руковетима Стевана Ст. Мокрањца – прилог проучавању музичке синтаксе.“ У: Перковић–Радак, Ивана и Тијана Поповић–Млађеновић (ур.). *Мокрањцу на дар*. Београд: ФМУ, 2006, 131–155.
- Сковран, Душан. „Пет фуга Стевана Ст. Мокрањца.“ *Мокрањчеви дани 1968. Зборник радова са саветовања етномузиколога и фолклориста у Неготину*. Неготин–Зајечар: Мокрањчеви дани, 1969: 51–66.

- СТАНИСАВЉЕВИЋ, Вукашин. „Поетска основа Мокрањчеве шесте руковети.“ *Развитак* бр. 3–4 (1991): 48–65.
- СТЕВАНОВИЋ, Ксенија. „Текстуално-музичка драматургија руковети.“ У: ПЕРКОВИЋ-РАДАК, Ивана и Тијана Поповић-Млађеновић (ур.). *Мокрањцу на дар*. Београд: ФМУ, 2006: 101–113; Рад прештампан из: *Нови звук* бр. 14 (1999): 101–114.
- DOLINER, Gorana. „Glazbeni folklor u djelima Božidara Širole.“ *Arti Musices* br. 16 (1985): 41–82.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, Stana. *A Survey of Serbian Music through the Ages*. Belgrade: Association of Composers of Serbia, 1972.
- КОНЈОВИЋ, Petar. „Stevan St. Mokranjac.“ У: *Ličnosti*. Zagreb: Čelap i Popovac, 1919: 64–100.
- МАРИНКОВИЋ, Sonja. „Work and creation of Vučković and Rajičić facing the challenges of social art.“ *New Sound* No 35 (2010/I): 17–27.
- ТОМАШЕВИЋ, Katarina. „Stevan Stojanović Mokranjac and the inventing of tradition: a case study of the Song ‘Cvekje Cafnalo’.“ *Musicological Annual*, Volume XLVI (2010) 1, acc. 15.03.2014. [http://wff1.ff.uni-lj.si/oddelki/muzikologija/mz\\_2010\\_1\\_eng.html](http://wff1.ff.uni-lj.si/oddelki/muzikologija/mz_2010_1_eng.html).

*Sonja Marinković*

## CURRENT ISSUES IN STUDYING GARLANDS BY MOKRANJAC

### Summary

The centennial of the death of Stevan Mokranjac (1856–1914) makes current the examination and re-examination of research of this important segment of Serbian musical heritage. The aim of the paper is to analyze and critically view several historiographical and analytical issues concerning the garlands: crucial contributions to the study of the garlands, Mokranjac’s relationship towards folklore as an inspiration, the interpretation of the genre, the question of dramaturgy, aspects of the analytical approach to some elements of the musical language (forms on the macro and micro levels, harmony, facture characteristics).

The paper reflects on the contributions by Konjović, Manojlović and Milojević, created in the period 1919–1923, i.e. just after Mokranjac’s death, and indicates the ambivalence of the attitudes proclaimed at the time. Besides the affirmative evaluations their texts also expressed a critical distance towards Mokranjac’s heritage based on contesting the genre of garlands because of the use of folklore melodies and exclusive use of the vocal medium. The paper then shows a gradual turn in comparison with these attitudes in the works of Vojislav Vučković (1940), Petar Konjović (1956; 1965), Milenko Živković (1957) and Petar Bingulac (1956), especially the significance of the proceedings published by the SASA in 1971. The paper also indicates rich sources found in the journals *Razvitak* and *Mokranjac*, which published the studies from scientific conferences in Negotin, as well as more important proceedings from these conventions.

Special attention is paid to the significance of publishing Mokranjac’s collective works (1992–1999), especially volumes 1, 9 and 10 of this edition with garlands, ethnomusicological notes and a review of Mokranjac’s life and work. The paper finally presents a collective monograph *Mokranjcu na dar* from 2006 and indicates new contributions in the study of the garlands. The summary of the results represents a basis for planning future research.

Key words: St. St. Mokranjac, Serbian music, romanticism, national style, garlands.

## СРЂАН АТАНАСОВСКИ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## ОД НАПЕВА ДО РУКОВЕТИ: МОКРАЊАЦ КАО КОМПОЗИТОР\*

**САЖЕТАК:** Од времена настанка Мокрањчевих руковети оне су перципиране као аутентични изрази српске народне песме, а Мокрањац је поштован као композитор који је „праве српске народне песме“ вешто изабрао и вешто аранжирао за хор. У овом раду фокусирају се на песме из „Старе Србије“ и „Маћедоније“ у Мокрањчевим руковетима (VII, VIII, X, XI, XII и XV руковет, као и шеста и десета песма у V руковети) и утврдићу да је Мокрањац напеве за песме у руковетима у одређеном броју случајева компоновао, док је друге коренито прерадио. У овом погледу, Мокрањац се уклапа у слику „приређивача“ народне уметности у XIX веку (Браћа Грим, Вук Стефановић Караџић, и други), који су народну књижевност и музику по правилу значајно модификовали како би је приближили навикама и укусу европске грађанске класе тог периода.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Стеван Стојановић Мокрањац, руковети, народна песма, „Стара Србија“, „Маћедонија“.

Иако је један од главних задатака савремене српске музикологије био да покаже да је *ојус маџнум* Стевана Стојановића Мокрањца – циклус од петнаест руковети – оригинално уметничко остварење од изузетне вредности (Поповић-Млађеновић 2006; ATANASOVSKI 2014), скоро сви истраживачи су у својим студијама полазили од претпоставке да су напеви које је Мокрањац користио у руковетима аутентичне народне песме, фокусирајући се на друге параметре музичког језика, попут хармоније, хорског слога (Деспич 1999), „драматургије“, третмана текста (СТЕВАНОВИЋ 2006), музичке форме (Перичић 1981; Николић 2006), и слично. Парадоксално, питање аутентичности песама из руковети постало је подједнако важно као и питање оригиналности, а мњење о томе да су песме из руковети

---

\* Рад је писан у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004 /2011–2014/), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

аутентичне народне песме формирано је већ у написима Мокрањчевих млађих савременика који су се бавили проучавањем народног стваралаштва, попут Владимира Ђорђевића и Драгутина Илића (Илић 1922; Ђорђевић 1928). У свом предговору издања народних песама из „Јужне Србије“, Ђорђевић је упозорио читаоца на низак квалитет и непоузданост претходно прикупљеног музичког фолклорног материјала, хвалећи при томе Мокрањца као највештијег „скупљача“ чији су „радови, у сваком погледу, беспрекорни“ (Ђорђевић 1928: xiv). Слично мишљење потврђује и Петар Бингулац у тексту објављеном пригодном стогодишњице Мокрањчевог рођења, закључујући да је Мокрањац компоновао руковети „Не дирајући у мелодију – зато што је она народна“ (Бингулац 1956: 426). Да овакво мњење доминира у српској (етно)музикологији, потврђује и немало драстични исказ Драгослава Девића у његовом уводнику за збирку Мокрањчевих етномузиколошких записа, објављену 1996. године, као део пројекта издања ауторових сабраних дела:

Знамо да се руковети заснивају на око осамдесетак народних песама које потичу из разних крајева, од којих се у овом издању налазе 32. Сматрамо да у Мокрањчеве записе треба урачунати и остале песме у Руковетима, али их нисмо објавили у овој књизи, пошто су делимично промењене његовим композиторским третманом (Девић 1996: xvii).

Међутим, као што запажа Соња Маринковић, иако се „Мокрањчеве руковети [...] често доживљавају као својеврсна антологија народних песама, [...] аутентично порекло напева данас [се] може утврдити тек за четрдесетак од осамдесет песама“ (Маринковић 2006: 25). Штавише, за одређене песме из руковети постоје јасне индикације да је Мокрањац компоновао напев, и то у случајевима када је од одређене песме коју је записао у својим белешкама искористио само текст, а мелодију одбацио. Пратећи овај траг, у овом раду фокусираћу се на Мокрањчеве песме из „Старе Србије“ и „Македоније“,<sup>1</sup> односно на VII, VIII, X, XI, XII и XV руковет, као и на шесту и десету песму из V руковети, и утврдићу да је Мокрањац напеве за песме у руковети у одређеном броју случајева компоновао, док је друге коренито прерадио, или пак делимично прилагодио другим параметрима свог музичког језика. Постоји више разлога због којих ћу се ограничити на наведене руковети. Као прво, музички материјал који је

---

<sup>1</sup> Појмове „Стара Србија“ и „Македонија“ користим не у смислу реалних географских области, већ као референце за конструисана поља значења, произведена у српском националистичком дискурсу током XIX столећа, која су словила за кључни део имагинарне српске националне територије (White 2000). У овом дискурсу паралелно су се употребљавале обе ортографске варијанте – „Македонија“ и „Маћедонија“ – при чему сам се одлучио за потоњу како бих подвукао дистинкцију од стварне географске области, Македоније, али и имајући у виду да је присутност (односно употреба) слова „ћ“ у ортографији речи македонске провенијенције потцртавано као доказ да је реч о дијалекту српског, а не, на пример, бугарског језика (Ђорђевић 1920).



Мокрањац користио у првих шест руковети је у једном свом делу могао већ бити широко познат његовој публици у урбаним центрима Краљевине Србије и Аустроугарске. Поједине песме из руковети биле су већ присутне у збиркама Корнелија Станковића, Фрање Кухача и других аутора (КУНАС 1879; СТАНКОВИЋ 2007), а о њиховој популарности сведочи и етнограф и филолог Милојко Веселиновић, који је, у једном прилогу из 1886. године у свом часопису *Српсџиво*, препричао ситуацију у којој је занатлија из Београда отпевао варијанту песме „Урани Бела урани“, која ће се две године доцније наћи у Мокрањчевој III руковети (ВЕСЕЛИНОВИЋ 1886: 51). За разлику од тога, у циклусу руковети из „Старе Србије“ и „Маћедоније“ Мокрањац доноси узорке музичког фолклора који потичу из области које су биле део Османског царства, те који су по правилу били непознати његовој публици. Наиме, изузев дистрибуције ових Мокрањчевих руковети, публика се могла упознати са песмама из „Старе Србије“ и „Маћедоније“ било посредством печалбара из ових крајева који су мигрирали на север ради ухлебљења (ЧАЛИЋ 2004: 166–177), било посредством етнографа и интелектуалаца који су путовали у ове крајеве (ПЕРИЋ 2012). Мокрањац је, стога, могао да досегне за компоновањем напева, а да овај поступак остане скоро непримећен од стране његових савременика.

У вези са овим је и други разлог због чега је питање Мокрањчевог ауторства песама из ових руковети посебно интригантано. Наиме, у српској јавности је било познато да је Мокрањац путовао у области Османског царства, где је бележио народне песме, те су ове руковети перципиране као својеврсни музички путописи, аутентична и поуздана сведочанства о музичком фолклору Срба из „Старе Србије“ и „Маћедоније“ (АТАНАСОВСКИ 2012). Приликом првог путовања, у мају 1894. године, у оквиру турнеје Београдског певачког друштва која је обухватила наступе у Солуну и у Скопљу, Мокрањац заправо није бележио народне песме од казивача „из народа“ (ПЕРИЋ 2010), али је две године доцније, почетком 1896. године, подузео право етнографско истраживање, боравећи на Косову дванаест дана, у договору са Браниславом Нушићем, тадашњим конзулом Краљевине Србије у Приштини (МАНОЛОВИЋ 1923: 118–119; ПРЕДИЋ 1937: 68; ПЕРИЋ 1995). Само Мокрањчево путовање и записивање народних песама било је својеврсни јавни догађај, имајући у виду да су о њему правовремено објављиване репортаже у српској штампи, попут београдског дневног листа *Мале новостџи*, књижевног часописа *Бранково коло*, те нишког књижевно-етнографског часописа *Слава* (ПЕРИЋ 1995: 120–121). Судећи по овим текстовима, поготову је VII руковет – *Песме са Косова* – била очекивана као својеврсна музичка репортажа, оденута у аутентично „рухо народних мотива“. Међутим, у широј перспективи, целокупан циклус Мокрањчевих руковети из „Старе Србије“ и „Маћедоније“ посматран је као резултат његовог стручног „сакупљачког“ рада. У овом смислу, вредно је цитирати Коњовића, који 1918. године пише следеће:

Мокрањац је (1896.) пропутовао Стару Србију и део Македоније и тамо је, уз помоћ Бранислава Нушића, који је онда био српски конзул у Приштини, прикупио велик број народних попевака из оних крајева. Тако су настале: VII. (Песме из Старе Србије), VIII. (Песме с Косова), X (Песме с Охрида), XI. и XII. – С тог пута вратио се Мокрањац са више од 150 забелешка. Није обрадио ни половину. (KONJOVIĆ 1919: 74)

Коњовић, дакле, не само што погрешно датира VII руковет у период након Мокрањчевог пута већ очекује да су све песме из набројаних руковети производ материјала који је Мокрањац прикупио на овом путовању.

Коначно, трећи разлог због чега је захвално истраживати Мокрањчеве поступке компоновања и прераде напева у руковетима из „Старе Србије“ и „Македоније“ јесте то што су у Мокрањчевој рукописној заоставштини сачуване бележнице које је аутор сачинио приликом свог мелографског рада на Косову 1896. године, као и неколико других бележница које садрже песме из ових руковети. Две свеске несређених рукописних мелографских записа које је Мокрањац прибележио на Косову – П. 141 и П. 142<sup>2</sup> – представљају непосредне белешке са терена и чувају се у Архиву Српске академије наука и уметности (Архив САНУ: 14455/III–1а и 14455/III–2). У њима се налази укупно стотину и дванаест записа песама, и то осамдесет и две у првој свесци и тридесет у другој свесци, са обједињеном нумерацијом коју је уписивао сам Мокрањац. Изузев наслова песама, мелодије и текста, Мокрањац је спорадично бележио казивача, место из кога песма долази, пригоду којом се пева, као и сопствена спорадична размишљања и идеје у вези са песмом (Девић 1992). Поред тога, сачуване су бележнице П. 134, П. 135, П. 137, П. 150, П. 157 и П. 159 које обухватају период и од 1892. до 1908. године и у којима је Мокрањац записивао народне песме у свом непосредном, урбаном окружењу (Перић 1999: 315–332). Са овог списка треба издвојити бележницу П. 150, која садржи уредне преписе педесет и три песме и која је насловљена *Из разних крајева*, што имплицира да је Мокрањац размишљао о објављивању ове збирке. Мокрањчева свеска П. 152 (Архив САНУ: 14455/III–5), која је такође сређена и којој је придодат наслов *Са Косова*, настала је пет година касније, 1901. године, и вероватно је, здружено са свеском П. 150, такође била намењена публикавању (Перић 1999: 323–325). Иако до реализације овог подухвата није дошло, по начину уређености, Мокрањчеве бележнице П. 150 и П. 152 надилазе статус личног документа, те је могуће претпоставити да су биле доступне композиторским сарадницима и пријатељима.<sup>3</sup> Мокрањац

---

<sup>2</sup> Ознаке за Мокрањчеве бележнице наводим према списку Мокрањчевих дела које је сачинио Ђорђе Перић (1999).

<sup>3</sup> Неколико година након настанка ових свезака, Бранислав Нушић је у другом тому своје студије *Косово. Опис земље и народа* из 1903. године објавио осам једногласних записа мелодија, где је Мокрањац наведен као мелограф (Нушић 1903). Ниједна од ових песама није послужила за компоновање руковети. На овај начин мали узорак Мокрањчевог мелографског рада постао је доступан широкој јавности у свом оригиналном облику, као врста

је, приликом израде свеске П. 152 сређивао своје белешке из Приштине, модификујући и саме напеве, а у случају песама које је у међувремену употребио у руковетима, у ову сређену свеску су заправо унете „кодификоване“ варијанте, у дословном виду у коме се појављују у руковетима (било уз првобитан теренски запис или уместо њега). Док ћу се у овом раду преваходно ослањати на Мокрањчеве бележнице П. 141 и П. 142, потребно је напоменути да се Драгослав Девић, приликом објављивања и уређивања Мокрањчевих мелографских записа, супротно томе, ослонио скоро искључиво на свеску П. 152, не уносећи варијанте песама у облику у коме их је Мокрањац забележио на терену (Мокрањац 1966, 1996). Стога, уколико би се истраживање базирало искључиво на објављеном материјалу, могли бисмо доћи до закључка да је подударност између мелографских записа и песама из руковети много већа него што она заправо јесте.<sup>4</sup>

Као што је већ напоменуто, у песме из „Старе Србије“ и „Маћедоније“ из Мокрањчевих руковети, поред свих песама из VII, VIII, X, XI, XII и XV руковети, треба уврстити и шесту и десету песму из V руковети, „Леле, Стано, мори“ и „Ајде, море, момичето“. Наиме, упркос раширеном веровању да одредница „Из моје домовине“, коју је Мокрањац придодео уз својих првих пет руковети, означава да песме потичу из Краљевине Србије, она је заправо географски отворена и по свему судећи реферира на широко схваћене „српске земље“, односно на „српску националну територију“ (Павловић 1996). Ово постаје сасвим очигледно када се у обзир узме књижица превода песама из руковети штампана поводом гостовања Београдског певачког друштва у Немачкој 1899. године, у којој су појашњене провенијенције појединих песама, које су публици у Србији вероватно биле саморазумљиве. Тако се у II, III, V и VI руковети појављују песме из јужне Угарске, Босне, Херцеговине, „Старе Србије“, Славоније и „Маћедоније“. У оквиру V руковети песма „Леле, Стано, мори“ означена је као песма из „Старе Србије“, док је „Ајде, море, момичето“ означена као песма из „Маћедоније“ (*SERBISCHE VOLKSLIEDER*).

---

прикупљеног етнографског материјала, сведочанство из прве руке о народној песми српског становништва у „Старој Србији“.

<sup>4</sup> У литератури је раширен став да је вероватно да нису сачуване све Мокрањчеве бележнице, односно да нам је доступан само сегмент његовог мелографског рада. Девић заснива ову спекулацију на неколико двосмислених коментара у Мокрањчевој збирци П. 152, као и на њеном самом наслову, *Са Косова I* (Девић 1966: их–х). Међутим, материјал у овој збирци представља избор и оквирно кореспондира сачуваним бележницама са терена (П. 141 и 142), у којима су песме нумерисане закључно са бројем 111. Уколико је постојала збирка *Са Косова II*, било би, стога, неопходно претпоставити да нису сачувани управо они материјали са терена који су послужили као основ за њу. Коментар Марије Мокрањац у збирци П. 150, *Из разних крајева*, пак упућује да је управо ова збирка наставак збирке П. 152 (Перић 1999: 325). Када су у питању недокументоване песме из руковети, оне су поглавито присутне у X руковети, те такође не упућују на то да је одређени мелографски материјал са Косова изгубљен. На основу свега реченог, сматрам да је сасвим основано претпоставити да је сачуван целокупан Мокрањчев мелографски материјал који је био резултат његове посете Приштини 1896. године.

Табела 1. Песме из „Старе Србије“ и „Македоније“ у Мокрањчевим руковетима и њихов однос са референтним мелографским записима

назив песме	Мокрањчев мелографски запис
V руковет, <i>Из моје домовине</i> (1892–1893)	
6. Леле, Стано, мори	135: 2 (Д. 256)
10. Ајде, море, момичето*	*
VII руковет, <i>Песме из Старе Србије</i> (1894)	
1. Море, извор вода извирала	135: 12 (Д. 257)
2. Ајде, кој’ ти купи куланчето	134: 7 (Д. 258)
3. Што ли ми је мило ле, мајко, и драго	134: 8 (Д. 259)
4. Посеја дедо големата њива	157: 69 (Д. 260)
5. Варај, Данке, гиздава девојко*	†135: 15 (Д. 260а)
VIII руковет, <i>Песме са Косова</i> (1896)	
1. Џанум на сред село	<b>142: 86</b> ; 152: 77 (Д. 173)
2. Што Морава мутно тече	‡ <b>141: 6</b> ; 152: 4, 5 (Д. 189 а и б)
3. Разграна се грана јоргована	<b>141: 43</b> ; 152: 38
4. Скоч’ коло	‡ <b>141: 32</b> ; 152: 28
X руковет, <i>Песме са Охрида</i> (1901)	
1. Биљана платно белеше *	†137: 5 (Д. 295)
2. До три ми пушке пукнале*	
3. Динка двори мете	137: 2 (Д. 298)
4. Пушчи ме <sup>+</sup>	
5. Никнало цвеће шарено <sup>+</sup>	
XI руковет, <i>Песме из Биџоља</i> (1905)	
1. Писаше ме, Стано мори	<b>142: 87</b> ; 152: 78 (Д. 190)
2. Црни горо	
3. Ој, Ленко, Ленко*	†135: 1 (Д. 305)
4. Калугере, црна душо	137: 1 (Д. 191)
XII руковет, <i>Песме са Косова</i> (1906)	
1. Дека си била	150: 24 (Д. 299)
2. Аман, шетнала си	<b>142: 92</b> ; 152: 82 (Д. 163)
3. Да л’ немам, џанум	<b>142: 91</b> ; 152: 81 (Д. 162)
4. Цвеће цафнало	135: 10 (Д. 306)
5. Седи мома на пенцеру	<b>§141: 33, 45</b> ; 152: 29, 30 (Д. 127а, б)
XV руковет, <i>Песме из Македоније</i> (1909)	
1. Марије, бела Марије	159: I.1 (Д. 307)
2. Обасјала месечина	159: I.2 (Д. 308)

3. Бог да га убије, мамо	137: 7 (Д. 309)
4. Прошета, мајко, девет години	159: I (Д. 310)
5. Сејала Динка босиљак	159: I:3 (Д. 311)

Референце за мелографске записе у Мокрањчевим белешкама дате су према Перићевим ознакама, уз редни број песме или странице у свесци где је песма записана (Перић 1999). Црним слогом подвучене су референце на мелографске записе са терена, начињене 1896. у Приштини. Поред тога, у заградама су придодате референце на ново издање Мокрањчевих етномузиколошких записа (Мокрањац 1996) по нумерацији коју је установио Девић. Називи песама и руковети устаљени у издању *Сабраних дела* исправљени су према предратним литографским издањима Београдског певачког друштва (Архив МИ САНУ).

† – мелографски записи од којих је коришћен само текст

‡ – мелографски записи чије су мелодије у руковети значајно прерађене

§ – мелографски записи од којих је коришћена само мелодија

\* – песме у руковетима које су компоноване

+ – песме у руковетима које су компоноване или значајно прерађене према предлошку средном варијанти забележеној у збирци Владимира Ђорђевића (1928)

У поређењу са другим песмама које је Мокрањац користио у руковетима са одредницом „из моје домовине“, песме из „Старе Србије“ и „Македоније“ су врло добро документоване у његовим мелографским белешкама.<sup>5</sup> Чак двадесет пет од укупно тридесет песама постоје у неком облику у Мокрањчевим белешкама, при чему треба напоменути да је у три песме Мокрањац користио само текст који је записао (вид. табелу 1). Међутим, потребно је успоставити разлику између песама документованих у Мокрањчевим бележницама сачињеним у Приштини (П. 141 и П. 142), песми документованој у сређеној збирци *Из разних крајева* (П. 150) и песама које проналазимо у другим Мокрањчевим бележницама. Као што је већ напоменуто, само су Мокрањчеве бележнице П. 141 и П. 142 прави записи са терена, који одговарају императиву тог доба о сакупљању народне уметности „из уста народа“ (BENDIX 1997: 58–59), док остале бележнице садрже материјал који је Мокрањац, по свему судећи, бележио искључиво у свом непосредном урбаном окружењу, од пријатеља, колега, појединих извођача, и слично. У том смислу, песме и руковети из „Старе Србије“ и „Македоније“ можемо поделити у четири групе. Прву групу обухватале би песме из Старе Србије из V и VII руковети, које су написане пре Мокрањчевог мелографског боравка у Приштини. Како не постоје индиције да је приликом боравка у Скопљу 1894. године Мокрањац плански записивао песме, ове песме су настале на основу невеликог општег знања о фолклору „Старе Србије“ и „Македоније“ којим се могло располагати у то време, о чему је већ било речи. Другу групу сачињава VIII руковет, која је састављена искључиво од песама које је Мокрањац прикупио у Приштини, али су, при томе, мелодије свих песама значајно прерађене. Трећу групу чине XI и XII руковет, у којима се песме записане у Приштини слободно комбинују са песмама из других извора. Коначно,

<sup>5</sup> У вези са песмама „из Црне Горе“, односно „из Босне“, уп. Перић 1993 и Маринковић 1997.

у четвртој групи, коју чине X и XV руковет, не проналазимо ниједну песму из Приштине, те се ове песме заснивају на мелодијама које је аутор забележио у свом непосредном окружењу. На основу предоченог, може се видети да је, заправо, само осам песама из Мокрањчевих руковети забележено приликом посете Приштини.

Упоредном анализом песама из руковети са мелографским записима долазимо до закључка да се може говорити о три нивоа Мокрањчевих интервенција: о компоновању напева, о значајном прерађивању уз проширење амбитуса напева, те о мањим прилагођавањима напева. До закључка да је Мокрањац компоновао одређене песме могуће је доћи ако се пође од песама за које знамо да је одбацио мелодију коју је првобитно записао, те да је за потребе руковети употребио само текст. Реч је о песмама „Варај, Данке, гиздава девојко“, „Биљана платно белеше“ и „Ој, Ленко, Ленко“ (вид. пример 1 а, б и в; нотни примери из руковети дати су према МОКРАЊАЦ 1992). Мелодије ових трију песама које проналазимо у руковети необично наликују једна другој по томе што прате контуре квартсектакорда и што су изразито тонално обликоване. За разлику од тога, напеви „Варај, Данке, гиздава девојко“ и „Ој, Ленко, Ленко“ су уског амбитуса, док је напев песме „Биљана платно белеше“ који је Мокрањац забележио у бележници П. 137 (и искористио у музици за позоришну представу *Ивкова слава*) битно другачијег карактера у односу на песму у X руковети.<sup>6</sup> Пратећи овакав манир компоновања мелодија, могуће је закључити и да је песма „Ајде, море, момичето“ из V руковети, за коју не постоји референтни напев у Мокрањчевим белешкама, такође компонована на сличан начин (вид. пример 1г). Ове четири песме су у брзом, полетном темпу и имају јасну функцију у осмишљавању одговарајуће руковети као целине: две су постављене као својеврсни финале руковети, „Биљана платно белеше“ даје X руковет иницијални импетус, док „Ој, Ленко, Ленко“ служи као свјеврсни скерцо пред још полетнији финале (уп. ПЕРИЧИЋ 1981).

Пример 1а. Стеван Мокрањац, „Варај, Данке, гиздава девојко“, VII руковет, деоница сопрана, т. 158–161.

Allegro giocoso

*ppp* Ва - рај, Дан - ке, гиз-да-ва де - вој - ко,  
Va - raj, Dan - ke, giz-da-va de - voj - ko,

<sup>6</sup> Према Манојловићу (1923: 145) и Коњовићу (1954: 54–55), Мокрањац је овде начинио својеврстан контрапункт на народни напев. Чак и у случају да прихватимо гледиште да је мелодија напева „сачувана“ у фрагментима, у унутрашњим гласовима, то не умањује значај тога да је водећи мелодијски глас у овој хорској обради нова, оригинална Мокрањчева креација. За више о „случају Биљане“ вид. ATANASOVSKI 2014.

Пример 1б. Стеван Мокрањац, „Биљана платно белеше“, X руковет,  
деоница сопрана, т. 1–4.

**Allegretto grazioso**

Музички примерак у трополном метру (3/4) са кључом два тона испод. Темпо је *Allegretto grazioso*. Динамика је *mf*. Мелодија се састоји од осам тактова. Текст је: Би - ља - на плат - но — бе - ле - - ше / Bi - lja - na plat - no — be - le - - še.

Пример 1в. Стеван Мокрањац, „Ој, Ленко, Ленко“, XI руковет, деоница тенора, т. 97–100.

**Allegro**

Музички примерак у четворолном метру (4/4) са кључом два тона испод. Темпо је *Allegro*. Динамика је *p*. Мелодија се састоји од осам тактова. Текст је: „Ој, Лен-ко, Лен-ко, Ста-вро-ва кјер-ко, ој, Лен-ко, Лен-ко, Ста-вро-ва кјер-ко.“ / „Oj, Len-ko, Len-ko, Sta-vro-va kjer-ko, oj, Len-ko, Len-ko, Sta-vro-va kjer-ko.“

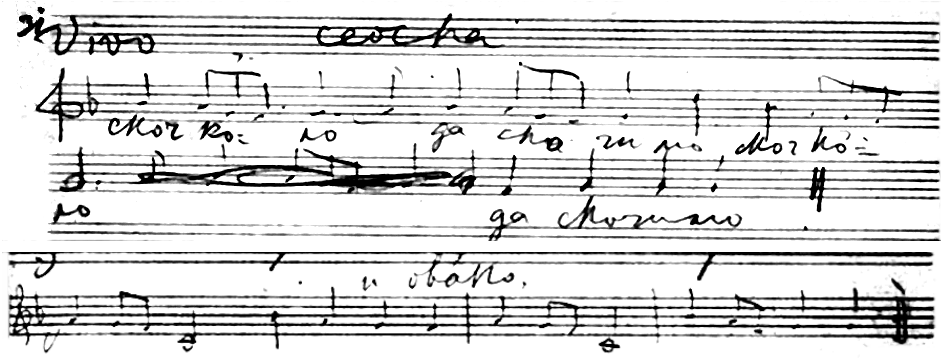
Пример 1г. Стеван Мокрањац, „Ајде, море, момичето“, V руковет,  
деоница тенора, т. 321–326.

Музички примерак у четворолном метру (4/4) са кључом два тона испод. Динамика је *p*. Мелодија се састоји од осам тактова. Текст је: Ај - де, мо - ре, мо - ми - че - то, да — и - гра - ме, да пе - ва - ме, / Aj - de, mo - re, mo - mi - če - to, da — i - gra - me, da pe - va - me.

Даљом анализом могуће је утврдити да је Мокрањац песме „Што Морава мутна теч“, „Скоч’ коло“ и „Пушчи ме“ значајно прерадио, допунио, проширујући при томе оригинални амбитус напева и омогућавајући потврђивање тоналних функција у финалној обради у оквиру руковети. У случају прве две наведене песме Мокрањац је заправо развио нову варијанту напева за потребу VIII руковети, *Са Косова*. Увидом у бележницу из Приштине где је записана песма „Скоч’ коло“ види се да је Мокрањац најпре записао једну варијанту напева са придодатим текстом, а да је затим започео компоновање напева који ће употребити у руковети. Одсек а (т. 1–4) песме из руковети Мокрањац је скицирао већ „на терену“, додајући скок на доминанту и обликујући мелодију према тоничном квартсектакорду, при чему је октавни скок накнадно додат. Одсек б је у целини накнадно компонован и он прати контуре квартсектакорда доминанте (вид. илустрацију 1 и пример 2). Мелодија песме „Што Морава мутна теч“ у VIII руковети такође показује типичне отиске прстију Мокрањчеве прераде и докомпоновања: амбитус је проширен, а додати су и квинтни, секстни и октавни скок који не постоје у запису из Приштине (вид. илустрацију 2 и пример 3). Управо о оваквим Мокрањчевим композиционим поступцима говорио је и његов први биограф, Коста Манојловић, који је тврдио да је Мокрањац „извесне нар. мелодије модифицирао у мелодијском смислу, да би дао нар. мелодији ширу и концизнију линију, и да би рељефније истакао њену мелодијску карактеристику“ (Манојловић 1923: 127).

Када је израђивао свеску *Са Косова*, П. 152, Мокрањац је као равноправне унео обе варијанте песама, напев записан на терену као и напев компонован за VIII руковет, у дословном виду у коме се појављује у руковети (укључујући и одсек б, који се уопште не појављује у бележници из Приштине), што је затим преузео Девић (Мокрањац 1966, 1996). На сличан поступак Мокрањац се одлучио и када је у питању песма „Што Морава мутно тече“, која у збирци *Са Косова* постоји у две верзије, једној преписаној из приштинске бележнице, и другој дословно преузетој из VIII руковети.<sup>7</sup>

Илустрација 1. Мокрањчева бележница П. 141, стр. 60–61  
(исечци; Архив САНУ: 14455/III-1а)<sup>8</sup>



Пример 2. Стеван Мокрањац, „Скоч' коло“, VIII руковет,  
деонице сопрана и тенора, т. 129–143.

Vivace (M.M. ♩ = 144-152)

<sup>7</sup> Да није било другог напева сугерише и Манојловићева примедба да је Мокрањац песму „Што Морава мутно тече“ разрадио јер „нар. мелодији првобитно забележеној, недостаје она потпуност и ширина која се јавља у VIII руковети“ (Манојловић 1923: 127).

<sup>8</sup> Илустрације из Мокрањчевих бележница П. 141 и П. 142 репродуковане су уз сагласност добијену из Архива Српске академије наука и уметности.





*poco accel. e cresc.* *a tempo*

мутно те - че - и кр - ва - ва, жа - ло - сти мо - : - ја.  
*mutno te - če - i kr - va - va, ja - lo - sti mo - : - ja.*

мутно те - че - и кр - ва - ва, жа - ло - сти мо - : - ја.  
*mutno te - če - i kr - va - va, ja - lo - sti mo - : - ja.*

мутно те - че - и кр - ва - ва, жа - ло - сти мо - : - ја.  
*mutno te - če - i kr - va - va, ja - lo - sti mo - : - ja.*

кр - ва - ва, жа - ло - сти мо - : - ја.  
*kr - va - va, ja - lo - sti mo - : - ja.*

Посебан случај представљају две песме у лаганом темпу из Мокрањчеве X руковети, „До три ми пушке пукнале“ и „Пушчи ме“, за које не постоји ауторов мелографски запис, а Ђорђе Перић лоцира порекло текста у публикацији *Сјатајстички извештај Српске мушке гимназије у Скопљу* из 1901. године, који је био доступан Мокрањцу, а у којој су такође објављене поједине народне песме које су забележили ученици гимназије (ПЕРИЋ 2013). Песма „До три ми пушке пукнале“ – својеврсни *marcia funebre*, како је назива Манојловић (1923: 145) – убраја се у музички, композиционо, али и емотивно најкомплексније сегменте Мокрањчевог опуса и не може се са лакоћом подвести под манире Мокрањчевог компоновања полетних песама, о којима је било речи (иако се и у овом случају прва фраза заснива на контурама квартсектакорда тонике, це-мола). Међутим, иако је реч о сложеној композицији како на плану метрике, хармоније те хорског слога и контрапунктског мишљења (КОЊОВИЋ 1956: 108–110), заправо не постоје никакве индикације да Мокрањац ову песму није компоновао *ex nihilo*.<sup>9</sup> Песма „Пушчи ме“ једноставнија је у скоро свим параметрима и јасно је базирана на разлагању тоничног квартсектакорда, те се овде очигледно намеће могућност да је компонована. Међутим, варијанту ове песме, „Пуштај ме, мале мори, да видам“, из Тетова, забележио је 1925. године Владимир Ђорђевић, и њу такође карактерише силазно лествично кретање (ЂОРЂЕВИЋ 1928: 140, бр. 388; вид. пример 4а). Уколико је Мокрањцу била доступна нека сродна варијанта ове песме, онда су његове интервенције првенствено биле усмерене ка потцртавању тоналне функције, проширивању амбитуса и преобликовању средњег дела мелодије (вид.

<sup>9</sup> Ђорђе Перић чак емфатично закључује да су се тој „мелодији са сажетим текстом дивили [...] многи српски музички експерти до те мере, да су одлазили чак у Македонију не би ли чули *цео шексти* и *најев*, и у каквом облику се пева у народу“ (ПЕРИЋ 2013). Међутим, у мелографским записима наведених „експерата“, укључујући Милоја Милојевића, Косту Манојловића и Владимира Ђорђевића, не проналазимо запис који би одговарао песми из Мокрањчеве X руковети.

пример 46). Слично се може закључити и за песму „Никнало цвеће шарено“, чији напев није записан у Мокрањчевим белешкама, али варијанта песме из Тетова, „Цафнало жоутото цвеће“, постоји у Ђорђевићевој збирци (Ђорђевић 1928: 136, бр. 374).<sup>10</sup>

Пример 4а. Владимир Ђорђевић, „Пуштај ме, мале мори, да видам“

388. Тетово.

Пу-штај ме ма-ле мо-ри да ви-дам, ле-ле,  
што ми лу-до по-друм про-ми-на.

Пример 4б. Стеван Мокрањац, „Пушчи ме“, Х руковет, деоница сопрана, т. 126–138.

Andante [М.М. ♩ = 56-58]

Пуш-чи ме, пуш-чи ме, пуш-чи ме,  
мај-ко ле ми-ла, до на двор, да ви-дим: ми вр-ви.

Анализирајући разлике које се могу утврдити између других песама из руковети и кореспондентних записа у белешкама, могуће је приметити следеће типске промене које је Мокрањац уводио приликом обраде песме: убрзавање темпа песме, поготову ако је реч о уводној песми руковети (нпр. „Писаше ме, Стано, мори“), промена интервалских скокова, у циљу прилагођавања напева жељеној хармонији, најчешће доминанти или доминантиној доминанти (нпр. „Море, извор-вода извирала“, за потребе каденцирајућег квартсектакорда), увођење октавних, квинтних или квартних скокова (нпр. „Леле, Стано мори“ – уз проширење амбитуса – и „Посеја дедо големата њива“), те увођење пунктираних ритмова (нпр. „Сејала Динка босиљак“). Ови поступци су, с једне стране, доприносили полетном и играчком карактеру који доминира у руковетима, а, с друге

<sup>10</sup> Овим су размотрене све песме које немају референтне записе у Мокрањчевим белешкама, изузев „Црни горо“, која је у другом облику и данас присутна у популарној музици, те је искључено да је она компонована, већ је извесно да је Мокрању била доступна нека ранија варијанта ове песме.

стране, омогућавали изградњу снажне функционалне хармоније са јасно профилисаним пољем доминантне функције. Потоње је посебно значајно уколико имамо у виду да је, како Дејан Деспић оцењује, „истакнута присутност *функционалне области доминантине доминантне* најупадљивије опште хармонско обележје“ Мокрањчевог „музичког језика, чија се основа на тај начин изразито шири у смеру доминантног тоналитета, па учестано и осцилује између њега и основног“ (Деспић 1999: 164–165). Упоредјујући песме које су обрадили како Мокрањац тако и Јосиф Маринковић, у свом VII колу, примећује се да је Мокрањац јачање поља доминантне функције свесно развијао као својеврсну стратешку предност свог композиционог идиома. У случајевима где се Маринковић одређивао за мање убедљива модална решења у каденцама и у прелазима између појединих песама у колима,<sup>11</sup> Мокрањац јасно спроводи функционалну хармонију са снажном доминантном функцијом.<sup>12</sup>

Већ је Стеван Христић 1909. године закључио да је Мокрањац „практично поставио неку врсту хармонијског система на основама и карактеристикама српских народних мотива и њихове егзотике“ (Христић 1999: 779–780). Спроведећи поступке компоновања, прерађивања и хармонизације напева, Мокрањац је ефективно „дефинисао такозвани национални тонски језик“ (Марковић 2006: 67; уп. Живковић 1957: 30–48), који је постао препознатљив за „српску народну песму“ као такву. Ипак, осмишљавајући, и у великој мери компонујући своје песме из „Старе Србије“ и „Мађедоније“, Мокрањац је успео да дочара и одређени степен егзотике који је за његову публику из Краљевине Србије и Аустроугарске представљао фолклор ових крајева, који су били под влашћу Османског царства. Судећи по напису Драгутина Илића из 1884. године, публика је са радозналешћу и нестрпљењем очекивала да се упозна са специфичностима „македонских арија“, које се, између осталог, „одликују [...] врло разноликим ритмом дводелног и троделног такта, а и комбинованих из истих“ (цит. према Перић 2012: 219). Парадоксално, управо је једна од песама – „Ој, Ленко, Ленко“, из XI руковети – која испуњава ово очекивање у погледу репрезентације типизираних мешовитих ритмова који су допирали из Мађедоније, била компонована од стране самог Мокрањца.

Чињеница да је Стеван Мокрањац компоновао или значајно модификовао „народне песме“ које је користио у својим руковетима не би требало да нас изненађује, имајући у виду да нам је данас познато да је произвођење и прилагођавање фолклорног материјала, за потребе културне по-

<sup>11</sup> Вид. Јосиф Маринковић, VII коло, т. 35–36, 73–74, 82–83, 146–147.

<sup>12</sup> Ово је манифестно изведено у случају песме „Море, извор вода извирала“, којом Маринковић завршава VIII коло, а Мокрањац започиње VII руковет. Маринковић, пред завршну двотактну коду, песму каденцира на доминанти, са другим ступњем као завршним тоном мелодије; Мокрањац (у верзији за мешовити хор) песму разрађује у већем обиму и завршава је тоникализујући доминанту и каденцирајући на доминантној доминанти, са квинтом доминантине доминанте као завршним тоном мелодије (шести ступањ почетног тоналитета).

трошње европске грађанске класе, била уобичајена пракса међу „сакупљачима“ и „уредницима“. Ово је детаљно проучено на случају чувеног фиктивног шкотског-гелског песника Осијана (Ossian, Oisín), који је, заправо, био производ писца Џејмса Макферсона (James Macpherson; PORTER 2001), али су сличне чињенице утврђене и на случају браће Јакоба (Jacob Grimm) и Вилхелма Грима (Wilhelm Grimm), те на случају „народних песама“ Вука Стефановића Караџића, када је у питању наслеђе српског фолкора (ПАВЛОВИЋ 2012; PAVLOVIĆ 2012). Посматрајући структуру руковети из „Старе Србије“ и „Македоније“, може се приметити да би успелу форму и музичко-поетску заокруженост ових дела било немогуће извести без песама које је Мокрањац компоновао. Можемо рећи да управо у случају X руковети, која се неретко истиче као врхунац Мокрањчевог опуса, Мокрањчева умешност у компоновању и прилагођавању музичког материјала, те, на основу тога, креирању специфичних музичко-поетских ситуација, у највећој мери долази до изражаја. У процесу креирања циклуса руковети као својеврсне „антологије српске народне песме“ Мокрањац се, према томе, није руководио „строгим избором најлепших песама [...] од великог броја [...] које је сакупио у народу“ (БИНГУЛАЦ 1956: 425), већ је користио сегменте фолклорног материјала, али и *креирао* нов материјал како би компоновао успела хорска остварења прилагођена укусу грађанске публике у Краљевини Србији и Аустроугарској. Тек уважавајући ову чињеницу, можемо у целини ценити Мокрањчеву оригиналност и композиторску умешност.

## ЛИТЕРАТУРА

- Архив МИ САНУ, фонд Београдско певачко друштво, бр. 1667–1687.  
 Архив САНУ, 14455/III–1а, 14455/III–2 и 14455/III–5.  
 Бингулац, Петар. „Стеван Мокрањац и његове руковети.“ *Годишњак Музеја града Београда* 3 (1956): 417–446.  
 Веселиновић, М. В. „Одељак за народне песме и игре.“ *Српсйво* год. 1, бр. 4 (1886): 51.  
 Девић, Драгослав. Предговор за Мокрањац 1966: xi–xvii.  
 Девић, Драгослав. Предговор за Мокрањац 1966, vii–xii.  
 Девић, Драгослав. „Значај Мокрањчевих коментара уз записе народних мелодија на Косову.“ *Развйшак* 32 (1992): 64–68.  
 Деспит, Дејан и Властимир Перичић (ур.). *Сйеван Сйојановић Мокрањац. Живој и дело*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства и Књажевац: Музичко-издавачко предузеће „Нота“, 1999.  
 Деспит, Дејан. „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима.“ У: Деспит, Перичић 1999: 143–200.  
 Ђорђевић, Влад. Р. *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*. Скопље: Скопско научно друштво, 1928.  
 Ђорђевић, Тих. Р. *Македонија*. Панчево: Издавачка књижара „Напредак“, 1920.  
 Живковић, Миленко. *Руковейи Сй. Сй. Мокрањца. Аналитичка сйудија*. Београд: Српска академија наука и Музиколошки институт, 1957.  
 Илил, Драг. Ј. „Стојанке’ – ‘Шана’ – ‘Мирјана’.“ *Музички гласник* год. 1, бр. 4 (1922): 4–5.  
 Коњовић, Петар. *Милоје Милојевић. Композийор и музички йсац*. Београд: Српска академија наука, 1954.

- Коњовић, Петар. *Стеван Св. Мокрањац*. Београд: Нолит, 1956.
- Манољковић, Коста П. *Својеница Стевану Св. Мокрању*. Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.
- Маринковић, Соња. „Живот и рад Стевана Мокрањаца у светлу актуелних музиколошких истраживања.“ У: Перковић Радак, Поповић-Млађеновић 2006: 19–30.
- Маринковић, Соња. „Мокрањчев однос према записима фолклорних напева из Девете руковети.“ У: *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*. Неготин: Мокрањчеви дани, 1997: 56–68.
- Марковић, Татјана. „Стваралаштво Стевана Мокрањаца у светлу (нових) теорија о стилу.“ У: Перковић Радак, Поповић-Млађеновић 2006: 55–68.
- Мокрањац, Стеван Ст. *Етномузиколошки записи*. Уредио Драгослав Девић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства и Књажевац: Музичко-издавачко предузеће „Нота“, 1996.
- Мокрањац, Стеван Ст. *Записи народних мелодија*. Уредила Стана Ђурић-Клајн. Београд: Музиколошки институт, 1966.
- Мокрањац, Стеван Ст. *Светловна музика I. Руковети*. Уредио Војислав Илић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства и Књажевац: Музичко-издавачко предузеће „Нота“, 1992.
- Нушић, Бранислав Ђ. *Косово. Ојис земље и народа*. Св. 2. Нови Сад: Матица српска, 1903.
- Павловић, Александар. „Са топлих усана народних: уређивачки поступак Вука Караџића у компаративној перспективи.“ *Годишњак Друштва чланова Мајнице српске у Републици Српској* 2 (2012): 257–278.
- Павловић, Мирка. „Сто четрдесет година од рођења Стевана Мокрањаца (1856–1914) – дела Стевана Мокрањаца у декади 1893–1903 у крајевима северно од Саве и Дунава.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 18–19 (1996): 169–186.
- Перић, Ђорђе. „Библиографија Стевана Ст. Мокрањаца.“ У: Деспић, Перичић 1999: 251–408.
- Перић, Ђорђе. „Историја и народна традиција у двама старосрбијанским песмама из ‘Руковети’ Стевана Мокрањаца.“ *Вардарски зборник* 9 (2012): 205–225.
- Перић, Ђорђе. „Ко је певао Стевану Мокрању три песме за XIV руковет (‘Из Босне’)?“ *Развјихак* год. 33, бр. 190–191 (1993): 75–87.
- Перић, Ђорђе. „Рад ђака и професора скопске гимназије (1901) на сакупљању народних песама по Македонији.“ Рукопис код аутора, у штампи, 2013.
- Перић, Ђорђе. „Стеван Мокрањац и Косово (Нова сазнања о боравку и мелографском раду Стевана Мокрањаца на Косову).“ *Развјихак* год. 35, бр. 194–195 (1995): 120–126.
- Перић, Ђорђе. „Стеван Ст. Мокрањац и Скопље.“ *Вардарски зборник* 7 (2010): 321–330.
- Перичић, Властимир. „Белешке о формалној структури руковети.“ *Pro musica* посебно издање (септембар 1981): 5–8.
- Перковић Радак, Ивана и Тијана Поповић-Млађеновић (ур.). *Мокрању на дар. Прошећа – чудних чуда кажу – 150 година*. Београд: Факултет музичке уметности, 2006.
- Поповић-Млађеновић, Тијана. „Мит о оригиналности и рецепција стваралаштва Стевана Стојановића Мокрањаца у контексту писане речи о музици.“ У: Перковић Радак, Поповић-Млађеновић 2006: 241–263.
- Предић, Миливој. *Нушић у њрчима*. Прва књига. Београд: Р. Д. Ђуковић, s. a. [1937].
- Станковић, Корнелије. *Сабрана дела. Књ. 2. Песме за глас и клавир, мушки и мешовити хор*. Уредила Даница Петровић. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности и Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2007.
- Стевановић, Ксенија. „Текстуално-музичка драматургија руковети.“ У: Перковић Радак, Поповић-Млађеновић 2006: 101–113.
- Христић, Ст. „Двадесетогодишњица Стевана Мокрањаца.“ *Српски књижевни гласник* бр. 200 (XXII, 10) (1909): 779–782.
- Чалић, Мари-Жанин [Marie-Janine Calic]. *Социјална историја Србије 1815–1941. Уско-рени најредак у индустријализацији*. Превела Ранка Гашић. Београд: Clío, 2004.

- ATANASOVSKI, Srđan. „Stevan Stojanović Mokranjac and Producing the Image of Serbian Folk-Song: Garlands from ‘Old Serbia’ as a Form of Musical Travelogue.“ *Musicological Annual* 48 (2012): 75–90.
- ATANASOVSKI, Srđan. „The Roots of a National Music Canon and the Taboo of Composing Folk Tunes: The Case of Stevan Stojanović Mokranjac’s Garlands.“ У: *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Уредили Vesa Kurkela и Markus Mantere (Farnham: Ashgate, 2014, у штампи).
- BENDIX, Regina. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison и London: University of Wisconsin Press, 1997.
- KONJOVIĆ, Petar. *Ličnosti*. Zagreb: Ćelap и Popovac, 1919.
- KUHAČ, Fr. Š. *Južno-slovenske narodne popevke*. II knjiga. Zagreb: C. Albrecht, 1879.
- PAVLOVIĆ, Aleksandar. „From Traditional to Transitional Texts: Montenegrin Oral Tradition and Vuk Karadžić’s *Narodne srpske pjesme*“. Докторска дисертација. University of Nottingham, 2012.
- PORTER, James. „’Bring Me the Head of James Macpherson’: The Execution of Ossian and the Wellsprings of Folkloristic Discourse.“ *The Journal of American Folklore* 114 (2001): 396–435.
- SERBISCHE VOLKSLIEDER. Aus dem Königreiche Serbien, Fürstenthum Montenegro, Alt-Serbien, Macedonien, Dalmatien, Bosnien, Herzegovina und Süd-Ungarn. Vorgetragen an den Concerten zu Berlin, Dresden und Leipzig im März 1899 vom „Belgrad Gesangsverein“*. Belgrad: S. Horovits, s.a. [1899].
- WHITE, George W. *Nationalism and Territory: Constructing Group Identity in Southeastern Europe*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000.

*Srđan Atanasovski*

## FROM FOLK SONGS TO THE GARLANDS: MOKRANJAC AS A COMPOSER

### Summary

Since they were written, Stevan Stojanović Mokranjac’s garlands were perceived as medleys of “authentic” folk songs, and Mokranjac as a composer who selected the best of Serbian folk songs and deftly arranged them for choir. While vindicating Mokranjac’s “originality” has been one of the main objectives of the Serbian musicological discourse, the possibility that some of the melodic material in the garlands was actually composed and not “collected” by Mokranjac has rarely been mentioned, notwithstanding several cases where there are clear clues of this. In this paper I argue that in order to fully appreciate Mokranjac’s originality and compositional dexterity, we have to investigate this possibility in detail. In this study I focus on Mokranjac’s songs from “Old Serbia” and “Macedonia” (Seventh, Eight, Tenth, Eleventh, Twelfth and Fifteenth garland, as well as two songs from the Fifth garland) for several reasons: while Mokranjac’s audience was largely oblivious to the actual musical folklore of these areas, thus giving him a greater freedom to compose, the issue of “authenticity” was particularly pertinent, as Mokranjac was perceived as kind of “reporter” whose task was to make this musical material known to the wider public. Finally, Mokranjac’s songs from “Old Serbia” and “Macedonia” are very well documented in his preserved manuscript notes, including two notebooks he produced while recording folk songs in Priština in 1896, making it easier to trace the process of composing. Regarding the origin of the music material he used in these garlands, I come to the conclusion that only the Eight garland (“From Kosovo”) was produced

using exclusively the material he collected “on the field” in Priština (albeit heavily modified), while other garlands were produced using the material which was composed or available in his immediate surroundings. I identify three groups of songs: the ones which were fully composed, the ones which were based on collected material but substantially amended (including widening of the ambitus and composing new sections), and the ones which were used with minor alterations. By doing this, Mokranjac chose to strongly anchor the songs in tonal harmonies and to produce contrast and uplifting musical episodes. Without these interventions, garlands would probably never achieve such high popularity and success with his urban audiences in the Kingdom of Serbia and Austro-Hungary. In this regard, Mokranjac fits the figure of long nineteenth-century “collectors” of folk art such as James Macpherson, Jacob and Wilhelm Grimm, as well as Vuk Stefanović Karadžić, who regularly doctored the collected material for the cultural taste of European bourgeoisie. Interestingly, some of the most emblematic and creative songs of the garlands seem to have been fully composed by Mokranjac, which speaks even more about his originality and high compositional skills.

Key words: Stevan Stojanović Mokranjac, garlands (rukoveti), folk song, “Old Serbia” (“Stara Srbija”), “Macedonia” (“Mačedonija”).



ПОВОДОМ ЈУБИЛЕЈА  
БРАНИСЛАВ Ђ. НУШИЋ  
150 година од рођења



ДРАГАНА ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ  
 Универзитет у Београду, Факултет драмских уметности  
 Оригинални научни рад / Original scientific paper

## БРАНИСЛАВ Ђ. НУШИЋ – ВИЗИОНАР У КУЛТУРИ ЈУЖНОСЛОВЕНСКИХ ЗЕМАЉА

**САЖЕТАК:** Бранислав Ђ. Нушић био је, мање или више, успешан концептант позоришног система на простору јужнословенских земаља, у периоду од 1900. до 1929. године. Многи су желели да оспоре Нушићев значај, као свестране и универзалне стваралачке личности, у разноликим делатностима, на руководећим функцијама, у културном животу Краљевине Србије и Краљевине СХС. Бранислав Нушић је међу првим ствараоцима утемељио идеју о јединственом културном простору јужнословенских, односно југословенских земаља. Позориште и уметност, у ширем контексту, по њему, средства су за ширење националних, културних и хуманистичких порука. Залагао се за уједначавање културног нивоа нације, јер је веровао да се културом, уметношћу и образовањем снажи и препоручује једна држава, заједници народа Европе. Културни препород Нушић не препушта случају. То је задатак државе и део политике. Под културом подразумева не само уметност и просвету већ и привреду државе. Позориште, непосредним контактом са публиком, омогућава директну и плодносну трансмисију духовних тежњи једног народа ка припадности цивилизације света.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Бранислав Ђ. Нушић, Народно позориште, дипломатија, меморандум, Министарство просвете, начелник Уметничког одељења, план, национална култура, организација, реорганизација, демократизација, културна акција, законска регулатива, уредба, културни тестамент, јужнословенски, југословенски, Европа.

Бранислав Ђ. Нушић, (8. октобар 1864, Београд – 19. јануар 1938, Београд), оставио нам је у наслеђе књижевна и драмска дела, до данас актуелна и жива на театарским сценама не само Србије већ словенских и јужнословенских земаља.

Такође, бавио се и дипломатијом (Приштина, Скопље, Серез, Битољ), а био и управник позоришта (Народно позориште у Београду, 1900–1902, Српско народно позориште у Новом Саду, 1904–1905, оснивач и први управник Народног позоришта у Скопљу, 1913–1915, управник Народног позоришта у Сарајеву, 1924/5–1928). У сезони 1905/1906, са Михајлом Сретеновићем, покушава да оснује Мало дечје позориште, потом је творац

Меморандума за оснивање Црногорског народног позоришта, на Цетињу 1907. године.

По завршетку Великог рата и повратку из избеглиштва, Бранислав Нушић је наш први начелник Уметничког одељења Министарства просвете у Београду, које је формирано 1919. Одељење је било нуклеус потоњег Министарства културе, а Нушић први министар културе, у савременом смислу те речи.

О Браниславу Ђ. Нушићу, више од једног века, много је написано, пише се, и биће писано. Његови живот и дело су бесмртно ткиво, уткано у све поре уметничког, теоријског, политичког, културолошког аспекта, прошлости, савремености и будућности, као заоставштина новим генерацијама истраживача и уметника.

\* \* \*

После погибиије сина<sup>1</sup> матуранта Страхине-Бана, у време Првог светског рата, крајем 1915. године, са управничког места, напушта Скопље, 20. октобра 1915. Почине Нушићева Голгота и његове породице. Преко Приштине, Цетиња и албанских планина, долази до мора, те из Сан Ђованија ди Медуа, француским бродом Чад, 20. јануара 1916, са четири хиљаде рањеника, болесника, лекара, 29. јануара 1916. године, искрцава се у Марсељу. Од пролећа 1916. до августа 1917. борави у Паризу.<sup>2</sup>

За време избеглиштва Нушић је активан, помаже као тумач, пошто говори француски језик, држи предавања о Србији, и друго.

Године 1967. објављен је документ, под насловом *Један Нушићев план из год 1917. о организацији културног живота*. Документ казује о Нушићевим идејама и плановима за обнову и препород националне културе после ослобођења. Писмо је упућено 30. јуна 1917, из Женеве на Крф, ми-

---

<sup>1</sup> Реч је о сведочанству Радослава Веснића, *Аутобиографија*, МПУС, Београд, 1998, 39: „Није све са Нушићем било само смех. Срео сам се са њим при повлачењу преко Албаније. Његов син јединац Бане, погинуо је нешто пре тога. Вест о синовљевој погибиији дубоко га је потресла. Дотле увек бодар и ведар, увек спреман на шалу и духовит разговор, мало је говорио, био је повучен у себе, озбиљан. Његов поглед и стиснута уста говорили су ми о његовој трагедији, коју је стоички подносио. Знао је да је смрт његовог сина хероја плод и његовог личног утицаја и васпитања. Када је рат почео Милутин Бојић и ја добили смо позиве а Бане, са којим смо се дружили, није пошто је био још премлад. Међутим, он се пријавио као добровољац. Када му је отац саветовао да сачека регрутовање и да се као војник обучи у војном знању, Бане му је рекао: ‘Ти си и мене и моје другове бодрео да се боримо против непријатеља. Ја не могу да заостанем за својим друговима’. За време тог нашег сусрета у Албанији нисмо ни споменули Бана, мада смо обојица мислили на њега, на дивног дечака поносног чела и неустрашивог дечачког држања. Растали смо се стари и ја пред укрцавање, он за Француску са породицом, ја за Крф“.

<sup>2</sup> Године 1917. када са Корзике у Париз стиже глумац и редитељ Владета Драгутиновић и у театру Фонтебло припрема представу *Кнез Иво од Семберије*, Бранислава Нушића са групом глумаца који су били у Паризу, као што су Ана Паранос, Драга Милојевић, Михајло Ковачевић, Јосиф Срдановић, Брана Војиновић. Пробе организује Александар Арнаутовић, секретар Народног позоришта, а пробама присуствује и Нушић лично.

нистру просвете. Нушић, детаљно, разрађује план за организацију културног живота, у послератној држави. Важном документу није указана достојна пажња у нашој културној јавности, до савременог доба. Можда је потребно подсетити на Нушићев пројекат. Зашто? Зато што је у предлогу очигледна Нушићева тенденција за демократизацију културе. Домаћа, савремена културна јавност у протеклих неколико деценија, непрестано инсистира на сличним идејама. Мада, мало тога је урађено. Наиме, у теоријском смислу, наши посленици у култури, у студијама, поглавито инсистирају на Марлоовом пројекту француског модела културе, актуелног после 1945. године, после Другог светског рата, заборављајући на Нушићев концепт.

Наиме, Нушић пише, 1917, о националној култури, без импровизација. То је трајна културна акција, уз законску регулативу и уредбе, а дословно гласи:

Господину Министру просвете и црквених послова,

У овом тренутку радикалнога преокрета у духовима и формулисања нових погледа у политици, који још увек могу повести догађаје једним неочекиваним правцем, ми још не смемо и не можемо рећи да се налазимо пред потпуно поузданим перспективама. Једно је ипак и увек поуздано: ми стојимо пред двама предпоставкама и једном истином. Прва је предпоставка да ћемо се вратити у Србију већу но што смо се надали, друга је, да ћемо се вратити у Србију мању но што слутимо, а једна је једина истина и та је: вратили се у већу или мању Србију, наш сав будући рад, наши сви будући напори имају бити управљени на културно развијање наше. Малу Србију морамо културом изнети и одржати је као равноправна члана будуће заједнице народа, која ће заменити данашње војничке савезе, и њоме, културом – демонстрирати противу историјске неправде која би нам се евентуално могла нанети; У Великој Србији, сем што би култура оправдала њено постојање, њоме би још уравнили, изгладили, измирили и збратимили све разнолике култове, елементе, погледе и тежње, које би неминовно у њој срели, те створили једноставну и снажну државу. Према томе, већ после првих и најпречих брига и помоћи великоме рековалесценту, нашој отаџбини, сви морамо кренути, сви се морамо наоружати, све своје снаге мобилисати, да у новој Србији заснујемо један културни ренесанс, те да светлим зрацима културе и просвете умијемо крваво лице наше напаћене Отаџбине. Али, један нов и снажан покрет у просвети, књижевности и уметности, не сме у будућности бити ствар случаја, ствар приватне иницијативе, ствар улице; он мора постати део државне бригае, део државне политике. Другим речима, држава такав један покрет мора легализовати као једну од својих потреба и заложити се да створи повољан терен, нарочите услове и још узме и иницијативу, те да уздигне тај део племените културе на један већи степен и један виши ниво. Држава то може постићи једним читавим низом мера, једним читавим низом институција, једном, тако рећи, организацијом књижевности и уметности. Ја ћу бити слободан да изложим у кратким линијама и нефиксираним потезима један део тих мера, као резултат познавања

наших прилика, дугогодишњег размишљања, посматрања и проучавања појава у културних народа и размене мисли са људима којима питање напретка српске књижевности и уметности лежи на срцу.

1. Одељење за уметност. У Министарству просвете оснива се „Одељење за више просветне установе и лепе вештине“, које би било регулатор и иницијатор свих покрета на пољу више просвете, књижевности и уметности. У вези са тим и досадањи просветни Савет распада се и стварају се два нова: школски савет и културно-уметнички савет. Под „Одељење за више просветне установе и лепе вештине“ спадају: а) Академија наука, б) Народни и сви остали музеји, в) Народна и све остале библиотеке, г) Народна и сва остала позоришта, д) Државна штампарија (ако се не би доделила министарству финансија), њ) Велика уметничка школа (конзерваторија), е) Сва субвенционисана научна, књижевна и уметничка удружења и установе, ж) Сва концесионирана културна предузећа.

2. Материјална потпора. Разуме се да би уз моралну помоћ која би никла из иницијативе „Одељења за уметност“ била неминован услов и материјална помоћ коју би држава морала да жртвује на задаће поверене томе одељењу. У маломе и сиромашном народу који тек заснива културу, који нема великих купаца и нема приватних галерија и мецената, сав терет материјалне помоћи мора пасти на државу. Поред буџетских сума које држава даје већ Академији наука, музејима, библиотеци и позориштима (београдском и скопском) морале би се у будући буџет унети и нове суме:

1. На субвенцију Великој уметничкој школи
2. На откуп слика и вајарских радова
3. На помоћ за лепу књижевност
4. На помоћ за одржавање уметничких изложби
5. На субвенцију великом књижевно-уметничком листу
6. Помоћ пензионим фонду књижевника и уметника
7. На питомце за књижевност и уметност
8. На годишње конкурсе за најбољу: а) драму, б) роман, в) причу, г) песму, д) критику, њ) музичку композицију, е) архитектонски рад, ж) уметничку креацију на сцени, з) најкусније књижевско издање.

У буџет би се Министарства просвете још унели ануитети за зајам из којег би се назидало: велико и модерно Народно позориште (данашње позориште постало би конзерваторија и тако би, не мењајући намену творчеву, опет служило уметности) изложбена зграда, музеј, галерија, библиотека итд.

Осим овога, Министарство просвете би узело иницијативу да веће општине и окружни одбори унесу у своје буџете извесне суме на потпомагање књижевности и уметности, а на начин који би Министарство просвете прописало.

1. Закон о књижевној својини. Овај закон, који смо досад већ требали имати, имао би се донети на принципима: да се заштити књижевни и уметнички производ као и свака друга приватна својина; да обезбеди приход једнога труда његовог творцу и најзад да се ограничи рок трајања својине, по смрти пишчевој и после тога рока, право државно као на јавну својину.

2. Закон о библиотекама и читаоницама. У нас постоји закон о Народној библиотеци у Београду, све друге библиотеке су још увек аматерска предузећа. Нови закон би морао обухватити одредбе о школским, стручним, ђачким, окружним и општинским библиотекама, као и о радничким како су оне у Холандији, при фабрикама образоване. Тако исто, овај би закон тежио да потпомогне обнову читаоница које, правилно уређене, могу бити од велике користи за опште образовање.

3. Закон о књижарима и штампаријама. До данас никаквога закона о томе немамо и зато књижаре у нас и не врше своју праву функцију. Да одговоре својој намени и буду снажан помоћник у развијању просвете и културе, ваља им законом створити нарочите услове и обезбедити им извесне концесије (као што се дају на пр. апотекарима). То се да помоћи олакшавањем пореза, искључивом продајом извесних предмета (школских књига и др.) и другим мерама. Штампарије отвара засада ко хоће и како хоће, без обзира на хигијенске услове радника и потребе околине. Такве штампарије, да би обезбедиле себи опстанак, штампају ма шта, почев од рожданика па до неписмених паланачких новина, чиме само још већу штету наносе. Извесни прописи, који би дефинисали шта се сматра штампањем и каква она мора бити и тај би посао упутили правилним животом.

4. Велика уметничка школа (конзерваторија). Ми имамо уметничку (сликарско-вајарску) школу, која вуче субвенцију. Значи, треба додати још глумачку школу, сабрати све под један кров, под једну управу, регулисати то нарочитим законом и имамо Конзерваторију. Шта значи један овакав уметнички универзитет за развој уметности у једноме малом народу, није потребно овде износити. Потребно је само констатовати постидан факат да Хрвати, немајући ни политичких слобода ни моралних и материјалних средстава, имају већ своју Конзерваторију.

5. Народни домови. Иницијативом Министарства просвете, сваки округ уноси у свој годишњи буџет суму ануитета и зајмом, који држава гарантује, диже се у средини округа Народни дом. Народни дом сконцентрисава под свој кров све културне установе свога округа. Ту је окружни-привредни музеј, библиотека, читаоница, велика сала за изложбе свих врста, за забаве, јавна предавања, концерте и позоришне представе. Осим тога, под кровом су овога дома: певачко друштво, црвени крст, женско друштво, народно здравље, гимнастичко удружење и сва остала хумана и културна удружења.

6. Пензиони фонд. Мали је број књижевника и уметника у нас који нису у државној служби, која им обезбеђује пензију. Тако музичари и сликари (већином наставници) а глумци већ имају нарочитим законом обезбеђену пензију. Минималан је број оних које би закон о пензионом фонду књижевника и уметника имао да збрине те је у толико већи изглед за остварење овога закона. Закон би регулисао на који би се начин и у ком случају издавала пензија и како би се множио фонд (стална државна помоћ, легати, улози, проценти од изложби, концерата, позоришних представа и књижарских издања и др).

7. Закон о издавачима и издавачким удружењима. Закону би се овоме била циљ да, нудећи повољне услове, изазива појединце или удружења

капитала (акционарска удружења) да почну улагати свој новац и у културна предузећа.

8. Закон о позориштима. Садашњи закон регулисава односе народног позоришта и путничких дружина. Ако буде Србија велика, ако обухвати све покрајине које нам припадају и улазе у обим нашега националног програма, ми онда морамо рачунати и са сталним покрајинским позориштима (Загреб, Љубљана, Сарајево, Дубровник, Скопље) као и са позориштима која ће бити приватна предузећа. Но оно чему би нови закон посебну пажњу имао посветити, сем регулисања правних и административних односа, била би она нарочита позоришна политика, која би се спровела у интенцијама државне унутрашње политике.

9. Занатлијско-уметничка школа. Досадашња наша Занатлијско-уметничка школа кроз је на погрешној основи и зато и даје неправилне резултате. Она даје или госпођице које цртају цвеће на лепезама или уметнички пролетаријат који се вуче по ходницима Министарства просвете и троши стипендије за које нема услова. Оваква каква је та школа није занатлијска а није ни уметничка. Она би се морала на сасвим новим основама реорганизовати, да негује уметнички укус у занатлијској производњи.

10. Уредба о уметничким стипендијама.

11. Уредба о уметничким изложбама.

12. Уредба о конкурсима.

13. Уредба о субвенционисаним удружењима и установама.

Све ове и још многе друге мере, које би имале створити услове за један замашан културни покрет, овде су само наглашене без нарочитога реда и без јаче и опширније мотивације, те свака од њих захтева да се њоме особено позабави и проучи. Али, поред тога, њихов велики број казује, с једне стране да у нас до сад није ништа рађено на организацији уметности и књижевности, а с друге, потребу да се о свим овим пословима израније размисли и учине велике и опширне предходне припреме и озбиљна проучавања, како бисмо у даноме тренутку могли са поуздањем приступити њиховој примени. Јер, за један ренесанс, није довољна само добра воља коју би једног дана потреба изазвала, као што баченоме семену у неплодно земљиште није довољна само добра воља сејачева. Култура није дивља биљка и она не ниче тамо где нема погодна и припремљена земљишта за њено развијање. У великих и културних народа који су срећом данас наши пријатељи и савезници, сва су та питања мање више решена и ми би се могли срећно користити тим решењима за припрему услова и стварање потреба једноме ренесансу књижевности и уметности код нас. Али користити се тиме посао је коме би се морало још сад приступити, искоришћујући несретно наше изгнанство, које нам пружа прилике да у центрима, богатим културом видимо и слушамо којим су путевима ишли народи који су већ постигли оно чему ми само тежимо. Подразумевајући под културом у ширем смислу просвету и привреду, ја мислим да наша два министарства, просвете и привреде, у овоме тренутку када изгледају мање актуелна но остала, имају већу задаћу и огромну бригу да приберу све што што би будућем њиховоме значајном и пространом раду могло бити од користи и припреме сав материјал, како би се при повратку у Отаџбину, одмах с почетка



поставили за сваки посао здрави и чврсти темељи. Министарство привреде већ у томе погледу чини озбиљне и замашне кораке. Његова се иницијатива опажа на све стране у иностранству. Делегати и комисије тога Министарства проучавају по Енглеској, Француској и Италији привредне установе, проучавају јавна и приватна предузећа, трговачке односе и прилике, законске одредбе и све друго. Министарство просвете свело је свој рад на школовање деце на страни, и то нагнао силом прилика. Свакојако је то једна од важних и великих потреба, свакојако је то једно срећно искоришћавање изгнанства, али сме ли Министарство просвете и хоће ли остати само на томе послу налазећи се пред великим и значајним задаћама, које му предстоје у Отаџбини коју треба препородити...<sup>3</sup>

30. јуна 1917. год Бранислав Ђ. Нушић

\* \* \*

Упркос личној трагедији, пише: преправља старе текстове, ствара нова драмска дела, хронику *Под лавином*, трагедију српског народа, посвећену сину. Нушић, дакле, проучава организацију позоришног живота у Француској, намерава да отпутује у Рим, с истим циљем, да изблиза упозна италијанску позоришну праксу и праксу на ширем плану културе.

Из овог периода сведоче и писма упућена, Милану Гролу, управнику Народног позоришта у Београду, који такође, у време Првог светског рата, борави изван домовине. Од 1916. до 1918. године, Милан Грол с Божом Марковићем руководи Српским пресбириом у Женеви, и брине о српским избеглицама. По повратку у Србију, Милан Грол преузима дужност управника, од Милутина Чекића, 5. августа 1919. године.

По пробоју Солунског фронта Нушић се враћа у Србију. Долази у Београд, а потом у Скопљу преузима дужност управника.

\* \* \*

Поменимо, трагедије, страдања у рату, губитак сина, тема су романа *Девејстийеййнаесѝа* (Београд, 1921). Године 1919. Бранислав Нушић, накратко, обнавља рад Народног позоришта у Скопљу, јер је убрзо именован за првог начелника новооснованог Уметничког одељења Министарства просвете у Београду. У периоду 1925–1928. управник је Народног позоришта у Сарајеву. Коначно, 1929. године, дефинитивно одлази у пензију. Посвећен је само књижевном раду, до краја живота, 19. јануара 1938. године (Богојављење).

За редовног члана Српске академије наука у Београду изабран је 1933. Овом приликом, приступну академску беседу Нушић посвећује Јовану Стерији Поповићу, као творцу српске комедије и нашем највећем комедиографу:

---

<sup>3</sup> *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, 1967, књ. 15, св. 1, 161–164.

...Најстарија Академија наука коју је Ришелје основао почетком 17 века однеговала је једну лепу традицију. Нови академик, ступајући у редове бесмртника, својом приступном беседом одаје пошту и признање своме предходнику, онемо чију упражњену фотелју он заузима. Ако би овој лепој традицији следовали, ма и без бесмртничких претензија, ја бих се овом приликом морао зауставити пред оном фотелјом која већ од оснивања Академије стоји упражњена, а коју би, да је то временски било могућно, достојно заузимао отац наше драме, велики писац комедија Јован Поповић Стерија... И као што је Ла Фонтен, пун дивљења за Молијера, написао епитаф: „Овде почивају Плаут и Теренције, па ипак Молијер“, могли бисмо и ми за Јована Поповића Стерију рећи: „Он је наш Молијер, па ипак Стерија.“ (Нушић 1933: 5)

Познат као беседник, Нушић приређује пионирску *Рейторику* (Нушић 1934), једини уџбеник до савременог, нашег доба. Осуђује настанак фашизма у Европи бранећи слободу културе текстом „Књижевници у одбрани културе“ (часопис 1936, 12. децембар 1935, 3). Поручује:

...Ако је књижевност израз духа једног народа, она мора бити и заточник слободе тог духа... Дух се не може ограничити, он не трпи норме које га спутавају. Он тражи слободу за све и у свим областима друштвеног живота, увек тражи нове форме изражавања...

Месец дана пред смрт, Нушић изговара последњу јавну беседу<sup>4</sup>, у свечаној сали Београдског универзитета, 5. децембра 1937, на оснивачкој

---

<sup>4</sup> Нушић је преминуо 19. јануара 1938, а 21. јануара, од београдског Народног позоришта, са чијег су балкона одали пошту Браниславу Нушићу јавне личности, културни посленици и представници уметности, поворка се кретала кроз Београд, који му је одавао пошту. На гробљу међу многим говорницима био је и Радослав Веснић који ће овом приликом изговорити: „Борбени млади песник, који због једне песме одлази у пожаревачки затвор, у коме су тамновали многи борци за грађанске слободе предкумановске Краљевине Србије, сарадник револуционарног листа ‘Борбе’ и писац горке сатире *Сумњиво лице*, велики народни песник *Кнеза од Семберије*, *Данка у крви* и *Хаџи Лоје*, који је одушевљавао својим племенитим патриотизмом поколење што се родило и борило у раздобљу 1908. до 1918, савремени комедиограф наше средине која се огледа у *Народном посланику*, *Пројекцији* и *Покојнику*, Бранислав Нушић, творац нашег дечјег позоришта, Бранислав Нушић грађанин и патриота који је основао или дао сугестије за оснивање многих културних, уметничких, хуманих и патриотских установа, није умро и неће умрети. Он живи и живеће својим делима, том великом заоставштином духа, духа слободарског и витешког, духа човечански самилосног и ведрога, духа, који се издигао данас тако високо изнад наше дневне животне пизме и ината. Лицемери и они који су до јуче суревњиво гледали на његове успехе неће моћи да се мрште пред народним приказанем, које је јаче од свих списатељских фарисејских написа. Остало је иза тог великог човека његово велико дело којим се нација поноси и које постаје од данас опште драгоцено благо. У име Клуба независних књижевника, коме је велики Нушић био стални члан и дугогодишњи председник назорног одбора, дубоко се клањам бесмртном путнику који данас мења царство земаљско царством небеским, остављајући нам у својим делима свој широки и здрав хумор, своју хуманост и велико социјално саосећање, свој слободарски револт против назадаштва и општег друштвеног неморала, свој велики

скупштини Удружења научника, уметника и писаца. Беседа, од стране уредништва *Наше стварности*, проглашена и објављена је као Нушићев *Културни шеснамен* (Нушић 1938: 23–24). Сматрајући да појединац не може изменити тешке прилике, у свом последњем говору Нушић визионарски говори о односу државе према култури, културним посленицима и њиховој функцији у друштву те каже:

...Спор је темпо којим ми корачамо у племенитој тежњи да се уврстимо у редове културом и напретком измаклих народа; спор је темпо да ми у блиској, па можда и у даљој будућности не можемо догледати остварење тих својих тежњи. Не лежи узрок томе у недостатку духа, у недостатку духовних моћи наших, већ у тежњама и материјалним и моралним приликама и условима под којима се наша млада култура развија. Културни изрази, културни покрети, прегнућа у нашем су друштву још увек појаве другога и трећега реда; носиоци тих израза, покрета и прегнућа, дакле, градитељи културе, код нас су малте не излишни људи, чак толико излишни да се њихова реч одстрањује чак и када се решава о најважнијим културним питањима. Сем тога, млада култура као и млада биљка за свој развитак и процват тражи атмосферу зрачнију но што је ова коју јој наше поднебље нуди. Под нашим, тако често мутним поднебљем, млада се биљка не може да развије у стабло, нити да да пуну цваст, као што ни духовно стваралаштво не може доћи до пуног изражаја, те с тога многа реч остаје недоречена, многа мисао неисказана, многи ток пресушује на самом извору своје или бар не даје све изобиље своје духовне моћи.

Ма колико снажан духом, појединац није кадар ни својим напорима, ни евентуалним својим личним успесима да измени ове прилике; тек удружене све духовне моћи, једном заједничком и истрајном акцијом, моћи ће културним прегнућима да прошире духовне вредности у нашој средини и моћи ће да им обезбеде значај који оне имају у развоју једног културног младог друштва...

\* \* \*

Позориште је за Нушића било животна потреба,<sup>5</sup> а његово стваралаштво је до савременог доба, друге деценије XXI века, основа позоришних репертоара у Србији. У непосредном контакту, са глумцима, неисцрпне енергије, ентузијазма, љубави, руководио је позориштима. У ситуацијама када није био у директној вези са театром, организовао је и предводио масовне скупове.

---

патриотски огањ у коме је сагорео на олтару Отаџбине и његов јединац Бане са фалангом многобројних другова за велику и уједињену Нацију“ (1998: 92).

<sup>5</sup> Лист *Време* спровело је 7. априла 1936. анкету на питање: Да ли позориште умире? Бранислав Нушић је одговорио: „Не, позориште не умире! То позоришну уметност с једне стране чини најпопуларнијом уметношћу, а с друге намеће јој безброј званих и незваних судија. И одиста, ни о којој се уметности не суди тако олако као о позоришту.“

Бранислав Нушић био је, мање или више, успешан концептант позоришног система на простору јужнословенских, односно југословенских земаља, у периоду од 1900. до 1929. године. Многи су желели да оспоре његов значај као свестране и универзалне стваралачке личности, у разноликим делатностима, на руководећим функцијама у културном животу Краљевине Србије и Краљевине СХС.

Био је, пре свега, драмски писац, драматург, директор драме, управник позоришта, оснивач позоришта, теоретичар позоришта, издавач и уредник позоришног листа, посленик културе у ширем смислу речи, и можемо са сигурношћу данас утврдити његов велики допринос у области позоришног законодавства и организације, у идејном конципирању микро и макроорганизационог позоришног система земље.

Бранислав Нушић је међу првим ствараоцима утемељио идеју о јединственом културном простору јужнословенских земаља. Позориште и уметност у ширем смислу, по Нушићу, средство су за ширење националних, културних и хуманистичких порука. Залагао се за уједначавање културног нивоа нације, верујући да се културом, уметношћу и едукацијом, снажи и препоручује једна мала држава, заједница народа Европе. Културни препород Нушић не препушта случају, јер то је задатак државе, и део политике. Под културом подразумева не само уметност и просвету, већ и привреду државе. Театар, непосредним контактом са публиком, омогућава директну трансмисију духовних тежњи народа, ка цивилизованом свету.

## ЦИТИРАНИ ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- ВЕСНИЋ, Радослав. *Аутибиографија*. Београд: МПУС, 1998.
- ВЛАТКОВИЋ, Драгољуб. *Нушић и Српско народно позориште 1890–1980*. Нови Сад: СНП, 1982.
- ВОЛК, Петар. *Писци националног театра (1835–1994)*. Београд: МПУС, 1995.
- ВРЕМЕ*, Београд, 7. април 1936.
- ВУКАДИНОВИЋ, Зора. *Родио позориште*. Београд: МПУС, 1996.
- ГЛИГОРИЋ, Велибор. *Из књижевног и позоришног живота*. Београд: Приватно издање, 1937.
- ДОМАЗЕТ, Славко. *Нушић и Смедерево*. Смедерево: Дом културе, 1989.
- ЂОКОВИЋ, Милан. *Бранислав Нушић*. Београд: Нолит, 1964.
- „Један Нушићев план из 1917 о организацији културног живота.“ *Зборник Мајице српске за књижевности и језик* књ. 15 (1967).
- ЈОВАНОВИЋ, Зоран Т. *Народно позориште Краљ Александар Први у Скопљу (1913–1941)*. Том 1 и 2. Нови Сад, Матица српска, 2005.
- ЈОВАНОВИЋ, Зоран Т. *Позоришно дело Милана Грота*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- ЈОВАНОВИЋ, Рашко. *Један дружи Нушић*. Смедерево: Дом културе, 1998.
- „Књижевници у одбрани културе.“ *Часопис „1936“* бр. 1 (12. децембар 1936).
- КОВИЈАНИЋ, Гаврило. *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду*. Београд, 1971.
- ЛЕШИЋ, Јосип. „Нушић и Босна.“ *Позориште* бр. 1–2 (сеп.–окт. 1988).
- МАРИЈАНОВИЋ, Петар. *Мала историја српског позоришта*. Нови Сад: Музеј позоришне уметности Војводине, 2005.

- МАРКОВИЋ, Живко. „Меморандум Бранислава Нушића за реорганизацију СНП-а.“ У: *Сјоменица 1961–1961*. Нови Сад: СНП, 1961
- МИСАИЛОВИЋ, Миленко. *Комедиографија Бранислава Нушића*. Београд: Универзитет уметности, 1983.
- НИКОЛИЋ, Милоје. „Нушић као управник Народног позоришта у Београду“. *Зборник МПУС*. Београд, 1964.
- НУШИЋ, Бранислав Ђ. „Зашто пишем?“ *Правда* 31. мај 1936.
- НУШИЋ, Бранислав Ђ. „Културни тестамент (5. децембар 1937).“ *Наша стварност* бр. 13–14 (1938).
- НУШИЋ, Бранислав Ђ. „О Јовану Стерији Поповићу.“ *Полиџика* бр. 9206 (1933).
- ПАУНОВИЋ, Синиша. *Писци изблиза*. Београд, 1958.
- СТОЈКОВИЋ, Боривоје С. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (Драма и опере)*. Београд, МПУС, 1979.
- ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ, Драгана. *Дела Бранислава Нушића на београдским сценама*. Београд: МПУС, 1998.
- ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ, Драгана. *Нушић позоришни стваралац двадесетог века*. Смедерево: Дом културе, 2000.
- ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ, Драгана. *Сањари српског националног театра / Dreamers of the Serbian National Theatre*. Издање на српском и енглеском језику. Београд: Народно позориште Београд, 2005.

*Dragana Čolić Biljanovski*

## BRANISLAV Đ. NUŠIĆ – A VISIONARY IN THE CULTURE OF SOUTH SLAVIC COUNTRIES

### Summary

Branislav Đ. Nušić was born on 8 October 1864 in Belgrade and died on the Twelfth Night, on 19 January 1938 in Belgrade. He worked in the Ministry of Foreign Affairs, first as a scribe and translator and later as diplomat in Priština, Skoplje, Bitolj, Serez, etc.

He was a secretary of the Ministry of Education and afterwards he became a dramatist and a manager of the National Theatre in Belgrade (1900/1902). In the period of 1904/1905, Nušić was the manager of the Serbian National Theatre in Novi Sad. Also, in 1905, with Mihajlo Sretenović he helped establish the Small Theatre in Belgrade. He developed the project for establishing the Montenegrin National Theatre in Cetinje in 1907 and was the first manager of the National Theatre in Skoplje in 1913.

During the First World War, after the death of his son at the end of 1915, Nušić's Golgotha and that of his family started. From spring 1916 until August 1917 he was in Paris. In the Archives of Serbia among the material of the Ministry of Education in the Collection of the Matica srpska for Literature and Language in 1967 there is a document entitled *One Nušić's Plan from 1917 on the Organization of the Cultural Life*, which speaks about Nušić's ideas and plans for the renewal and revival of the national culture after the liberation. This is a letter written on 30 June 1917 and sent from Geneva to Corfu to the Minister of Education. In this document Nušić presented in length his plan for the organization of the cultural life in the post war state. In this proposal Nušić's tendency to democratize culture was obvious because a lot of attention was given to the cultural development, raising the level of the national culture without any improvisation. According to Nušić, that was a long lasting cultural action with legal regulations and acts.

After World War I in 1919, he revived the National Theatre in Skoplje and soon he was appointed to be the first head of the newly founded Artistic Department of the Ministry of Education in Belgrade and in 1923 he retired again. In the period of 1925/1928 he was the manager of the National Theatre in Sarajevo and in 1929 he was appointed the librarian of the National Assembly in Belgrade. In 1933 he was elected as a regular member of the Serbian Academy of Sciences in Belgrade.

Key words: Branislav Đ. Nušić, National Theatre, diplomacy, memorandum, Ministry of Education, Head of Artistic Departments, plan, national culture, organization, reorganization, democratization, cultural action, legal regulations, decree, Cultural Will, South Slavic, Yugoslav, Europe.

## ТОМИСЛАВ ИРИЧАНИН

Независни истраживач

Оригинални научни рад / Original scientific paper

## ПРИРОДА НУШИЋЕВОГ ХУМОРА

**САЖЕТАК:** Различита мишљења критичара о Нушићевом хумору трају више од сто година. Једни сматрају да је његов хумор плитак и површан док други проналазе у њему сатиричне тонове. Циљ овог чланка је да дефинише неке битне црте његовог хумористичног виђења стварности. Тему сам проширио теоретским разматрањем о томе које су карактеристике хумора, а које сатире, и какав је њихов међусобни однос. Из тих разлога, укључио сам у тему руског теоретичара Богданова који је не само дао општу дефиницију хумора као објективно виђење стварности, већ се позабавио и Нушићевим хумором проналазећи у њему низ сатиричних елемената, али и забавних и површних асоцијација. Извесну дигресију у правцу Молијера и Гогоља учинио сам да бих показао сатирично-хумористичке врлине нашег комедиографа. Такође сам истакао Нушићеву оригиналност и способност за проналажење занимљивих сижера. Подвукао сам још да иако је био под утицајем великог Гогоља, увек је проналазио оригинална решења како у обликовању сижера тако и у детаљима, који су били увек наши, нушићевски. Најзад, показао сам да је Нушић рођени комедиограф што се нарочито види у духовитим дијалозима и карикатури ликова. Подвукао сам да у карактеризацији лика, глумац мора да пронађе онај само Нушићу својствен карикатурални шарм без кога и нема аутентичног Нушића. Најзад, критички сам се осврнуо и на осавремењивање Нушићевих комедија које често не води рачуна о основним карактеристикама његове хумористичке поетике.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Нушић, хумор, сатира, духовит дијалог, шарм, оригиналност сижера, Молијер, Гогољ, Скерлић, Богданов, Чернишевски, Жанка Стокић, Миливоје Живановић, *Покојник*, *Јованча*, *Пућ око свећа*, *Мистер долар*, *Ујеж*, *Свећ*.

Нушић је био веома духовит човек. Измишљао је вицеве и досетке не само у приповеткама, фељтонима и комедијама, већ и за кафанским столом међу пријатељима. Безброј је анегдота о Нушићевој духовитости које му се приписују, а чији аутор можда није ни био, толико је била распрострањена та фама о његовом изузетном таленту. Руски историчар и филозоф XIX века В. О. Кључевски рекао је: „Ако један паметан човек хоће да буде духовит, онда је сигурно да смо изгубили паметног човека, а духовитог нисмо добили.“ Другим речима, овај филозоф хтео је да каже

да је духовитост дар који се не може научити. Ово је веома луцидна и тачна мисао и може се с правом применити на Нушића. Нушић је у највећој мери поседовао тај дар, више него иједан српски писац критичког реализма крајем XIX века и почетком XX века који су писали хумористично-сатиричну прозу.

За разлику од других писаца тог времена који су неговали сличан жанр (Домановић, Сремац) Нушић није знао за меру, немилосрдно је експлоатисао и расипао тај свој дар, огледајући се у многим жанровима, приповеткама, фелџонима, козеријама, цртицама и најзад комедијама где је постигао и највећи успех.

Нушићев раскошан хумористичан дар није добро прихватила званична критика на чијем је челу био Јован Скерлић. Он је узимао примере из приповедака и фелџона којима је Нушић пунио београдске хумористичке часописе и листове почетком XX века, све до Првог светског рата. „Његова сатира је плитка, клизи по површини живота, бави се малим људима и не прелази ниво кафанске духовитости“, писао је Скерлић у *Историји нове српске књижевности*. Његов савременик Бранко Лазаревић није био мање оштар: „Његови хумористични ефекти немају дубине, углавном су то безначајне анегдоте, смешни детаљи, буфонада фраза и речи покупљених са улице. У друштвене односе се није удубљивао, чак их није ни примећивао.“ Ово се пре свега односило на комедију *Народни њосланик*, једну од најбољих Нушићевих комедија обреновићевског периода. Међутим, Нушић се није обазирао на такву критичку оцену свога рада већ је наставио да и даље пише хумористичке текстове у истом стилу. Први светски рат је прекинуо Нушићеву хумористичну делатност. Он ће се хумору вратити тек после рата када ће крајем двадесетих и почетком тридесетих година настати његове најпознатије комедије.

Заједно са комедијама из обреновићевског периода (*Народни њосланик*, *Сумњиво лице*) као и овима после рата, Нушић ће освојити не само београдске и српске сцене већ и сцене широм Краљевине Југославије. Међутим, и поред свега, једне темељне естетске студије о његовом хумору није било. Једино се разгорела расправа о томе да ли је Нушић више хуморист или сатиричар. Мислило се да је више хуморист, па је с тешком муком тридесетих година примљен у Српску академију наука.

После Другог светског рата Нушића је здушно прихватио социјалистички режим као критичара преживелих схватања грађанског друштва. Највише је играна комедија *Покојник* јер се она директно везивала за стари режим између два рата. Било је покушаја да се естетски темељније дефинише природа његовог хумора, али је и то чињено некако узгред и више се бацао акценат на социјални аспект његових комедија. Један од најпознатијих аналитичара Нушићевих комедија професор Велибор Глигорић уврстио је Нушића у своју књигу *Српски реалисти* и притом написао обимну студију анализирајући сваку комедију посебно, али се није детаљније задржавао на естетском аспекту његовог хумора. Да ли је Нушић



више хуморист или сатиричар питање је које је одвајкада занимало критичаре и позоришне људе, али се може рећи да оно ни до данас није решено. Сам Нушић је можда најбоље дефинисао свој однос према том питању рекавши да себе сматра више хумористом него сатиричарем, јер воли људе, али да му се не може оспорити да није исмејао многе пороке савременог друштва као што је властољубље, сујета, похлепа, удвориштво, преваре сваке врсте, разне глупости и настраности у карактерима људи, итд.

Питање да ли је једно дело више хумористично или сатирично још увек је предмет спора међу теоретичарима, а није га лако ни дефинисати. Постоје хумористичка дела у којима превладава сатира, али и таква у којима сатира губи сваки хумористички набој и прелази у драму као што је то на пример у *Пазухиновој смрти* Салтикова Шчедрина или у *Тарелкиновој смрти* Сухово-Кобилџина. Ове можемо чак да сврстамо у мрачне комедије. Н. Гогољ, писац *Ревизора* који је највише утицао на Нушићев комедиографски рад, дао је велики допринос теорији комедије и сматрао је да је писац дужан да немилосрдно шиба људске мане и недостатке („Каква је то комедија без истине и срџбе“, писао је) и не показује никакву самилост према својим ликовима, како је и поступио у *Ревизору*. Ипак *Ревизора* никако не можемо сврстати у мрачне комедије као на пример *Пазухинову смрт* јер у њој не само да ликови нису мрачни него има и хумористичких епизода, рекао бих чак и фарсичних (пад Бопчинског, удварање Хљестакова мајци и ћерци и др.). Међутим, Гогољ је оштро реаговао када су глумци пренаглашавали комично-фарсичне моменте и изричито захтевао да се игра што природније и да све треба да проистиче из карактерно-психолошких особина ликова.

Мислим да од односа писца према својим ликовима као и теми коју обрађују зависи какав ће тон преовлађивати, хумористичан или сатиричан. Родоначелник модерне комедије Молијер (XVII век) који се огледао у разним комичним жанровима, од фарсе до танане психолошке анализе, тачно је знао како да процени ликове и њихове међусобне односе и да притом одреди карактер (природу) смеха. Тако ће Журден из *Грађанина њлемећа* бити симпатична незналица (жели да овлада манирима племства), Харпагон из *Тврдице* приказан као неразумна будала од чијег тврдичлука трпи цела породица, али ни према једном писац не показује мржњу, јер те пороке очигледно не сматра друштвено опасним. Сасвим је другачији његов однос према дон Жуану или Тартифу. Они су приказани као одвратне личности којима нема места међу пристојним људима и зато их сурово кажњава, дон Жуана богови кажњавају смрћу, а Тартифа краљ одстрањује.

Први српски значајни комедиограф Ј. С. Поповић (XIX век) такође је обрадио тему тврдичлука као и Молијер под насловом *Тврдица или кир Јања*. Али Стеријин однос према кир Јањи и његовом тврдичлуку друкчији је него код Молијера. Док је Харпагон карикатура једне неразумне

будале што донекле делује и симпатично, дотле кир Јањино обожавање новца поприма драматичне црте, па је и карикатура лика драматичнија. Стерија не само да сурово кажњава свога тврдицу него га и приморава да призна да је преварен, чак и да хвали српску памет која превазилази грчку. Стерија је и у другим комедијама приморавао своје порочне личности да признају своју кривицу и да се поправе. У име писца то су чинили резонери који су својом критиком разрешавали проблем порочних личности. То је био утицај просветитељских идеја да се рђав човек може поправити и постати користан члан друштва. (Нико се тако поправити не да него када се сам својим будалаштинама смејати почне – писао је Стерија у предговорима својих комедија.) Комедиографи епохе просвећености искрено су веровали да је управо смех тај чинилац чији је утицај толико јак да може да мења природу човека, па су критичку хумористичко-сатиричну оштрицу концентрисали на анализи карактера, занемарујући сценску игру, обликовање и динамизам сижеа као и ситуацијску комику. Тако је настала комедија карактера што је Стерија доследно следио, а што је било страно Молијеру. И још да додам да Стерија ни према једној личности не показује никакву симпатију, чак ни према резонерима тј. према онима који су гласноговорници његових схватања.

Ова мала дигресија треба да покаже колико је тешко дефинисати природу хумора, пре свега разлучити шта је хумористично, а шта сатирично у једној комедији. А управо то је оно што је спорно у хумористичном Нушићевом делу. Да видимо како то питање Нушић решава у једној од својих првих комедија *Сумњиво лице*. Сам признаје да је од Гогољевог *Ревизора* позајмио парадоксалан сиже (погрешно схваћена личност). И то је било све. Јер су у *Сумњивом лицу* и ликови и ситуације оригинални, наши, сасвим нушићевски. Па ипак, оно што је важно за наше истраживање, односно за природу Нушићевог хумора, морамо рећи да је од Гогоља усвојио и критички став према власти, па је тако врло духовито исмејао глупости, незнање и неспособност полицијске бирократије. То је био врло смео потез, тако да комедија није изведена у време полицијске диктатуре Обреновића. И управо то што се Нушић подухватио да исмеје све полуге полицијске управе власти, од врховног поглавара (капетана) па до најнижих чиновника и њихов ружан однос према народу, сврстава ово дело у сатиру. С друге стране, извесна толеранција према главној личности (капетану) који је више приказан као метењак него као суров човек, како је то код Гогоља у *Ревизору*, као и његов на крају покајнички однос према вишој власти, ублажава критичку оштрицу. Но, без обзира на то, глобална слика полицијске власти је сатирично-хумористичка у којој преовладавају сатирички тонови, а у дијалогу све врви од сатирично-хумористичких парадокса и духовитих реплика.

Почетком шездесетих година појавила се невелика књига руског критичара М. Б. Богданова *Српска сатирична проза крајем XIX века и почетком XX века* у којој су анализирана дела Домановића, Сремца, Нушића и

Кочића и у којој се дефинише карактер сатире у делима ових писаца. Нушића сврстава у сатиричке писце и одбацује мишљење Скерлића и Лазаревића да је Нушићев хумор плитак, јефтин и забављачки. Он то закључује на основу анализе приповедака и фељтона које је Нушић писао почетком XX века па све до Првог светског рата. По њему, Нушић је исмејао многе негативне појаве србијанског друштва не штедећи ни многе важне институције, као ни чиновничку бирократију. Такође су на мети његове сатирично-хумористичке опсервације били лични и породични односи. Он цитира и један одломак из чланка критичара Милана Богдановића у коме овај пореди сатиру Домановића и Нушића и у коме закључује да Нушић није ништа мање сатиричар, али да као лукави Грекус уме да се прави наиван и невешт, и да езоповским језиком износи на видело, ругајући се, многе непријатне истине и пороке савременог друштва. Наводи као пример *Народног њосланика* и *Лисџиће*. Богданов цитира још и мишљење хрватског критичара А. Г. Матоша који каже да су фељтони нешто ново у српској књижевности и да се по оригиналности и духовитости могу мерити са најбољим хумористичким причама Марка Твена. Оваква контроверзна мишљења још више усложњавају проблем Нушићевог хумора. Овај руски критичар ће зато трећину књиге посветити питањима односа сатире и хумора.

Основно питање је да ли је хумор објективног или субјективног карактера, тј. да ли објективно постоји у реалном животу, или је нешто смешно зато што се тако чини субјекту. Он се приклања мишљењу светски познатих естетичара Ј. Борјева и Н. Хартмана да је хумор објективног карактера, тј. да постоји у реалном предмету, али да без доживљаја субјекта у естетском смислу не може да постоји. Одбацује мишљење, како каже, идеалистичког естетичара Жана Пола Рихтера да је смех искључиво везан за доживљај субјекта. Када је наш Нушић у питању, видимо да је комику, односно комичну противуречност, нашао објективно, тј. у реалном друштвеном животу. И конкретно, пронашао је комичну противуречност у српском друштву коју је умео да естетски уобличи.

Питање комичне противуречности у друштвеном животу је такође нешто о чему расправља овај теоретичар. Богданов тако сматра да нису све противуречности комичне, јер постоје и трагичне противуречности. Зато је важно одредити карактер истих. Он закључује да су само оне противуречности комичне које изазивају смех и које нису болне. Наводи и низ примера комичних противуречности које постоје у реалном животу, а које сваки добар хуморист запажа и успешно обликује као уметнички сиже. Можемо рећи да је Нушић био велики мајстор у проналажењу оригиналних комичних сижеа и да му је у томе ретко који писац могао бити раван. А које су то појаве у друштву које садрже комичне противуречности погодне за хумористичку креацију? По мишљењу Чернишевског (XIX век) кога цитира овај критичар, то су такве појаве које претендују на важност, али које по својој суштини то никако не могу да буду, што

другим речима значи да је особина комичних противуречности, које су објективно својствене појавама у стварности, да се јављају тамо где постоји (свесно или несвесно) тежња некога или нечега да буде нешто што по својој суштини или вредности никако не може да буде у стварности.

Мислим да наведена формула Чернишевског највише одговара Нушићевим хумористичким схватањима, јер су његове главне комедије рађене по том принципу. Комедије *Народни њосланик*, *Сумњиво лице*, *Госпођа министарка*, *Др* показују да је комично оно што је социјално безвредно. Јер сижеи ових комедија засновани су на ликовима који претендују да буду нешто у јавном животу али за шта не поседују никакве интелектуалне и моралне квалитете и Нушић се немилосрдно руга таквој појави која није само ружна већ и крајње ступидна. Али већ у *Ожалошћеној њородици*, а нарочито у *Покојнику*, он ће донекле (кажем донекле) одступити од те формуле и показаће да принцип комике обухвата не само људску глупост већ и људску поквареност. Личности у *Ожалошћеној њородици* нису приказане као глупе, већ као покварене, које претендују на нешто што им не припада по природи ствари и у шта нису уложили ништа и Нушић се руга људској превртљивости, мизерији и духовној беди, ништавилу људске природе. У *Покојнику* Нушић иде још даље, показује криминал оличен у отимачини и пљачки, показује „врле грађане“ најнижег морала који ради најсуровије похлепе не презају од злочина. Нушићу је и то мало, па иде још даље и показује како ова група злочинаца има подршку државе и уз њену помоћ на крају тријумфује. *Покојник* је једина Нушићева комедија у којој зло побеђује, а правда трпи пораз. Али то што правда страда не значи да је Нушићева критичка осуда људи и режима који их је створио мања, него да је било обрнуто.

Напротив, може се рећи да је овако критика добила на јачини, јер је Нушићев став од почетка и у току развоја сижеа савршено јасан. *Покојник* се издваја од других комедија не само по томе што је у њој мало духовитих реплика, дакле Нушићево најјаче хумористичко обележје, већ што писац не показује нимало симпатија, благонаклоности и опроштаја ни према једној личности. Па ипак је *Покојник* комедија, а не драма, јер Нушић није био способан (а можда ни вољан) да пише драмски дијалог. Иако је тема комедије озбиљног критичког садржаја, дијалог нема драмску тежину, нити убојити сатирички набој (као у *Ревизору*) већ је пун лакоће и неке лепршавости. Мада то слаби критичку оштрицу, не може се никако рећи да Нушић у целини не осуђује такву криминалну појаву. *Покојник* је свакако изузетак, али и у оним комедијама у којима Нушић има благонаклон став према слабостима својих ликова преовладава хумористично-сатиричан тон јер Нушић карикира и полицију и парламент, и министарство и лажну науку (*Др*), дакле институцију као целину.

Према темама које поставља и начину хумористичко-сатиричне карикатуре ликова, Нушић би се уклопио у теоретска разматрања односа сатире и хумора овог значајног руског теоретичара. Из многобројних

полемичких схватања овог аутора са разним теоретским схватањима, издвојио бих цитат који може да се примени на нашег Нушића: „За сатиру је карактеристично да осуђује и негира појаву у целини, или њене битне црте путем исмевања. За хумор, пак, карактеристична је симпатија појаве у целини, а исмевају се само поједини другостепени недостаци.“ Видимо да се ова формула може применити на Нушићеве најважније комедије. У *Народном њосланику*, Нушић исмејава такав парламентаризам који гура једну полуписмену личност да уђе у скупштину и руководи државом, у *Сумњивом лицу* руга се неспособности и ступидности полицијског апарата и његов ружан однос према грађанима, у *Госпођи министарки* преко карикатуре једне необразоване жене руга се и министарству као целини итд. Али и у оним комедијама у којима власт није централна тема, Нушић ће у многим детаљима бацати сатиричне жаоке на рачун власти и моћних личности. Тако на пример, у *Ожалошћеној њородици*, која није директно везана за институцију власти, већ карикира низ других ружних особина у човеку, главна личност Агатон, бивши начелник, дакле власт, приказан је као човек најнижег морала, спреман зарад личне користи да уради најпрљавију ствар, лаже, краде, лицемеран је и превртљив, удворица, издајница итд. Иако Агатон поседује један спољашњи шарм у опхођењу са људима (у сјајној креацији глумца Миливоја Живановића), то никако не умањује ништавност његовог карактера, већ само показује колика је способност човека да се стално камелеонски мења да би остварио неке своје егоистичне циљеве.

Али оно што умањује сатиричну оштрицу у Нушићевим комедијама то је његова тежња да буде духовит, да непрекидно измишља досетке, каламбуре и парадоксе, игру речи. Чак и у *Покојнику*, комедији о којој је напред било речи као најоштријој критици друштва и људских поступака, почетна сцена није драматична, већ комична. Један од пљачкаша, кривоклетник Анта, у почетној сцени ведро и комично саопштава бившој жени опљачканог грађанина да је њен муж васкрсао из мртвих и појавио се у граду. Па и даље у току развоја радње, дијалог ће бити више обојен комичним него драматичним тоновима, што је очито чак и у најдраматичнијој сцени, сусрету пљачкаша и опљачканог.

Тек у другом делу комедије, текст добија оштрији тон, а ликови морално одвратнији облик. И управо је ово велики изазов за редитеље и глумце – како пронаћи одговарајући баланс између озбиљности теме и комедиографске лакоће дијалога у појединим сценама. Мора се ипак признати да је Нушић показао велику вештину у балансу и споју хумора, сатире и драме. И то пре свега зато што Нушић никако не губи из вида глобалну идеју (пљачка и одбрана пљачке) па је и читаву композицију подредио таквој метафори. То је и учинило да је радња максимално сажета и динамична. Па и поред свега и ова драма показује да је Нушић био рођени комедиограф, јер се ни у њој није могао ослободити духовитих реплика и сцена, о чему је већ било речи.

Анализирајући Нушићеве приповетке и фељтоне којима је Нушић пунио београдске хумористичке листове и часописе на почетку XX века, о чему сам већ говорио, критичар Богданов закључује да је та његова особина да непрекидно буде духовит са тежњом да ту своју особину што више искористи засмејавајући читаоце сметала оној појави коју је желео да исмеје. Сметала је зато што је замагљивала мисао која је морала да проистекне из постављеног и обрађеног сижеа. Он признаје да је Нушић мајстор импровизације, способан да од безначајног догађаја створи занимљив сиже и да каламбурима, игром речи и парадоксима до суза засмејава читаоце. Додаје још да је таква особина била Нушићева стихија коју он није могао да обузда. Иако му признаје способност да уочи битне недостатке у друштву као што су чиновничка бирократија, недолично, чак и ружно понашање људи на власти, разне деформације у породици, људска сујета, похлепа, егоизам и други индивидуални пороци и да све то хумористички и сатирички исмеје, ипак му замера да није умео да нађе меру смеха, да је претеривао у тежњи да што више засмеје читаоца, којом приликом је губио оријентацију шта је битно, а шта није, бивајући у схватањима недоследан, при чему се замагљивала мисао коју је желео да презентује. „Да би хумор био стварно уметнички он мора да открива неке смешне друштвене противуречности. Само тако ће каламбури, алузије, двосмислености и недоречености имати ефекта тј. откривати негативне појаве и пороке у друштву.“

Критичар ову мисао конкретизује па цитира два одломка из *Лисџића*, један који погађа прави циљ, а други који промашује. У првом Нушић исмејава полицијски систем, бескичмењаштво чиновништва, политику десничара, романтичну и сентименталну књижевност, књижевну критику, буржоаско новинарство и чак историјску науку. „Будите смирени поданици, скидајте капу пред сваким који је макар мало изнад вас... Научите да се клањате што је могуће ниже... Не говорите вишима од вас истину у лице, а пре свега државним чиновницима и женама. Никако не вређајте власт и ташту... Научите да је ћутање злато, иако вам савест говори супротно... Увек власти кажите да је племенита, жени да је лепа, а полицајцу да је паметан, писцу да је генијалан... итд, итд.“

Критичар у овом одломку открива врсног сатиричара (а у *Лисџићима* их веома много има, како каже) у којем писац не само да сјајно запажа и духовито исмејава главне ране српског друштва већ и поставља правилну дијагнозу, стварајући изванредне комичне ефекте и своју бујну фантазију подређује рушењу онога што је најнегативније у Србији, поредећи неке ефекте са најсатиричнијима у Домановићевој *Сџрадији*.

У другом одломку који цитира (такође из *Лисџића*) критичар види не само низ противуречних заврзлама и каламбура који се чак спуштају до баналности и тривијалности, него и беспринципијелну идеологију, која иде дотле да се удвара властима. Он то тумачи тиме што Нушић потиче из ситнобуржоаске средине и што је тежио да тој средини угађа.

Зато и његова сатирична дела често пате од површности и нејасности, али и зато што је његов поглед на свет био недоследан, а идејна позиција лабава. У том погледу он чак даје за право Скерлићу и његовој критици Нушићевог хумора као плитког и чаршијског. Он одмах наводи и пример Нушићеве идејне збрканости, нејасности и недоследности. То је једна сличица из друге главе *Лисџића*. Државни во, који је иначе симбол послушности и духовног ништавила чиновништва, појео је букет цвећа који је писац добио од вољене девојке. У овом букету је било и црвених и белих цветова и на основу те две боје Нушић прави низ духовитих перипетија, противуречних и нејасних алузија, цени критичар. „Црвена боја се не свиђа ни воловима ни монасима, ни будалама, али, госпођо моја, то је боја и републичке заставе и жандармеријске униформе. Бела боја, пак, значи у мирно доба невиност, а у ратном капитулацију. Полазећи од тога што је то и боја љубави, јер се и љубав састоји од та два појма, невиности и капитулације. Јер и пелене су беле боје.“ У овом одломку критичар види низ контрадикторних недоследности. Свиђа му се то што Нушић сатирички каже да црвена боја као симбол слободе не одговара чиновништву, монасима и будалама, али не и то што је повезује са жандармеријском униформом, која представља нешто најгоре, угњетачку власт, силу и насиље. Када говори о белој боји, он прави асоцијативну алузију која нема везе са претходном (невиност и капитулација), која не само да сатирички моменат спушта на најнижи ниво већ ствара мисаону збрку тако да се не зна шта, заправо, хоће да каже, какав је смисао целокупне метафоричке слике. Јер се никако не може повезати црвена боја на застави слободе са црвеном бојом на жандармеријској униформи.

Навођење беле боје, која нема неке структуралне везе са претходном црвеном, Нушић прави баналну шалу на рачун мушко – женских односа и тако умањује уметнички ефекат целе замисли, која је претендовала да буде сатиричка. И читалац лако закључује да Нушић то чини смеха ради, а не да би исмејао једну друштвену појаву. Овај критичар истиче да је таквих примера, нажалост, много у Нушићевим сатиричким причама и чак даје за право онима који га осуђују због тога. На Нушићеву оцену свога рада да је по природи хумориста, а не сатиричар, критичар одговара да није реч о природи талента, већ о жељи писца да засмејава, а да притом није имао развијено осећање мере за смех, па је правио такве критичке комбинације, каламбуре и приземне ефекте мешајући сатиру и хумор, чиме је у потпуности обесмислио првобитну сатиричку замисао.

Критичар сматра да није грех да се у истом делу налазе и хумор и сатира, само што писац мора да тачно процени која појава захтева хумористичку, а која сатиричку обраду. Као пример добре процене наводи Домановићеву приповетку *Краљевић Марко њо друѓи њиш међу Србима* у којој има и благог хумора, али и оштре сатире. Домановић са симпатијама карикира лик Марка Краљевића док све друге, пре свега чиновништво, полицијску бирократију, политичку фразеологију и др. сатирички

исмејава. Но, и поред тога што је у Нушићевом хумору пронашао многе недоследности и идејне збрке, овај критичар је сматрао Нушића озбиљним хумористичко-сатиричким писцем који је уочавао главне недостатке у друштву и човеку и одбацује мишљење Скерлића и других да је Нушићев хумор плитак и површан и да се исцрпљује у безначајним темама. Напротив, сматрао је, Нушић је умео не само да уочи главне мане у друштву него да их и вешто и духовито уметнички обликује. Недостатак му је био што није умео да нађе меру у духовитим каламбурима и парадокси-ма, па је смећа ради повезивао неодговарајуће појаве при чему је сатирична мисао губила своје убојито дејство.

На почетку сам већ рекао да Нушић није могао да обузда своју духовиту и бујну машту. Више пута је и сам признао да док је писао једну приповетку, у глави су му се ројиле многе теме и идеје и тражиле уметничку реализацију. Још сам нагласио да је Нушић и у својим најзначајнијим комедијама уносио реплике које нису имале структуралне везе са главном идејом. Нушић је такође духовитости ради и сцене и ликове хумористички карикирао иако су оне захтевале дубљу сатиричку карактеристику пошто је и сама тема имала озбиљне критичке претензије (пример комедије *Покојник*). Нушић је ипак успевао да снагом свога талента, оригиналног и маштовитог доведе глобалну идеју до завршне ефектне поенте у свим својим значајним комедијама. Чак и у оним комедијама које се сматрају другоразредним, као што су *Свей*, *Ујеж* и друге, Нушић ефектно завршава развитак сижера.

За разлику од овог критичара који добро анализира и објашњава природу Нушићевог хумора, поједини руски критичари (Хватов) покушавају да Нушића сувише вежу за Гогољевог *Ревизора* с намером да докажу да је Нушић многе сцене и ликове из *Ревизора* копирао и вешто прилагођавао српској средини. Тако на пример капетан Јеротије (*Сумњиво лице*) и градоначелник из *Ревизора* имају сличне карактерно-психолошке особине, јер се и један и други удварају вишима, а према нижима су веома сурови. Међутим, Нушић ни у једној сцени не показује капетана Јеротија да се сурово понаша према нижима. Хватов наводи и низ других сличности, између осталог и да је градски шпијун Алекса Жунић сличан Бопчинском и Допчинском, јер врше исту радњу, откривају важно лице којим почиње заплет комедије. Овде је очигледно да никакве карактерно-психолошке сличности нема између ових ликова иако врше исту радњу откривања непознатог лица. Лик Алексе Жунића је толико оригиналан и нушићевски по духовитости и шарму да му је тешко наћи премца, а сцена у којој открива како је пронашао Сумњиво лице је антологијска и то не само по хумору, већ садржи и дубљу сатиричну оштрицу према режиму. Нушић је и сам истицао да је сижера за *Сумњиво лице* позајмио од Гогоља, али да је све друкчије обрадио. Нушићева намера није била да исмеје све у Србији (као Гогољева у *Ревизору*), већ да сатирички карикира полицијски апарат и све актере у њему. Нико после Нушића то није учинио, и зато је *Сумњиво лице* јединствена карикатура сваке ненародне власти.



Да бисмо показали до које је мере Нушић био самосталан писац, навешћемо однос ликова Ђоке и Хљестакова као кључних у развоју сижеа. И у једној и у другој комедији јасна је намера писца да се током развоја радње што више наруга рђавој власти. У обе комедије, расплет је такав да обелодањује ко су заправо Хљестаков и Ђока, чиме писци наносе снажан сатирички ударац групи неваљалаца. У таквом расплету Хљестаков је активан чинилац (пише писмо пријатељу и обавештава га о свему), док је Ђока пасиван (проналази га вољена девојка). Уосталом, и током развоја радње Хљестаков је био стожер око кога се све окретало, док је Ђока све време био пасивна фигура. Било је неких наших критичара (В. Петрић) који су замерали Нушићу што је Ђоку учинио пасивном личношћу, а не активном какав је био Хљестаков, јер би тако критика режима била далеко оштрија. Одмах морам да кажем да је Нушић поступио веома зналачки и мудро што од Ђоке није створио Хљестакова, јер би се у противном изгубио не само спонтани завршетак радње већ и намера писца да главну личност, челника полиције, покаже као тоталну незналицу и глупака, изгубила би се она антологијска сцена испитивања једног апотекарског помоћника којом приликом је Нушић пронашао низ духовитих парадоксалних реплика исмејавши тако маестрално првог човека полиције. Нушић се у карикатури глупака овом сценом и ликом капетана Јеротија дигао до молијеровског шарма у приказивању људске глупости. Кажем шарма, јер Нушић не приказује Јеротија као одвратну личност, полицијску битангу, већ само карикира његове будаласте намере. У лику Јеротија, Нушић вешто спаја сатиру и хумор, а у дијалогу односе превагу хумористички тонови. Да је Јеротије само сатирички карикиран, донекле би се изгубило дејство парадоксалних бесмислених реплика, а тиме и карикатура главне личности. У *Сумњивом лицу* има и одвратних личности (писари Жика и Вића) има и сатиричних сцена (она у којој писар Жика малтретира грађанина Миладина), има и лакрдијских сцена (она са практикантима када један другом стављају ексере на столице) и све то, и ликове и ситуације Нушић тако повезује да је глобална слика полиције сатирична. И управо та мешавина различитих хумористичко-стилских елемената у ситуацијама и ликовима показује да природа његовог хумора није једнозначна. Нушићева мајсторија управо и лежи у томе што сви ти елементи једни друге не искључују већ се складно допуњују и то чини оркестрацију целовите композиције.

Нушић је спонтани таленат. Највише је имао успеха у оним комедијама у којима се радња спонтано развија вођена страстима самих личности. То је Гогољев принцип саморазвитка радње. За Нушића је као и за Гогоља позориште било игра, импровизација, забава али кроз које се морала рећи нека критичка мисао. Мисао треба да проистекне из саме структуре комедије, а никако не сме да буде наметнута од стране писца. Зато у његовим најбољим комедијама нема моралистичких тенденција. Тамо где је покушавао да наметне неку своју тезу (*Мисџер долар*, *Ујез*),

комедија је губила не само у спонтаности и стихији развоја радње већ и у духовитости дијалога, животности и пунокрвности ликова, а онда и уметничке убедљивости.

Иако је Нушић после Другог светског рата често представљен као критичар грађанског друштва и чак критичар ненародног режима између два рата, он то никако није био. Наравно, Нушић је био лево оријентисан и сметале су му многе друштвене девијације и неправде, али он није тежио да да неку социјалну слику стварности. Њему је стварност служила само као средство за маштовиту импровизацију и указивање на оне деформације којима та стварност обилује. Његова намера није била ни да исправља стварност, већ само да укаже на њене ружне стране. Зато је правилна интерпретација његових комедија од изузетног значаја. Најгоре је ако се тежи натуралистичкој слици стварности, доказивању неке друштвене тезе или опису историјског тренутка. И то не само зато што су страсти и нарави, које приказује, универзални већ што његови ликови и ситуације поседују унутрашњу лепршаву одухотвореност и маштовиту игру духа, што никако не сме бити нарушено.

Нушићеви ликови и ситуације поседовали су један изузетан шарм који је био само нушићевски, а који нису имали неки балкански комедиографи, његови савременици, који су обрађивали сличне теме, и да поновим, зато с правом можемо да кажемо да је тај шарм био изузетно нушићевски. Интерпретирати Нушића без шарма значи изгубити Нушића, немати Нушића, то више није Нушић. Чим почнемо да читамо његове најзначајније комедије, намах нас обузме његова блистава духовитост и ми не можемо да обуздамо навалу смеха који нас држи до последње реплике. Нушић је то знао, осећао и трудио се да нас из реплике у реплику што више засмејава.

Тежња да стално ствара духовит дијалог ма каква била ситуација била је Нушићева стихија коју она није мога да обузда. Али при свему томе, Нушић никада не губи из вида карактер и психологију лика који такву реплику изговара. Наћи одговарајући однос између духовитог дијалога и психолошке ситуације лика велики је изазов за глумца. Успешно испунити оба ова задатка могуће је само ако глумац пронађе у себи свој лични шарм.

Нушић је обожавао Жанку Стокић као Живку министарку вероватно зато што је она умела да духовито и са пуно шарма карикира онај прелаз од једне прости патријархалне жене до високе грађанске даме која треба да има љубавника, контактира са женама амбасадора, удаје ћерку за конзула и да тако потпуно промени свој морални профил. Овај лик даје широке могућности за различита тумачења како је и било после Другог светског рата. Остала је запамћена по оригиналности Љубинка Бобић која карикира грубу простакушу, виче, галами, грди, јури по сцени, кревљи се, уноси у лик низ фарсичних елемената. Не може се оспорити да је све те радње глумица изводила иронично и духовито, али је питање

да ли би се Нушићу таква интерпретација допала. Да ли Живку треба карикирати са фином персифлажом као Жанка, или грубо и фарсично као Љ. Бобић остаје отворено питање, али је сигурно да између ова два антипода постоје многе могућности. У наше време Нушића играју на различите начине не водећи рачуна о особености његовог хумора. Појавиле су се и такве ситуације да женске ликове играју мушкарци.

Ја мислим да експерименти са Нушићевим комедијама не иду у добром правцу. Нушић има свој особен хумористички стил који није лако мењати. Његова снага је у шармантним ликовима и духовитим дијалозима што мора да се поштује. У противном, губи се Нушићев хумористички стил и нестају његове главне карактеристике које и чине особености његовог хумора. Рецимо, правити од Нушића социјалног критичара, или оштрог сатиричара људских нарави, значило би изгубити све оне дражи које нам пружа његова блистава духовитост. Чак и онда када се не уклапа у главну тему и одступа од глобалне линије развоја радње, дијалог делује сценски живо, јер је увек у складу са карактером и сценском ситуацијом. Зато је свака интерпретација, а поготово експерименти, са Нушићевим комедијама велики уметнички изазов. Нушић у свом хумористичком проседеу успева да вешто комбинује занимљивост сижеа (углавном парадоксалног), оригиналност лика и духовитост дијалога. То су три његова главна „адута“. У комедијама у којима недостају ови адуту (принципи), или чак само један, губи се Нушићев шармантан стил и ми више немамо Нушића. Из овога произилази да Нушића није лако преиначавати, а ако се то глумачки и режијски хоће, онда то мора бити у складу са његовом стилистиком и хумористичком поетиком. Нушић има много комедија у којима није успео да споји сва ова три елемента (принципа). Довољно је сетити се његове комедије *Пућ око свећа* која је чак веома много играна, па уочити како једна оригинална замисао не може да издржи озбиљну естетичку критику. Шта све Нушић није чинио да текст буде занимљив, какве све баналне сцене није измишљао (Јованча је био и племенски поглавица и махараџа, итд.), створио је и два занимљива лика, Човека с ногом и Марушку, али све то није помогло да се бесмислене сцене понављају, да је дијалог тривијалан и отрцан и што је најглавније нема парадоксалног сижеа, већ се занимљивост текста своди на јефтине вицеове и тобоже оригиналне сцене у којима Јованча измишља разне, немогуће бравуре. Нушић, свакако, није имао неке високе претензије са овом комедијом, већ је само хтео да се наруга будалаштинама једног јагодинског трговца (ћурана, како су Јагодинце погрдно називали), па је зато и изабрао најједноставнију форму, нанизао масу лакрдијских сцена. Чак и у оним комедијама које су, иначе, добро компоноване, али у којима Нушић покушава да наметне неку тезу, или да моралише, не само да се губи спонтаност развитка радње него су и ликови шематизовани и сувопарни. Такве су на пример комедије: *Мисџер долар*, *Свећ*, *Ујез*, *Београд некад и сад*. То не значи да ове комедије не треба играти (редитељ Беловић направио је занимљиву

представу са комедијом *Мисџер долар*), само треба знати како и у њима пронаћи онај шармантни нушићевски стил.

Нушић, сигурно као и Гогољ, није волео да његове комедије играју као карикатуралне фарсе. Он је сматрао да су његови ликови пунокрвне личности, које имају свој индивидуални живот. Зато му је изразито била драга Жанка Стокић која је умела да у лику Живке, министарке, споји животност, шарм и пародију.

Други пример добро погођене карикатуралне карактеристике су ликови из комедије *Ожалошћена њородица* педесетих година прошлог века (Југословенско драмско позориште, режија Мата Милошевић). Ликови су дати пунокрвно са одлично погођеном карикатуром оних негативних особина које су ти ликови поседовали. Режија је успела да споји карикатуру са променљивим карактерно-психолошким особинама сваког појединца, али тако да сваки лик задржи своје базичне карактерне црте. Тако, на пример, лик Агатона (у одличној интерпретацији Миливоја Живановића) испољава различите особине своје личности у зависности од ситуације у којој се налази. Према „рођацима“ изиграва лажну величину, тврдећи да је једини способан да управља имањем, јер је као бивши сеоски начелник знао да подвикне и командује у срезу. У другој сцени показан је као лопов (узима сребрни послужавник), а када је откривен, тврди да то чини само да би га спасао од других. У сцени са девојком која послужује, мислећи да је покојникова ванбрачна ћерка, као и са адвокатом кога моли да се тестамент што пре отвори, мањи је од маковог зрна, превија се и пренемаже, желећи да се што више зближи са њима и прикаже себе као јединог стараоца. У једној сцени ће се показати као душебрижник, предлажући тој истој девојци да јој провадацише за адвоката, јер види да између њих постоји симпатија. Глумац је са великим мајсторством, иронично, шармантно и духовито показао све те промене (гестом, покретом, мимиком) и што је најважније показао је тако вишеслојност Нушићевог хумора. Нешто слично би се могло рећи и за остале ликове у овој режији, само у мањем опсегу. Ова режија је показала да су Нушићеви ликови неисцрпна ризница у откривању и тумачењу разних слојева Нушићевог хумора. Сцене су такође биле духовита пародија једне групе паразита и ситних шићарџија.

Из претходног произилази да се и режија и глума морају придржавати Нушићеве хумористике, управо због тога што је Нушићев хумор специфичан и сложен, садржи у себи сатиричне жаоке, али и благу иронију, пародију и персифлажу, чак се у појединим моментима спушта до баналне фарсе и зато се не може поједноставити и претварати у једнозначан проседе. Увек се мора тражити она комична карактеристика Нушићевог стила, јер свака насилна промена овог стила смањује дражи његове блиставе духовитости. То, наравно, не значи да ликове треба играти на исти комичан начин, сваки глумац ће унети у лик неку своју личну психолошку особеност, неки свој лични шарм. Битно је да се не изгуби Нушићева

духовитост која је срж његовог хумора. Додуше, и сама вербална духовита реплика, да би била делотворна, мора бити у складу са карактерно-психолошким особинама лика који је изговара.

Нушића не треба догматски сврставати ни у хумористе ни у сатиричаре, јер то осиромашује његову свестрану хумористику. Како сам показао на конкретним примерима, његов хумор је богат и разноврстан, у њему постоје сатиричне жаоке али и хумористична ведрина, иронија, пародија, фарса. И све то Нушић спаја и повезује тако да у први план избија његов духовити дијалог. И управо то даје позоришним ствараоцима велике могућности да стално проналазе и откривају нове слојеве његовог разноврсног хумора.

И да истакнем још једном да је Нушић рођени комедиограф, а његов дијалог неисцрпан извор духовитих парадокса и каламбура, управо оно што је увек сценски живо и забавно, а онда и неопходно гледаочевој машини.

### *Закључак*

Нушићев хумор је веома сложен, садржи низ елемената, често контроверзних, али који складно функционишу у склопу целине. Није могуће догматски сврставати Нушића у хумористе или сатиричаре како је то раније чињено, јер то осиромашује његово хумористично виђење стварности. Полазећи од великог Молијера, показао сам на конкретним примерима у његовим комедијама који ликови и сцене су хумористички, а који сатирички карикиране. Видели смо да је Нушић умео да процени као и Молијер који ликови заслужују блажу, а који оштрију карикатуру. Додуше, није у томе увек био доследан, што је конкретно и критички показао руски критичар Богданов, чије ставове наводим и са којима полемишем. Ипак, глобална слика друштва увек је била хумористичко-сатирична, јер је Нушић оштрицу хумористичко-сатиричне негације усредсређивао не само на поједине личности него и на државне институције, као целине, као што су полиција, парламент, министарство, држава. Најзад, истакао сам оригиналност ове методе (мешавина сатире и хумора у истој комедији), што даје широке могућности у режијско-глумачкој интерпретацији.

*Tomislav Iričanin*

### NATURE OF NUŠIĆ'S HUMOUR

#### Summary

Critics differ in their opinions on Nušić's humour and this has lasted over a hundred years. On the one hand, some think his humour is shallow and superficial, while on the other, others find satirical tones in Nušić's work. The aim of this paper is to define some important features of his humoristic view of reality. The topic was extended by a theoretical consideration of what the characteristics of humour and satire are and what their

mutual relationship is. For that reason the theory of Russian author Bogdanov is included because he not only defined humour in general as an objective view of reality, but he also dealt with Nušić's humour finding in it a series of satirical elements as well as entertaining and superficial associations. A digression in the direction of Moliere and Gogol is present in order to show the satirical-humoristic virtues of our comediographer. Nušić's originality is emphasized as is his ability to find interesting summaries. Although he was under a great influence by Gogol, Nušić always managed to find original solutions both in shaping the story and in adding the details, which were always ours. Finally, the paper shows that Nušić is a born comediographer, which is particularly visible in witty dialogues and caricature of characters. The paper emphasizes that in the characterization of characters the actor must find that kind of charm which is specific for Nušić alone and which makes Nušić a unique author. The paper finally critically turns to the modernization of Nušić's comedies which frequently do not take care of the basic characteristics of his humoristic poetics.

Key words: Nušić, humour, satire, funny dialogue, charm, originality of the story line, Moliere, Gogol, Skerlić, Bogdanov, Chernyshevsky, Žanka Stokić, Milivoje Živanović, *Pokojnik*, Jovanča, *Trip around the World*, *Mister Dollar*, *Ujež*, *World*.

ЗОРАН ЂЕРИЋ

Универзитет у Бањој Луци, Република Српска, Академија умјетности  
Оригинални научни рад / Original scientific paperПРИЛОЗИ ЗА ИСТОРИЈУ ЛУТКАРСКОГ  
ПОЗОРИШТА У НОВОМ САДУ

САЖЕТАК: Пратимо рад Позоришта лутака Соколског друштва Нови Сад, у периоду од 1936. до 1941. године, односно од преласка у здање Спомен-дом краља Александра I Ујединитеља, до укидања Соколског друштва. После Другог светског рата, позориште лутака је наставило рад под именом Војвођанско позориште лутака. Потом је променило назив у Градско позориште лутака. На основу Извештаја о раду Соколског друштва Нови Сад, који су излазили у том периоду, односно на основу Извештаја о раду соколске жупе Нови Сад, потом *Соколске просветне*, весника Просветног одбора Сокола Краљевине Југославије, дневног листа *Дан*, публикација Позоришта младих у Новом Саду и рукописа који су сачувани у архиву Позоришног музеја Војводине, покушали смо да реконструиремо рад луткарског позоришта у последњих пет година Краљевине Југославије, односно у првих седам година Федеративне Народне Републике Југославије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Соколско друштво, Соколска просвета, Позориште лутака, Војвођанско позориште лутака, Градско позориште лутака.

Прво соколско друштво је основано у Прагу, 1862. године. Његов покретач је чешки филозоф Мирослав Тирш (Miroslav Tyrš, 1832–1884). „Покрет је добио назив Соко, по српским народним песмама, у којима је та птица била оличење храбрости, смелости, окретности и тежње за слободом“.<sup>1</sup> Прво српско соколско друштво, у границама тадашње Аустроугарске монархије, основано је у Сремским Карловцима 1904. године. У Новом Саду је Соколско друштво основано годину дана касније. Иницијативе су постојале још 60-их година XIX века: приликом оснивања „Прве новосадске јахачке, веслачке и ватрогасачке задруге“, 1872. године (чији је оснивач био књижевник Лаза Костић), Лука Јоцић, угледни но-

<sup>1</sup> Према сајту Соколског друштва Војводина: <http://www.gimnastika-ns.rs/>

восадски књижар, предложио је да се Задруга назове *Соко*... На првој скупштини Уједињене омладине српске 1886. године помиње се гимнастика као важан елемент прихваћеног програма. На трећој скупштини Лаза Костић говори о здравственом стању народа и залаже се за масовну примену телесног вежбања... На четвртој скупштини је био присутан изасланик чешког Сокола... Истакнути професор, културни и јавни радник Тихомир Остојић, први наставник гимнастике у Новосадској гимназији, почетком 1900. године ствара гимнастичко друштво *Соко*, које није добило дозволу за рад... Тек 1905. године, када се у познатој новосадској кафани „Бела лађа“ састала група родољуба ради договора о оснивању Српског сокола, до тог оснивања је и дошло.<sup>2</sup>

Током Првог светског рата Соколско друштво је прекинуло са радом. На Видовдан 1919. године, у Новом Саду је одржан први Соколски сабор у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, на којем је проглашено уједињење свих југословенских сокола у Савез Сокола Краљевине СХС. Том приликом је реорганизована и „Бачка соколска жупа“. Од 1921. године до 1941. године, на њеном челу је др Игњат Павлас, по коме улица у којој је здање Спомен-дома носи име.<sup>3</sup>

„Од оснивања 1905, па до престанка са радом 1941. године, Соколско друштво у Новом Саду било је најмасовнија и најјача организација за физичку културу и спорт, без обзира на верску, класну или националну припадност“, пише на сајту Соколског друштва Војводине.<sup>4</sup>

У време највећег успона, између два светска рата, Соколско друштво је основало Соколску секцију луткара, а потом и Луткарско позориште. Соколи сами истичу, а потом и други наводе, да су они све то радили без материјалне помоћи друштва.

### *Позориште луткара*

У извештајима Просветног одбора Соколског друштва Нови Сад, који су објављени у оквиру *Извештаја о раду Соколског друштва Нови Сад*, за 1933. и 1934. годину, под тачком „Позориште луткара“, забележени су датуми играња, називи представа, број присутних гледалаца и приход од сваке представе. На крају извештаја, у посебној табели је изражаван и укупан приход Позоришта луткара Соколског друштва Нови Сад за претходну годину. У Соколском друштву Војводина, у Библиотеци Матице српске, као ни у регистрима објављених издања, нема извештаја за претходне године, као ни за потоње. Постоје једино *Извештаји о раду соколске жупе Нови Сад*, од 1930. до 1940. године. Први од ових извештаја, за годину 1930, штампан је у Великој штампарији Ђорђа Ивковића, у Новом Саду, у Дунавској 13. Од *Извештаја* за 1931. до последњег, *Извештаја* за

<sup>2</sup> <http://www.gimnastika-ns.rs/>

<sup>3</sup> Исто.

<sup>4</sup> Исто.



1939. годину, штампа их Штампарија Браће Грујића, Нови Сад, Милетићева 23. У прва два извештаја (за 1930. и 1931. годину), нема ни помена о луткарском позоришту. Тек у трећем извештају о просветном раду, у *Извештају о раду соколске жује Нови Сад за 1933. годину*, под одредницом „Приредбе“, записано је да је одржано 20 представа са луткама, у 5 јединица.<sup>5</sup>

Следеће године, у свом извештају о раду Соколског Просветног одбора, његов председник Светислав Марић, истиче:

„Приредбе, по којима се несоколи највише познају и просуђују рад соколског друштва у своје месту, заступљене су у мањем броју него лани, изузет претстава позоришта с луткама“ – било је 44 представе, у 5 друштава.<sup>6</sup>

У *Извештају о раду за 1935. годину*, који је објављен 1936. године, информисемо се да је одржан Први луткарски течај, од 30. децембра 1935. до 3. јануара 1936. године, који је трајао, значи, пет (5) дана, а на њему је учествовало 18 „течајаца“. Међу њима су били и троје Новосађана: Живко Штрбоја, Радинка Сабљар и Нина Андрејева.<sup>7</sup> Мало даље стоји податак да је одржано 38 приредби у 6 друштава са луткама. По први пут се у извештај уводи посебна одредница „Позориште лутака“, на стр. 35, у којој стоји:

„У овој години одржан је први жупски луткарски течај и основано је позориште у Апатину, а ради се на оснивању позоришта у Сомбору и Мошорину. Пет позоришта лутака, колико их до сада има, имају 71 члана, а приказују већином комаде издате од СПО и комаде прочелника луткарских отсека у Тителу и Суботици, браће Мирка Михалцића и Отона Томандла. Морамо настојати да се што више ових позоришта оснује, јер ће нам она много помоћи у васпитању деце и нараштаја, који се може употребити за рад у луткарским отсецима.“<sup>8</sup>

Исти је известилац, С. Марић, и следеће године. У свом извештају за 1937. истиче:

„Позоришта лутака су још у почетку свога рада, има их свега 7 и она добро раде. Због потребног стручног знања она ће се организовати спорије али солидније.“<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Светислав Марић, председник Соколског Просветног одбора, у „Извештају СПО“, *Извештај о раду соколске жује Нови Сад за 1933. годину*, Штампарија Браће Грујић, Нови Сад 1934, 31.

<sup>6</sup> *Извештај о раду соколске жује Нови Сад за 1934. годину*, Штампарија Браће Грујић, Нови Сад 1935, 35.

<sup>7</sup> *Извештај о раду соколске жује Нови Сад за 1935. годину*, Штампарија Браће Грујић, Нови Сад 1936, 31.

<sup>8</sup> Светислав Марић, „Извештај о раду СПО“, *Извештај о раду соколске жује Нови Сад за 1936. годину*, Штампарија Браће Грујић, Нови Сад 1937, 35–36.

<sup>9</sup> *Извештај о раду соколске жује Нови Сад за 1937. годину*, Штампарија Браће Грујић, Нови Сад 1938, 29–30.

Следеће, 1938, године сачињен је само један, свеобухватан извештај, у коме се само наводи да је известилац за луткарско позориште био Борислав Костић, тадашњи прочелник Позоришта лутака у Новом Саду.<sup>10</sup>

Још мање је информација о луткарству у извештају за 1939. годину. У оквиру просветног рада, само се помиње рад позоришта с луткама.<sup>11</sup>

О раду позоришта лутака у Краљевини Југославији (а понекад и о раду новосадског Позоришта лутака) редовно је извештавала *Соколска њросвејџа* (весник Просветног одбора савеза Сокола Краљевине Југославије, месечни прилог *Соколског гласника*). *Соколска њросвејџа*, од другог броја за 1932. годину, текстом „Позориште лутака и његова организација у соколским друштвима“ (стр. 56), покреће нову сталну рубрику о позориштима лутака, под истим називом.

У *Соколској њросвејџи* су објављивани прилози о раду позоришта лутака, о њиховом значају (о психолошкој и васпитној важности), али су давани и неки практични савети: како се израђује „примитивна“ позорница, односно како се прави покретна позорница (са техничким цртежима), како се облаче поједине лутке (у првој групи су: цар, царевић, принцеза, витез, а у другој: вештица, ђаво, добар дух, вила); технички савети о ацетиленском осветљењу за позориште лутака; савети за покретање марионета (са техничким цртежима); о електричном осветљавању луткарских представа са акумулатором; о механизму за покретање лутака; о техници лутке – прављење трупа, ногу, тела, итд. (са доста техничких цртежа); како направити месец на позорници; како направити лутку змаја; о завеси као елементу позоришта лутака; о изради намештаја за лутке од прућа; о изради ограда и других реквизита; о ручним луткама, којима се глуми пред децом у природи...

У два наставка је објављен прилог Јозе Зидарића о историји луткарства међу словенским народима (бр. 5, мај 1937; бр. 6, јун 1937). У четири наставка су објављивани „Савети у вези са режијом луткарских представа“ Мирка Михалцића (бр. 5, мај 1938; бр. 6, јун 1938; бр. 7, септембар 1938; бр. 8, октобар 1938). Више пута је писано о „препорученим комадима за извођење и луткарским књигама“, односно о луткарској литератури (на пример: бр. 6, јун 1936; бр. 9–10, нов.–дец. 1938).

У књизи Милоша Станојевића, *Приручник за соколски њросвејџни рад*, детаљно су обрађене следеће јединице: „Редитељ соколског позоришта“, стр. 19–20; „Известилац за луткарско позориште“, стр. 21; „Позоришна дела“, стр. 34; „Претставе са луткама“, стр. 34–38; а на крају је дат „Избор и списак дела за позориште лутака“, стр. 110–113.

„Редитељ соколског друштва има у просветном одбору колико тешку толико и деликатну улогу. Он је у исто време и редитељ и глумац, а често

<sup>10</sup> *Извештај о раду соколске жује Нови Сад за 1938. годину*, Штампарија Браће Грујић, Нови Сад 1939, 22.

<sup>11</sup> *Извештај о раду соколске жује Нови Сад за 1939. годину*, Штампарија Браће Грујић, Нови Сад 1940, 32.

и реквизитер и шапач. Док не створи око себе једну повећу групу људи, мора у самом почетку обављати већи број дужности.<sup>12</sup>

„Уз помоћ претседника просветног одбора, а исто тако и уз помоћ начелника друштва, редитељ проналази чланове соколског позоришта. Свакоме може доделити само оно што може да савлада, што му по урођеном темпераменту одговара. При томе редитељ са браћом и сестрама позоришног отсека поступа другарски и целу акцију изводи са њима споразумно.“<sup>13</sup>

Из наведеног се види да соколска позоришта нису имала сталне чланове, већ да су се у њега укључивали по потреби и по афинитетима чланови соколских друштава.

„Преко позоришта са луткама најлакше и најбоље се врши пропаганда за Соколство код школске деце и омладине уопште. Што је важно да се истакне, то је да за ову врсту рада не треба чинити никакве материјалне издатке. Напротив, луткарско позориште је увек способно да само себе издржава, па чак да доноси и један сталан приход друштву.“<sup>14</sup>

„Соколске претставе са луткама углавном су намењене *деци и нарашћају*. Ово зато што се помоћу њих долази ближе дечијој и уопште младој души. Помоћу лутака изражавају се поуке што их иначе деца у једном сувом облику, у виду предавања или говора, неби никако примила. Од лутака деца радо примају и савете и прекоре. Оно што лутке кажу на сцени то деца потпуно верују и незаборавно задржавају у себи.“<sup>15</sup>

О раду Позоришта лутака (понекад су писали и: Позориште са луткама) Соколског друштва Нови Сад повремено је обавештавао новосадски дневни лист *Дан*. Информације су биле шкрте, поред термина одржавања представа, места и цене улазница, о представама је, најчешће, осим наслова, написано тек неколико допуна, типа: „Приказује се весела луткарска игра *Храбри другови*“<sup>16</sup>, односно: „Дечија романтична игра *Царева кћи*“<sup>17</sup> или само: „Комад у три чина: *Ђирин сџан*“<sup>18</sup>.

Пред почетак Другог светског рата, а са њим и прекида рада Позоришта лутака, новосадски *Дан* је објавио једну кратку вест:

„Прва представа новосадског дечијег позоришта даје се у четвртак 27. о. м. у 16 часова, у дворани Спомен-дома. На програму су два играказа, соко сцене, балет и друге интересантне тачке. Улазнице од 2 до 16 пуште не су у продају на позоришној благајни Спомен-дома“.<sup>19</sup>

---

<sup>12</sup> Милош Станојевић, *Приручник за соколски просветни рад*, Просветни одбор Савеза Сокола Краљевине Југославије, Београд 1940, 19.

<sup>13</sup> Исто, 19–20.

<sup>14</sup> Исто, 21.

<sup>15</sup> Исто, 21.

<sup>16</sup> *Дан*, Нови Сад, број 129, од 26. 10. 1935, 10.

<sup>17</sup> *Дан*, Нови Сад, број 148, од 17. 11. 1935, 10.

<sup>18</sup> *Дан*, Нови Сад, број 154, од 24. 11. 1935, 10.

<sup>19</sup> *Дан*, Нови Сад, од 26. 02. 1941, 7.

Једанаестог марта 1941. године у *Дану* је објављен дужи чланак, под насловом „На малој позорници крећу се лутке и говоре гласовима невидљивих статиста а новосадски малишани их посматрају и слушају с уживањем“:

„Поред Бановинског позоришта, чија сезона траје неколико месеци, Нови Сад има још једно позориште, за чије постојање многи Новосађани вероватно уопште не знају. Иако је оно мало, Луткарско позориште Соколског друштва Нови Сад, ипак је и оно – позориште које, као и оно велико, има своју дворану, своје особље, глумце, своју публику, репертоар, а што је најважније његова ‘сезона’ траје преко целе године, изузев за време школског распуста.

Пролазећи поред Спомен-дома, вероватно сте већ и ви видели уз велике рекламне табле на којима се објављује програм Народног позоришта и две мале на којима сте често читали: У недељу после подне, у 3 сата *Црвенкаја* или *Ђоса код краља* или *Храбра дружина*, *Златијоруну ован*, *Суђаје*, *Мала добротворка*, *Баба рога* итд. Ето, поред тих огласних табли прошли смо и ми прошле недеље, али око њих смо наишли на гомилу основаца која је тужно гледала у исписан плакат на ком је писало: ‘Данас нема претставе’.

– Нема зато што спремају *Снежану* – објашњава један мали основац.

И заиста, док улазимо кроз мала врата (‘улаз за уметнике’) чујемо глас сујетне краљице: ‘Огледало моје, реци ми...’ Мало незгодан моменат за разговор, као и на великој позорници за време пробе, али ‘режисер’, прочелник луткарског отсека г. *Жарко Штрбоја* [подвукао: З. Ђ.], иначе, у приватном животу службеник Новосадског електричног д. д, оставља даљу режију свом заменику г-ци Марији Штрбоја и показује нам све што нас интересује.

Као што је познато, Савез сокола посвећује велику пажњу луткарском позоришту јер се тиме даје најмлађима једна корисна забава у недељу поподне, када дете има слободног времена које често не зна да искористи, тако да је често случај да деца недељом одлазе у биоскоп или у велико позориште где имају прилику да виде многе ствари које још нису за децу. У луткарском позоришту, пак, деци се приказују многобројне лепе бајке које преносе своје мале гледаоце у царство маште и развијају код њих наклоност ка добру које увек на крају мора да донесе победу над злом. У последње време, чак, долазе на позорницу луткарског позоришта и комади из садашњег живота са стварнијом садржином и јаком васпитном тенденцијом, али може се рећи да мала публика и једне и друге прима са великом задовољством, изналазећи себи љубимце, при чему наравно *Ђоса*, довитљивац и несташко има највише присталица.

У Новом Саду Луткарско позориште Соколског друштва *ради још од 1933. године* [подвукао: З. Ђ.]. Оно је постало врло популарно у редовима многих основаца, па и ученика нижих разреда средњих школа из којих се регрутује његова публика. Само за последња три месеца ово

позориште дало је 18 претстава а сада спрема *Снежану*. За ову ‘свечану премијеру’ врше се већ велике припреме. ‘Сценограф’ позоришта г. Вељко Мулић, иначе градски чиновник, израдио је декор, спремљене су и дрвене главе патуљака и осталих лица у овом комаду а такође су сашивени и ‘костими’. Па и ‘глумци’ вредно уче своје улоге и одржавају пробе. Иако се они никад не појављују пред ‘публиком’, која често и бучно аплаудира, не њима, него луткама, које једино жица и конци у рукама вештог ‘манипуланта’ оживљују, заиста је за похвалу са колико преданости и вредноће раде они, невидљиви, испод и над минијатурном позорницом која се од оне велике, сем по димензијама, ни по чему другом не разликује.

‘Трупа’ луткарског позоришта састављена је већином од ђака, који или позајмљују свој глас дрвеним глумцима или по упутствима г-це Радинке Сабљар и прочелника г. Штрбоје, који су свршили специјални луткарски курс, који приређује Савез сокола, ‘манипулишу’ с луткама. Ту су, на пр., Милица Вранић, Милица Берисављевић, Загорка Радосављевић, Загорка Милић, Мира Петровић и Мира Војновић, затим Живко Аћански, Милош Богдановић, Миленко Берисављевић, Влада Вучетић, Мирослав Петровић, Воја Мишић, Недељко Вранић, Бранислав Лазић, Бора Мишић, Звонко Пшеничник, Жарко Сабљар и други. Сви они имају своје ‘роле’ које и најбоље ‘леже’, али да не бисмо морали да кажемо, на пр., име симпатичне ‘вештице’ или ‘Баба Роге’, боље да то изоставимо.

Проба и даље траје. На сцени су патуљци. Режиер даје упутства, нервира се и тражи понављање. Тако је то, исто као у правом позоришту. Јер комад се мора добро спремити. Многобројни мали гледаоци не смеју бити разочарани, јер и они знају да критикују, и то још како. Али ипак, и поред толиког труда око спремања лепе бајке *Снежане*, вредни луткари нису ни ове недеље оставили своје гледаоце без претставе, него су дали поучни комад *Брацу и секу*, један од многих које имају на свом бојатом ‘репертоару’. *Снежану* ће, вероватно, дати ове недеље.<sup>20</sup>

У овом тексту је, најпре, погрешно написано име тадашњег прочелника Луткарског позоришта: написано је *Жарко*, а реч је, нема сумње, о Живку Штрбоји. Четврти пасус започиње реченицом: „У Новом Саду Луткарско позориште Соколског друштва ради још од 1933. године“. Још једна потврда која иде у прилог години оснивања Позоришта лутака при Соколском друштву Нови Сад. На основу сачуваних докумената, несумњиво је да је прва представа овог позоришта изведена тек 12. фебруара 1933. године.<sup>21</sup> Ову тврдњу подупире и текст у *Соколској њросвети*, од фебруара 1933. године, под називом „Премијера у лутковском позоришту Соколског друштва Нови Сад“, потписан иницијалима С. Р.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Дан, од 11. марта 1941, 4. Аутор текста није потписан.

<sup>21</sup> Упор.: *Извештај о раду Соколског друштва Нови Сад за год. 1933*, Штампарија Браће Грујића, Нови Сад 1934.

<sup>22</sup> *Соколска њросвети*, година III, бр. 2, Нови Сад, фебруар 1933, 57.

Што се тиче поменутих припрема нове представе (убрзо ће се испоставити и последње премијере Позоришта лутака), комада *Снежана и 7 пайћуљака*, Живко Штрбоја, на комаду хартије који је сачуван у архиву Позоришног музеја Војводине, на четвртој, пресавијеној страници, оставаља следеће податке:

„Последња представа марта месеца 1941 год. *Снежана и 7 Пайћуљака*“.  
Испод овога је подвучена линија. Написано је само:

„Окупација 1941 год. По налогу власти сестра Мара предала је кључеве секретару Црњанском за даљи поступак“.

Међу папирима које је сачувао Штрбоја, налази се и један лист на квадратиће, на коме је записан репертоар 1941. године: комад *Ђоса као њевач*, одигран је два пута – 19. и 26. јануара; *Црни лабуд* – 2. фебруара; *Црвенкајица* – 9. фебруара; још једна представа, нечитљивог имена – одиграна је 13. и 16. фебруара. Прва проба *Снежане* је била 2. марта 1941. године. „Давана“ је 16. марта. Приход је био 642 динара. Испод је написано, великим штампаним словима, не зна се чијом руком: „14 МАРТА ПРЕКИНУО РАД ОТИШАО ЗА БАЊАЛУКУ“.<sup>23</sup>

Према подацима Соколског друштва, од 27. марта до 13. априла 1941. године, „текли су последњи дани Соколског друштва“, а са њим и Позоришта лутака Соколског друштва Нови Сад.<sup>24</sup>

„Након априлског слома, тачније 13. априла, Соколски дом је био у рукама окупатора. Понос југословенског и новосадског соколства, Народни спомен-дом Краља Александра I Ујединитеља, постао је *Levente othon* (дом левенташа)“, бележе Соколи. Као и још једну важну чињеницу: „Из Спомен-дома, за време злогласне рације, јануара 1942. године слати су новосађани на стрељање. На обали Дунава стрељан је и гурнут под лед, заједно са својим соколима и веслачима и др Игњат Павлас“.<sup>25</sup>

Према већини података до којих се могло доћи: Позориште лутака није радило од 1941. до 1945. године.

У *Билтѐну број 1* (од 26. октобра 1982), стоји податак:

„Од уласка фашиста до краја другог светског рата Позориште лутака није радило, мада су квислинзи крађом лутака и инвентара, у неколико махова, покушавали и желели да обнове његов рад“.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Сви папири који су сачувани сада се налазе у архиву Позоришног музеја Војводине. Из забележака сачињених 1. септембра 2005. године, у којима су сећања Живка Штрбоје, сазнајем да је он био тај који је 1941. отишао у Бањалуку: „У Бања Луци сам био, у рову, да браним Југославију“ (стр. 2).

<sup>24</sup> Видети на сајту Соколског друштва Војводина, у реферату који се односи на период од 1919. до 1941. године.

<sup>25</sup> Исто.

<sup>26</sup> Мирослав Радоњић, *Позориште младих (1931–1981)*, Нови Сад 1982. Ову публикацију, која је наведена испод одреднице „Луткарство“ у *Енциклопедији Ново̄ Сада* нисам успео да пронађем у библиотеци Позоришта младих, али сам пронашао фотокопију *Билтѐна број 1*, са 15. сусрета луткара СР Србије, у Новом Саду, 1982. године. Овај цитат потиче одатле, са четврте странице *Билтѐна*.

У публикацији *Четири деценије Позоришта младих Нови Сад 1931–1971*, коју је уредио Мирослав Антић, а штампао новосадски „Дневник“, 1972. године, износи се следећа тврдња:

„Према уверавањима савременика, театар је радио и за време рата, што је доказ да је језик лутке универзалан и да је дете у основи дете, без обзира на све људске катаклизме што га окружују“.<sup>27</sup>

После Априлског рата 1941. године, Краљевину Југославију су окупирале и поделиле Силе осовине. Нови Сад, као и цела Бачка, анектиран је од стране Хортијеве Мађарске, док је Срем са Петроварадином припојен Независној Држави Хрватској.

У архиву града налази се податак о примопредаји позоришта 1941. године. У прилогу је попис позоришног инвентара у згради Соколског дома, као и податак да је градоначелник (др Миклош Нађ / dr Miklós Nagy) дозволио да позориште бесплатно користи струју и саму зграду, али је управник позоришта Јакабфи Деже (Jakabfi Deszö) одбио да потпише примопредајни записник инвентара позоришта.<sup>28</sup>

### *Војвођанско позориште лутака*

По завршетку Другог светског рата, 1945. године, Позориште лутака у Новом Саду обнавља рад. У публикацији *Четири деценије Позоришта младих...*, овај почетак се описује овако:

„Године 1945. позориште лутака ступа на нови колосек у социјалистичким друштвеним односима који му омогућавају боље форме културно-уметничког живота. Ови и овакви односи, упоредо са развојем Новог Сада, дају театру подстрек да увећа број својих представа. Тако он, на пример, даје и по три представе дневно, што доказује да је позоришни живот у Новом Саду неупоредиво развијенији у односу на предратни и ратни период“.<sup>29</sup>

У *Билтену* из 1982. забележено је:

„Непосредно после победе народне револуције, у социјалистичким друштвеним условима, позориште лутака у Новом Саду одмах почиње са радом, најпре под именом Војвођанско *градско* позориште лутака (до пред крај 1951), потом као Позориште лутака (1952–1968) и, најзад, од 23. новембра 1968. до данас као Позориште младих“.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Текст је потписан иницијалима Б. З. Иза њих, највероватније, стоји дугогодишњи управник Позоришта младих Бошко Зековић. Вид. у: *Четири деценије Позоришта младих Нови Сад 1931–1971*, „Дневник“, Нови Сад 1972, 22–23.

<sup>28</sup> „Градско начелништво слободног краљевског града Новог Сада“, у: Историјски архив града Новог Сада, фонд 259 [распон 1941–1944, књ. 198, кут. 116], број 39869, година 1941. *Напомена*: Спис је на мађарском језику. У њему се не помиње име градоначелника, који је, у том периоду, од априла 1941. до септембра 1944. године, био, како се наводи у Википедији, витез др Миклош Нађ.

<sup>29</sup> *Четири деценије Позоришта младих Нови Сад 1931–1971*, 23.

<sup>30</sup> *Билтен број 1*, 4.

У послератном називу позоришта лутака, у машинопису који је сачуван као списак експоната изложбе „Позориште младих (1931–1981)“, брисано је и поново писано „градско“, тако да се овај предикат нашао уз име „Војвођанско позориште лутака“. Вероватно је у питању грешка, а уметнути предикат се односи на потоњи назив позоришта: „Градско позориште лутака“.

У наставку текста стоји:

„Свесно мисије коју му је друштво поверило оно је све до оснивања професионалних позоришта лутака у Суботици (данас – Дечје позориште) и Зрењанину (најпре Позориште лутака, а потом Лутка-сцена Народног позоришта „Тоша Јовановић“), тј. све до почетка педесетих година било једино позориште за децу у САП Војводини које је своју делатност, поред Новог Сада, проширивало на подручје Срема, Бачке и Баната. На стотине представа изведених у школама, домовима културе, позориштима и салашима између Сремске Митровице и Суботице, Сомбора и Вршца, најречитије говоре о напорима и жељама које је тада малобројни, али хомогени колектив новосадских луткара покушавао и успевао да оствари у овој етапи свога развитка“.<sup>31</sup>

Та „мисија“ је садржана и у његовом тадашњем наслову – војвођанско. И репертоар је био сачињен према таквој идеји:

„Репертоарски усмерен ка сценским презентацијама бајки и прича са израженом социјалном поентом, оно је тада не само обављало васпитно-образовну мисију широм Војводине, него је, вишеструко, надокнађивало откинуте и отете дане детињства и топлину разрушеног и уништеног родитељског дома. У овом периоду Војвођанско позориште лутака имало је мисију које, данас, можда, нисмо ни свесни. Без њега и управо васпостављених образовно-васпитних установа у нашој Покрајини, у тим полетним данима обнове и изградње читаве земље, културни живот би, нема сумње, био непотпун“.<sup>32</sup>

На изложби поводом 50 година Позоришта младих, биле су изложене лутке, плакати, фотографије, рукописи, као и копије сачуваних докумената. На основу списка експоната са ове изложбе, а делимично и самих експоната, може да се сачини и преглед репертоара тог периода рада Позоришта. Издвојићу само комаде, који су извођени до 1953. године:

*Ђоса код Краља Олује* (1946), без имена аутора комада,

С. Маршак, *Дрвени двор* (1948),

С. Преображенски, *Добар друг* (1949),

Бажов – Пермјак, *Сребрни ђајчић* (1949),

Б. Ђопић – В. Колак, *Шумски ђак* (1950),

др Јан Малик – *Лоптица скочица* (1952).

Репертоар је, несумњиво, брижљиво прављен. Аутори су из социјалистичких (комунистичких) земаља, „проверени другови“: од Самуила

<sup>31</sup> Исто, 4–5.

<sup>32</sup> Исто, 5.



Маршака<sup>33</sup>, најпознатијег совјетског писца за децу, до др Јана Малика<sup>34</sup>, најпознатијег чешког луткара. Између је и наш писац за децу, Бранко Ћопић<sup>35</sup>. Репертоар примерен мисији коју му је друштво наметнуло, али и идејама оних који су га тада водили (Зора Карађиновић, Нада Вукосављев, Васа Колак, Недељка Узелац).

Комад Самуила Маршака, *Дрвени двор*, овог пута као *Дрвени дворац*, постављен је на сцени Градског позоришта лутака и 50-их година, у режији Велимира Животића, глумца Српског народног позоришта, који је режирао и Маршаков комад *Мачкин дом*. Животић је поставио и Мркшићеву *Снежну краљицу*, потом *Чича Томину колибу*, као и комад *У царствију њајуљака*, Младена Широле, у сезони 1954/55. за (сад већ само) Позоришта лутака.<sup>36</sup>

И *Лоптица скочица* др Јана Малика је више пута инсценирана. У сезони 1954/55. поставио је Оливер Новаковић, редитељ Српског народног позоришта. У сезони 1956/57. овај комад је режирао Бора Ханауска.

У то време, као глумци-луткари у Позоришту су били: Ружица Брунско, Михајло Павлов, Марина Керац, Анкица Живни, Емилија Обрадовић, Сава Чекић, Олга Адам, Младен Вуковић, Паула Стефановић, Тинка Радован, Радомир Павлов, Софија Јанковић, Милан Путниковић, Божица Максић, Душан Видић, Ђорђе Распоповић, Драгослав Матовић, Миодраг Савков, Боривоје Милић, Милош Гавриловић, и други.

---

<sup>33</sup> Самуил Маршак (1887–1964), руски совјетски песник, драматург, преводилац, књижевни критичар. Написао је велики број комада за децу и за луткарско позориште, од: *Мачкиног дома* (из 1922), преко *Дванаест месеци* (1949), до *Паметних сивари* (1964). О угледу који је уживао у Совјетском Савезу сведоче и признања која је добио: два пута Ленинову и чак четири пута Стаљинову награду, као и друга државна признања.

<sup>34</sup> Др Јан Малик (dr Jan Malík, 1904–1980), легендарни чешки луткар, писац, редитељ, теоретичар, директор Позоришта лутака у Прагу, професор луткарства на прашкој Академији, дугогодишњи секретар Президијума UNIMA, а потом и почасни члан Президијума. др Јан Малик је био творац и теоретичар луткарског позоришта, али и оснивач Музеја луткарских култура, који ове године припрема изложбу њему у част, а поводом обележавања 110 година од његовог рођења.

<sup>35</sup> Бранко Ћопић (1. јануар 1915 – 26. март 1984), српски и југословенски књижевник. Учествовао у Народноослободилачкој борби, наравно на страни партизана. Поред романа, приповедака и поезије, написао је и две драме: *Доживљаји Вука Бубала* и *Одумирање међеда*, као и 30 књига за децу, од којих су многе драматизоване и адаптиране за луткарску и дечју сцену: *У свијету медвједа и лејтирова* (1940), *Јежева кућица* (1949), *Приче испод змајевих крила* (1950), *Пијеташа и мачка* (1952), *Доживљаји мачка Тоше* (1954), *Орлови рано леће* (1957), *Дјед Трицин млин* (1960), *Мађареће године* (1960), *Глава у кланцу, ноге на вранцу* (1971), *Лијан води караване* (1975).

<sup>36</sup> Према плакатима представа, који су репродуковани у публикацији *Четири деценије Позоришта младих*, Нови Сад 1972.

*Zoran Derić*

CONTRIBUTIONS TO THE HISTORY OF  
THE PUPPET THEATRE IN NOVI SAD

Summary

The paper tracks the work of the Puppet Theater of the Falconry Society in Novi Sad in the period 1936–1941, i.e. from the time when it moved to the edifice of the Memorial Hall of King Aleksandar I the Uniter to the moment when the Falconry Society was abolished. After World War II the puppet theater continued working under the name Vojvodinian Puppet Theater. It then changed its name to the Town Puppet Theater. On the basis of the Report on the work of the Falconry Society Novi Sad which was published in that period, i.e. on the basis of the Report on the work of the falconry municipality Novi Sad and then of the *Falconry education*, the herald of the educational board of the Falcons of the Kingdom of Yugoslavia, the daily *Day*, publications of the Youth Theater in Novi Sad and the manuscripts preserved in the archive of the Theater Museum of Vojvodina, we tried to reconstruct the work of the puppet theater during the last five years of Kingdom Yugoslavia and the first seven years of the Federative People's Republic Yugoslavia.

Key words: Falconry Society, Falconry Education, Puppet Theater, Vojvodinian Puppet Theater, Town Puppet Theater.

## СВЕ ДРАМЕ РАНКА МЛАДЕНОВИЋА У ЈЕДНОЈ КЊИЗИ

Драме Ранка Младеновића, Приредила Ивана Игњатов Поповић,  
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2014.

*Драме* Ранка Младеновића је припремила Ивана Игњатов Поповић, као комплемент својој првој књизи *Иниџиџивни свеџ Ранка Младеновића*, студији о свеобухватном стваралаштву Ранка Младеновића која је на овогодишњем Стеријиним позорју овенчана наградом за театрологију. Књигу је у својој едицији „Ризница“ објавио Позоришни музеј Војводине, наш најплоднији издавач позоришне литературе, у графичкој опреми младог и надасве даровитог Бојана Јовановића.

После промоције књиге *Иниџиџивни свеџ Ранка Младеновића* у Народном позоришту у Београду 2013. догодио се сусрет са сином Ранка Младеновића – Балшом, који је уступио сачувану драму *Људи у џуђем џеџу*, нажалост, само фрагменте и последњу песму *Пролећни расџанак са сином* која је, као последња тачка на кружницу, заокружила тај зачудни однос драме и позоришта, односно позоришта и драме. Никад не знамо где почиње драмски текст и где се завршава позориште. Живот је исписао своју последњу реплику и у фусноти читамо: „рецировано 21. септембра 1941. у болници пред заробљеним српским и француским официрима, у логору крај Нирнберга, али и у заробљеничком позоришту од 15. до 28. новембра“. Како је живот на овим просторима испрекидан ратовима, како је то драмски писац Душан Ковачевић констатовао у интервјуу 1999, „Бомбардовање је овде пето годишње доба“.

Паралелно с књигом – монографијом о Ранку Младеновићу, ауторка Ивана Игњатов Поповић је припремила и књигу његових драмских текстова са свеобухватним коментарима. Дошла је до редитељских примерака, инспицијентских текстова из позоришта из Осигека и Београда, као и до текстова из Младеновићеве заоставштине која се чува у Музеју позоришне уметности у Београду. Тако се збио и занимљив покушај уклапања позоришта у корице књиге.

Дванаест драмских текстова: *Драмске џаџке*, *Синџири*, *Даџа*, *Гривна*; грађанске драме: *Сџрах од верносџи*, *Човек џоносан џиџо нема сређе*, *Тасџаменџи за две жене*, *Људи у џуђем џеџу*, као и трилогија из заробљеништва: *Кад доџори до нокаџа*, *Силазак с џресџола*, *И зидови имају уџи*, *Пролећни расџанак са сином* – следе после ауторкине свеобухватне студије о драмском стваралаштву.

Тешко је закључити у којој сфери Младеновићевог стваралаштва ауторка остварује дубинско понирање до суштине. Када се посматрају поглавља у којима пише о драмама, на тренутак нам се учини да је дала маха својој разиграној драмској машти која се укршта са темељном књижевно-теоријском подлогом. Као поуздан тумач експресионистичке драме, истиче да његове *Драмске џајке* чине најпотпуније остварење експресионистичке поетике. Сматра да једночинке *Синџири*, *Даћа* и *Гривна* по концепцији, али и ресемантизацији митова, народног песништва, сликарства такође – представљају једно од најоригиналнијих дела драмске књижевности између два светска рата. Наглашене симболистичке оријентације у успостављању спона између видљивог и невидљивог, *Гајке* имају нешто дијаболично, али и велику асоцијативну моћ. Оне нам помажу да у Младеновићу препознамо архитектуру виртуелног света.

Симболима Младеновић провоцира читаоца / гледаоца да употреби своје енергетске потенцијале како би дешифровао фрагментарне асоцијације на епiku, мит, средњовековне минијатуре, фреско-сликарство, али и модерно сликарство. *Драмске џајке*, иако су видљиве експресионистичке поетике, носе елементе симболизма, али и надреализма. Чини се да је ауторка у разиграној игри маште и дубинским анализама достигла врхунац управо код *Гајки*. У резимеу бележи: „У *Гајкама* се осећа константна тензија да се српска култура уклопи у контекст општечовечанског, архетипског, да буде представљена као неодојиви део европске културе, у то време обојене новим уметничким тежњама“. Зато сматра да *Гајке* представљају енигматичну фазу ауторовог стваралаштва, у којој је он постигао свој врхунац, надрастао епоху у којој је стварао, али и себе.

У фази када покушава да буде гледљив, да се допадне публици, настају његове *џрађанске драме*, водвиљско-нушићевског карактера, без нарочите уметничке вредности. Следио је траг Ибзена, Стриндберга, али и Нушића. Желео је да прикаже екстремне продукте посттрауматског времена. Главни ликови губе на актуелности, јер није желео да их психолошки продубљује у смислу веће карактеризације. Код главних ликова Младеновићевих грађанских драма нема архетипова, нема надрастања свечовечанског и несвесног које избија на површину, као што је то у *Драмским џајкама*. Доминирају теме о мушкој импотенцији и женској (пре)наглашеној сексуалности у драмама *Страх од верносџи* и *Човек ѿносан џишо нема среће* – у тренуцима када друштво пролази кроз социјалне ломове, чини их превазиђеним. Ликови његових грађанских драма исфорсирани су у својим поступцима, неосновани психолошки и, углавном, до апсурда патетични. У тим драмама Младеновић губи упечатљивост, коју је као позоришни човек тежио да оствари. У *Тесџаменџу за две жене* Младеновић је успео да обликује аналитичко и критичко дело. Грађанске драме заостају за *Гајкама*, али и за Нушићевом грађанском мелодрамом, која се бави истим феноменом.

Драма из *џрађанскоџ живоџи* – *Људи у џиуђем џеџу*, настала је готово деценију после поменутих драма грађанског циклуса. Обећавала је да постане драма за сва времена. Нажалост, то се није десило, сачуван је само први чин, друга два су изгубљена. Оно што драму чини свевременом, јесте Младеновићев ироничан став према материјалистичком свету.

Драме *Кад дођори до нокаѿа*, *Силазак с ѿресѿола* и *Зидови имају уши* повезује потенцирање породичних, а у прве две и државничких сукоба, што их приближава некој врсти модерних драма о монарсима, што подсећа на Шекспира.

Кроз своју *лођорску ѿрилођију* у први план ће истаћи одређене разлоге разарања етичких норми. *Кад дођори до нокаѿа* је драма која у средишту пажње има претерану жељу за владарском моћи. *Силазак с ѿресѿола* илуструје претерани егоизам помешан с еротском страшћу. Драма *И зидови имају уши* наглашава да морално пропадање јесте последица жеље за материјалним добрима. Апокалиптично осећање Другог светског рата Младеновић прибегава експресионистичком песимистичком осећању стварности, заузима критичан однос према човеку и његовим слабостима, а у последњој драми томе супротставља представника млађе генерације која би требало да пружи наду у чистог човека, који ће променити свет. Потенцирање чистог човека означава Младеновићево затварање стваралачког круга, враћајући се експресионистичким коренима.

У анализи драмског текста, особито када су *Драмске ѓаѿке* тема, ауторка суверено влада методом интердисциплинарног приступа, тако да су ту упоредне анализе и из области сликарства, али и филма.

Књиге драма закључује *Пролећни расѿанак са сином* (Моме јединцу) рецитован 21. септембра 1941. у болници пред заробљеним српским и француским официрима, у логору крај Нирнберга, али и у заробљеничком позоришту од 15. до 28. новембра.

Овај последњи поетски запис, који заокружује драмско штиво Ранка Младеновића, и последња је тачка на кружницу и зато што што представља повратак личном, интимном, од мита, односно његове ресемантизације, долазимо до личних тонова.

У периоду између два рата Ранко Младеновић је био врло извођен драмски писац. Преглед извођења драма позориштима Србије и Хрватске:

### ***Страх од верносѿи***

*Народно ѿзорициѿе у Беођраду – 16. окѿобар 1931.*

*Зађребачка ѿремијера 23. X 1931 (Мало казалициѿе).*

*Народно ѿзорициѿе Моравске бановине, Ници – 21. јануар 1932.*

*Оѿворено ѿзорициѿе, Беођрад – 13. јануар 1988.*

***Страх од верносѿи*** ѿриѿремљен је у *Осијеку*, али ѓосѿовао је у *Вараждину*.

### ***Човек ѿносан шѿто нема среће***

*Праизведба: 18. III 1933. у Зађребу (Мало казалициѿе)*

*Народно ѿзорициѿе у Беођраду – 7. аѿрил 1933.*

Такође и *Тесѿаменѿи за две жене* (комедија) иђран у *Осијеку*, али ѿредсѿава је ѓосѿовала у *Вараждину*.

Као што примећујемо, три наслова су играна у казалиштима у Хрватској, у ХНК Осијека и Загреба. *Човјек њоносан што нема среће* је имао праизведбу у Загребу. Ранко Младеновић је био врло цењен казалишни стваралац у Хрватској, о чему уверљиво говори текст *Др Ранко Младеновић* у публикацији ХНК у Осијеку поводом казалишне педесетогодишњице, 1957. године.

Надамо се да ће књига *Драма* Ранка Младеновића, као једно од значајнијих позоришних издања, бити инспиративно драмско штиво, неопходан драмски предлогач за наше редитеље који ће на нов начин прочитати и преиспитати сценску свевременост онога што је стварано у међуратном периоду.

*Весна Крчмар*  
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности

## ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аврамовић, Станимир 47  
 Адам, Олга 193  
 Адлер, Алфред (Alfred Adler) 22  
 Азбукин, Јуриј 77  
 Ајзман Михаљ (Eisemann Mihály) 72  
 Ајслер, Едмунд (Edmund Eysler) 72  
 Аксентијевић, Драгослав Павле 105  
 Албиниони, Томасо Ђовани (Tomaso Giovanni Albinoni) 104, 108  
 Андрејева, Нина 185  
 Андрејевић, Саша 76, 80  
 Анђелковић, Јелена 10  
 Антић, Мирослав 191  
 Апија, Адолф (Adolphe Appia) 27  
 Аранђеловић, Миша 73, 75, 79, 80  
 Аристотел (Αριστοτέλης) 22  
 Аристофан (Αριστοφάνης) 24  
 Асафјев, Борис 103  
 Атанасовски, Срђан 135–152  
 Аћански, Живко 189
- Бабић, Константин 124, 125  
 Бабовић, Бошко 37  
 Бажов, Павел Петровић 192  
 Бајић, Исидор 130  
 Бакотић Мијушковић, Вера 49  
 Балакирјев, Милиј Алексејевич (Милиј Алексеевич Балакирев) 129  
 Барба, Еуђенио (Eugenio Barba) 25  
 Барнет, Денис (Dennis Barnet) 100  
 Барток Бела (Bartók Béla) 12  
 Батурин, Јуриј Михајлович (Юриј Михайлович Батурин) 99, 100, 112  
 Батушић, Славко 29  
 Баумен, Дејв (Dave Bowman) 103  
 Баумфелдер, Фридрих (Friedrich Baumfelder) 72  
 Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 118  
 Беловић, Мирослав 38, 179  
 Бенацки, Ралф (Ralph Benatzky) 72  
 Бендикс, Регина (Regina Bendix) 141  
 Бенеш, Јара (Jára Beneš) 72  
 Бенишек, Хиларион (Hilarion Beníšek) 53–64
- Бергман, Ханс Ото (Hans Otto Bergman) 75  
 Берио, Лучано (Luciano Berio) 90  
 Берисављевић, Миленко 189  
 Берисављевић, Милица 189  
 Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 104, 119  
 Бижић, Слободан Д. 76, 80  
 Бин, Ричард (Richard Bean) 42  
 Бингулац, Петар 116, 117, 123, 125, 130, 134, 136, 149  
 Бини, Валтер (Walter Bini) 39  
 Бинички, Станислав 130  
 Биро, Фриц (Fritz Biró) 75, 80  
 Блажек, Властимил (Vlastimil Blažek) 59  
 Блам, Михаило 68  
 Бобић, Љубинка 178, 179  
 Богданов, М. Б. 167, 170, 171, 174, 181, 182  
 Богдановић (Миловановић), Загорка 40  
 Богдановић, Милан 171  
 Богдановић, Милош 189  
 Божичковић, Олга 30  
 Бојић, Милутин 156  
 Бојковић, Коста М. 70  
 Борјев, Јуриј Борисовић (Юриј Борисовић Боров) 171  
 Бохман, Вернер (Werner Bochmann) 75  
 Брадић, Небојша 42  
 Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 121  
 Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 41  
 Броз, Јосип Тито 36  
 Брук, Питер (Peter Brook) 27  
 Брукнер, Јозеф Антон (Josef Anton Bruckner) 121  
 Брунско, Ружица 193  
 Булез, Пјер (Pierre Boulez) 83–98  
 Бурић, Игор 43  
 Буташ, Никола 79  
 Бушетић, Тодор М. 125
- Вагнер (Wagner), Вилем 73  
 Вагнер, Рикард (Richard Wagner) 53, 58, 60, 62  
 Вајс, Јернеј (Jernej Weiss) 53–64  
 Вајт, Џорџ (George White) 136  
 Валдтојфел, Емил (Emile Waldteufel) 72

- Васиљевић, Зорислава 128  
 Ведрал, Вацлав (Václav Vedral) 72  
 Верешчагин, Александар (Александр Верешчагин) 35, 36, 46  
 Веселиновић, Милојко 137  
 Веселовски, Лав 73, 77, 79  
 Весић, Ивана 65–82  
 Веснић, Радослав 156, 162  
 Видић, Душан 193  
 Видошевић, Вјекослав 49  
 Винакер, Сусан 42  
 Вираг Михаљ (Virag Mihaly) 51  
 Виткај Ђула (Vitkaj Gyula) 73  
 Војиновић, Брана 156  
 Војновић, Мира 189  
 Волк, Петар 35  
 Волф, Хуго (Wolf Wolf) 121  
 Волф-Ферари, Ермано (Ermanno Wolf-Ferrari) 30  
 Вражалић, Катарина 50  
 Вранић, Милица 189  
 Вранић, Недељко 189  
 Вукдраговић, Михаило 124, 125  
 Вуковић, Младен 193  
 Вукосављев, Нада 193  
 Вуцемиловић, Фулгенције 75, 77  
 Вучелић, Милорад 41  
 Вучетић, Влада 189  
 Вучетић, Радина 68  
 Вучковић, Војислав 116, 123, 130, 134  
 Вушовић, Гаврило 40  
 Гавриловић, Милош 193  
 Гајић, Миодраг 48  
 Гаћеша, Никола Ј. 8  
 Гербич, Фран (Fran Gerbić) 56, 62  
 Глигорић, Велибор 168  
 Глушчевић, Обрад 40  
 Говедаровић, Петар 40, 48  
 Гогољ, Николај Васиљевич (Николай Васиљевич Гогољ) 167, 169, 170, 176, 177, 180, 182  
 Голдони, Карло (Carlo Osvaldo Goldoni) 29–52  
 Големовић, Димитрије 10, 11  
 Гранихштеген, Бруно (Bruno Granichstaedten) 72  
 Гржинић, Марина 99  
 Григ, Едвард (Edvard Grieg) 121  
 Грим, браћа 135  
 Грим, Валтер (Walter Grimm) 75  
 Грим, Вилхелм (Wilhelm Grimm) 149, 152  
 Грим, Јакоб (Jacob Grimm) 149, 152  
 Гринвалд, Филип 35, 50  
 Грол, Милан 161  
 Гроте, Франц (Franz Grothe) 75  
 Гротовски, Жежи (Jerzy Grotowski) 27  
 Гутеша, Младен 76, 80  
 Д'Амико, Силвио (Silvio D'Amico) 32, 39  
 Дворжак, Антоњин (Antonin Leopold Dvořák) 53, 58, 62, 119  
 Де Фаља, Мануел (Manuel de Falla) 121  
 Дебелњак, Иван 105  
 Дебиси, Клод (Claude Debussy) 83, 90, 91, 92, 93, 98  
 Девић, Драгослав 124, 125, 126, 128, 136, 138, 139, 141, 144  
 Дединац, Милаң 38  
 Декруа, Етјен (Étienne Decroux) 26  
 Дела Вале, Чезаре (Cesare Della Valle) 33  
 Делак, Фердо 48  
 Делијеж, Ирен (Irène Deliège) 90  
 Деспић, Дејан 124, 126, 127, 135, 148  
 Ди Лазаро, Елдо (Eldo di Lazzaro) 75  
 Димитријевић, Бранко 35, 50  
 Динић, Владимир 105  
 Диран, Огист (Auguste Durand) 72  
 Добривојевић, Ивана 78  
 Долинер, Горана 123  
 Домановић, Радоје 168, 170, 171, 174, 175  
 Доминис, Иван 72, 73, 79  
 Доналдсон, Валтер (Walter Donaldson) 72  
 Драгутиновић, Владета 156  
 Дујшин, Дубравко 35, 47  
 Дунајевски, Исак (Исаак Дунаевский) 75  
 Ђерић, Зоран 183–194  
 Ђорђевић, Бранивоје 34, 49  
 Ђорђевић, Владан 33, 45  
 Ђорђевић, Владимир 136, 141, 146, 147  
 Ђорђевић, Јован 33  
 Ђукић, Александар 76, 80  
 Ђурђевић, Ђорђе 49  
 Ђурић Клајн, Стана 124, 125, 130  
 Ел Ахмади, Абдесадек (Abdessadek El Ahmadi) 90  
 Емберти, Мишел (Michel Imberty) 90, 91  
 Есхил (Αἰσχύλος) 24  
 Еурипид (Εὐριπίδης) 24  
 Жганец, Винко 125  
 Жебре, Деметриј (Demetriј Žebre) 59  
 Жели, Катица 41  
 Живадинов, Драган 99, 100, 101, 102, 110, 112  
 Живановић, Миливоје 167, 173, 180, 182  
 Живковић, Миленко 123, 124, 130, 134, 148  
 Живни, Анкица 193  
 Животић, Велимир 193  
 Жупанчич, Дуња 191  
 Закић, Мирјана 9  
 Зардо, Антонио (Antonio Zardo) 39  
 Зековић, Бошко 191  
 Зечевић, Слободан 124  
 Зидарић, Јоза 186  
 Зиде, Лудвиг (Ludwig Siede) 72  
 Зиљски, Матија Мајар (Matija Majar Ziljski) 54  
 Зимринг, Ришона (Rishona Zimring) 66  
 Зинделски, Методије 48  
 Зрнзевић, Драгана 41



Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 196  
Иванишевић, Драго 35, 38, 47, 48, 50  
Ивков, Весна 8, 9  
Ивковић, Ђорђе 184  
Игелхоф, Петер (Peter Igelhoff) 75  
Игњатов Поповић, Ивана 195–198  
Илеша, Фран (Fran Pešič) 54  
Илић, Анета 105  
Илић, Војислав 126  
Илић, Драгутин 136, 148  
Ипавец, Јосип (Josip Ipravec) 60  
Иричанин, Томислав 167–182

Јакабфи Деже (Jakabfi Deszö) 191  
Јаковљевић, Светолик 68  
Јаначек, Леош (Leoš Janáček) 60  
Јанић, Синиша 29  
Јанковић, Емануил 29, 30, 32, 33, 41, 50, 51, 52  
Јанковић, Софија 193  
Јанчевецка, Олга 74, 77  
Јанчушко, Габор (Gábor Jancsuskó) 75, 80  
Јањић, Стана 9  
Јари, Михаел (Michael Jary) 75  
Јевтовић, Владимир 41, 50  
Јеленовић, Иво 33, 47  
Јесел, Леон (Leon Jessel) 72  
Јовановић, Бојан 195  
Јовановић, Драгана 99–112, 102, 105  
Јовановић, Јелена 13  
Јовановић, Рашко В. 128  
Јоцић, Лука 183  
Јурић, Антон 80

Калман, Емерих (Emmerich Kálmán) 72  
Карађиновић, Зора 193  
Карамата, Марко 29, 30, 45, 51  
Карасек, Емил 38, 47, 51  
Карашић, Вук Стефановић 126, 135, 149, 152  
Кароне, Марија Ђулија (Maria Giulia Carone) 31  
Кењаловић, Милорад 12  
Керац, Марина 193  
Кјубрик, Стенли (Stanley Kubrick) 103  
Кларк, Артур (Arthur Clarke) 103  
Кључевски, В. О. 167  
Кмох, Францишек (František Kmoch) 72  
Кнежев, Димитрије М. 66  
Коблјаков, Лев (Lev Koblyakov) 84  
Ковачевић, Душан 195  
Ковачевић, Михајло 156  
Ковачек, Божидар 33  
Козина, Павел (Pavel Kozina) 60, 61  
Колак, Васа 192, 193  
Коњовић, Јован 30  
Коњовић, Петар 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 131, 134, 137, 138, 142, 146  
Кос 125  
Костић, Борислав 186  
Костић, Лаза 183, 184

Кочић, Петар 171  
Краљић, Дарко 76, 80  
Крамер, Горни (Gorni Kramer) 75  
Крњевац Тодоровић, Мија 76, 80  
Кројдер, Петер (Peter Kreuder) 75  
Крос, Јан (Jan Cross) 90  
Крстић, Петар 73, 130  
Крчмар, Весна 195–198  
Купрешанин, Вељко 30  
Куртис, Ернесто де (Ernesto de Curtis) 72  
Кухач, Фрањо 137  
Кучукалић, Зија 125

Лазаревић, Бранко 168, 171  
Лазивић, Бранислав 189  
Лазивић, Владимир 50  
Лазивић, Ратко 73, 75, 79, 80  
Лама, Гаetano (Gaetano Lama) 72  
Ланге, Густав (Gustav Lange) 72  
Лафонтен, Жан де Лафонтен (Jean de La Fontaine) 162  
Лекић, Богдан 7  
Лендваи, Ленчо 38, 47, 49  
Леополди, Херман (Hermann Leopoldi) 72  
Лердал, Фред (Fred Lerdahl) 83, 84, 85, 90, 91, 97, 98  
Лехар, Франц (Franz Lehár) 72  
Леша, Јосип 34, 39, 47, 48  
Лијешевић, Борис 43, 50  
Линке, Паул (Paul Lincke) 72  
Лозица, Иван 10  
Лугоња, Мира, рођ. Станишић 9  
Лугоња, Стака, рођ. Каран 9  
Лучић, Кристина 68

Љубић, Едо 75, 77, 80

Мађели, Паоло (Paolo Magelli) 41, 49  
Мајзел, Вил (Will Meisel) 72  
Макебен, Тео (Theo Mackeben) 75  
Макевић, Зорица 127  
Максимовић, Ђорђе 32, 33, 45, 46  
Максић, Божица 193  
Макферсон, Џејмс (James Macpherson) 149, 152  
Малик, Јан (Jan Malik) 192, 193  
Малкановић Удицки, Бојана 34  
Манић, Дарко 105  
Манојловић, Коста 116, 117, 120, 121, 122, 123, 127, 128, 130, 134, 137, 142, 143, 144, 146  
Манојловић, Тодор 34, 49  
Маринковић, Јосиф 130, 148  
Маринковић, Соња 115–134, 136, 141  
Марић, Бранко 10  
Марић, Светислав 185  
Марјановић, Петар 35  
Марковић, Мирко 73, 79  
Марковић, Предраг Ј. 68  
Марковић, Татјана 128, 148  
Маркони, Лука (Luca Marconi) 90

- Маркуш, Фред (Fred Markusch) 72  
 Марло, Кристофер (Christopher Marlowe) 157  
 Маршак, Самуило 192, 193  
 Матовић, Драгослав 193  
 Матош, Антун Густав 171  
 Медаковић, Душан 47  
 Медић, Ивана 99–112  
 Медић, Христина 71  
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Всеволод Эмильевич Мейерхолд) 25  
 Мекадамс, Стефан (Stephen McAdams) 90  
 Mélen, Marc 90  
 Месијан, Оливије (Olivier Messiaen) 83, 91, 94, 95, 98  
 Мијалковић Костић, Мирјана 48  
 Микић, Весна 126  
 Милинковић, Филип 124  
 Милић, Боривоје 193  
 Милић, Загорка 189  
 Миловановић, Мирољуб 47  
 Милојевић, Драга 156  
 Милојевић, Милоје 116, 117, 121, 122, 123, 124, 130, 134, 146  
 Милојковић, Живко 80  
 Милошевић, Мата 180  
 Милутиновић, Миле 73  
 Митровић, Велимир 49  
 Митровић, Андро (Andro Mitrović) 56  
 Мићовић, Анита 41  
 Мићовић, Војислав 40, 48  
 Михаиловић, Душан 49  
 Михајловић, Миле 73  
 Михалчић, Мирко 185, 186  
 Мишић, Бора 189  
 Мишић, Воја 189  
 Мишић, Зоран 37  
 Младеновић, Димитрије 105, 125  
 Младеновић, Кокан 35, 50  
 Младеновић, Наталија 105  
 Младеновић, Ранко 195–198  
 Мокрањац, Марија 139  
 Мокрањац, Стеван Стојановић 115–134, 135–152  
 Молијер (Molière / Jean-Baptiste Poquelin) 162, 167, 169, 170, 181, 182  
 Моравец, Душан (Dušan Moravec) 58  
 Морфеси, Јуриј 77  
 Москатело, Кузма 48  
 Мосусова, Надежда 124, 125, 126, 127, 128  
 Мркшић, Борислав 193  
 Мулић, Вељко 189  
  
 Нађ Миклош (Nady Miklós) 191  
 Настасијевић, Светомир 130  
 Nattiez, Jean-Jacques 90  
 Никиш, Артур (Arthur Nikisch) 59  
 Николић, Божа 161  
 Николић, Илија 47  
 Николић, Милоје 126, 128  
 Николић, Милорад Т. 30  
  
 Николић, Сањана 105  
 Новак, Вићеслав (Vítězslav Novák) 100, 121  
 Новаковић, Александар 105  
 Новаковић, Оливер 193  
 Новаковић, Стојан 33, 45, 46  
 Нушић, Бранислав Ђ., 137, 138, 155–166, 167–182, 196  
 Нушић, Страхиња Бан 156, 163  
  
 Обер, Лорен (Lauren Aubert) 13  
 Обрадовић, Емилија 193  
 Огњеновић, Вида 41, 42, 50  
 Огњеновић, Жара 9  
 Олсен, Микел (Michel Olsen) 43  
 Орешковић, Желимир 50  
 Осијан (Ossian, Oisín) 149  
 Остојић, Тихомир 184  
 Офенбах, Жак (Jacques Offenbach) 72  
  
 Павлас, Игњат 184, 190  
 Павлов, Михајло 193  
 Павлов, Радомир 193  
 Павловић, Александар 149  
 Павловић, Мирка 139  
 Падиља, Хозе (José Padilla) 72  
 Паитони, Славко 73  
 Паљетак, Влахо 77  
 Паранос, Ана 156  
 Парма, Виктор (Viktor Parma) 53, 58, 62  
 Патаки Ласло (Pataki László) 51  
 Паћото, Андреа (Andrea Paciotta) 42, 50  
 Пеган, Катја 43, 50  
 Пејовић, Роксанда 125  
 Первић, Мухарем 41  
 Перић, Ђорђе 124, 128, 137, 138, 139, 141, 146, 148  
 Перичић, Властимир 118, 124, 125, 126, 130, 135  
 Перковић Радак, Ивана 128  
 Пермјак, Евгениј Андрејевич (Евгений Андреевич Пермјак) 192  
 Перт, Арво (Arvo Pärt) 103  
 Петрић, Влада 177  
 Петровић, Анкица 10  
 Петровић, Даница 126  
 Петровић, Живојин 34, 35, 41, 46, 48  
 Петровић, Љубомир 68, 78  
 Петровић, Мира 189  
 Петровић, Мирослав 189  
 Петровић, Радмила 8, 13, 125  
 Пешталић, Еуген 80  
 Пикасо (Pablo Ruiz Picasso) 25  
 Пицети, Илдебрандо (Ildebrando Pizzetti) 121  
 Пицолато, Ђузепе (Giuseppe Pizzolato) 30  
 Пиштало, Бошко 51  
 Пиштек, Јан (Jan Pištěk) 56  
 Планке, Робер (Robert Planquette) 72  
 Плаут 162  
 Плотников, Владимир 77  
 Попов, Гаврило 103

- Поповић, Берислав 85, 86, 87, 89  
 Поповић, Јован Стерија 161, 162, 169, 170  
 Поповић, Катарина 48  
 Поповић, Лаза 34, 46  
 Поповић Мавид, Миливој 38  
 Поповић, Павле Арс. 30  
 Поповић Млађеновић, Тијана 83–98, 117, 128, 135  
 Пордес, Алфред (Alfred Pordes) 73, 75, 80  
 Портер, Џејмс (James Porter) 149  
 Поточник, Херман Нордунг 101  
 Предић, Миливој 137  
 Преображенски, С. 192  
 Прпа Финк, Маријана 21–28  
 Путник, Јован 48  
 Путниковић, Милан 193  
 Пшеничник, Звонко 189
- Раваси, Љубица 40  
 Равел, Морис (Maurice Ravel) 121  
 Раденковић, Раша 75, 77  
 Радивојевић, Југ 50  
 Радо, Анита (Anita Radó) 51  
 Радован, Тинка 193  
 Радојковић, Рајко 48  
 Радоњић, Мирослав 190  
 Радосављевић, Загорка 189  
 Рајх, Зинаида Николајевна (Зинаида Николаевна Рајх) 25  
 Рајх, Стив (Steve Reich) 90  
 Рајхенић, Јосиф Раха 73, 79  
 Рајчевић, Милош 47  
 Ракићин, Јуриј Љвович (Јуриј Љвович Ракићин) 40, 46, 47  
 Ранковић, Сања 7–20  
 Распоповић, Ђорђе 193  
 Rearick, Charles 66  
 Реваи Јожеф (Révai József) 51  
 Ридл, Херман (Hermann Riedel) 72  
 Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (Николај Андреевич Римский-Корсаков) 121, 129  
 Ринцо, Аве (Ave Rinzo) 51  
 Рихтер, Жан Пол (Johann Paul Friedrich Richter) 171  
 Рихтман, Цвјетко 8, 10, 11, 125, 126  
 Ришеље, Арман Жан ди Плеси де (Armand Jean du Plessis de Richelieu) 162  
 Ришин, Ребека (Rebecca Rischin) 94, 95  
 Родић, Душан 49  
 Русел, Албер (Albert Roussel) 121  
 Руцовић, Богобој 33, 34, 35, 46, 47, 48, 49, 50, 52  
 Рушкунц, Богдан 50
- Сабљар, Жарко 189  
 Сабљар, Радинка 185, 189  
 Сабо, Аница 126, 128  
 Сабо, Иштван (Szabó István) 51  
 Савин, Ристо (Risto Savin) 53, 58, 62
- Савић, Доста, рођ. Гаврић 9  
 Савков, Миодраг 193  
 Савковић, Нада 29–52  
 Сако, Ђовани Антонио (Giovanni Antonio Sacco) 34  
 Салетовић, Славенко 50  
 Салтиков Шчедрин, Михаил *Салтиков–Шчедрин* (Михаил Евграфович Салтыков–Щедрин) 169  
 Север, Бунда (Sever Bunda) 51  
 Сеређи Ласло (Seregi László) 51  
 Сеферовић, Урош 75, 77, 80  
 Сивец, Жоже (Jože Sivec) 58  
 Симић, Боривоје 76, 78, 80  
 Симић, Војислав Бубиша 68  
 Симовић, Љубомир 40  
 Скелтон, Артур (Arthur Skelton) 100  
 Скерлић, Јован 167, 168, 171, 175, 176, 182  
 Сковран, Душан 125  
 Скрјабин, Александар 99, 100, 103, 112  
 Слобода, Џон (John Sloboda) 90, 91  
 Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 53, 55, 62  
 Соколовић, Миливој 33, 52  
 Софокле (Σοφοκλῆς) 24  
 Срдановић, Јосиф 156  
 Сремац, Стеван 168, 170  
 Сретенковић, Михајло 155, 165  
 Стаљин (Јосиф Виссарионович Сталин) 36, 37, 193  
 Стаменковић, Владимир 42  
 Станисављевић, Вукашин 128  
 Станисављевић, К. 80  
 Станиславски, Константин Сергејевич (Константин Сергеевич Станиславский) 38  
 Станковић, Корнелије 137  
 Станојевић, Душан 40, 48  
 Станојевић, Илија Чича 34, 46  
 Станојевић, Милош 186, 187  
 Станојевић, Предраг 33, 34  
 Стевановић, Ксенија 128, 135  
 Стенли, Адам (Adam Stanley) 66  
 Стефани, Ђино (Gino Stefani) 90  
 Стефанини, Никша 30  
 Стефановић, Димитрије 125  
 Стефановић, Ј. М. 70  
 Стефановић, Паула 193  
 Стефановић Раваси, Славољуб 49  
 Стискало, Стана, рођ. Буквић 9  
 Стојадиновић, Рајко 36, 47  
 Стокић, Жанка 167, 178, 179, 180, 182  
 Стравински, Игор 95, 120  
 Страхов, Наташа 77  
 Страхов, Сергије 65–82  
 Стрелер, Ђорђо (Giorgio Strehler) 35, 49  
 Стриндберг, Јохан Август (Johan August Strindberg) 196  
 Стричевић, Јован 41  
 Строчи, Тито (Tito Strozzi) 39, 47  
 Ступица, Бојан 29, 36, 37, 38, 46, 48, 52

Ступица, Мира 40  
Сугана, Луиђи (Luigi Sugana) 30  
Сухово-Кобылин, Александр Васильевич  
(Александр Васильевич Сухово-Кобылин)  
169

Тајчевић, Марко 130  
Талих, Вацлав (Václav Talich) 53, 56, 58, 59,  
60, 63

Твен, Марк (Mark Twain) 171  
Тејлор, Фредерик Винслоу (Frederick Winslow  
Taylor) 28

Тепли, Петер (Peter Teplý) 53, 60, 63  
Теренције 162

Теслић, Петар 41, 49  
Тижардовић, Иво 37, 46, 48, 49, 50  
Тирел, Џон (John Tyrrrell) 60  
Тиш, Мирослав (Miroslav Tyrš) 183  
Тодоровић, Сава 34, 46  
Томандл, Отон 185

Томаш, Богомил (Bogomil Tomáš) 56  
Томашевић, Катарина 126  
Трнки, Франтишек (František Trnky) 56  
Туршич, Михо 101

Ђирилов, Јован 35, 37, 42, 50  
Ђопић, Бранко 192, 193  
Ђосић Драган, Мирјана 9, 10, 11

Удицки, Ђура 34, 49  
Узелац, Недељка 193  
Урбан, Јован 73, 79  
Урнанек, Мојмир (Mojmir Urbánek) 70

Фал, Рихард (Richard Fall) 72  
Ферони, Ђулио (Giulio Ferroni) 35  
Ферстер, Антон (Anton Foerster) 53, 55, 56,  
58, 62  
Финци, Ели 38  
Фолштед, Роберт (Robert Vollstedt) 72  
Фотез, Марко 35, 48  
Фрајт, Јован 65–82  
Франк (Франк), Сергије 75, 77, 80  
Франк, Олга 77

Ханауска, Бора 193  
Хартман, Николај фон (Nicolai von Hartmann)  
171

Харшањ Жолт (Harsányi Zsolt) 51  
Хас, Дејвид (David Haas) 103  
Хаџић, Антоније 33  
Хашлер, Карел (Karel Haschler) 72  
Хватов, Александар 176  
Хеншал, Френсис (Francis Henschall) 42  
Хергешић, Иво 37  
Херман, Флоријан (Florian Hermann) 72  
Херцигоња, Никола 117, 125  
Хецел, Ерих 30, 46  
Хирш, Хуго (Hugo Hirsch) 72

Хмеленски, Јадислав (Ladislav Chmelenský) 56  
Хорти Миклош (Horthy Miklós) 191  
Хофмајстер, Карел (Karel Hoffmeister) 55, 56  
Хофман, Срђан 100  
Хохштрасер, Петер (Peter Hochstrasser) 75, 80  
Храздира, Сирил Методеј (Cyril Metoděj  
Hrazdīra) 53, 59, 60, 63  
Храски, Јан Владимир (Jan Vladimír Hráský)  
56

Христић, Стеван 131, 148  
Хруби, Антон (Anton Hrubý) 56  
Хубад, Матеј (Matej Hubad) 59, 61  
Хубад, Само (Samo Hubad) 59

Цанкар, Иван 36  
Цанков, Јосиф (Јосиф Цанков) 72  
Цветић, Милош 34, 46  
Цветко, Драготин 60  
Цветковић, Горан 41  
Цвијић, Јован 7  
Цехетмајер Дамјановић, Драгица 47  
Цибулка, Алфонс (Alfons Cibulka) 72  
Црњански 190

Чабрило, Александра 10  
Чале, Франо 32, 35  
Чалић, Мари-Јанин (Marie-Janine Calic) 137  
Чекић, Милутин 161  
Чекић, Сава 193  
Чернишевски, 167, 171, 172, 182  
Чехов, Антон Павлович 36  
Чичак, Јања 8  
Чолић Биљановски, Драгана 155–166

Џекендоф, Реј (Ray Jackendoff) 83, 84, 90, 97

Шала, Абдурахман (Abdurrahman Shala) 51  
Шар, Рене (René Char) 85  
Шварцманов, Макс 80  
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 25,  
196  
Ширила, Божидар 123  
Ширила, Младен 193  
Шнеблић, Јелена 41  
Шнитке, Алфред (Alfred Schnittke) 99, 103,  
104, 110, 112  
Шопен, Фредерик Франсоа (Frédéric François  
Chopin) 121  
Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Дмитриј  
Дмитриевич Шостакович) 103, 104  
Штимац, Ањелко 34, 35, 46, 49, 50  
Штолц, Роберт (Robert Stolz) 72  
Штраус, Рихард (Richard Strauss) 103  
Штрбоја, Живко 185, 188, 189, 190  
Штрбоја, Марија Мара 188, 190  
Шчербашчјов, Владимир 103, 104

*Реџистар сачинила*  
Татјана Пивнички Дринић

## УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

Редакција *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* прима оригиналне радове за рубрику СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ; СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗЕ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику, и одмах поред, у загради, превод фусноте на енглески језик.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска њаренијеза и Циџирана лиџерајџура* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на CD-у или електронском поштом а истовремено и у штампаном примерку на адресу Уредништва:

Марта Тишма, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: [mtisma@maticasrpska.org.rs](mailto:mtisma@maticasrpska.org.rs)

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, стим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (нотни примери, фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на CD-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

### *Библиографска парентеза*

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(ИВИЋ 1986: 128) за библиографску јединицу: ИВИЋ, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(ИВИЋ 1986: 128–130) за библиографску јединицу: ИВИЋ, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(ИВИЋ 1986: 128, 130) за библиографску јединицу: ИВИЋ, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95) за библиографску јединицу: MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публикувао исте године, у текстуалној библиографској напмени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој се библиографској одредници из коначног списка литературе ради, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској намени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(ИВИЋ, КЛАЈН и др. 2007) за библиографску јединицу: ИВИЋ, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички љиручник*. 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској намени није потребно наводити презиме аутора, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочно је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (БЕЛИЋ 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968)

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према).

„Усменост“ и „народност“ бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према КИЛИБАРДА 1979: 7) ...

### *Цитирана лијература*

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лијература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

*Цитирана лијература* наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

### *Монографска публикација:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиџе*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

#### Пример:

БЕЛИЋ, Александар. *О језичкој љирици и језичком развићку: линџвистичка исићивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О српском љићању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

*Монографска публикација са корицајивним аутором:*

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

БЕОГРАДСКА филхармонија. *Сезона 2005-2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

*Анонимна дела:*

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

*БУГАРШТИЦЕ*. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

*Зборник радова са конференције:*

ПАНТИЋ, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

*Монографске публикације са више издавача:*

ПАЛИБРК-СУКИЋ, Несиба. *Руске изабелице у Панчеву, 1919-1941*. Предговор Алексеја Арсејева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.  
БОРЂЕВИЋ, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920-1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

*Филозофско издање:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књиџески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорџе Натошевић“, 2003.

*Секундарно ауторство:*

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача. Презиме, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, Слободан, (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

*Рукопис*

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.



Пример:

НИКОЛИЋ, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

*Прило̄г у серијској њубликацији:*

*Прило̄г у часојису:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часојиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.“ *Летојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): стр. 265–269.

*Прило̄г у новинама:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21.12.2004: 5.

*Монографска њубликација достјујна on-line:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K.H. *Augmented Books, knowledge and culture*.  
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

*Прило̄г у серијској њубликацији достјујан on-line:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов ѡериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.” *ASLIB Proceedings February 2000*. Proquest. 21.02.2000.

*Прило̄г у енциклоједији достјујан on-line:*

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.



Рецензенти *Зборника Маџице српске за сценске уметности и музику 51/2014*

Александар Васић  
Мирјана Веселиновић Хофман  
Димитрије Големовић  
Зоран Ђерић  
Зоран Т. Јовановић  
Јелена Јовановић  
Каталин Каич  
Маријана Кокановић Марковић  
Данка Лајић Михајловић  
Мелита Милин  
Весна Пено  
Душан Рњак  
Катарина Томашевић  
Срђан Хофман

*Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*  
Излази двапут годишње  
Издавач Матица српска  
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1  
Телефон: 021/420-199, 6615-038  
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs  
*Matica srpska Journal of Stage Arts and Music*  
Published semi-annually by Matica Srpska  
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1  
Phone: 381 21 420-199, 6615-038  
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

---

Уредништво је *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*  
бр. 51/2014 закључило 23. IX 2014.

За издавача: Доц. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске  
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма  
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић  
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић  
Технички уредник: Вукица Туцаков  
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Нови Сад  
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад  
78+792(082)

**Зборник Матице српске за сценске уметности и музику** / главни и одговорни уредник Зоран Т. Јовановић.  
– 1987, 1– . – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987– . – 24 cm  
Годишње два броја.  
ISSN 0352-9738  
COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је  
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије,  
Министарство културе и информисања Републике Србије  
и Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање