



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

61

Editorial board

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

NOVI SAD
2019

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

61

Уредништво

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

НОВИ САД
2019

МАТИЦА СРПСКА

ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA

DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) покренут је 1987. године као часопис оријентисан претежно ка историјским, естетичким и теоријским проучавањима позоришне и музичке, као и филмске уметности. Објављују се искључиво оригинални научни радови – из театрологије, музикологије, етномузикологије, историје и теорије филма. Посебна пажња посвећена је питањима развоја ових уметности на простору Југоисточне и Средње Европе, претежно унутар културе Срба и других културом повезаних народа у региону. Зборник је отворен за ауторе различитог научног интересовања, за сараднике у земљи, из центара са територије бивше Југославије и из иностранства. Отворен је и према млађим сарадницима, којима се пружа прилика да своје прве радове објаве управо у Зборнику. Све радове који стигну у редакцију оцењују два стручна рецензента, а по потреби и више њих. Зборник се штампа на српском језику ћириличним писмом, са резимеом на енглеском. Рукописи које аутори пошаљу на једном од светских језика штампају се у оригиналу, са резимеом на српском. Садржаји часописа компонују се у три рубрике: 1. научне студије, 2. архивска грађа, мемоарски прилози, 3. прикази и некролози. Приликом утврђивања Садржаја Зборника, текстови су распоређени хронолошки и тематски, у зависности од материје коју сарадници обрађују. Прве две рубрике Зборника имају сажетке, кључне речи, резимеа на страним језицима по избору аутора. Сви објављени текстови имају УДК број по међународној библиотечкој класификацији, а сваки број садржи именски регистар. Зборник излази редовно, два пута годишње у обиму од око 25 ауторских табака. Часопис доспева разменом у око 100 библиотека у свету. Бесплатан приступ интернет издању у PDF формату омогућен је на сајту: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-scenske-umetnosti-i-muziku/>.

Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) was launched in 1987 as a journal oriented mainly towards historical, aesthetic and theoretical studies of theatre, music, and film. Only original scientific works are published – in the fields of teatrology, musicology, ethnomusicology, and history and theory of film. Special attention is paid to the issues of the development of these arts in the regions of Southeast and Central Europe, predominantly within the culture of Serbs and other nations in the region linked through common culture. The Journal welcomes submissions from authors of broad scientific interests – domestic authors, as well as the authors from the countries of former

Yugoslavia and from abroad. It also welcomes contributions from young authors, who are given the opportunity to publish their first papers in the Journal. All papers are evaluated by two expert reviewers, and if necessary by more than two reviewers. The Journal is printed in Serbian language and Cyrillic script, with summaries in English. Manuscripts sent by authors in one of the world languages are printed in the original language, with a summary in Serbian. The Journal is divided into three sections: 1. scientific studies, 2. archival materials, memoir papers, and 3. reviews and necrologies. When determining the Contents of the Journal, the texts are arranged chronologically and thematically, depending on the topic being addressed. The first two sections of the Journal include abstracts, keywords, and summaries in the language chosen by the author. All published texts are assigned a UDC number according to the international library classification, and each volume contains an index of names. The Journal is published regularly, biannually, containing up to 25 author sheets. The Journal is exchanged with around 100 libraries in the world. Free online access to PDF version of the Journal is provided on the website: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-scenske-umetnosti-i-muziku/> .

САДРЖАЈ

CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др ПЕТАР Д. МАРЈАНОВИЋ Најзначајнија остварења српске драме и позоришта у раздобљу између 1903. и 1914. године	11
PETAR D. MARJANOVIĆ, PhD The Most Important Works of the Serbian Drama and Theater in the Period Between 1903 and 1914	37
Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ Позоришни идентитети – нова типологија	39
LJUBICA M. RISTOVSKI, PhD Theater Identities – A New Typology	53
Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР Драмски аспекти интертекстуалног шапутања Милоша Црњанског са Вир- џинијом Вулф (I део)	55
SOFIJA M. KOŠNIČAR, PhD Dramatic Aspects of Intertextual Whispering Between Miloš Crnjanski and Virginia Woolf (Part I)	68
Др СРЂАН Д. АТАНАСОВСКИ Путовања српских академских певачких дружина	69
SRĐAN D. ATANASOVSKI, PhD Travels of the Serbian Academic Choral Societies	85
Др АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ Музички критичар Рикард Шварц	87
ALEKSANDAR N. VASIĆ, PhD Rikard Schwarz as Music Critic	102
Мср МАРИЈА Ђ. ГОЛУБОВИЋ Музика Н. А. Римског-Корсакова у огледалу београдске критике између два светска рата	105
MARIJA Đ. GOLUBOVIĆ, MA Музыка Н. А. Римског-Корсакова в свете белградской критики между двумя мировыми войнами	123
MARIJA Đ. GOLUBOVIĆ, MA Music of N. A. Rimsky-Korsakov in the Light of Belgrade Criticism Between the Two World Wars	124
Мср ВАЊА М. СПАСИЋ Живот опере <i>Борис Годунов</i> М. П. Мусоргског на сцени Опере Народног позо- ришта у Београду	125

VANJA M. SPASIĆ, MA Life of the Opera <i>Boris Godunov</i> by M. P. Mussorgsky on the Scene of the National Theater in Belgrade	140
Мср ИВАНА М. НОЖИЦА Место савремене музике у часопису <i>Звук</i> (1932–1990)	141
IVANA M. NOŽICA, MA Place of Contemporary Music in the Magazine <i>Zvuk</i> (1932–1990)	161
Мср МАЈА Л. РАДИВОЈЕВИЋ Етномузиколошка истраживања влашке музике у Србији	163
MAJA LJ. RADIVOJEVIĆ, MA Ethnomusicological Researches of Vlach Music in Serbia	189
Др АНА Д. РАШКОВИЋ Траговима јужнословенске фитне нотације до руске знамене нотације: музичка веза српских минеја из XIV века и руских стихирара XVI–XIX века	191
ANA D. RAŠKOVIĆ, PhD From South-Slavic Fytte Notation to Russian Znamenny Notation: Music Links Between Serbian Menaia from XIV Century and Russian Sticherions from the XVI to XIX Centuries	208

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др БИЉАНА С. МИЛАНОВИЋ Проучавање уметничке биографије и музичког деловања Петра Стојановића: прилог идентификацији и разматрању истраживачких извора	209
BILJANA S. MILANOVIĆ, PhD Study of the Artistic Biography and Music Work of Petar Stojanović: A Contribution to Identification and Analysis of Research Sources	238
Мср МИЛАН М. НОВАКОВИЋ <i>Развојни пут Боре Шнајдера</i> Александра Поповића сагледан кроз однос текста драме и текста представе	239
MILAN M. NOVAKOVIĆ, MA <i>Razvojni put Bore Šnajdera</i> by Aleksandar Popović Studied Through the Relation of the Text of the Drama and the Text of the Play	248
БОЖАНА Г. БИЈЕЛИЋ Индонежанска борилачка техника пенчак силак у функцији сценског покрета лика Багире у представи <i>Књиџа о џунџли</i> Дјечијег позоришта у Бањој Луци	249
BOŽANA G. BIJELIĆ Indonesian Martial Arts <i>Pencak Silat</i> in the Function of the Scenic Movement of the Bagheera Character in the Play <i>The Jungle Book</i> Performed by the Children's Theater in Banja Luka	258

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др СВЕНКА Л. САВИЋ Маријана Прпа Финк, <i>Сценски њокреј и његово дејсјиво на зледаоца</i> , Нови Сад; Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, 2017	259
Др НАДЕЖДА Б. МОСУСОВА <i>Russian music since 1917. reappraisal and rediscovery</i> , Edited by Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. Published for the British Academy. Oxford University Press, New York and Oxford 2017.	262
Мрс БОЈАНА С. РАДОВАНОВИЋ Marija Dumnić Vilotijević and Ivana Medić (Eds.) <i>Contemporary Popular Music Studies: Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music</i> 2017, Springer VS, Wiesbaden, 2019	268
Др ЛЈУБИЦА М. РИСТОВСКИ Омаж Јовану Коњовићу, Александра Јагодић, Јован Коњовић у Српском народном позоришту. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2018.	274
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	283
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	297
РЕЦЕНЗЕНТИ	303

ПЕТАР Д. МАРЈАНОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

НАЈЗНАЧАЈНИЈА ОСТВАРЕЊА СРПСКЕ ДРАМЕ И ПОЗОРИШТА У РАЗДОБЉУ ИЗМЕЂУ 1903. И 1914. ГОДИНЕ

САЖЕТАК: Раздобље од неколико десетлећа XIX века до Првог светског рата обухвата разнолику активност великих европских драмских писаца (Ибзен, Стриндберг, Ростан, Чехов, Горки, Вајлд, Шо) и тада авангардних позоришта (натуралистички театар Андреа Антоана, симболистички театар Лињеа Поа и Пола Фора, и Московски художествени театар Станиславског и Немировић-Данченка). О новим тежњама у контексту драмске књижевности и позоришта Срба, у раздобљу које је тема ове расправе, може се условно говорити тек почетком XX stoleћа. Новији стилови европске драматургије осетили су се тада и у српској драматургији, пре свега у драмама Војислава Јовановића Марамбоа (*Наши синови*, 1906), Бранислава Нушића (*Народни ђосланик*, 1912) и Милутина Бојића (*Краљева јесен*, 1913), о којима је у овом тексту реч.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска драма, српско позориште, *Наши синови*, *Народни ђосланик*, *Краљева јесен*, *Родољубци*.

Пролоџ

Раздобље које обухвата неколико деценија XIX века и траје до почетка Првог светског рата одликује веома разнолика активност европских драмских писаца. У студијама и расправама о европској драмској књижевности најчешће се помињу четири драматуршка тока, која су маркантно обележила и репертоаре најважнијих српских позоришта. Први ток чине француски „добро скројени комади“ (најчешће салонске драме и историјски спектакли), чији је основни циљ, упркос узгредном расправљању о проблемима савременог друштва, да забаве публику. Овај тип драмских дела, чији је родоначелник био Ежен Скриб, а најистак-

¹ pmarjan@eunet.com

нутији настављач Викторијен Сарду, „преплавио“ је, у назначеном раздобљу, репертоаре позоришта Европе, па и српске. У оквиру француске драмске књижевности ово раздобље донело је и неоромантичарске драмске поеме Едмона Ростана, симболистичка сновиђења Белгијанца Мориса Метерлинка (у којима човековом судбином управљају тајанствене силе љубави и смрти и где се пред гледаоцима води „разговор душа“), поетске слике најелементарнијих сукоба Пола Клодела, често прожете религиозном симболиком и остварене у драмски ефектној форми, и гротескну фарсу Алфреда Жарија *Краљ Иби*, чија је преурађена појава припремила „добар део онога што данас гледамо под разним авангардним именима“ (Селенић 1971: 11). Други ток књижевног позоришта Европе тога раздобља представља драмски опус старијег Хенрика Ибзена, у чијим је делима било особености натуралистичке, а затим и симболистичко-импресионистичке поетике. У томе току ваљало би поменути и пут Аугуста Стриндберга од натурализма, преко симболизма, до експресионизма. Трећи ток чини, по драматуршким особеностима разнородна, група руских писаца. Данашњи историчари европског и руског позоришта сврставају те писце у три изразите групе: представник социјалистичког реализма је Максим Горки, критичког реализма – Леонид Николајевич Андрејев, Александар Иванович Куприн и Иван Алексејевич Буњин, а писци натуралистичке оријентације били су Михаил Петрович Арцибашев, Игњатиј Николајевич Потапенко, Сергеј Александрович Најдјенов и други. Посебно место припада Чехову, чија драмска дела многи аутори пореде са великом класичном драмом.

Чеховљева драма од опипљиве и препознатљиве слике живота каквог га око себе опажамо... постепено се уздиже ка откривању елементарних сила које у том животу делују. Иза ње стоји једна широка, обухватна визија људске судбине, што аморфни „исечак из живота“ претвара у велику драмску форму која нам о том животу говори на исти онај начин на који нам је говорила грчка трагедија или Шекспирова драма (Hristić 1981: 230).

Четврти ток чине енглески (ирски) драматичари – сатиричне драме Бернарда Шоа усмерене против друштвеног лицемерја и продукловљене комедије финог изругивања Оскара Вајлда.

I

О новим тежњама у контексту драмске књижевности и позоришта Срба може се условно говорити тек почетком XX столећа. У раздобљу од почетка века до избијања Првог светског рата у историји српског позоришта и драме пратимо значајне помаке, упркос неповољним околностима

— честим променама управе позоришта и финансијским кризама. Два европски образована интелектуалца с изразитим склоностима за позориште — Драгомир Јанковић и Милан Грол — налазећи се на положајима управника и драматурга Народног позоришта у Београду, извршили су вишеструку модернизацију српског позоришта. Француски утицај на репертоар био је несумњив. Али то није био утицај нових позоришних струјања у Француској (натуралистички театар Андреа Антоана, симболистички театар Лињеа Поа и Пола Фора), него утицај Француске комедије и булеварских позоришта Париза. Француски репертоар, од Молијера и Корнеја до Сардуа и Диме Сина, повремено је освежаван и делима руских писаца (Толстој, Тургенев, Чехов, Горки) и већим бројем Ибзенових драма, док су нове европске тежње биле заступљене драмским делима Метерлинка, Хауптмана и Хофманстала. Модернизација сценског израза свела се на учвршћивање реалистичког стила глуме, борбу против претераног заноса и старистичког стила у представљању, а тек ће од 1911, ангажовањем првих професионалних редитеља, позоришна представа почети да се поставља као „хомогена стилска целина“. Новији стилови европске драматургије (натурализам, симболизам, експресионизам) осетили су се тада и у српској драматургији, пре свега у драмама Војислава Јовановића Марамбоа, Бранислава Нушића и Милутина Бојића — о којима ће у овом тексту бити реч.

Да бих осветлио особености овог раздобља у српској драми и позоришту, служио сам се аналитичким приступом према којем је у сваком драмском делу садржана позоришна представа. Иако је редитељу драмски текст битан повод за стварање новог уметничког дела, у позоришној представи драмски текст само је један од равноправних саставних делова њеног театарског језика. Овај потоњи став на свој начин подржавају савремени теоретичари и историчари драме и позоришта, истичући да је прави живот драме само на позорници („Драма се мора видети“). Зато ове расправе о делима српских драмских писаца — у назначеном раздобљу и мом личном избору — уважавају сазнање да су драме књижевна дела посебне врсте и да имају нарочите особености (и књижевне, и позоришне) и да, као и ма које друго уметничко дело, у сусрету са публиком зависе од временског и друштвеног окружења. Истовремено, у приступу свакој од изабраних драма полазио сам од давнашњег схватања да је свако уметничко дело свет за себе који има своје форме, своја значења и свој унутрашњи надисторијски смисао (Бахтин 1979: 329).

Театролошки метод примењен у начину сагледавања драмских текстова темељи се на укрштају различитих приступа. Поред прихваћених метода науке о књижевности, драму нисам посматрао искључиво као књижевни род, већ сам у њеном тексту тражио присутна сценска својства, имајући у виду оживотворење текста у позоришној представи.

У таквом контексту театролошке дисциплине попут теоријске драматургије, естетике позоришта и историје позоришта имају своје посебно место. Дrame сам рашчлањавао на њихове структурне елементе, пратећи унутрашње деловање драматуршких законитости, понекад упућујући и на решења која су ми изгледала сценски уверљивија. Мој лични избор најбољих дела српских драмских писаца у раздобљу од 1903. до 1914. године не разликује се битније од најпознатијих савремених процена њихове вредности (СЕЛЕНИЋ 1977: VII–LXXXI; ГРУПА АУТОРА 1987).

II

Војислав М. Јовановић Марамбо је својеврсна појава у српској књижевности и науци. О његовој личности и делу и данас се мисли да је у односу на своја велика знања и неспорну даровитост остварио мање него што је могао, али и то да средине у којима је радио овај истинољубиви, талентовани и немирни ум нису у довољној мери искористиле могућности које им је он тако богато пружио. Његова драматичарска делатност била је краткотрајна: током петогодишње активности написао је пет драмских дела – *Тако рече Зарайфусџа* (1903), *Наши зет* (1905), *Наши очеви* (1905), *Наши синови* (1906) и *Каријера* (1907). У овој расправи анализираћу његово најбоље драмско дело – *Наши синови*.

О *Нашим синовима* писали су, и приликом премијерног извођења у Народном позоришту у Београду (1906) и приликом изласка књиге Јовановићевих драма из штампе (1907), најистакнутији критичари и писци тога доба. Јован Скерлић је веровао да млади писац има особен таленат и јак књижевни темперамент. Запазио је да Јовановић „има снажно осећање живота и оштар посматрачки поглед“ и да „познаје и осећа Београд као ретко ко од оних који су о њему писали“. Закључио је да су *Наши синови* „не само леп почетак једног младог писца, они значе и срећан преокрет у нашој досадашњој драми, која је кукавно вегетовала ван живота и без живота“ (СКЕРЛИЋ 1908: 274–275). За Јована Дучића, *Наши синови* су „догађај у нашем позоришном животу по силини свог реализма, и по локалној боји, и по пажљивој књижевној обради“, иако му смета што писац недовољно саучествује у патњама својих јунака (ДУЧИЋ 1907: 3). Милан Грол је истакао „способност посматрања, живо представљање замишљених слика, несумњив сценични дар, осећање ефекта позорнице на којој се сцене и личности у овом драмском покушају крећу природније но у многих наших рутинираних драматичара“, али му замера фрагментарност, немотивисаност, вулгаран тон и невештину компоновања (ГРОЛ 1906: 538–546). Карактеристично је било и то да су сва тројица сматрала да, у занатском смислу,

Наши синови нису успело драмско дело. Још оштрији био је А. Г. Матош, који је мислио да је ово Јовановићево дело писано у „сасвим примитивној и хаотичној форми“ као „брутална слика из живота“ и да га карактеришу младалачка тежња за јефтином мистификацијом и жеља да шокира примерног грађанина (Матош: 1906, прештампано 1973: 66–68). Расправљајући о *Нашим синовима* у европском контексту, први критичари тог дела запазили су утицај француских и руских натуралистичких писаца (Анри Бек – *Гавранови* и Сергеј Александрович Најдјенов – *Вањуџинова деца*), а савремени им додају и драмска дела Чехова и Максима Горког и *Ткаче* Герхарта Хауптмана. Од многих текстова о *Нашим синовима* писаним у другој половини XX века поменућу три. Радован Вучковић запажа да је Јовановић пренаглашено укрштао различите провинцијалне језичке жаргоне, чак и туђе језике, да би усагласио позоришну транспозицију са животном реалношћу. „Са овим дијалогским синкретизмом усклађен је мозаички композициони принцип, својствен натуралистичкој драми, који омогућава релативно брзо смењивање сцена, а онемогућава оштрије сукобе и прогресивни развој драмске радње“ (Vučković 1982: 488). У предговору *Изабраним драмама* Војислава М. Јовановића Мирјана Миочиновић истиче *Наше синове* као „рани примерак оне врсте драматургије за коју су Енглези пронашли сликовит описан назив ‘Kitchen-Sink-Drama (‘драма кухињског сливника’)“ и ставља га у исти ред са најбољим Вескеровим и Озборновим комадима, са Бондовим *Сјасенима* и Крецовим драмама. Она је запазила и „врло блиске и танане везе“ које Јовановића спајају са Јованом Ст. Поповићем: по теми кризе патријархалне породице која се представља у тамним бојама, по коришћењу смешних страна исквареног говора и судара различитих говорних навика (Миочиновић 1987: 32–33). Светозар Рапајић упозорава да се у нас, кад је реч о натуралистичком позоришту, најчешће истичу спољашње особености сценског натурализма, које се чак ни у историјском натурализму не јављају као обавезни елементи у свом дословном бележењу чињеница: „Када се у нашем позоришном жаргону помене натурализам, обично се мисли на оне чувене Антоанове кржаве бутове мяса у представи *Месари* (Fernand Ives *Les bouchers*) 1888, или на грубо, природно или физиолошко приказивање човека као нагонског бића, и уопште патолошких поремећаја свих врста, од физичких и говорних дефеката, до клиничко-сценских студија туберкулозе, епилепсије, или сексуалних аберација“ (Рапајић 1996: 245).

Када је о драмској форми реч, *Наши синови* – натуралистичка драма о србијанском менталитету, с изразитим особеностима социјалне драме – немају чврсту драмску композицију и доследно јединство радње карактеристичне за драмска дела од класицизма до булеварског

позоришта и комада са тезом (они се развијају од експозиције, преко заплета и расплета, и у њима свака сцена има непроменљиво место у развоју драмске приче), него остварује особен укрштај затворене и отворене форме драме. Као и у већини драма затворене форме, радња *Наших синова* је врхунац развоја животног пута већине ликова. На нивоу фабуле, тај пут почео је много пре почетка радње, те су у њу уткани, у различитим облицима, сви карактеристични детаљи претходних догађања. Сељачко порекло Пуковника Остоје; школовање у тешким материјалним условима, али и успех на престижној Војној академији у Петрограду; женидба девојком из грађанске породице са родословом високих државних службеника која му није донела ни материјалну сигурност ни личну срећу; нескладна породична атмосфера, неповољна за васпитање деце, условила је њихову распуштеност, нестабилан морални профил и неједнаке резултате у школовању. Ваљало би нагласити и то да та предисторија само помаже разумевању поступака ликова, али основни сижејни ток *Наших синова* – покушај Пуковника Остоје да своју многољудну породицу извуче из социјалне беде – није један од делова њиховог животног пута него његова целина. У прва четири чина, *Наши синови* су прича о Пуковниковим неоствареним жељама, док се у епилогу, после његове смрти, отвара нова повест. Ту се јавља нови главни лик, Пуковников син Гиле, калфа у Тополивници у Крагујевцу. У простор разореног породичног дома (отац мртав, мајка у болници, најстарији брат отпуштен из службе, најмлађи брат истеран из школе, баба се пропила) у коме царују беда и прљавштина (детаљи својствени за жанр натуралистичке драме), негдашњи „син-проблем“ наговештава да ће постати „глава породице“ и преузети бригу о њој. Његове посете раздешеном породичном дому и позитивна улога коју има у епилогу драме са разлогом су аналитичаре *Наших синова* подсетиле на новозаветну поучну причу о блудном, разметном сину који се враћа у окриље породице са жељом да заустави њено расуло. Трајање радње у *Нашим синовима* није у целини сведено на време збивања. Ликови се у разговору стално враћају у прошлост, те се често губи изразитија разлика између збивања у садашњости и догађања у претходном животу. Следећи дидаскалије писца и збивања у сижеу, ваљало би се одредити за сазнање да се прва три чина *Наших синова* дешавају у јулу 1902, четврти у септембру, а епилог у децембру исте године. Зато би требало исправити веровање да се у овој драми „догађаји нижу у врло тесном временском следу и време трајања прва четири чина готово се поклапа с класичним максимумом од два дана (четрдесет осам сати)“ (Миочиновић 1987: 30).

Пишући о ликовима ове драме, Јован Дучић је са правом запазио да је Пуковникова кућа несрећни дом без породичног огњишта и радости:

то је породица у расулу, у којој су „отац глупак, мајка алапача, а деца мангупи“ (Дучић 1908: 3). Разуме се да корене појединачних судбина најмлађе генерације и групног портрета породице у *Нашим синовима* не би требало тражити само у ликовима родитеља – Пуковника Остоје и његове супруге Христине. Ваљало би имати у виду и чињеницу да писац остварује зависност судбина свих ликова и од породичног и од друштвеног окружења. У том контексту пажњу заслужује тумачење Светозара Рапајића: „Фамозни натуралистички феномен ‘наслеђа’, обавезни елемент француског и немачког натурализма, а и у драмама Ибзена и Стриндберга, па затим у психоаналитичкој варијанти у америчкој драматургији, никад у некој већој мери, сем на пример код Боре Станковића и Момчила Настасијевића, није био присутан у српској литератури. Уосталом тешко је и говорити о некој великој наследној оптерећености у земљи у којој нема свести о генеалогiji“ (Рапалић 1996: 249). У *Нашим синовима*, у оквиру фабуле драме, јавља се и живописна галерија од осамдесет осам невидљивих ликова. Међу њима је и велики број личности из стварног живота у веома широком распону друштвеног значаја (од краља Александра Обреновића и краљице Драге, до Живане, сељанке „из околине Београда“). Особеност Јовановићевог одабира и приступа огледа се у томе што се они често јављају „онеобичајени“ и са двоструким циљем: или у функцији портретисања ликова с особеностима карикатуралног, или са жељом да се суровост неких ситуација олакша или ублажи. Један необични хир самог писца – када је по Београду ишао у реденготу који је сашио најбољи кројач од платна за џакове – забележен је у *Нашим синовима*. Када госпођа Лена, незадовољна будућим зетом Данилом, каже да се он понаша „као она белосветска сакалуда што перја у џак по Калимегдан, са крмез машину и швапску цигару“, то је дословно навођење једног детаља из Јовановићеве младости. Поменути дијалог госпође Лене и Данила има особености дијалога отворене драме, јер сваки лик говори оно што осећа и што га споља притиска. Напад и одбрана ограничавају се на потврђивање сопствених схватања живота, те је ова сцена била, вероватно, пресудна за потоњу Данилову одлуку да раскине веридбу и једна од ретких у *Нашим синовима* која видљиво покреће радњу.

Критичари су Јовановића хвалили због познавања друштвене средине Београда са почетка XX века и животне пуноће и непосредности њеног приказа, а посебно су истицали зналачки коришћену мешавину различитих говора којима се служе ликови *Наших синова*. Језичко богатство, готово без премца у српској драмској традицији, служи писцу да кроз ликове слика средину – не избегавајући грубу изричитост – и карактерише србијански менталитет. То што сви ликови у *Нашим синовима* имају посебне особености говора дело чини вишеслојним,

живописним и сценски привлачним. У томе смислу најсложеније је означавање Пуковниковог говора. У основи су његов матерњи ваљевско-ужички говор, затим говори различитих животних средина у којима је живео (Параћин, Петроград, Ваљево, Београд) и позива: повремена одсечна конструкција реченице и типично официрска узречица „разумеш“ показују утицај професије на језик; груби, вулгарни тон у општењу са подређенима и у ситуацијама сукоба са синовима слика су његовог карактера; незадовољство тренутним друштвеним положајем и породичним стањем илустровано је ниским и некултивисаним тоном карактеристичним за његове свађе са супругом. Госпођа Лена – у суштини малограђанка скоројевићког менталитета, а у препиркама са Пуковником видљив је и њен примитивизам – говори јужносрбијански, али стиже да у једном тренутку изрази бригу за српски књижевни језик и говор са позоришне сцене када својој несуђеној прији Христини – хвалећи глумицу Персу Павловић коју је гледала у Народном позоришту – „стручно“ каже: „Не ваља јој само, знаш, много заноси на топчидерски, а од наш београдски бољи нема.“ Газда Риста и општински послужитељ Маша говоре као Црногорци, баба Јована ваљевско-ужички, служавка Агнија исквареним српским како говоре необразоване странкиње, док се „златна младеж“ из скоројевићког слоја новопечених богаташа (у трећем чину, на пријему у кући, газда Риста, поводом прстеновања његове синовнице) служи француским и немачким језиком у извештаченом разговору који делује комично и доприноси, углавном, смешној слици њихове приземне отмености.

Простор живљења Пуковникове породице дат је мноштвом означавајућих детаља и потврђује потоње драматуршке теорије по којима у драмама отворене форме, „да би се разумело шта драмске личности чине и шта им се догађа, потребан је просторни амбијент у коме оне живе, делају и трпе“ (Клоц 1995: 103). То је кућа на Чубури, без текуће воде и електричног светла, у којој су видљиви немаштина и запуштеност. Садржај ових простора подсетио је, са разлогом, Мирјану Миочиновић на „брлог смрдећи“ у који је своје јунаке из *Каџе Кајуралице* сместио дубровачки грађанин, „јакобин“ Влахо Стули, и она запажа да је Јовановић у *Нашим синовима* демонстрирао и Ибзенову тезу да у кући где се под не мете сваког дана човек за две-три године губи способност да морално мисли и ради (Миочиновић 1987: 28). Као сведочанством веродостојности збивања, Јовановић се у уметничком транспоновану у детаљима служи стварним подацима из збиље Београда те, 1902, када се радња збива. „Fait diverse“ – догађање отуђено од свог тла – никада није могло бити потпуно уграђено у натуралистичку драму (SONDI 1995: 75). Тако се у *Нашим синовима*, поред топографских предела Београда (Чубура, Савско пристаниште, Мали пијац, Бара

„Венеција“, Топчидер, Ада Циганлија, Калемегдан), помињу многе личности, установе, објекти и јавна гласила, што је дословно преузето из стварности (*Мали журнал*, Разман бозација, Симоновић златар, Школа-интернат „Хајдуковић“, хотел „Славија“, кафана „Делиград“, бомбоњера „Пантелић“, популарни глумци Перса и Раја Павловић, штофара и мануфактура „Вулетић“, Орфеум код „Коларца“, књижара „Цвијановић“, Женска школа на источном Врачару код госпођице Данице Мелентијевићеве, краљ Александар Обреновић и краљица Драга, *Београдске новине*, месар и кобасичар Ајдуковић – наведено редом којим се јављају у делу). Као и код европских драматичара с почетка XX века, и Јовановићеве дидаскалије су разуђене и са наглашеном пажњом обликују простор збивања и портрете ликова. Критичари су истицали њихову „романескну прецизност“, али није запажено да је неке ауторске исказе примереније било изразити дијалогом, док повремено, због сувише ревносно извођених теорија Слободног позоришта Андреа Антоана, писац претерује у детаљисању.

И, на крају, када је реч о увек пресудном питању – да ли је неко уметничко дело издржало трку са временом – трезвени читалац или гледалац *Наших синова* у нашем веку неће се двоумити: доживеће их као савремено драмско дело из којег се недвосмислено види да смо и данас тамо где смо, и давно некад, били.

III

Српску драму у првој половини XX stoleћа најмаркантније је обележио **Бранислав Нушић**, неспорни владалац репертоарима српских позоришта све до наших дана. У својим првим комедијама – *Народном њосланику* и *Сумњивом лицу*, данас познатим само из завршних верзија – писаним под утицајем Гогоља, приказивао је природу власти у Србији и њен однос према народу.¹ Свет србијанских маловарошана изврсно је познавао и представљао с истанчаним посматрачким даром

¹ Тачну хронологију данас познатих верзија првих Нушићевих комедија дугујемо истраживањима Драгољуба Влатковића. Прву верзију *Народног њосланика* Нушић је читао у башти куће старог песника Јована Илића 1883, пред његовим синовима Војиславом и Милутином Илићем, сатиричарем Владимиром Јовановићем и Костом Арсенијевићем, типографом и социјалистичким песником. Друга верзија, и поред повољних рецензија Милована Глишића и Лазе Лазаревића, због опрезности и лојалности власти управника Милорада Петровића Шапчанина, изведена је на сцени Народног позоришта тек 1896. године. После многих измена текста, трећа верзија, која се битно не разликује од данас познате завршне верзије, изведена је у Народног позоришту 1912. године. Прва верзија *Сумњивог лица* написана је 1887, а данашња и једина коју имамо писана је у раздобљу од 1917. до 1923. године. Влатковићева сазнања са разлогом упозоравају и на недовољну веродостојност Нушићевих предговора својим првим комедијама, упркос обиљу корисних података и хумору којим су прожети делови тих текстова (Vlatković 1979: 112–116).

и познавањем њиховог менталитета. Током целог живота био је у блиској вези са позориштем (управник, драматург, редитељ, у младости и глумац), ослушкивао је реаговање публике и та жива искуства преносио је у своје комедије, богати збир најразноврснијих поступака чији је претежни циљ био да се изазове смех у гледалишту.

У раздобљу које је временски оквир наслова ове расправе Нушић је 1903. постао шеф Одсека за националну пропаганду у Председништву владе генерала Димитрија Цинцар Марковића, а, после преврата и убиства краљевског пара (Александра Обреновића и Драге Машин), био је пензионисан. Касније је био управник Српског народног позоришта у Новом Саду (1904–1905), новинар *Полијике* (1905–1906) и вршилац дужности драматурга Народног позоришта (1906–1907). У време анексије Босне и Херцеговине 1908. организовао је у Београду демонстрације против Аустроугарске и уписивао добровољце у Легију смрти, уврстивши у њу међу првима свога сина. У следеће четири године уређивао је *Самоуџраву*, *Трибину*, *Београдске новине*, *Дневник*, *Сипражу* и шаљиве листове *Брку*, *Посу*, *Сашу* и *Телефон*. За време балканских ратова (1912–1913) био је шеф Војне поште у Младеновцу, службеник у Пресбироу Врховне команде у Врању, шеф војне полиције у Скопљу, начелник Битољског округа и оснивач и управник Народног позоришта у ослобођеном Скопљу (1913–1915). У назначеном времену написао је драмска дела: *Под сипароси* (1903), *Наша деца* (1903), *Грех за грех* (1903), *У српској кући* (1903), *Под облацима* (1904), *Свети* (1906), *Расио Немањић* (1906), *Данак у крви* (1907), *Хаџи Лоја* (1908), *Јесења киша* (1909), *Иза божјих леђа* (1909), *Пути око света* (1911) и *Народни посланик* (1912). У овој расправи нећу се бавити драмама *Јесења киша* (утицај Ибзена из његовог симболистичког раздобља) и *Иза божјих леђа* (неонатуралистичка драма која се збива у палилулском дворишту у којем живи свет са дна друштвене лестнице; подсећа на драму Максима Горког *На дну*), него ћу анализовати његово најбоље дело овог раздобља – комедију *Народни посланик*.

У основи фабуле *Народног посланика* присутне су две сталне Нушићеве теме – власт (властољубље и користољубље) и живот малограђана (са нагласком на неуништивом маловарошком менталитету). Полазим од подстицајних запажања двојице редитеља. Јосип Кулунџић је запазио да је полазна основа већине Нушићевих комедија *једна ефектна позоришна ситуација*, која се у комаду осветљава из разних углова посматрања, и то осветљавање најчешће је суштина радње комада (KULUNDŽIĆ 1965: 203). У *Народном посланику* та ситуација је: припрости и богати трговац малог места жели да постане народни посланик. Користећи се истраживањима канадског критичара и театролога Нортропа Фраја, Јосип Лешић је запазио да је структура комичког заплета

у Нушићевим комедијама (па и у *Народном њосланику*) обликована на архетипски начин троделне песме у музици (АБА), при чему је А „стабилан и складан поредак“ (оно што Нушић назива „нормална линија живота“), док је Б силажење са те линије, нарушавање поретка, а затим долази поново А, враћање на нормалну линију или успостављање почетног складног и стабилног поретка (Lešić 1981: 51).

Иако се радња *Народног њосланика* збива у јасно назначеној средини и времену – србијанска паланка осамдесетих година XIX века – ова комедија је сачувала савременост зато што се односи на све људе на положају који надмаша њихове духовне способности и часна морална начела. Због тих особености, она може да се догоди у било којем делу света. Ова карактеристика не доводи у сумњу веродостојност Нушићевог приказивања живота у србијанској средини, упркос томе што је свет у Нушићевим комедијама уметничка творевина, а не свет искључиво заснован на животној опсервацији. Догађаји у *Народном њосланику* одвијају се наизглед логично – иако данашњем читаоцу-гледаоцу дела Јонеска, Бекета и њихових следбеника, све што се у овој комедији дешава може да изгледа као збивање доведено до апсурда. Сукобе у комедији – који се претежно исказују речима, иако има сцена где се комика остварује и у ситуацијама – Нушић води са особеним осећањем за комично у распону од комедије до водвиља. Зато се у *Народном њосланику* жанрови прожимају, при чему превладавају особености комедије нарави, карактера и интриге. Верујући да су за изазивање смеха дозвољена сва средства, Нушић је стварао, по естетским донетима не нарочито висок, али делотворан и типично нушићевски смех. Опште је место да се уз Нушићеве ране комедије као узор означава недостижни Гогољ (најчешће уз *Сумњиво лице*), док се са разлогом поводом *Народног њосланика* као претходник и учитељ помиње Коста Трифковић и комедије нађене у његовој заоставштини: *Писар среског начелства* и *Народни њосланик*.

У *Народном њосланику* експозиција се протеже кроз цео први чин. Опис маловарошког амбијента и породичних прилика у кући богатог паланачког трговца Јеврема Прокића откривају почетну „нормалну линију живота“ и лице на натуралистички „исечак из живота“. Наговештава се љубав његове кћери Данице и њиховог подстанара, адвоката Ивковића, коју открива брижна мајка Павка јер не жели да је „свет узме на зуб“, Јевремова узнемиреност пред изборе и његова могућна кандидатура за народног посланика – то јутро у чаршији „господин начелник му је спустио руку на раме“. Када Јеврем схвати да му је потенцијални конкурент из редова владе за то место газда Јовица Јерковић, компромитована личност у паланци за коју се зна да је за време рата лиферовоа војсци покварено месо, он одлучује да се упусти у

борбу за посланички мандат и вешто елиминише Јовицу (I, 9). Силажење са „нормалне линије живота“ настаје четвороструким збивањима. У свој „изборни штаб“ Јеврем као активног помагача ангажује Срету Нумеру, претечу бескрупулозних новинара данашњих таблоида, бившег порезника који је због крађе отпуштен из службе и у затвору одлежао годину. У лику Срете јављају се и типске особености класичног актера хвалисавца (I, 13, 15, 17). Срети се придружује, посредством Начелника, и други Јевремов активни помагач – неморални полицијски писар Секулић (I, 21). Споредна радња у чијој је основи емотивни однос Данице и Ивковића активира се доласком у прошевину проводачике Госпа Марине, Ивковићеве тетке (I, 12), док делотворан подстицај главној радњи даје избор адвоката Ивковића за опозиционог кандидата за народног посланика. У завршним сценама првог чина, што је крај експозиције, два основна тока радње сливају се у један: Јеврем је изабран као посланички кандидат владе, а његов противкандидат Ивковић је испросио Даницу (I, 21, 22, 23, 24).

У другом чину видљиво је да је Јеврем напустио „нормалну линију живота“ и да је писац остварио за комичку радњу на сцени делотворан паралелизам ликова (будући таст владин кандидат и будући зет опозициони кандидат живе у истој кући као станодавац и подстанар). Раскол, подстакнут изборном трком, настаје у Јевремовој породици и најближем окружењу. Павка, иако јој у подсвести остаје стална брига за њихов дућан, постаје Јевремов агилни агитатор (први сукоб са ћерком чија су тема избори, II, 2), а групи Јевремових мрачних помоћника Срети и Секулићу, са Начелником у сенци, придружује се и Сима Сокић (клевета да му је Ивковић преотео супругу постаје „морални доказ“ у агитацији против опозиционог кандидата, II, 4, 11). Секулић – који не крије да служи свакој партији на власти, а „обрће начелника око малог прста“ – у првом разговору са Јевремом прича о многим безакоњима које јавно врши, а своје звање полицијског писара истиче као пресудно важно за заједницу (II, 4, 5). Главни Ивковићев помагач постаје Јевремова кћи Даница, која стаје на страну будућег супруга. Супротстављајући се оцу, она на Ивковићеву страну преводи Јевремовог покућара Младена и пашенога Спиру (који под притиском своје супруге Спиринице од Јеврема тражи да као противуслугу за изборни глас постане председник општине), док преварени Јовица Јерковић постаје један од Ивковићевих помагача. У критици често коментарисана сцена „позоришта у позоришту“ – у којој Срета и Јеврем глуме ликове посланика народне скупштине да би Јеврем научио како се говори и понаша у скупштини – не личи више на „исечак из живота“ него има особености апсурдне гротескне игре (II, 11, 13, 15). Иако зауставља радњу, ова сцена је вероватно комички најефектнији приказ *Народног посланика*. Долазак Данице,

који потврђује њену нову позицију у главном току радње (II, 12), и Павке, запрепашћене призором који види („Јевреме, црни Јевреме... Дућан, Јевреме!“; II, 14), за тренутак сценски делотворно прекидају апсурдну скупштинску игру и глас су стварног живота. У наставку пратимо све апсурднија збивања. Упаничен најављеним доласком депутације грађана који га подржавају на изборима, а неспособан да им изговори неколико сувислих речи, Јеврем краде говор који је Ивковић припремио да изговори својим бирачима (II, 21). На крају га је лукаво усмерила Даница (II, 19). У великом узбуђењу и забуни Јеврем пред својим бирачима држи ватрени говор против владе, а очајна Павка му јавља да им је дућан покраден (II, 23).

Трећи чин збива се у сценском простору који симболично означава таборе противкандидата: *Позорница на средини подељена... Лево је Ивковићева, а десно Јевремова соба (сценски простор другог чина). На обема собама прозори на задњим зидовима, а врати између соба широм су отворена.*² Основу трећег чина испуњавају србијанска карневалска атмосфера на дан избора, напетост у ишчекивању изборних резултата и сукоби на политичком и породичном плану: Ивковић објављује у новинама телеграм из којег се сазнаје да је газда Јеврем говорио против владе; Јеврем Ивковићу отказује квартир и раскида његову веридбу са Даницом; и даље стижу за Јеврема непријатни рачуни за пиће његових гласача и вести о изборним малверзацијама. Павка повремено и узалудно подсећа Јеврема да им је дућан покраден, а газда Јовица активно кортешује за Ивковића. У овом чину се у тринаест од укупно двадесет два призора на сцени појављује брачни пар Спира и Спириница који су бледа сенка Бопчинског и Допчинског, ненадмашних брбљиваца из Гогољевог *Ревизора*. Иако су укључени у основну тему комедије и понекад утичу на развој радње, они су сведени на мужа и жену који се непрестано и незадрживо свађају изазивајући повремено хуморне ефекте исказане речима и смешне ситуације. Врхунац радње трећег чина је истовремени говор победника и пораженог са два прозора Јевремове куће (III, 22). *Народни посланик*, а нарочито његова завршна сцена, може се тумачити и у контексту канонске комедије у којој се строги и шкрти отац (*senex iratus*) уклања пред жељама младих и мири са поразом. Последње реченице које Јеврем изговара у комедији („Што ти је, боже мој, судбина! Нећу ићи у скупштину као посланик,

² Ово решење сценског простора Нушић је дословно прихватио после критике Бори-воја Поповића писане након премијере несачуване верзије *Народног посланика* (Народно позориште, 1896): „Требало је н.пр. место једног прозора наместити два, и на један поставити Ивковића, а на други Прокића. И народ и онај, који држи поздравну реч, могли су се обратити Ивковићу и њега поздрављати, остављајући у заблуди газда Јеврема све донде док он не почне отпоздрављати“ (Поповић 1896: 341–342).

ал' ћу ићи као скупштински таст. (*Ивковићу*). Ја ћу писати говоре.“) делују као гротескни подсмех политичким амбицијама полуписменог политичког дилетанта, док дословно последња реченица („Дај ми кључ, Павка!“) значи његово враћање на „нормалну линију живота“ (III, 22).

Нушић је у својим комедијама користио „маску власти и новца“, чије је исходиште у античкој комедији и у комедији *дел арте* (укрштај Панталонеа и Капетана), док му је новији узор градоначелник Антон Антонович Сквозник-Дмухановски, главни лик Гогољевог *Ревизора*. Савремени коментатори сврставају лик Јеврема Прокића у „маску власти и новца“, а тој маски припадају и ликови из Нушићевих комедија из различитих раздобља његове комедиографске активности: Јеротије Пантић (*Сумњиво лице*), Живота Цвијовић (*Др*) и Спасоје Благојевић (*Покојник*). Сви они у својим биографијама имају моралне преступе, али по сваку цену теже да себи омогуће увећање богатства и напредовање у служби и на друштвеној лествици важности. Њихове стварне способности нису у сразмери са њиховим жељама за успехом. Ваљало би запазити и то да сви они имају и кћер дораслу за удају, те се мотив „женидбе и удадбе“ јавља у свим овим комедијама.

Ретки су коментатори Нушићевих комедија који су пропустили да нагласе његову вештину у стварању негативних и недовољну уверљивост карактеризације позитивних ликова. Хуго Клајн мисли да Нушићу позитивни ликови нису полазили за руком. Са неваљалцима, ситним и крупним, подвалацијама, угурсузима, дивно је излазио крај, али с „анђелима“ као да није знао шта да почне – можда и зато што није веровао да стварно постоје. Клајн не сумња у њихову драматуршку функцију: очито је Нушић сматрао да такве честите, искрене, природне и разборите особе мора супротставити покварењацима и грамзивцима (Клајн 1965: 14). Пишући о опозицији у *Народном јосланику* (адвокат Ивковић), Милан Ђоковић истиче да се она мало видела у радњи комедије, али „у колико се видела, сваки њен поступак био је частан“ (Ђоковић 1964: 164). У нас је било много критичара који су са сличних позиција тумачили Ивковићев лик. Разуме се, ваљало би рећи и то да ни у редовима опозиције не царује честитост. Из разговора газда Јеврема и Ивковића сазнајемо да у кампањи обојица користе „ниске ударце“. Да Ивковић није наивни витез сведочи газда Јевремово вајкање: „Ето, и ви сте мени у вашим новинама изнели како сам пре једанаест година, кад сам био општински одборник, појео једногодишњи порез.“ Када Ивковић потврди тачност те оптужбе, газда Јеврем се извлачи комичним каламбуром – да заиста није платио порез, али да је Ивковићева тужба данас застарела (II, 8). С друге стране, видљиво је да у решавању својих интимних проблема Ивковић не импонује нарочито. Отуда не изненађује што том образованом и амбициозном човеку женидбену

путању трасира његова тетка, Госпа Марина. Најемотивнија реченица у целој комедији коју упућује Даници одлазећи из посете Прокићима је: „Ви знате да бих ја врло радо остао што дуже“ (II, 1), а у јединој дуо-сцени коју има са девојком коју је испросио (стоје на супротним странама затворених врата!) он је послован и без жара (III, 13). Као ни у другим делима – то су критичари у више прилика запазили – Нушић ни у *Народном посланику* не показује довољно склоности за писање љубавних сцена.

Српски лево оријентисани књижевни и позоришни критичари у раздобљу између два рата и већина критичара у деценијама после Другог светског рата мислили су и мисле да је у *Народном посланику* (иако је писац престоничку средину опрезно заменио паланачком) Нушић представио Србију као тоталитарну државу у којој је избор народних посланика зависио од подршке партије на власти и полиције. Насупрот њима, Предраг Протић је веровао да је велика заблуда да се Нушић са нечим у нашем тадашњем друштву обрачунавао. Он мисли да је Јован Скерлић у оцени *Народног посланика* тачно запазио да „ако се ово дело посматра као политички ангажовано, оно је ангажовано у једном недемократском смеру“.³ Протић свој став брани следећим чињеницама: „Јеврем Прокић је, најблаже речено, ограничен човек. Њега кандидују за народног посланика. То се дешава зато што то хоће власт, али и зато што парламентарни систем то омогућава. Између козерије Милутина Гарашанина *Парламентаризам* и Нушићевог *Народног посланика* постоји врло мала разлика. Гарашанинов народни посланик, недорастао своме положају, из опозиције је; а Јеврем Прокић је владин кандидат. Иначе и један и други су малоумници. Разлика је, можда, и у томе што Гарашанин мисли да један малоумник може да постане народни посланик, док Нушић мисли да један малоумник то не може да постане. Упркос мешању власти, свим интригама и подлостима, опозициони кандидат Ивковић, у *Народном посланику* побеђује Јеврема Прокића. У једном друштву које је изгубило све критеријуме, било

³ У времену од 1903. до 1914. године критичари нису опраштали Нушићу приврженост династији Обреновића и он је годинама био у немилости круга око *Српског књижевног гласника*. Навешћу само два примера. Вишеструко моћни Јован Скерлић пише: „У доба када је Домановић писао *Сјрадију* а Милорад Митровић своје политичке басне, Нушића смо виђали као сталног уредника правитељствених политичких и књижевних листова и приватног секретара министара председника који су укидали уставе... Нушић нема ни дубине духа, ни чистоте осећања, ни моралног ауторитета за политичку и друштвену сатиру, за ону честиту и родољубиву сатиру која *ridendo catigat mores*. И не тражите од њега да буде Јувенал, ни Свифт, ни да у српском друштву напише *Сјрадију* или *Јазавца пред судом*“ (Скерлић 1907: 276–285). За једно од успелих Нушићевих дела у овом десетлећу, комедију *Свећ* (1906), Милан Грол је немилосрдно писао да „има само три мане, а оне су: да почиње досадно, да се развија неприродно, и да се свршава апсурдно“ (Грол 1906: 703).

би природно да Јеврем Прокић победи Ивковића; било би то природно бар за једног друштвеног критичара“ (Протић 1972: 213).

Насупрот Протићу, о видљивој сатири у Нушићевим комедијама писали су Јосип Кулунџић, Зденко Лешић, Миленко Мисаиловић, а последњих година и млађа генерација критичара. Заслужује пажњу мишљење Александра Пејчића у књизи *Театриализација власти – комедије Бранислава Нушића* (2012): „Узме ли се у обзир статус главних ликова, семантичка бременитост њихове радње... дискурс других ликова, може се говорити о *подсмешљивом смеху* подједнако усмереном према ликовима и према власти. Према томе, није реч ни о каквом благонаклоном ставу према, рецимо, Јеврему, Јеротију или Живки у чијим поразима је јасно присутна тенденција Нушићевог подсмеха/исмевања“ (Пејчић 2012: 179). Пејчић истиче актуелност и Нушићевог „дисидентског дискурса“ – „а такав је сваки дискурс који одступа од владајуће идеологије“ – и као пример наводи текст Ивковићевог говора („Наша је земља, браћо, задужена и разривена, закони су осрамоћени и проиграни, а народ је оголио и обосои.“ II, 22). Ваљало би упозорити и на то да овај сатирични текст Нушић опрезно прикрива: чита га збуњени Јеврем Прокић имбецилно падајући у ватру, а не понавља га стварни аутор Ивковић, када се после победе и уз музику марша са свога балкона обраћа бучним присталицама (III, 22).

Нушићев језик има особеност коју има језик великих позоришних писаца: дијалог у његовим комедијама омогућује даровитим глумцима да дословна значења речи претварају у позоришни језик, а у најсрећнијим случајевима и у сценске метафоре (MISALOVIĆ 1983: 402). Сви његови ликови имају право да изговоре духовиту досетку и не деле се на исмејиваче и исмејане (LEŠIĆ 1981: 146), иако њихов говор најчешће није битније различит, те има опште карактеристике Нушићевог позоришног језика.

Опште је место театрологије да би свака генерација гледалаца требало да види класике своје националне драматургије, као што би свака генерација позоришних људи требало да одигра те класичне писце по мери свога времена и своје осећајности. У томе смислу вредно је помена размишљање Јована Христића, писано у време када се није постављало питање вредности Нушића као комедиографа (у српској комедиографији први иза Ј. Ст. Поповића) и када су Мата Милошевић и Мирослав Беловић, а касније Дејан Мијач (*Народни посланик*, 1991) и Егон Савин, доказали његову непролазну сценску вредност: „Нушић је наш Шекспир, и стога наше позориште мора да у одређеним временским размацима поставља себи питање: како данас играти Нушића? Један одговор знамо: то је Нушић на реалистички начин. На жалост, он је отишао у неповрат заједно са генијалним глумцима који су га

играли: без Жанке Стокић, Персе Павловић и Николе Гошића, Нушић не може да буде реалистички писац. Та мера животне веродостојности у игрању Нушића (коју знамо из прича старих глумаца и Гролове књиге о позоришту предратне Србије) више се не може постићи, једноставно зато што више не постоји дубока усаглашеност између живота, писца и његових тумача на сцени. Зато и прибегавамо стилизацији, и у том погледу је *Ожалошћена породица* Мате Милошевића у Југословенском драмском позоришту била не само датум у историји приказивања Нушића, већ и један од датума у историји нашег позоришта... Оно што је Мата Милошевић учинио... остаје углавном непоновљиво: јер он је умео да нађе тачну меру између стилизованог и аутентичног, коју после њега готово нико више није нашао“ (Христић 1977: 59–60).

И, на крају, када је реч о увек пресудном питању – да ли је неко уметничко дело издржало трку са временом – трезвени читалац или гледалац *Народног посланика* у нашем веку неће се двоумити: доживеће их као савремено драмско дело из којег се недвосмислено види да смо и данас тамо где смо, и давно некад, били.⁴

IV

Све што је у нас темељније написано о *Краљевој јесени* **Милутина Бојића** имало је полазиште у запажању Милана Предића писаном после премијере овог драмата у Народном позоришту у Београду у јесен 1913: „*Краљева јесен* није патриотска драма, није ни историјски драмски одломак, него душевна, лирска садржина једног тренутка историје“ (Предић 1913: 621). Такво тумачење прихватила су и два значајна српска позоришна критичара из времена после Другог светског рата – Ели Финци и Јован Христић. При томе је Финци мислио да одлука остарелог краља Милутина да ослепи свога сина Стефана није подстакнута политичким разлозима (страх од могуће побуне; удруживање Стефана са стрицем Драгутином, претендентом на престо; притисак византијског двора), већ је у Бојићевом драмату тумачена „као дело којим се онемоћали отац свети сину због недозвољене љубави своје младе жене према снажном пасторку“ (Финци 1977: 26–27). Христић мисли исто, али му је образложење духовитије: „У *Краљевој јесени*, историјска збивања видимо из угла једне дворске и еротске интриге, и ако читамо *Пролог*, песму коју је Бојић ставио на чело своје драме, мораћемо приметити чудан раскорак између позива сенима наше историје да васкрсну ‘гордо’ и испричају ‘песму из великих дана’,

⁴ Верујем да сам са разложним покрићем поновио исту реченицу којом завршавам расправу о *Нашим синовима* Војислава Јовановића Марамбоа.

и драме о младој жени остарелог краља која је заљубљена у свога пасторка и покушава да га спасе, и по цену да постане љубавница првог министра свога мужа“ (Христић 1987: 23).

Оно што критичари нису запазили – или су му одрицали такве тежње – јесте Бојићев несумњив напор да својим историјским драмама (уз *Краљеву јесен* – 1912, то су драмска трилогија *Десјошова круна*: *Пакао* – 1907, *Слепи десјош* и *Дванаести час* – 1909, *Урошјева женидба* – 1916) да што вернији историјски оквир. У томе је изузетак, колико ми је познато, Владимир Ћоровић који, када је о *Краљевој јесени* реч, истиче Бојићево познавање историје српског народа, које знатно надмашује знање његових претходника који су у нас, у епохи романтизма и крајем XIX века, писали историјске драме. Ћоровић запажа и доста наивности и нетачности у Бојићевим тумачењима, али то доказује само ликом Краља Милутина („Милутин из драме управо је обратан од оног бруталног, својевољног циника, каква га познаје историја; од човека, који је све подвргавао својој вољи, и који није водио обзира ни о најрођенијима“) и односом Милутина и Данила (за ту „неверу“ не даје тумачење). Ипак, и Ћоровић се мири с општеприхваћеним сазнањем да млади песник „објашњава душе а не даје слике нашег Средњег Века“ (Ћоровић 1927: X–XI).

У рукопису драмата *Краљева јесен* Бојић је – после пролога, имена ликова и одредница за простор и време збивања – навео (то је неочекиван и особен потез у драмској традицији Срба) и литературу за режију.⁵ Бојић је познавао историјску литературу свог времена и у овој драми користио је веродостојне податке који су тада били познати. Данас се чини природним што у *Краљевој јесени* има много фактографских грешака, али те нетачности произлазе из тадашњих сазнања и из преношења осећања свог времена у психолошки различит свет средњег века.

Сви ликови које је, уз лично име, унео у драмат били су историјске личности. О некима од њих (Гијом Адам, архиепископ барски и француски историописац; византијски принц Димитрије Палеолог) могао је да се обавести само темељним увидом у изворе и литературу свога времена; за потребе свог драмског дела, он их смешта у исти историјски тренутак, иако се обојица нису истовремено налазила у Србији (Гијом Адам је у њој боравио 1305, а Димитрије Палеолог између 1314. и 1317). Мислим да је, у томе контексту, за Бојића тешкоћа била и то што, упркос напорима, није могао да сагледа суштину средњег века. То се види у стварању ликова Данила и Симониде. Бојић

⁵ 1. Флорински: *Византија у II четврти XIV века*, II том; 2. Брокаторово *Упутство за путовања у своје земље*; 3. Јиречекова *Историја српског народа*; 4. Glezer: *Bizant. Kulturgeschichte*; 5. Diehel: *L'Art Byzantin*; 6. Списи архиепископа Данила.

превиђа да је Данило *калуђер Хиландара* а не језуитски дипломата, каквим га у драмату приказује. Он је био дубоко религиозан човек у којег је краљ Милутин имао неограничено поверење. Познато је да је Данило 1321, пред Милутинову смрт, уверио овога да у земљу врати из изгнанства Стефана и повери му на управу жупу Будимљу у долини Лима. То сведочи да је и Стефан имао пуно поверење у Данила. Погрешно се мотивише Данилов поступак у једној од најузбудљивијих сцена драмата. Одричући се Симонидиног тела, Данило даје неку врсту прегледа личних жртава главних ликова драме („Ти жртвујеш љубав, краљ жртвује сина. Стефан очи своје – ја ноћ твојих дражи“), а када га Симонида гневно запита: „Чему све те жртве?“, он јој тврдо одговара: „Држава то тражи“. Тај исказ – „држава то тражи“ – не припада средњовековној осећајности (држава и владар, у то време, неодвојиви су део целине). У Европи XIV века још се не јавља *raison d'État*. То припада модерном времену. Поступци Симонидини нису засновани на историјским подацима. Зна се да није била срећна у Србији, јер је била веома везана за своју породицу у Цариграду. Стефан није био битан за њу. Само је машта младога писца могла да дочара сцену у којој Симонида, супруга краља Милутина, говори игуману Хиландара и дворском летописцу о својој грешној и наглашено телесној љубави за краљевог сина и свога пасторка Стефана. Све то са веродостојним животом на српском средњовековном двору нема стварне везе, иако је, наравно, и у то време могло бити страсних и незадовољених младих жена, остарелих љубоморних мужева и амбициозних и лукавих калуђера. Разуме се, ваљало би подсетити на Гетеово запажање да за песника не постоје историјске личности, јер кад постане лик у књижевном делу – личност више не припада историји. Зато о личностима у *Краљевој јесени* ваља размишљати само као о ликовима драмата.

Почетак уводне сцене драмата *Краљева јесен* није, у драматуршком смислу, згуснута експозиција: не наговештава одмах предисторију основног сижејног тока дела (то није ни *ѝролоџ*, којим се, осећајним и свечаним тоном, најављује тематски другачија „прича“). Први дијалози остварују оно што се условно може назвати атмосфером српског средњовековног двора. У њима се запажа жеља младога писца да покаже познавање историје средњег века и у европском контексту, што, наравно, од читалаца и гледалаца захтева извесна предзнања о догађањима у прошлости. У ћаскањима званица на пријему у дворској резиденцији краља Милутина, у Паунима 1314, оживљавају се успомене на најезду Татара, крсташке ратове и неморал папа (Климент је, због божанске лепоте своје љубавнице, доне Талејран, изгубио разум и умро; Бонифације је хулио на Христа и тврдио да „нема ни пакла ни раја“). Тек после тога следе први искази о домаћим приликама: краљ Срба,

после развода од три супруге (а све су још живе), има и четврту; када су се венчали, она је имала осам, а он четрдесет пет година; иако је земља на врхунцу моћи, и краљ у Бањској подиже свој шездесети манастир-задужбину, у њој се стално подижу буне; помињу се и скриване породичне тајне – иако је побожни добротвор, Краљ је једне ноћи полно општио са монахињом, сестром братовљеве супруге. (Подсећам да се њоме касније Милутин оженио и у том браку имао кћер Јелисавету.) Важно је запазити и то да неповољна запажања о Србима у уводној сцени изричу странци (Димитрије Палеолог и Симонида су принц и принцеза са византијског двора, Констанца Морозини је нећака угарског краља Андрије III, угасника династије Арпадоваца).⁶

Писац је властољубивом Димитрију омогућио монолог који личи на баритонску арију, у којем изражава усхићење сјајем византијског двора, док су његови расути искази збир ниподаштавања српског двора и народа. За византијског принца, сви српски краљеви и црквени достојанственици „бедни су и мали“, а краљ Милутин је охоли владар који плаћа игумане да га хвале; борци на витешком турниру су „пеливани“, гости на дворском пријему глупи су и неморални („све сам гад до гада“), а упркос нападно раскошним одорама, „уста су им пуна даха на простачко јело“.⁷ Констанци Морозини Визант личи на куле из бајке (Бојић пише: „басне“, због риме са сунцем које „гасне“), за њу је сјај српског двора само привидан и она се ту осећа као да је „у гробу раскошном и гњилом“. За Симониду је Милутинов двор „јазбина вука“ у којем тринаест година трпи бол, срам и муке, док јој „младост труне у царском оделу“.

Улазак на сцену игумана Данила, у ауторском исказу Божић представља као да је у питању сценарио за филм. Игуман стиже у дворски трем пењући се степеницама из дворишта, те се најпре види само његова глава – *енерџична, мушка црна коса и брада, лице моћно и чисто*; затим се појављују груди, *снажне и развијене*; најзад се испео висок је; писац га сада посматра и процењује – *изгледа да нема више од тйридесетй йейй, мада му је четйрдесетй четйири*; прати му покрете – *складни су*; запажа и како је одевен – *игуманско одело, у лаком нередy*, и на основу физичког изгледа и одеће даје наговештај његовог психолошког портрета – *сву елеганцију, коју је дойуццйало одело средњовековноџ калуђера моћноџ, боџаиоџ и свесноџ, узео је на себе*; отуда је само корак

⁶ Констанца Морозини, пореклом Венецијанка, удала се за Владислава 1293, доневши му у мираз Херцештво Славоније.

⁷ Божићева надградња историјских извора добро се види на овом примеру, јер се са доста оправдања може претпоставити да писац полази од ове реченице Константина Јиречека: „Прво дође Димитрије својој сестри Симониди; он беше пријатељски примљен на српском двору, али му се не допадоше земља ни људи“ (Јиречек 1911: 332).

до завиривања у утробу – *циник и ледан* и, у складу са том оценом, упутство за први гест дворске углађености: *йоклони се*; треба ли рећи и то да читалац и гледалац већ наслућују да, упркос наклону, Данило нимало не цени већину тих званица на пријему у двору. Неочекивано, а директно, питање које му упућује дворска дама („Чује се да краљ ће ослепити сина“) непосредно упућује на заплет драмата. Иако Данило вешто избегне одговор, покренувши причу која је за домаћине пријатнија („Ја знам да се данас измирење слави. Оба наша краља. И мој ум је нешто за мир учинио“),⁸ дух је пуштен из боце, али се још не зна у којем ће смеру кренути.

Заплет *Краљеве јесени* развија се укрштањем два тока догађања: политичког и интимног. На политичком плану то је сукобљавање краља Милутина и свих његових противника (бунтовник Стефан, Сабор у којем Драгутин има више присталица међу властелом, Владислав, Константин, поверљива личност византијског двора Димитрије). Тај сукоб није довољно истакнут у сижеу дела, али су догађања у фабули дела довољно делотворна за повећање напетости радње. На интимном плану то је однос остарелог и љубоморног краља и његове младе супруге Симониде, жељне живота, љубави и еротских уживања. Иако се не појављује на сцени (у Бојићевом драмату он је утамничен у затвору у Скопљу, док је у стварности талац у Цариграду), Стефан је као дијалогска тема присутан у све три кључне сцене (Краљ – Данило, Симонида – Данило, Краљ – Симонида). Он је као лик трећи члан „троугла“ на породичном плану драмата, у којем се, неочекивано, и само у једној сцени, непосредно, нашао и Данило. Ваљало би нагласити и то да је драматуршка функција игумана Хиландара у оба тока радње битна. Његов кључни зловни и лукави наговештај („А мени се чини, Он маћеху своју врло радо гледа“), изречен пред Краљем у одсудном тренутку његове двоумице (ослепити сина или му опростити), одлучујући је за радњу, јер се, отада, оба плана збивања сливају у један сижејни ток. У парадној сцени драмата, када се и сâм нађе у двоумици између политичке добити и врхунског еротског доживљаја (Симонида му нуди своје раскошно тело уз услов да јој, макар на један дан, доведе Стефана), Данило се, после великих искушења, приклања верности краљу и цркви. У тој сцени, у којој све звони од стихова очаравајућег звука и лепоте, по мишљењу коментатора Бојићевог дела – нема довољно стварног живота. Можда, ипак, не би требало претеривати када се

⁸ Са ваљаним драматуршким разлозима Бојић ово измирење приписује Данилу. Међутим, на једином поузданом историјском извору, Санстефанској повељи из 1315, потписани су Милутин, Драгутин (после пораза на бојном пољу, овде се потписује као бивши краљ) и Данилов наследник на положају игумана Хиландара, Никодим.

суди о одрицању људи од уверења. Више од три десетлећа после Бојићеве *Краљеве јесени*, у позоришном комаду *Ливница* Ота Бихаљи-Мерина, један драмски лик (Бошковић, комунист и директор социјалистичког предузећа, негдашњи шпански борац и партизан), у лето 1946, одбија љубавну понуду лепотице-буржујке са Сењака, речима: „Човек моје врсте зна само за један велики доживљај у животу, за један сан: остварење социјализма.“ У односу на овог комунистичког занесењака (у Бихаљијевој романтизованој „редакцији“), игуман Хиландара делује као мушкарчина од крви и меса (Бихаљи-Мерин 1949: 74).

Бојићев драмат завршава се сценски ефектним, и са позоришним слухом мишљеним, призором пуним опречности. Јасно је то да је Данило успео, бар споља гледано, да све односе задржи под надзором (Стефан ће бити ослепљен, Милутин ће наставити борбу да би сачувао власт, Симонида ће схватити да су њени емотивно-еротски снови неоствариви). Уз звук трубе, врата Саборне дворане се отварају, и на њима се појављује краљ у пратњи Данила. У слабо осветљеном трему остаје Симонида. Дотрчала је до врата дворане и ћутећи слуша песму (уз пратњу мандолине, пева је Први „францишкански“ калуђер) која се чула и приликом њеног првог појављивања на сцени: то је омиљена и врло распрострањена песма међу католичким епикурејцима *Vinum sit appositum morientis ori...* (Нека се вино принесе устима умирућег). Та песма у финалу драмата није необјашњена, како се учинило Милану Предићу, писцу најзрелије позоришне критике после премијере *Краљеве јесени*. Бојић је, верујем, желео да наговести да, за Симониду, живот без љубави значи исто што и умирање.

Тако се основни драмски сукоб у *Краљевој јесени* – заснован на супротности Симонидине тежње за личном срећом и уверења краља Милутина и игумана Данила да су за људе најбитнији и једино важни власт и моћ – разрешава тако што љубав доживи пораз пред окротношћу власти и немогућношћу да се измени предодређена судбина, како проповеда теолошко учење. Речено је већ колико су и лични мотиви (породични план драмата) имали утицаја на судбине ликова *Краљеве јесени*. Као врлину писца требало би истаћи и то да је успео да сачува људско достојанство краља Милутина (политичке околности и старачка љубомора приморавају га да ослепи сина, али искрено пати што је присиљен да пошаље црног гласника у Скопље, и узалуд и касно, очајно виче: „Вратите га!“). Господствена и мушка фигура игумана Данила, остварена са снажним инстинктом за сцену и са низом монолога моћне речитости, пишчев је дар великим глумцима.

Особености Бојићевог песничког језика са разумевањем су запазили Милан Предић и Јован Скерлић. Предић обавештено и разложно пише: „Г. Бојић је са овим својим покушајем први унео у драму и пренео

на позорницу резултате наше савремене лирске поезије, њен савитљив, богат и пун боје стих, који су израдили његови претходници“ (Предић 1913: 622). Скерлић, који је свесрдно подржао Бојића, истиче изворност његовог стиха: „Врло богат речник, и то речник снажних, металних, звонких речи, и нови сликови, добро акцентовани, ударају као дуги витешки мачеви о тврде тучне оклопе који звече као трубе, дају утисак снаге, борбе и победе. Млади песник има речитост која се ретко јавља код нас“ (Скерлић 1914: 714–716). Од ових ставова полазили су сви потоњи коментатори, било да су их прихватили или, чешће, одбацивали. Исидора Секулић назвала га је „робом речи“ (1935: 20–28); Станислав Винавер пише о његовој „ропској оданости богатом слику“ (1935: 7–9); Зоран Мишић, признајући му завидан степен формалног савршенства, замера му „превелику наклоност ка мелодраматичној патетици и декламаторству“ (1956: 164); Велибору Глигорићу *Краљева јесен* „делује као рецитал ораторике у стиху везаног слога“ (1970: 138); Предраг Палавестра истиче да се Бојић служи „гиздавим и беспрекорним парнасовским стихом... а као драмски писац чистунац је и одликаш српског модернизма“ (1986: 469).

Оно што је за Бојићев сценски језик битно јесте успели укрштај звучних и крилатих стихова (чији је метар-дванаестерац сажео у себи и достигнућа поезије српске модерне и искуства писача историјских драма у стиху, који су користили трохејски и јампски десетерац и у последњим десетлећима XIX века експериментисали са стихом од дванаест, четрнаест и шеснаест слогова) са ћаскањем на пријему у двору, чија нехајна лежерност и претапање дијалога чине да се стих каткад и не примећује. То је Бојићевом драмату омогућило звонко и јасно богатство звука и многогласну разиграност који немају премца у српској историјској драми. Подвиг је већи ако подсетим на то да је *Краљева јесен* „мала форма сецесионистичке песничке драме“ (Христић 1987: 21). У *Краљевој јесени* сви ликови говоре језиком високог друштва (то је језик двора). Народ се не појављује на сцени, па зато нема сталешких разлика у језику (два пажа, чија је дужност слична повериоцима и слугама, припадају властели). Иако у појединим призорима, када су на сцени само два лика, спонтаност дијалога гуши стиховано красноречива наглашена осећајност, мало је сцена у којима се за ликове драмата може рећи да су им искази непроживљени. Бојић је у *Краљевој јесени* најчешће успешно контролисао своју речитост, а као драматичар са слухом за сценски успешно дејство умео је да звонке бујице речи повремено обоји хумористичком игром речима. Речју: када Гијом Адам упозорава Данила да није добро што је Краљ, упркос јавно изреченом опроштају, утамничио Стефана у кулу у Скопљу, овај се „дипломатски“ ограђује недовољном обавештеношћу („Ко би дворске

тајне знао? Ја знам само псалтир и књиге црквене...“; тај исказ неочекивано прекида гурмански испад Првог „францишканца“, који Дијаку прича о гозби на којој су служене и пржене патке – „Само кад су слане и добро печене“).

У *Краљевој јесени* Бојић поштује форму класичне драме и њене законитости (*јединствено радње; јединствено времена* – збивања трају од касног поподнева до првих ноћних сати; *јединствено места* – двор краља Милутина у Паунима), али користи и достигнућа модерне драме. Из дидаскалија драмата види се да познаје драмска дела Ибзена (који је био један од зачетника идеје да су дидаскалије интегрални део драмског дела, те су често обавезујући и подстицајни предлози писца редитељу), Ива Војновића (осим решења за сценски простор, изглед костима и музику, он даје упутства и за сва психолошка стања ликова), натуралистичког и симболистичког позоришта. Дозволивши себи удаљавање од анализе *Краљеве јесени*, желим да подсетим да је Бојићево опредељење за јединствен сценски простор (*шрем дворске резиденције*) – решење за које би се данас определио готово сваки сценски практичар – било давно некад у Европи предмет расправа. Ако се поменути *шрем* јавља као траг Бојићевог поштовања постпарнасовског драмског класицизма, у дидаскалијама *Краљеве јесени* се ослањао на европске модерне драмске писце. То је видљиво, пре свега, у веродостојним описима сценског простора, са детаљима чији су циљ историјско-археолошка тачност и ликовно-архитектонска прецизност (велики низак трем са шареном таваницом и мраморним подом, два реда зиданих стубова који држе таваницу, велики прозор тадашње архитектуре – засебна ниша која има окна са три стране, прецизни распоред и функција за четворо врата, детаља намештаја – велике наслоњаче са високим наслонима и арабескама, мраморне клупе, и, коначно, ауторски исказ с естетском оценом: „Све је раскошно, али са мало укуса“). Затим у описима физичког изгледа свих ликова и особеностима њихових карактера (у томе смислу узоран је портрет краља Милутина: „Он има шездесет година. Крупан, висок, још очуван, мада му се на лицу види буран живот пун уживања и ратова. Његове очи мутне, а још вреле, говоре о вечној ватри, која је увек горела у њима. Јак облак клонулости кад и кад се навуче преко овог лица, чију свежину одржавају сви тада познати мириси и уља. Краљ, да би се допао, не зазира да своју већ проседу браду улепшава и своју велику разређену косу, пуну иња, украшава накитом. Цело његово одело трепти, а његов мало оронуо глас даје тајанствену поезију овој персонификацији таштине, лепоте и страсти, кроз чији пепео пробија још само пламен љубоморе“; а није мање упечатљив ни опис било којег епизодног лика, карактерисан са мање детаља, али са наглашеном жељом да се покаже пишчево познавање

одеће и других модних обележја тога доба. Карактеристично је и мноштво упутстава за емоционалне особености говора, које богатством и осећањем за нијансе надмашују све ауторске исказе српских драматичара до данас. Ретки али упечатљиви светлосни ефекти показују да Бојић познаје и искуства натуралистичког позоришта Андреа Антоана, а у тонским ефектима, поред натуралистичког, има и утицаја симболичког позоришта Лињеа Поа и Пола Фора (жамор гласова, узвици, два пута звук трубе као одблесак витешког турнира који се одвија у непосредној близини двора, тиха песма, стравична тишина и два пута песма *Vinum sti appositum morientis ori*, коришћена с очитом намером да буде симболичан сценски знак).

Последњи аналитичан и теоријски ваљано образложен суд о драмама Милутина Бојића је оглед Јелене Ковачевић „Аспекти театралности у драмама Милутина Бојића“, у којем је, са семиолошког полозишта, ауторка драмском стваралаштву Милутина Бојића приступила кроз анализу појавног облика театралности. За крај расправе о *Краљевој јесени* издвојићу кључну реченицу из текста Јована Христића: „Као што се у француској књижевности с краја 19. века веровало да су драме Едмона Ростана велика обнова драме у стиху, док су у ствари биле њен последњи издисај, тако се и у нашој за Бојића – који се често, и са правом, пореди са Ростаном – мислило да ће бити обновитељ наше драме у стиху. Показало се да ово није тачно, и да *Краљева јесен* није почетак обнове наше историјске драме у стиху, већ њен крај“ (Христић 1987: 23). Уважавајући ово мишљење, ипак ћу, уместо закључка, подсетити на два стиха Т. С. Елиота: „Што зовемо почетком, често је крај. И докрајчити нешто значи отпочети“.

V

Вероватно најзначајнији догађај за историју српске драме и позоришта у раздобљу од 1903. до 1914. била је премијера *Родољубаца, веселоџ њозорја у њеи дејствија* Јована Ст. Поповића, изведених пола столећа после настанка 30. децембра 1904. на сцени Народног позоришта у Београду. Обрађујући познати књижевни мотив (родољубље), Јован Ст. Поповић остварио је, уз велику личну храброст, дело самосвојног надахнућа и досад сатирички најоштрију комедију нарави написану у Срба. Писац је био и посматрач и учесник догађаја које је описивао у револуцији 1848–1849, али предмет сатире није био српски покрет тог времена, него животно веродостојна и уметнички уверљива слика лажног родољубља и трговања националним осећањима. У рукопису предговора *Родољубаца* истиче да му није била намера да баци љагу на свој народ, него да га освести и поучи. А његове мудре

и истинољубиве речи и данас нам могу користити: „Докле се год будемо само хвалили, слабости и погрешке прикривали, у повесници учили колико је ко од предака наших јуначких глава одрубио, а не и гди је с пута сишао – донде ћемо храматити и ни за длаку нећемо бити бољи... Настојеће позорије нисам измислио него све што се у њему налази, пак и саме изразе и речи, покупио сам које из живота, које из новина; и читатељи ће се из гдекојих општина зачудити кад своје Смрдиће, Шербулиће, Жутилове итд. у својој истоветности нађу“ (Поповић 1987: 358).

Зашто *Родољубци*, и поред несумњиве уметничке вредности, никада нису имали велик и недвосмислен успех код српске публике, посредно објашњавају речи Јована Скерлића, изговорене на дан првог извођења *Родољубаца* у Народном позоришту. У том тексту најутицајнији књижевни критичар којег су Срби имали истиче свежину и актуелност дела Јована Ст. Поповића и пола века после времена када је написано. Скерлићева висока оцена вредности овог „веселог позорја“ и тумачење пишчеве поруке делују као да су писани данас: „Чувајте се оних којима је увек на устима реч патриотизам; не мислите да волети свој народ значи бити слеп пред његовим манама и гресима и варварски мрзети људе друге расе и вере; клоните се кобних самообмана, а свом душом мрзите лаж, јер је истина прва дужност према народу, јер је истина, на крају крајева, највиши морал и најмоћније оруђе напретка“ (Скерлић 1904). Том свешћу о савременој вредности и важности ове горке комедије усмерене против грлатих фарисеја и подмуклих тартифа родољубља завршићу ову расправу.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, М. М. *Естетика словесног творчества*. Москва: Искусство, 1979.
- БИХАЉИ-МЕРИН, ОТО. *Ливница*. Београд: Просвета, 1949.
- ВИНАВЕР, СТАНИСЛАВ. *Скерлић и Бојић*. Београд, 1935.
- ГЛИГОРИЋ, ВЕЛИБОР. *Сенке и снови*. Београд: Просвета, 1970.
- ГРОЛ, МИЛАН. „*Наши синови*, комад у четири чина, с епилогом, од Војислава М. Јовановића.“ *Српски књижевни гласник* (1906): 538–546.
- ГРОЛ, МИЛАН. „Свет.“ *Српски књижевни гласник* (1906): 703–706.
- ГРУПА АУТОРА. *Српска књижевност – Драма* (избор двадесет пет књига). Београд, 1987.
- ДУЧИЋ, ЈОВАН. „Један нов драмски писац, Војислав М. Јовановић: *Наши синови*, комад у четири чина.“ *Полијтика* 3. јун 1908: 3.
- ЂОКОВИЋ, МИЛАН. *Бранислав Нушић*. Београд: Нолит, 1964.
- КЛАЈН, ХУГО. „О Нушићевој озбиљној комици.“ *Књижевне новине* бр. 234 (1964).
- КОВАЧЕВИЋ, Ј. „Аспекти театарности у драмама Милутина Бојића.“ *Театрон* (1996): 49–64.
- МАРЈАНОВИЋ, ПЕТАР. „О Нушићевом Сумњивом лицу и о неким такозваним позитивним ликовима у његовим комедијама.“ У: МАРЈАНОВИЋ, ПЕТАР. *Очима драмашурга*. Нови Сад: Српска читаonica и књиžница, 1979, 38–52.
- МАРЈАНОВИЋ, ПЕТАР. *Српски драмски њисци XX столећа*. Београд: Факултет драмских уметности – Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2000.
- МИОЧИНОВИЋ, МИРЈАНА. „Изабране драме“ Војислава М. Јовановића (предговор). У: *Српска књижевност – Драма*. Београд, 1987.

- Мишић, Зоран. *Анџолоџија српске лирике*. Нови Сад: Матица српска, 1956.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Историја модерне српске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
- Пелчић, Александар. *Театријализација власити, комедије Бранислава Нушића*. Београд: Чигоја штампа, 2012.
- Поповић, Б. „Народни посланик.“ *Дело* (1896): 341–346.
- Поповић, Јован Стерија. „Родољубци (предговор).“ У: Поповић, Јован Стерија. *Избране комедије и драме I*. Београд: Нолит, 1987.
- Предић, М. „Краљева јесен од Милутина Бојића.“ *Српски књижевни гласник* (1913): 621–623.
- Протић, Предраг. *Сиваралац и њолићика*. Београд: Нолит, 1972.
- РАПАЛИЋ, Светозар. „*Наши синови* Војислава Јовановића и структура натуралистичке драме.“ У: *Научни састај слависта у Вукове дане*. Београд, Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 1996, 245–255.
- СЕКУЛИЋ, Исидора. *Белешка о Милутину Бојићу*. Београд: Светислав С. Симић, 1935.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. *Драмски ђравци XX века*. Београд: Уметничка академија, 1971.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. *Анџолоџија савремене српске драме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1977.
- СКЕРЛИЋ, Јован. Део уводне речи изговорене пред премијеру *Родољубаца* у Народном позоришту у Београду 30. децембра 1904.
- СКЕРЛИЋ, Јован. „Хумор и сатира Бранислава Нушића.“ *Српски књижевни гласник* (1907): 276–285.
- СКЕРЛИЋ, Јован. „Војислав Јовановић, ‘Наши синови’.“ *Српски књижевни гласник* (1908): 274–275.
- СКЕРЛИЋ, Јован. „Милутин Бојић, Песме.“ *Српски књижевни гласник* (1914): 714–716.
- ТОРОВИЋ, В. „Предговор.“ У: Бојић, Милутин. *Песме и драме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1927.
- ХРИСТИЋ, Јован. „Предговор.“ У: Бојић, Милутин. *Избране драме*. Београд: Нолит, 1987.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1998.
- HRISTIĆ, Jovan. *Pozorište, pozorište*. Beograd: Prosveta, 1977.
- HRISTIĆ, Jovan. *Čehov dramski pisac*. Beograd: Nolit, 1981.
- KLOC, Folker. *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd: Lapis, 1995.
- KULUNDŽIĆ, Josip. *Fragmenti o teatru*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1965.
- LEŠIĆ, Josip. *Nušićev smijeh*. Beograd: Nolit, 1981.
- MATOŠ, A. G. „Beogradsko glumište.“ *Hrvatska* br. 133 (10. oktobar 1906) (прештампано у: *Sabrana djela A. G. Matoša X*. Zagreb, 1974).
- MISAILOVIĆ, Milenko. *Komediografija Branislava Nušića*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.
- SONDI, Peter. *Teorija moderne drame*. Beograd: Lapis, 1995.
- VLATKOVIĆ, Dragoljub. „‘Naknadna’ istorija Sumnjivog lica.“ *Scena* (1979): 112–116.
- VUČKOVIĆ, Radovan. *Moderna drama*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1982.

Petar D. Marjanović

The Most Important Works of the Serbian Drama and Theater in the Period Between 1903 and 1914

Summary

The period of several decades of the nineteenth century until the First World War encompassed the diverse activity of great European dramatists (Ibsen, Strindberg, Rostan, Chekhov, Gorky, Wild, Shaw, etc.) and the then avant-garde theaters (naturalistic theater of André Antoine, symbolist theater of Lugné-Poe and Paul Fort, and the Moscow Art

Theater of Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko). The new aspirations in the context of dramatic literature and the theater of Serbs, during the period covered in this paper, can be provisionally discussed only from the early 20th century. New styles of European dramaturgy were visible in Serbian dramaturgy, first of all in the plays of Vojislav Jovanović Marambo (*Naši sinovi/Our Sons*/, 1906), Branislav Nušić (*Narodni poslanik/People's Deputy*/, 1912), and Milutin Bojić (*Kraljeva jesen/ King's Autumn*/, 1913), who this paper deals with.

Probably the most significant event for the history of Serbian drama and theater in the period from 1903 to 1914 was the premiere of *Rodoljupci* (The Patriots), a joyful play in five acts by Jovan Sterija Popović, performed on 30 December 1904 on the scene of the National Theater in Belgrade, half a century after it had been written. Working on a well-known literary motive (patriotism), Jovan Sterija Popović accomplished, with great personal courage, to create a work of autonomous inspiration and the strongest satirical comedy of nature written among the Serbs up to then. The writer was also an observer and participant in the events he described, during the Revolution of 1848-1849, but the subject of his satire was not the Serbian movement of that time, but a credibly and artistically convincing picture of false patriotism and trading with national feelings. This paper concludes with that awareness of the contemporary value and importance of this bitter comedy directed against the loud Pharisees and the perfidious Tartuffes of patriotism.

Keywords: Serbian drama, Serbian theater, *Naši sinovi/Our Sons*/, *Narodni poslanik/People's Deputy*/, *Kraljeva jesen/ King's Autumn*/, *Rodoljupci/ The Patriots*/.

ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПОЗОРИШНИ ИДЕНТИТЕТИ – НОВА ТИПОЛОГИЈА**

САЖЕТАК: Дугогодишње истраживање позоришних идентитета резултирало је осмишљавањем нове типологије могућег идентитета позоришне установе, а део је интегралног текста докторске дисертације одбрањене на Факултету драмских уметности у Београду, 2016. године. Ова типологија представља научни допринос теорији менаџмента позоришта и маркетинга.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: идентитети, позоришни идентитети, позоришни менаџмент, организациона култура.

Дугогодишње проучавање идентитета, а посебно културних идентитета, кроз литературу, навело нас је на закључак да појам идентитета најпре говори о сличностима, о тачкама спајања, а касније и о међусобним разликама, јер он (идентитет) идентификује разлике. Изучавањем идентитета студије културе истражују како се индивидуе конструишу у субјекте, и како себе идентификују у одређене групације. „Идентитети се производе унутар, а не изван дискурса, ми морамо да их разумемо као производе специфичних историјских и институционалних положаја, са својим специфичним дискурским формацијама и праксама, и посебно изговореним стратегијама“ (Нол 1998: 4). Културни идентитет није независна, ванвременска, ванпросторна или неутрална категорија, већ он зависи и од друштва/културе, али и времена и простора у којем постоји. Ако су конституисани културни идентитети, значи да се и позоришни идентитети могу осмислити, сачињавати. Баркер каже

* ljubica.ristovski@gmail.com

** Овај рад је написан на основу истраживања чији је резултат докторска дисертација одбрањена на Факултету драмских уметности у Београду 2016. године, а која је касније објављена као књига. За полазни део овог рада послужило је поглавље књиге под насловом „Типологија могућег идентитета и имица позоришта“. У овом раду даље се развијају нови погледи на типологију могућег идентитета позоришне институције.

да је идентитет о истовестностима и разликама, што значи да је било неопходно у позоришним идентитетима пронаћи шта је то што их поистовећује, а шта их разликује. Идентитет се може сагледати у целини само ако се сагледају лична и друштвена страна једног идентитета, јер није довољно само оно што јединка мисли о свом идентитету; неопходна је и слика коју други имају о том идентитету.

Позоришни идентитет представља непрекидан развој позоришне институције током историјског раздобља, а развија се у зависности од правила и норми које су „договорени образац понашања“ унутар установе, али и у односу на друге институције, државу и друштво у целини. Идентитет позоришта је зависан од окружења, од којег је на неки начин и условљен и уређен; али је он и целина различитих елемената скупљених унутар једне позоришне организације.

Дефинисали смо да позоришни идентитет чини његов унутрашњи али и спољашњи идентитет. На формирање унутрашњег идентитета утичу стратегија пословања, његова мисија и визија, организациона структура, организациона култура, филозофија пословања и визуелни идентитет. Усредсређеност истраживача на проучавање унутрашњег идентитета позоришне институције може да поремети емоционални доживљај те установе, може да га „заведе“ позоришна уметност, те је зато потребно истраживање друштвеног окружења позоришне установе како би резултати били што реалнији, а препознавање стања институције што тачније.

Дефинисање идентитета позоришне установе и разрада његове стратегије значиће да ће њени циљеви и задаци бити дефинисани, да ће потребе организације бити одређене, а позориште ће добити појачано значење. Поступак одређивања идентитета позоришне институције не постоји сам по себи нити је то његов циљ – креирањем идентитета позоришне установе постиже се да она у својој стратегији као један од циљева покаже „личност организације“. Узрочно-последични процес креирања идентитета функционише на начин да он подстиче позориште да одреди своју стратегију, а то какви су постављени циљеви, али и путеви којима ће се до њих доћи, утиче на позоришни идентитет.

Анализа циљева и стратегија није довољна, јер да би се установио идентитет једне позоришне организације, неопходно је да се она анализира по свим саставним деловима, најпре унутрашњег идентитета. Да се осим анализе ти делови унутрашње организације идентитета рашчлане, анализирају, утврде системи и начини њиховог функционисања, да би се одредили циљеви редизајнирања позоришне организације. За креирање идентитета позоришне институције нису довољни само рашчлањавање организације и анализа њених унутрашњих целина, већ су потребна и истраживања њеног спољашњег идентитета и врсте

утицаја којим спољашње окружење институције формира идентитет позоришне установе. Анализа спољашњег идентитета мора да обухвати истраживање публике, непублике, оснивача, медија, спонзора, конкуренције и сл., а истраживање ће показати каква су њихова стремљења и жеље, какво мишљење влада о позоришној кући, што ће олакшати одређивање различитих стратегија, мерила и конкретних акција које ће позориште реализовати.

Најзначајнију фазу у креирању идентитета, која се природно наставља након анализе унутрашњег и спољашњег идентитета позоришне установе, представља одређивање „циљева програма идентитета“ (Инд 1999: 125). За организацију је од великог значаја да ли ће се циљеви добро поставити, јер ако су добро позиционирани, они могу помоћи у остварењу и реализацији стратегија позоришне куће, чак могу и помоћи приликом ограничења која постоје у сваком организацијском идентитету. Ти циљеви морају бити детаљно разрађени по задацима и приоритетима, да би креирање идентитета позоришне институције могло да се спроведе.

Због своје посебне природе свака позоришна институција је зависна од друштва, односа, утицаја и повезаности са средином у којој функционише, а у средини у којој позориште ради створене су, на разнолике начине, слике о њему, које су се уобличиле у доживљај и представу о самој позоришној институцији и постале општеприхваћене вредности које чине систем идентитета. Те представе и мишљења о позоришној институцији касније имају утицај, на различите начине, на функционисање позоришта, као што су финансирање делатности, деловање кроз управне и надзорне одборе, привлачење спонзора и донатора, проходност у медијима и друго. Када се једном створи позитивна, успешна, репрезентативна слика о позоришној установи, отварају се многа врата која су до тада била затворена.

Да би се дефинисала типологија идентитета, битно је и утврђивање особина саме позоришне организације, односно њен унутрашњи идентитет. Иако позоришну уметност карактерише синкретички карактер, она је засебна, изворна целина са сопственим одликама, она „није изведена и репродуктивна већ представља самосвојну, аутентичну целину са сопственим особеностима“ (Муждека-Манџука 2000: 52). Позоришно стваралаштво је комплексна делатност, састављена из више уметничких и неуметничких дисциплина, али је оно пре свега колективно. Позоришна уметност настаје уз непосредно физичко и психичко учешће глумаца и других чланова ансамбла, те је због тога позоришна представа стваралачко-производни процес најкомпликованијег типа. Тимски рад у позоришту подразумева рад свих чланова позоришта – уметника и неуметника, а да се при томе он „не опредмеђује у делу као

конгломерат утицаја истоврсног значења“ (Ранковић 1978: 37). Позориште¹ је и организациони ентитет.

План једне уметничке организације² може се спроводити тек када је успостављен организациони оквир који ће омогућити лидерство и контролу те организације. Циљ менаџера у уметности је организовање.³ Позоришне организације имају своју инхерентну организациону структуру, зато што она највише одговара њиховој основној функцији. У процесу припремања нове премијере позориште се уобичајено суочава са притисцима, како би све на време било спремно за одређени датум премијере и сусрет са публиком. Менаџмент позоришта мора да креира специфичан организациони план за сваку позоришну организацију посебно, универзални дизајн за сва позоришта није одговарајући. Облици и начини управљачких активности, којима се управља деловима идентитета, постаће суштински битни као начини приказивања разлика између животних стилова (Челни 2003: 148).

Позориште није непроменљиво, оно се стално мења, као и идентитет, без обзира на то да ли утичемо на њега или не, па се поставља питање како у тој ситуацији сачинити типологију идентитета. Сматрамо да је идентитет „личност“ позоришта, оно је посебно због „свог начина производње“, а притом је као и свака организација (пословна или уметничка) организационо дизајнирано, па нам се намеће питање како у тим условима одредити и дефинисати идентитет.

Истраживачки процес позоришног идентитета мора да обухвати анализу унутрашњег идентитета позоришне установе, односно њену организациону структуру, организациону културу, филозофију пословања и визуелни идентитет, а затим и анализу њеног спољашњег идентитета, која подразумева истраживање града у којем позориште ради, публике и непублике, зграде, осниваче и медије. Закључак до којег смо дошли, кроз процес истраживања идентитета позоришне установе, јесте да је потребна равнотежа унутрашњег и спољашњег идентитета и да је ту скривена могућност за типологију идентитета позоришне организације.⁴

Можемо разликовати четири врсте позоришног идентитета: конгруентан, инверзиван, дивергентан и диспаратан.

¹ У овом контексту мислимо на позориште као институцију културе, а речју позориште означава се и зграда у којој се играју представе, понекад се за представу као синоним користи реч позориште, означава установу, може да означава стилско раздобље у сценској уметности (Батушић 1991: 333–334).

² Организација је „група људи који раде заједно како би поделом рада остварили заједнички циљ“ (Бернс 2009: 208).

³ Појам организовање може да се дефинише као процес поделе посла на управљиве компоненте и координацију резултата како би се постигла одређена сврха (Бернс 2009: 208).

⁴ Типологија се заснива на организационом приступу, с обзиром на моје професионално искуство и животно интересовање везано за менаџмент у позоришту.

Конгруентан позоришни идентитет

Конгруентан позоришни идентитет карактеришу сагласност унутрашњег и спољашњег идентитета позоришне организације, подударност, односно избалансираност свих елемената идентитета. Стадијум у којем се налази позоришна организација која има конгруентан идентитет је „топ-форма“.⁵ Како каже Исак Адигес, топ-форма организације подразумева да су оне самосвесне и знају шта раде, да имају дефинисан циљ, правац куда желе да иду и притом знају начин како да до циља дођу. Организација је у том животном тренутку витална, и има способност да постиже ефективне и ефикасне резултате било у краткорочном или дугорочном временском периоду, она је предузимљива и флексибилна.

Позоришну установу са конгруентним идентитетом карактеришу оптимални и функционални системи, матрична организациона структура, утемељена креативност и визија у стратешким плановима, усмереност ка изврсности, значајни резултати и успеси (Адижес 1994: 56). Како одредити да ли је позоришна организација са конгруентним идентитетом успешна и у топ-форми? Позоришна организација са оваквим типом идентитета постигла је равнотежу у презентовању и значењу два идентитета позоришне установе – унутрашњем и спољашњем. Да би се дошло до баланса два идентитета, неопходно је да позоришна организација прође цео процес „освешћивања“, анализе постојећих организационих процеса у њој самој и у односу са „другима“. Проласком кроз све фазе АМК методе (Драгићевић Шешић, Драгојевић 2005) неминовно ће се дешавати промене у позоришној организацији. Идентификовањем одређеног нивоа природно се дешавају квалитативне промене у систему и функционисању организације. Када позоришна организација достигне ниво конгруентног идентитета, она је већ успешна и постиже најбоље резултате на позоришним фестивалима, сви је препознају као лидера, унутрашњи идентитет који се репрезентује кроз организациону структуру, организациону културу, филозофију пословања и визуелни идентитет позоришне установе је на највишем нивоу. Овакву позоришну организацију нисмо могли да идентификујемо у позоришној пракси наше земље.

Инверзиван позоришни идентитет

Позоришну институцију са инверзивним идентитетом карактерише супротно и у целини значењски обрнут идентитет у односу на оно шта је сама организација, како она функционише, какви су јој

⁵ Топ-форма је оптимална тачка у животном циклусу организације, када она остварује равнотежу. Топ-форма је процес, а не одредиште (Адижес 1994: 56).

циљеви, организациона структура, организациона култура, филозофија пословања и визуелни идентитет. Унутрашњи и спољашњи идентитет овакве позоришне установе нису у сагласју, нису идентични значењима које се „преноси“.

Организациона структура је застарела, организациона култура се не креира нити се о њој води рачуна, филозофија пословања није дефинисана, а визуелни идентитет такве организације одражава неку другу организацију, а не ону која је предмет истраживања и одређивања врсте идентитета који поседује.

По степену развоја позоришна организација са инверзивним идентитетом је организација која се налази у „добу повоја“, која има идентитет супротан од онога како она сама „изгледа“, јер организација која се налази у том добу развоја само „јури“ резултате и нема времена да „мисли“, да промишља своје поступке и стратешке циљеве. Позоришна организација нема нимало или има мало пословних политика, система, процедура или буџета (Адижес 1994: 21). Таква позоришна организација је по међусобним односима лична, у њој има мало хијерархије, а запослени су веома блиски; у таквој организацији нема система ни за запошљавање, ни за награђивање или вредновање радних учинака. Позоришна организација са инверзивним идентитетом нема система, правила ни пословне политике, она делује неуједначено, кризе су честе, а менаџмент је усмерен на њихово решавање.

За примере инверзивног идентитета пронашли смо следећа позоришта: Словачко војвођанско позориште из Бачког Петровца и Позориште „Добрица Милутиновић“ из Сремске Митровице.

Словачко војвођанско позориште основано је 2003. године, на иницијативу Покрајинског секретаријата за културу. Његов оснивач је СО Бачки Петровац а АПВ издваја средства за једну позоришну продукцију и ово је заиста младо позориште које је, како би Адижес рекао, у „добу повоја“. Позориште има зграду и четворо запослених (управник, организатор, благајник и ложач-чистач). У години дана позориште има једну премијеру и организатор је манифестације „Петровачки позоришни дани“. Словачко позориште је пре оснивања било познато као веома јако аматерско позориште. С друге стране, то позориште је основано као професионално позориште, и одмах је по оснивању примљено у удружење војвођанских професионалних позоришта.⁶ Кадровски, финансијски и технички неопремљено, то је позориште које није професионално позориште и његов унутрашњи идентитет је у супротности са спољашњим идентитетом који долази са самим статусом професионалног позоришта.

⁶ Заједница професионалних позоришта Војводине.

Позориште „Добрица Милутиновић“ из Сремске Митровице основано је 1944. године, и данас има 14 запослених радника: три глумца, два административца, два запослена у организацији, пет запослених у техничкој служби и две чистачице. Ово позориште припрема по једну премијеру за одрасле и једну до две за децу, а дешавало се да нема ниједну премијеру у години дана. Развојна филозофија пословања не постоји, организациона структура је недовршена и нефункционална, а унутрашњи идентитет је супротан од спољашњег идентитета који се подразумева за једну професионалну позоришну институцију.

У оба примера позоришта са инверзивним идентитетом није кључно колико глумаца имају у ансамблу,⁷ већ је средишњи проблем ова два позоришта недостатак континуиране позоришне активности која би исказивала основне стратегије и филозофију пословања, односно креирала њихов идентитет. Позоришна установа са инверзивним позоришним идентитетом мора да крене са нулте тачке у анализу и структурисање позоришта, притом она мора да анализира своју институцију по АМК методу (Драгићевић Шешић, Драгољевић 2005).

Дивергентан позоришни идентитет

Карактеристика дивергентног позоришног идентитета је да је унутрашњи идентитет позоришне организације слабији у односу на спољашњи идентитет. Таква позоришна установа, с обзиром на доба развоја у којем се налази, свој бољи спољашњи идентитет, односно презентацију о себи, дугује претходном развојном периоду. Јер дивергентан позоришни идентитет има „стабилна организација“,⁸ која, иако и даље у доброј форми, почиње да губи флексибилност, престаје да расте, почиње да губи снагу, креативност, иновативност и спремност на промене. Организациона култура је у фази када се развио осећај сигурности, све се више ослања на изузетке и успешне потезе који су у прошлости доносили успех. У таквој организацији владају ред и конзервативни ставови, са циљем да се оно што је раније постигнуто не изгуби. Запослени проводе све више времена заједно, а не у контактима са пословним партнерима, медијима и окружењем. Мењају се односи унутар финансија, па се даје предност развоју на уштрб истраживања, а тежиште утицајности се помера унутар организације.⁹ Мање се ризикује и тиме мање води рачуна о стратешким циљевима.

⁷ Није никаква организациона новина да позориште нема свој ансамбл, али таква позоришта имају „креативан продукциони тим“ и продукцију.

⁸ Стабилна фаза је први стадијум старења у животном циклусу организација (Адижес 1994: 61).

⁹ Радници у финансијском сектору постају важнији од оних у маркетингу, производњи, истраживању и развоју.

Карактеристике стабилне организације су да нема даљег раста организације, да се не освајају нова тржишта, да се организација концентрише на оно што је до сада достигнуто, на резултате постигнуте у прошлости а не на оно што ће се освајати у будућности. Свака промена у позоришној организацији дочекује се сумњичаво, а награђују се они који раде само оно што им се каже. Више нема прогресивности и креативности међу запосленима, јер се то више не цени. Организација се више бави собом, међусобним односима, а мање пословањем, ризицима и будућношћу. Организациона култура је таква да нема више конфликта који су били креативни, интеракција међу запосленима постаје посебно битна. Смањивањем раста и конфликта атмосфера у организацији постаје „другарска“. Када понестаје креативности, то организацију „води“ у наредне фазе и стадијуме животног циклуса – „аристократију, бирократију и смрт“ (Адижес 1994). Недостатак креативности и уношења новина просто усмерава организацију на самоочување и удаљавање од публике. У ову групу идентитета спада и позоришна институција која је у стадијуму „аристократије“, јер она наступа као наредни стадијум у животном циклусу једне позоришне установе. Карактеристике позоришне организације на овом степену животног циклуса су: контролни системи, награде и просторије, у пословању је нагласак на томе како се ради, а не на томе шта и зашто се ради. Организациона култура је у фази када запослени воде рачуна о облачењу,¹⁰ ословљавању и традицији, а мање о самом раду, иновација нема, или их је мало, а флексибилност опада. Осредњост је на цени. У организационој клими преовладава форма над функционалношћу.¹¹

Као пример дивергентног позоришног идентитета навешћемо два позоришта: Позориште „Атеље 212“¹² једно је од наших најбољих позоришта, међу најтрофејнијима, са бројним наградама и успесима на фестивалима. Још од оснивања ово позориште је пронашло свој простор „у идејама и стваралачкој енергији којој је класична позоришна институција била претесна за реализацију“ (Новаков 1999: 34). „Атеље 212“ се од других позоришта разликовао по три основа: по репертоарском опредељењу, сценском простору и организационом моделу. „Атеље 212“ током временског периода губи „јасне репертоарске обриси, који су га у то пионирско доба издвајали као јединствену појаву нашег позоришног живота“ (Новаков 1999: 36). Сценски простор (зграда

¹⁰ Од концепције имица из ранијих фаза остаје само „униформа“, која је врло конзервативна и одражава конзервативност у начину размишљања.

¹¹ Надвладавање форме над функционалношћу одражава се кроз простор у којем раде, циркуларним дописима, кодексу облачења па и намештају.

¹² Позориште „Атеље 212“ основано је одлуком Народног одбора Града Београда 1956. године као Камерна сцена Атеље 212 (Новаков 1999: 33).

позоришта) није реализован онако како је требало да буде вишенаменски и са мобилном сценом, те је „престала и суштинска просторна разлика између Атељеа и других београдских позоришта“ (Новаков 1999: 37). Организациони модел по којем је „Атеље 212“ требало да ради био је модел позоришта без сталног ансамбла, а престао је да буде његова карактеристика формирањем сталног глумачког ансамбла 1961. године. Позориште „Атеље 212“ је израсло у институцију које се доживљава као изузетно успешно позориште, које на најзначајнијим фестивалима у земљи и иностранству осваја награде, које је радо виђено на гостовањима, које има завидну међународну сарадњу и репутацију, које има много спонзора и које је стално присутно у медијима, било штампаним или електронским. Право престижно престоничко позориште. Позориште које је лидер. Међутим, случај управника Кокана Младеновића показао је да ни Позориште „Атеље 212“ није идеално, односно да слика коју смо имали о њему није идентична оној изнутра. И поред тога што је доласком Младеновића за управника то позориште тематским одредницама репертоара поново стигло у жижу интересовања и критике и публике, што је повећан приход на благајни за неколико пута, што је позориште имало значајне спонзоре и побољшало визуелни идентитет, глумачки ансамбл се удружио и започео кампању за смену управника. То је био доказ да организациона култура тог позоришта није била на високом нивоу, како смо га доживљавали, односно да је спољашњи идентитет био јачи од унутрашњег идентитета Позоришта „Атеље 212“.¹³

Други пример за позориште са дивергентним идентитетом је Народно позориште у Сомбору. Оно је основано 1946. године и представља школски пример како се улагањем у сопствени ансамбл могу достићи врхунски резултати. Ту филозофију пословања сомборског позоришта поставио је његов најчувенији управник Никола Пеца Петровић. Он је веома промишљено водио сомборско позориште, градећи ансамбл, ангажујући најбоље и најчувеније редитеље, а притом упоредо анимирајући град у којем позориште ради, окрећући га ка позоришту. Веома значајне резултате имао је и Миливоје Млађеновић, који је схватио да ће постићи успех и вратити стару славу сомборског позоришта ако се буде држао „Пециног рецепта“. Након њега било је значајних успеха али спорадичних. Није било континуитета у развоју, подмлађивање ансамбла није донело и ансамбл,¹⁴ па данас ово позориште живи од

¹³ За дубљу анализу узрока „дешавања“ у Позоришту „Атеље 212“ потребан би био детаљнији истраживачки поступак.

¹⁴ Млади глумци који су примљени у ангажман нису се везивали за позориште већ су у Сомбору боравили тек да припремају улоге и касније путовали да играју представе, нису прихватили ни град ни позориште.

„старе славе“. Ипак, оно се и данас доживљава као веома успешно позориште, јер му је спољашњи идентитет јачи од унутрашњег идентитета.

Позоришне институције са дивергентним идентитетом морају даље да раде на свом унутрашњем идентитету, односно морају да анализирају, континуирано да мењају и унапређују своју организациону структуру, организациону културу, филозофију пословања и визуелни идентитет.

Диспаратан позоришни идентитет

Диспаратан позоришни идентитет поседују позоришне организације које у стварности имају јачи унутрашњи идентитет од идентитета који их „репрезентује“. Диспаратан идентитет има позоришна институција чији су организациона култура, организациона структура, филозофија пословања и визуелни идентитет јачи од спољашњег идентитета, оног који га карактерише и представља.

Степен развоја организације која има диспаратан идентитет је животно доба „го-го“, или она која се налази у добу адолесценције. (Адижес 1994: 33). Карактеристике организација које су у „го-го“ развоју су да не виде никакве проблеме, већ само могућности, упуштају се у ризичне послове, а криза зависи од менаџмента, мењају се стратегије пословања, добија се ширина погледа у будућност. Таква организација има разнолик обим запослених, а за оцену њиховог рада примењују се различити системи награђивања. Пословна политика организације планира се на темељу тога шта не треба да се ради, уместо шта још треба да се ради. Организација се организује према људима, одговорности и обавезе се преклапају, иако постоји организациона шема. Она расте неплански и реагује на могућности, средина, односно окружење, контролише организацију, а не обрнуто. Организацијом практично управљају могућности, а не она могућностима. Примењује се „учење са покушајем и погрешком“ (Адижес 1994: 38). Учењем на грешкама организација схвата да су јој потребна правила и политике пословања. Развој правила назначавача и долазак до новог стадијума развитка животног циклуса. Развој организације и грешке које чини доводе организацију у фазу када схвата да је неопходна и контрола, те се тако формирају правила и пословна политика. Настаје и делегирање ауторитета,¹⁵ као и процес децентрализације.¹⁶ Доношење одлука се децентрализује, али се јавља страх оснивача да ће изгубити контролу. У ову групу иден-

¹⁵ Делегирање ауторитета је процес преношења задатака низ хијерархијске лествице организације и стварање осећаја решености код оних који треба да их спроведу.

¹⁶ Децентрализација је процес у којем је задатак да се иницирају одлуке, односно да се донесу одлуке о ономе шта треба применити.

титета спада и организација која се налази у добу адолесценције. Таква организација је типична по томе што је карактеришу конфликт и недоследност¹⁷ (Адижес 1994: 45). Прелаз из једне у другу фазу тежак је због делегирања ауторитета, промена руководства и померања циљева.

Пример позоришне институције која има диспаратан идентитет пронашли смо у Народном позоришту из Суботице. Сама позоришна установа је у организационом смислу јача од идентитета који га „ре-презентује“. Суботичко позориште се налази у добу касне адолесценције, ближе топ-форми, односно оно се налази на степену развоја када се виде проблеми, али и могућности.

Стратегија позоришта је кључна за организациону структуру, а она ће задовољавати организацију позоришта тек онда када у потпуности подржава прокламоване стратегије. Данас, организационом структуром треба настојати да се посао реализује по принципима – економичности, ефикасности и ефективности. Битан фактор креирања адекватне организационе структуре је и величина позоришта, јер мања позоришта имају једноставнију, а велика позоришта много комплекснију организациону структуру. Организациона структура Народног позоришта у Суботици је постављена у облику матричне организационе структуре.

Најважнији део сваке организације су људи, запослени, а у позоришту посебно, јер је човек и средство и производ. Карактеристика организационе културе суботичког позоришта је да нагиње¹⁸ култури „задатка“, јер је та култура плански грађена у дужем временском периоду. Упркос свему, развијена је организациона култура која изазива задовољство запослених и утиче на уметничке резултате и остварује уметничку визију суботичког позоришта. Суботичка организација има профилисан дијапазон запослених, а за оцену њиховог рада примењују се у правила преточени системи награђивања. Позориште је организовано према људима, одговорности и обавезе се не преклапају, јер постоји организационо промишљена шема.

Суботичко позориште не расте неплански,¹⁹ али реагује на могућности. Чињеница је да средина, односно окружење, контролише организацију, а не обрнуто.²⁰ Недефинисана културна стратегија развоја града, па и позоришта, не дозвољава бржи развој ове куће. Организа-

¹⁷ Конфликти се испољавају у односима „ми–они, а недоследност се очитује у организационим циљевима, системима надокнада и награђивања“.

¹⁸ Оно што чини да имамо задршку према коначном дефинисању саме организационе културе је недостатак потпуне интегрисаности дела чланова Дrame на мађарском језику у тако креирану и доследно спровођену организациону културу и кадровски менаџмент.

¹⁹ Оно је и мање него што је систематизацијом предвиђено.

²⁰ Зато је идентитет диспаратан.

цијом практично управљају могућности, а не управља позориште могућностима.

Позориште има потребна правила и политике пословања. Уведени су и делегирање ауторитета, као и процес децентрализације. Иако су развијена правила и политике, које назначавају и долазак до новог стадијума развитка животног циклуса, бојазан оснивача да ће изгубити контролу, јер се још нису одлучили шта ће са позориштем, чини да позориште не може да пређе у наредни стадијум животног циклуса.

Развојна филозофија суботичког позоришта базирана је на АМК изврсности (ДРАГИЋЕВИЋ ШЕШИЋ, ДРАГОЛЕВИЋ 2005), а филозофија пословања је дошла до трећег циклуса. Управља се путем циљева. Мењају се стратегије пословања, добијена је ширина погледа у будућност.

Ако се сматра да је идентитет установе његова личност, онда је визуелни идентитет његов животни стил. Анализирајући визуелни идентитет логоа суботичког позоришта, закључили смо да он приказује позоришну институцију која је базирана на традицији, али негује и иновације, боје црна и бела симболизују два уметничка ентитета – драме на мађарском и српском језику, које су различите. Различитост као врлина, предност, богатство. Више култура које опстају у једној кући. Иако потпуно различите, мађарска култура и српска култура коегзистирају са свим својим специфичностима и посебностима у та два уметничка ентитета. Свака Драма негује језик као један од основних идентитетских знакова.

Диспаратан позоришни идентитет, као постојећи идентитет суботичког позоришта, није створен на основу артикулације идентитета, јер нису постојали политичка воља и одлучност у питању опстанка суботичког позоришта. Креирање идентитета је било веома отежано у околностима када се свакодневно доводио у питање опстанак саме установе. Ипак, делимичну артикулацију идентитета видимо у националном дефинисању Драма које функционишу унутар суботичког позоришта. Једно од решења за суботичко позориште налазимо у Холовом предлогу да се артикулација повеже, да би могла да прави заједништво са два различита елемента (две културе) под одређеним условима. Очигледно јединство идентитета је стварна артикулација различитих и дистинктивних елемената под другачијим историјским и културним околностима, јер идентитет може бити реартикулисан у различитим правцима. Мултикултуралност, или концепт хибридности, јесте једна од могућности дефинисања идентитета суботичког позоришта. Сви услови за то постоје у самој позоришној кући. Неопходно је да се оснивачи договоре о даљој будућности позоришта како би могао да се дефинише идентитет. Зато је неопходно пројектовати нови идентитет суботичког позоришта као диверсификовани, хибридни и мултикултурални идентитет.

Процес креирања идентитета подразумева да позоришна организација мора да уради студију постојећег унутрашњег и спољашњег идентитета и имиџа. Резултати студије омогућиће да се постави „дијагноза“ – којој групи припада постојећи идентитет. Тек након аналитичке студије и дијагнозе, треба да се постављају циљеви организације.²¹ Када се донесе прави стратешки план, дефинишу се циљеви и примењују неопходне измене организационе структуре (Инд 1996: 135). Структура позоришта спада у комплексне организационе структуре, па креирање идентитета не треба само да одреди стил извесног броја потенцијала организације, већ мора да пронађе равнотежу у дизајнирању идентитета позоришта у целини и појединачних идентитета индивидуалних радних јединица.

Најтежи део креирања идентитета су спровођење и реализација самог програма идентитета. Реализација процеса креирања идентитета подразумева неколико фаза: планирање, управљање и процењивање, а може да се спроводи на два начина – први је практичан, када и како елементи процеса да се уводе, и други – да се створи осећај код запослених да је идентитет њихово власништво. Процена идентитета позоришне организације треба да се спроведе кроз евалуацију и оцењивање постигнутих резултата и да се одреде даље промене са циљем постизања изврсности уметничке организације (Драгићевић Шешић, Драгојевић 2005).

У промишљању позоришног идентитета није довољан „ја идентитет“ (BARKER 2001), као начин мишљења о себи. Да би се одредио идентитет позоришта, није довољан самопосматрачки идентитетски пројект који се гради на темељу онога што мислимо да смо ми сада, а у светлу наше прошлости и тренутних услова, заједно са оним што бисмо волели да будемо у будућности. У анализи је неопходан и социјални идентитет позоришта, који је у потпуности социјалан и културни, јер мишљење о томе шта је то бити личност културолошко је питање.²² Често се за личности говори да садрже не један већ неколико идентитета, понекад и противречних. То исто би се могло рећи и за позориште. Иако суботичко позориште садржи различите идентитете, у различито време, ти идентитети нису уједињени око кохерентног „ја“. Унутар

²¹ Циљеви морају бити јасно дефинисани и морају их прихватити сви актери промене идентитета. Промена идентитета се планира и спроводи у разним случајевима, нпр. промена природе пословања, промена окружења које налаже промену пословања организације и сл. За спровођење промене идентитета једнако важно као и циљеви јесте сагласност целокупног тима који спроводи програм идентитета; јасно се морају дефинисати компетенције. Оперативни проблеми и комуникациски проблеми треба да се избегну претходним договором.

²² Извори из којих се формира материјал за пројекат идентитета, језик и култура су социјалног карактера.

позоришта су контрадикторни идентитети, који „гурају“ у различитим правцима, што нашу идентификацију у континуитету мења и то је добро, јер да мислимо да позориште има непроменљив идентитет, од оснивања па до гашења установе, то би значило да смо конструисали „удобну причу“ о себи самима. Културни идентитет није рефлексција фиксираних, природног света постојања, већ је он као процес постајања (Нол 2007), јер суштина идентитета није да га пронађемо, већ да се културни идентитет у континуитету производи, кроз различите величине сличности и разлика.

Чињеница је да свака организација има свој идентитет, али је најбитнија снага тог идентитета. Када се промена идентитета спроводи само кроз мењање визуелног идентитета, дејство те промене биће ограничено. Зато је неопходан целовит програм промене идентитета организације, а не само једног сегмента тог идентитета. У целовитој промени идентитета све што организација ради прожимаће снажан идентитет који је створен, одржаван и подржаван. Најбитније у креирању идентитета је изградити такав идентитет позоришта који ће имати баланс између спољашњег и унутрашњег идентитета, односно изградити такав позоришни идентитет где ће спољашњи идентитет одражавати стварно стање унутрашњег идентитета.

Модел креирања идентитета мења установу културе у целовитости, у свим њеним деловима, зато што подразумева комплетну интерну и екстерну анализу установе, открива слабе тачке, приморава институције на промишљање филозофије пословања, редизајнира организациону структуру, дефинише постојећу организациону културу и омогућава развој жељене културе, редизајнира имиџ и визуелни идентитет. Због свега тога сматрамо да је модел градње идентитета неопходан сваком позоришту и свакој установи културе.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АДИЖЕС, Исак. *Животни циклуси предузећа: како и зашто предузећа расију и умиру и како их лечити*. Нови Сад: Прометеј; Београд: Агора, 1994.
- БАТУШИЋ, Никола. *Увод у театрологију*. Загреб: Графички завод Хрватске, 1991.
- БЕРНС, Вилијам Ц. *Менаџмент и уметности*. Београд: Клио, 2009.
- ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ, Милена, Сањин Драгојевић. *Менаџмент уметности у турбулентним околностима: организациони процес*. Београд: Клио, 2005.
- ИНД, Николас. *Корпорацијски имиџ*. Београд: Клио, 1996.
- МУЖДЕКА-МАНДУКА, Данка. *Пројектна организација у позоришту*. Београд: ФДУ, 2000.
- НОВАКОВИЋ, Јасна. *Анализа и пројекција промене организационе структуре Позоришта Атеље 212*. Магистарски рад, ФДУ, Београд, 1999.
- РАНКОВИЋ, Милан. *Култура и организација*. Београд: Привредни преглед, 1978.
- ХАУЗЕР, Арнолд. *Филозофија нових уметности*. Загреб: Матица хрватска, 1963.
- ЧЕЈНИ, Дејвид. *Животни циклуси*. Београд: Клио, 2003.

- BARKER, Chris. *Cultural studies: Theory and Practice*. London: Sage Publications, 2001.
HALL, Stuart, Paul du Gay. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1998.
HALL, Stuart. *Representation – Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 2007.

Ljubica M. Ristovski

Theater Identities – A New Typology

Summary

A complex study and research of a theater institution and its surroundings can result in a knowledge of the current identity of the institution. To understand identity in its entirety, it is not enough to investigate only the internal identity, it is also necessary to investigate the external identity of the theater institution. The internal identity is determined by the organizational structure, organizational culture, business philosophy, and visual identity, while the external identity is established through the research of the city in which the theater operates, the study of the audience and non-audience, the theater building, the analysis of the founders and the media, or the research of their instruments and attitudes towards the institution. By comparing the obtained research data, the current identity of the theater is obtained, and the new typology of identity offers the possibility of classifying the identity (congruent, inverse, divergent, and disparate theatrical identity) and creating a “desired” identity.

Keywords: identities, theater identities, theater management, organizational culture.

СОФИЈА М. КОШНИЧАР,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ДРАМСКИ АСПЕКТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛНОГ ШАПУТАЊА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ СА ВИРЦИНИЈОМ ВУЛФ** (I ДЕО)

САЖЕТАК: У фокусу пажње су драмски аспекти интертекстуалних веза између *Госпође Даловеј* Вирциније Вулф и *Романа о Лондону* Милоша Црњанског. Указано је на аспекте интертекстуалног дијалога и цитатности који битно партиципирају у референтним текстовима, пре свега у домену: хронотопског оквира, драмских ситуација, примењеног проседеа обликовања појединих актера и извесног заједничког мотивско-тематског комплекса.

У првом делу рада акценат је на кључним аспектима цитације у домену: основне хронотопије и контекстуалног драмског окружења у којима се конституише драма брачног пара Ворен Смит и Рјепнин; њихових заједничких „отклона“ од хоризонта очекивања лондонског естаблишмента, као увода у драматични пад поменутих парова у немилост зле судбине.

Циљеви рада су вишеструки: да се у домену поетике стваралаштва допринесе потпунијем сагледавању цитатних кореспонденција и разоткривању заједничког драмског клишишта сложеног обликовног поступка у назначеним текстовима Вулфове и Црњанског; да се укаже на велики потенцијал нових читања поменутих текстова, могућности њихових драматизација и сценских поставки интертекстуалног типа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драмско у *Госпођи Даловеј* В. Вулф и *Роману о Лондону* М. Црњанског, интертекстуални дијалог, цитатност у уметничком проседеу, цитатност у техници нарације, цитатност хронотопа, цитатност у обликовању лика, цитатност мотива, цитатност актанционих схема.

* grinja@sbb.rs; sofija.kosnicar@ff.uns.ac.rs

** Рад је заснован на истраживању у оквиру актуелног пројекта *Интермедијалности и интертекстуалности у уметности* Одељења Матице српске за сценске уметности и музику у Новом Саду, а спроводи се под руководством проф. др Софија Кошничар.

Пролегомена

Драмско¹ у уметничком проседеу који је Милош Црњански применио у *Роману о Лондону* остало је у сенци његове тематике и полифоније слојевите фабуле,² типичне за наратију тока свести, њен „унутрашњи“ динамизам и изузетну драматику. Управо поменути проседе, а нарочито његови драмски аспекти, имају занимљиве интертекстуалне, пре свега разноврсне цитатне корелације са култном *Госпођом*

¹ Новија и савремена теорија уметности деле становиште да *драмско* надилази окви-
ре драме као жанра; разматрају феномен *драмског* као надродовску и наджанровску кате-
горију која може бити својствена свим облицима уметничког изражавања: „новија теорија
пјесништва није хтјела да сврста у ‘родове’ категорије драмског, епског, као и у вези с тим,
категорије трагичног, комичног, хумористичног [...] Тако, облик драме не пружа увијек га-
ранцију да је радња одмах ‘драмска’“ а уједно је често истицао „драмски карактер“ много-
бројних новела, приповедака и романа (ХАМБУРГЕР 1976: 196).

² Дискурс *Романа о Лондону* доноси три основна језгра драмског сукоба:

Прво језгро чини брачни однос Рјепнин – Нађа који се развија по специфичном драм-
ском хијазму и резултира трагичним неспоразумом између њих двоје. Основно драмско
хијазмично чвориште је феномен „ослобађања“ од обавеза према брачном сапутнику. Пла-
шећи се старости у беди, Рјепнин инсистира да Нађа отпутује у Америку код своје тетке
која је материјално боље ситуирана и спремна да и њој обезбеди држављанство САД. Када,
тамо, Нађа буде безбедна – његовој решености на самоубиство више ништа неће стајати на
путу. Биће „слободан“. Моћи ће мирно да оде са овог света којем више не припада; који му
живот чини неподношљиво понижавајућим; који атакује на његов морални интегритет; на
такав живот Рјепнин *не ћисћује*. Нађа, међутим, пристаје на то да оде тетки јер мисли да
када она буде „на сигурном“, Коља више неће имати разлога за самоубиство, да ће га рас-
теретити море и страха да се о њој, у старости, више неће моћи бринути у Лондону и како
ће, због тога, завршити у једном од лондонских олука. Нађина виталност и Кољин песими-
зам разочараног, сада „сувишног“ човека, резултирали су различитим логицирањем које је
спремност оба актера да се жртвују за вољено биће, иронијом судбине раставило заувек:
пред њом је неизвесна будућност, а он одабира намерну насилну смрт (према Кошничар
1996: 206–207).

Друго језгро драмског сукоба представља троструки социјететски обруч у којем су,
без своје воље, уплетени Коља и Нађа стицајем животних околности у емиграцији:

- То су, најпре, агитатори из Руског царског ослободилачког комитета – капетан Бјела-
јев, гроф Покровски, Сорокин ... који нудећи своје услуге и „пријатељство“ желе да
придобију Рјепнина за борбу против Стаљинове Русије.
- Породичним, пословним и пријатељским везама, тај круг Руског царског „високород-
ства“ и угледника у избеглиштву повезан је с енглеским и шкотским племством упле-
теним у мрежу шпијунско-обавештајне службе Британије (графинца Панова-Бабушка,
сер Мелколм Парк). Душебрижници, који нудећи пристојнију егзистенцију руској
емиграцији, па и Рјепниновима, увек траже „пнешто“ заузврат.
- То је, најпосле, као метафора отуђености – град Лондон – метропола „чији је загрљај био
смртоносан за толико људи и жена“. Огромна варош у којој су књаз Рјепнин и његова
Нађа сада нико и ништа, у којој за њих двоје нема простора за пристојну егзистенцију
без „пристајања“ на прва два круга. То више није само драматична „животна позор-
ница“ већ и драматична „вртешка“ бескрупулозних, судбоносних, трагичних игара.

Треће језгро драмског титрања је неми крик Рјепнинових евазија у солилоквијима и
унутрашњим дијалозима са мртвим ратним другом Барловим, о мађушки Росији и срећном
животу, некада (према Кошничар 1996: 206–207).

Даловеј Вирџиније Вулф (Virginia Woolf *Mrs Dalloway*), која је једна од родоначелница нарације тока свести.

У овом контексту, из методолошких разлога, потребно је прецизирати семантичко поље појма *цитијатности*³ и њему инхерентних супермина. *Цитијатности* као облик интертекстуалности „претпоставља цитатну релацију која је постала дубинским онтолошким и семиотичким начелом, доминантом неког текста“ (ORAĆ TOLIĆ 1990: 11). У оквиру интертекстуалности проширено је схватање цитата: „сваки *индикај* који на неки начин подсећа на неки туђи текст већ је *цитијат*“ (Константиновић 2002: 20). Јулија Крстева (Юлия Кръстева) „све оно што нас иоле подсећа на неки други текст означава као цитат, па је текст за њу ‘мозаик цитата’“ (Константиновић 2002: 9).⁴ Када је реч о предмету цитације, потребно је истаћи да у „*интертекстуалном ојкривању дијалога*, цитат може бити заправо све што се до сада у теорији књижевности помињало као елеменат у грађењу литерарног дела: [...] тема, мотив, лик или тип [...] слика [...] фабула у целини, и то као радња, сиже или садржај, такођер и композициони поступак (проседе...) или начин дискурза, а затим и идеја или одређен модел мишљења, па све до метафизичког квалитета неког дела, у коме се остварује његова специфична атмосферичност (трагичност, комичност, сентименталност). Довољно да се ово само наслути па да се говори о цитату“ (Константиновић 2002: 18).

Цитацији је иманентан *дијалог* као процес комуникације цитата и текста који садржи референтни цитат. „*Дијалог* је [...] мисаони процес у коме се првобитни знак (*сем*) у изворном тексту претвара у нови знак, који у свом измењеном смислу може садржати и естетски исказ другог квалитета“ (Константиновић 2002: 9). „Кроз *дијалог*, каже Јулија Крстева, помера се, па и мења смисао онога што је аутор одабрао из корпуса прочитаних текстова, тако да за овакве цитате у његовом тексту налазимо донекле промењен или потпуно нов смисао“ (Константиновић 2002: 9).

³ *Цитијат* (од лат. *cito* – призивам, наводим). „*Цитијација* или *цитијирање* су цитатни интертекстуални процеси, а *цитијатности* је својство интертекстуалне структуре. Под цитатношћу овдје нећу разумијевати сваки цитатни контакт између два текста, него само онај у којему је цитатна релација постала доминантом“ (ORAĆ TOLIĆ 1990: 11).

⁴ Константиновић предлаже да се, због тога што „цитат постаје много шири појам него што смо иначе навикли да га дефинишемо [...] не говори о цитатима већ о *индикајима*, или *цитијатима-индикајима* као местима која у тексту на ма који начин указују на његову повезаност са другим текстовима“ (2002: 9). Цитатност је структурални принцип. С обзиром на то да се индикат јавља као искра подсећања на нешто већ познато, Константиновић сматра да је за овај феномен интертекстуалности погоднији термин *реминисценција* јер је у његовој бити управо активирање подсећања иницираног пријемом одређеног сигнала из другог текста (2002: 24).

Смер интертекстуалности

Компаративна анализа сложене актанционе схеме по којој, у нара-толошком и драмском смислу, функционишу брачни парови Септимус и Лукреција Ворен Смит из романа *Госпођа Даловеј*, те Николај и Нађа Рјепнин из *Романа о Лондону* – указује на то да између њих постоје не само многобројне већ готово серијски доследне и веома сличне, заједничке коинциденције да би се оне могле сматрати чистом случајношћу. Пре би се могло констатовати да је ту, пре свега, реч о упечатљивом интертекстуалном дијалогу и драмском утицају извесних аспеката проседеа Вирџиније Вулф на инспирацију Црњанског и основни креативни импулс моделовања главних актера *Романа* које је Црњански, потом, веома надахнуто варирао, дајући им оригиналност и ново контекстуално значење.

На *смер интертекстуалности* најрелевантније указују године издања текстова који су у фокусу овога рада. Када се појавила 1925. године, *Госпођа Даловеј* „постаје жртва између ‘стarih и нових’. Час дивна због техничких новина које је донела, она је зачетник ‘белог романа’ потпуно ослобођеног стега [...] час бескрвно оличење једног друштва које пропада [...] забава за осетљиве жене“ (НАТАН 1964: 145). „У трагању за формом која би била исто толико еластична и слободна као и сам живот, Вирџинија Вулф [...] се опредељује за метод који у исти мах тумачи и описује“ (НАТАН 1964: 147). С тим у вези Натан (Monique Nathan) наводи речи Вулфове: „Своје реченице треба да вајамо све док не постану као танка опна наших мисли“. На тај начин она „доприноси потапању старог црвоточног брода *форме-и-садржине* [...] и увођењу текста у област у којој истину представљају мање чињенице а више њихови одблесци, мање нота, а више њено звучање“ (НАТАН 1964: 147). Уједно, то је једно од првих дела које је компарирано с формом иманентном другој врсти уметности: „Зар *Госпођа Даловеј* не би могла да се назове сонатом“ са свим њеним драматичним својствима – пита се Натан (1964: 148).

У овом контексту, због хронологије појављивања, потребно је истаћи да Црњански године „1946, у предграђу Лондона, пише на енглеском, *The Shoemakers*“ – *Лондонске обућаре*, а 1971. године појавила се његова верзија на српском језику под насловом *Роман о Лондону* (СКМ 1994: 1). Дакле, минимум је четврт века *Госпођа Даловеј* старија од есенције *Романа*, тако да је јасно да је смер интертекстуалне цитатности и смер евентуалног утицаја усмерен од Вулфове ка Црњанском.

Инијерѿексијуална визура драмскоѿ колоѿлеѿа

На релацији *Роман о Лондону – Госѿођа Даловеј* реч је, пре свега, о инѿрасемиоѿичкој циѿѿаѿносѿи⁵ у домену драмског клицишта везаног за:

- душевне процесе и понашање Рјепнина и Септимуса; драмске поступке обликовања комуникационих модела Рјепнина и Септимуса (како у односу са супругама, тако и у њиховом односу са друштвено-културним контекстом);
- третирање извесног заједничког тематско-мотивског комплекса у брачној релацији *Рјейнин–Нађа*, односно *Сейѿимус–Реѿија*;
- солилоквије и унутрашње дијалоге Рјепнина и Септимуса са по којним ратним другом, као клициштем драмског и драматичног које стимулише пут ка суициду;
- извесне заједничке драмске хронотопске ситуације и атмосферичности.

Већ сама анализа основног хронотопског оквира, као општег места отелотворења круцијалних драмских ситуација у поменутим текстовима, недвосмислено указује на то да постоји исти заједнички колоплет фактографске окоснице у оба наратолошка низа: *Рјейнин–Нађа–Друѿѿѿиво (Лондон)*, односно, *Сейѿимус–Реѿија–Друѿѿѿиво (Лондон)*. Тај заједнички хронотопски оквир и фактографска окосница огледају се у следећим драмским обрасцима:

Образац *друѿѿѿивено-исѿијоријскоѿ конѿексија*: живот у Лондону у драматичним послератним периодима у првој половини XX века. У драмском фокусу је брачни пар без деце који би, статусно, требало да припада естаблишменту, али који, због свога неуклапања у новонастале комплексне друштвене околности, постаје *унуѿрашња Друѿосѿи*⁶ осуђена на пропаст. Наиме, у *Госѿођи Даловеј*, након Првог светског рата, социјалне турбуленције везане за реситуирање економске моћи и политичка превирања у центру су јавног живота Лондона. У *Роману*, аристократски брачни пар из царске Русије, након Октобарске рево-

⁵ Инѿрасемиоѿичка циѿѿаѿносѿи кореспондира у домену исте врсте уметности; дакле, цитатни однос се успоставља унутар поједине уметности, конкретно у домену књижевности (ORAĆ TOLIĆ 1990: 110).

⁶ Кодирањем своје унутрашње организације, односно нормирањем и увођењем правила сопственог функционисања у свим својим битним доменима, свака култура стандардизује сопствене образце с интенцијом да те образце поштују сви њени чланови (милом или силом). У противном, механизми самоочувања културних стандарда на различите начине санкционишу „прекршиоце“, односно своју *унуѿрашњу Друѿосѿи*. Дакле, *унуѿрашња Друѿосѿи* је супструктурни ентитет културе који се опире уобичајеним стандардима и нормама инхерентним конкретној култури (деталније у Лотман 1992; Кошничар 2017: 240–245).

луције, емигрира са белогардејцима у Европу, а пред Други светски рат, за време њега и у поратним годинама – затекао се у Лондону у вртлогу економских превирања, политичких и шпијунских игара. Оба брачна пара су у незавидном материјалном положају и на нисходној путањи друштвене хијерархије.

Образац *мужа (сујруџа)*: у *Роману*, муж је првобитно имао висок ранг у војничкој хијерархији (официр царске војске, племић-кнез). У *Госпођи Даловеј*, муж је ветеран Првог светског рата, пре рата имао је висок чиновнички ранг). Обојица мужева имају карактеристичне *драмске евазије* обликоване по истом схематизму, а оличене у:

- солилоквијима који се садржински везују за сећања на предратни срећни период и ратну прошлост;
- специфичним унутрашњим дијалозима с покојним ратним другом; „разговорима у зидовима“;
- дугим бесциљним шетњама лондонским улицама, или „тупим“ седењем на клупама у лондонским парковима;
- убијању времена читањем журнала и уличних плаката; читање Шекспира;
- неодољивој жељи за ослобађањем од брачних стега и одговорности према супрузи, како би се у таквој „слободи“ могао препустити самоубиству;
- самоубиству као чину личног избора и, напokon, ослобађања.

Образац *жене (сујруџе)*: Она се бори за очување брака и материјалну егзистенцију тако што шије. У *Роману* – шије лутке, своје Ескиме, а у *Госпођи Даловеј*, Она, као модисткиња, прави шешире и ситну галантерију за своје „пријатеље“ у естаблишменту. Обе жене желе да имају децу, верујући да ће им дете стабилизovati и ојачати брак, те унети позитивне, свеже мотиве за животну борбу код депресивних супруга.

Већ сами наведени обрасци, у оба текста богато развијени и варирани, имплицирају постојање занимљивог интертекстуалног цитатног дијалога који је овде презентован по суптематским наративним аспектима.

Сведочења о интeрtекcтyалним дијалозима

Интертекстуалне корелације између *Романа* и *Госпође Даловеј* су, дакле, доминантно везане за два брачна пара *Рјeјнин–Нађа* и *Сeјтiн-мус–Реџија*, а у главним контурама се огледају у следећој наративној фактоцитацији: социјални контекст – доба непосредно после рата; љубав и пожртвованост међу супружницима; алијенација супруга манифестована у солилоквијима и дијалoшким „шапутањима“ с покојником; одбаченост брачног пара од социјалне заједнице; ослобађање супруга од брачне одговорности; самоубиство супруга. Поменута фактоцитација

је у наративном ткиву оба текста варирана, али уланчана у једнаке драмске колоплете догађаја са једнаким „излазима“ као драмском последицом. Дакле, драмски аспекти назначених брачних парова обликовани су по истом моделу који сведочи о постојању цитатног дијалога између њих.

У мрежама Лондона (контекст)

Основни хронотопски оквир, који и у *Госпођи Даловеј* и у *Роману* поприма особености персонифицираног драматичног јунака, свакако је гротло Лондона након рата. У послератним играма, борба за живот у Лондону је немилосрдна. „Жамор Лондона“ даноноћно куља и ври под налетима људи који, у вртлогу турбулентног времена, покушавају да се снађу и среде свој живот (Вулф 2014: 116). Међутим, „Лондон гута многе милионе младића који се зову Смит и не осврће се на фантастична имена као што је Септимус“ (Вулф 2014: 88). „На улици кола урлају [...]; нечовечност дречи [...] људи су ухваћени у мишоловке Лондона“ (Вулф 2014: 93). Његов је „загрљај смртоносан за толико људи и жена“ (Црњански 1976а: 16). Сви у њему траже посао, положај, зараду. „Четрнаест милиона душа ухваћено је у мреже Лондона“, у „полип Лондона“. Сиротиња „живи око Лондона, долази у Лондон, пролази, ради, нестаје у Лондону, а нико, никога не зна у том астрономском конгломерату“ (Црњански 1976а: 16).

Сабирна тачка Лондона је подземна железница. „Гомиле у тим возовима путују немо. Стешњене су. Као сардине у лименој кутији, наслагане су једно крај другог, појединачно, немо. Те гомиле улазе у воз кад у Лондон иду, лицем према Лондону, а кад се, увече, враћају са рада, леђима окренуте према Лондону“ (Црњански 1976а: 14). Због тога је „Лондон тако суморан“ (Вулф 2014: 139). Оба брачна пара, *Рјейнин–Нађа* и *Сейтимус–Реџија*, у Лондону су преварених очекивања, напуштена од свих, изневерена, препуштена сама себи. Питање је у новцу. „Новац има, у времену у ком живимо, снагу Сунца, снагу, коју сузе више немају. Срећа људска је сада у новцу. Енглези су од трговине начинили религију. Кад се у Лондону пита, ко је ко, колико вреди ко – how much is he worth – мисли се: колико има? Колико фунти?“ (Црњански 1971а: 45).

Међутим, док се за границе и економски утицај од памтивека затиру културе и цивилизације, Новац, сам, за границе не зна! Он се најбоље оплођује на питоминама мирних нарави далеких земаља и егзотичних острва. Цејлон је за то, на пример, идеално место. И док лондонски естаблишмент шири своје мреже и пушта невидљиве пипке моћи свога новца у јавном и политичком животу Енглеске, њихов

капитал, користећи снагу колонијалног утицаја – расте у „златне зидове“, у далеком, егзотичном свету. Тако и међу Рјепниновим и међу Смитовим душебрижницима има оних добростојећих који су на „Џејлону развијали свој бизнис“, попут Питера Волша, или госпођице Хелен Пери, која, иако има „преко осамдесет година [...] сада жели да се на пријему код Кларисе Даловеј, сретне са Питером Волшом и да са њим подели сећања из Бурме, Индије, Џејлона“. Бизнис је увек актуелан! (Вулф 2014: 182, 183).

Такође, док је Рјепнин, етички пре свега, зарођен у „прошлост“, док му срце раздиру крхотине сећања на некадашњи Санкт Петербург, на бившу Москву, на некадашњи царски Крим и Керч, на „мађушку Росију“, сер Мелкелм Парк, „огроман стари Шкот [...] бар седамдесет година стар“, који у Лондону нуди помоћ и посао Рјепнину, али под одређеним условима на које Коља не може да пристане – окренут је будућности. Он, на Џејлону, има велики бизнис и развија велике послове. Због тога се и оженио Рјепниновом сународницом Олгом Николајевном, „чији је отац био пиљар“ и која је била у незавидном финансијском положају. Међутим, леди Парк је била „врло млада девојка, још коштуњава, као Енглескиње које још нису жене [...] а која би му могла бити унука“ (Црњански 1971а: 297, 321). Рјепнин је запањен: „та тако млада жена тог старца, удала се за њега јер он има, на острву *Ceylon*, плантаже [...]?!“ (Црњански 1971а: 321). Иако је сер Мелкелм „ведрио и облачио“ лондонским високим друштвом, ипак је, због тог „скандалозног брака, са фамилијом, за увек, прекинуо“ (Црњански 1971а: 297). Рјепнин је тим сазнањем „остао пренеражен: да тако младо створење има тако старог мужа“ (Црњански 1971а: 297). Новац може све!

Новац је потпуно огољено и пренаглашено – постао главно, инваријантно обележје [...] савремених култура и као *социјететски* *префикс* везује се за све друге вредности културе. Упоредо с тим, дошло је до снажне релативизације и опадања идеолошких/верских вредности, а у прилог: *полифонији мишљења*⁷, *релативности истине* и *сувој изражљивости* (Кошничар 2017: 252).

Нема више самилости, саосећајности с другима. Равнодушност Лондона је застрашујућа. Ко нема да плати, нема ни да живи!

Душебрижници живој чине нејодношљивим

Лондонски естаблишмент, који се окупља око Кларисе Даловеј, главне јунакиње *Госпође Даловеј*, окреће леђа брачном пару Смит,

⁷ Много је *зласова*, а *један свей* – општи је мото савременог постмодерног доба.

Септимусу и Рецији, јер је Септимус, зарођен у своју депресију, постао веома отуђен, „неупотребљив“ у пословном и јавно-политичком животу. Није важно што су се, у том друштву, пре рата, добро познавали, што су били готово нераздвојни пријатељи и успешно партиципирали у комбинаторици јавног и пословног живота Лондона. Све се променило. Смитови се више не уклапају у очекивања естаблишмента. „Пријатељи“ показују своје право лице када се, како то у *Роману* вели Црњански, дочепају улоге „душебрижника“ и почну да вршљају по животима жртве (својих бивших пријатеља) као по антикварници из које треба покупити оно што је још употребљиво, или што је као вредно, преостало. „Живот је постао неподношљив; људи га чине неподношљивим, баш такви људи“ ти душебрижници, који се лицемерно представљају да су вам пријатељи до прве тешкоће (Вулф 2014: 189). Пријатељи, који то више – нису. Разни душебрижници који „нуде, своју помоћ“ помажући, заправо, само себи у остваривању најразличитијих интереса, најразличитијих јавних и тајних обавеза и задатака. Међутим, душебрижници су се, по правилу, измицали, чим би „штићеници“ изневерили њихова добро прорачуната очекивања; на крају би и Смитови и Рјепнинови увидели да су у гротлу Лондона „остављени на цедилу“ (Вулф 2014: 103). „Истина је [...] да људска бића немају ни доброте, ни вере, ни милосрђа“ (Вулф 2014: 93). Иза свег тог душебрижништва стоји само глад за новцем.

Лекар опште праксе „др Холмс је тако љубазан човек. Он се толико интересује за Септимуса. Он само жели да им помогне, тако он каже. Има четворо ситне деце и позвао ју је на чај, рекла је она (Реција) Септимусу“ (Вулф 2014: 96). Он ће „лечити Септимуса, његове методе су добре [...] али то, дабоме, кошта, доста кошта“. После шестонедељног лечења бромом и застоја у плаћању, др Холмс је констатовао да је „сада Септимусово стање добро, да му више није ништа“ (Вулф 2014: 96–98). А стање је било исто, као и раније, приметила је Реција.

И други душебрижник има занимљиве понуде: специјалиста сер Виљем Бредшо „је био сигуран, чим је угледао Септимуса, да је то крајње озбиљан случај. Хитан случај! Случај потпуног слома [...] са свим симптомима завршне фазе, све је то закључио за два-три минута“, „веома тежак болесник“. Сер Виљем ће га лечити „у једном од својих санаторијума“, где ће др Бредшо посећивати Септимуса „једном недељно“ ради лечења. Јер „сер Виљем Бредшо често путује по шездесет и више миља, својим колима, да обиђе богате болеснике који су у стању да плате веома висок хонорар за његов савет. А уважена леди Бредшо за то време у колима чека [...] размишљајући о [...] златном зиду који нарасте сваког тренутка док она чека; о златном зиду који нараста између њих и свих немира и брига“. Јер много су она и њен муж „претурили

преко главе [...] док нису осетили како су избили на миран океан где само мирисни ветрови дувају; где их људи уважавају, где им завиде“. Више немају никаквих брига, „сваког четвртка велика вечера за колеге лекаре; повремено ту је и неки базар у добротворне сврхе који треба отворити; неки члан краљевске породице кога треба поздравити“. Госпођа Бредшо једино „жали што исувише мало времена проводи са својим мужем, чији се посао све више развија“. Међутим, „сер Виљем није више млад. Радио је веома напорно; стекао је свој положај чистом способношћу, а био је син једног дућанције“. Сер Виљем ће помоћи Септимусу, али, прво, мора да га смести у један од својих санаторијума, који дабоме кошта, доста кошта. Сер Виљем, прво, мора да поправи грешке др Холмса. Сер Виљем „пола свог времена троши на то да поправи грешке лекара опште праксе. Неке су непоправљиве“. А он, др Бредшо, уз сав свој посао, мора да одржава своју велику кућу, свој аутомобил; годинама је мукотрпно радио, свашта и свакога подносио, да би постао то што јесте! Дакле, када брачни пар Ворен Смит буде могао да плати, сер Бредшо ће – помоћи; започеће Септимусово лечење (према Вулф 2014: 98–106).

Лондонски естаблишмент годинама обећава помоћ Николају и Нађи Рјепнин. Николај мора добити пристојан посао у Лондону: „он је руски кнез, готово принц“ (Црњански 1971а, б). Да могу нормално да живе. Међутим, очекује се да се и „Књаз“ прилагоди, да Коља „одабере страну“, да буде са лондонским естаблишментом и Комитетом руских белогардејаца који су против Стаљиновог режима у Русији: или је против или је за Стаљинову Русију! Рјепнину нова ситуација у избеглиштву у Лондону налаже да напусти свој дотадашњи систем вредности, своја етичка начела, да постане прагматичан – како би могао да се уклопи у нови економско-политички контекст Лондона. Ни енглески естаблишмент, ни руски царски Комитет у избеглиштву – нису за Стаљина. Коља прво то мора да рашчисти у себи и са собом и да им се приклони. Међутим, Коља баш то неће, јер не пристаје да ради против своје домовине, „маћушке Русије“:

Тачно је да слуша Москву, емисије Москве [...] има радио-апарат. То ни мало не крије [...] Слуша и марш Буђонијеве коњице, који се често чује [...] Слуша, каже, чак му се и допада. Он је Рус. И остаће то, до смрти. То је логично. Он цени логику више свега, и, песму руску воли више свега. Сећа га Русије. Сећа га младости. А рат је прошао. Сад је мир (Црњански 1971б: 74).

А што се тиче Москве, како кажу, матушке, ни прстом маћи неће, против ње. Рат је завршен. Сад је мир. Кад би могао, сутра би се у Москву вратио, или у Санкт Петербург, ма какав био [...] После свега што се десило, ја не бих више, ни прстом, против Стаљина, макао (Црњански 1971б: 78).

Због свог етичког интегритета, због тога што неће против своје „Росије“ ни прстом да макне, „има да век проведе у подруму неких седлара, и обућара, у смраду калупа, и људских табана, и ђонова“ (Црњански 1971б: 58–59). Такав не одговара ни руском, царском Комитету, који се у Лондону консолидовао да би се борио против Стаљиновог режима у Русији. Не одговара ни Енглезима, који преко својих добротворних друштава и добротворних руску емиграцију умрежавају у политичке игре од интереса за Енглеску. Тако, у честим разговорима са сер Мелкелмом Парком који му препијава политички пулс, Рјепнину постају све јасније персуазивне Мелкелмове намере: „Шта [...] то нуди, сад, тај горостасни Шкот? Да будете *йерсер* [...]? *Человјек анџлически*? [...] Дакле то је хтео тај носити Шкот? Да га претвори у агента?“ (Црњански 1971б: 327–329). На те Шкотове персуазије Рјепнин кроз смешкање каже да „воли и сад Русију“ (Црњански 1971б: 318).

Парк је посматрао Рјепнина, па се и он смешкао. Књаз, рече мало тише, мора ипак признати, да не може имати симпатије за оне у Русији, који су учинили толико што шта, што је било ружно, језиво, несхватљиво. Како може он то да одобрава? Он, Парк, не би могао да живи у земљи, где нема слободе, слободе штампе, слободе говора, слободе мисли (Црњански 1971б: 318).

Рјепнин одговара упечатљивим хијазмом с обртом:

Што се њега тиче, одговарао је Рјепнин, он, никад није, то, што му каже да одобрава, одобравао. Што се тиче слободе, дуго би трајало, да се, о лепоти те даме, којој је толико споменика у свету подигнуто, говори. Да преко тога пређу. Све што је он, Рјепнин [...] хтео да каже, то је само: да нико нема право на издају. На службу туђину. Никад. [...] Што се њега тиче, он је Рус, па сноси своју судбину [...] Остаће такав до краја“ (Црњански 1971б: 318–319).

Такав, неприклоњен ниједној страни, Рјепнин не може да добије ни посао од којег би он и супруга могли да живе. Јер новац је све, он све мења, у својој бити он је универзални механизам притиска: „знам. Сва су та добротворна друштва овде, оно што Французи зову: фасаде [...] Само обећавају. Обећавају“ (Црњански 1971а: 45). Николају од добротвора, по ко зна који пут, стижу обећања за посао, макар неки привремени „за почетак“. Овога пута, Рјепнин мора да се упозна са бабушком. Мора код ње на ручак, код „грофице Панове, велике добротворке свих Руса у Лондону“ (Црњански 1971б: 213), чији је покојни супруг био Рус, а она Енглескиња, леди Данкен, рођака сер Мелкелма. Требало би да преузме бригу око њених коња, „он је сада њен коњушар“ (Црњански

1971б: 221). Пита га „да ли је истина да је он, Рјепнин, у Русији, збиља био неки лорд, неки принц [...] Да ли је то могуће?“ (Црњански 1971б: 221), на шта јој се Рјепнин „смешкао подругљиво и рече, да је, заиста, тако нешто и био. *Indeed*“. На то грофица Панова убедљиво тврди: „То што је досад био у Лондону, било је привремено. Рођен је за нешто боље. То му је рекла кокетно. А дотле, треба да понесе свој крст“ (Црњански 1971б: 221). Рјепнин, који је и сам годинама био чиновник Црвеног крста, запажа да његови сународници који воде Црвени крст не раде оно што би таква организација требало да ради. Рјепнин је „гледао несрећу и слушао вапај официра и војника руских, који су, као и он, изишли са Крима. Осрамоћени, бедни, просјаци у свим земљама Европе. Сматрао је да је сад, главно питање: како спасити, уопште, сав тај свет? Наћи за њих запослење, зараду, утеху. Изумиру“ (Црњански 1971б: 259).

А сви ти из Комитета, који воде и Црвени крст, сматрају „да је главно наставити рат, против оних, у Москви. Он не. Зато што је мир. Не треба наставити трагедију тих војника и официра, који су изашли из Русије. Око два милиона Руса. Милион Руса умрло је, у великој беди, за ових тридесет година, због тих комитета, и њихове памети у туђини“, њихових политичких игара и купопродаја (Црњански 1971б: 259). Он зна да је сав тај добротворни рад политичка фасада за активности тајних служби и шпијунски рад. Због тога се јетко смешка на Бабушкин категорички став да се „милиони троше на вас, руске емигранте. Све се чини да се, бар они, који су били на нашој страни, спасу“ (Црњански 1971б: 260). Од Бабушкине персуазивне опаске везане за „оне на нашој страни“, којом Рјепнина, готово отворено, позива да напакон стане на „праву страну“ – он је пребледео и цинично реплицирао: „Може бити. Само је тешко поверовати у љубав за емигранте, леди Данкен (рече изненада њено енглеско име) кад пуковници у емиграцији сад чисте посуђе у хотелу Дорчестер, у Лондону. Она можда не зна да један његов сународник, англофил, један од најчувенијих финансијера руског царства, сада служи, као чувар општинског нужника, у вароши Ексетер“. Ни они нису „одабрали страну“ (Црњански 1971б: 260). На такво Рјепниново аргументовано образлагање „Бабушка је била одскочила са столице [...] Сва црвена у лицу до ушију, рекла му је да је крајње време [...] да мисли на своју жену, и, пази шта говори [...] Није му пружила, на растанку, ни руку“ (Црњански 1971б: 260–261).

Одавно је Рјепнин прочитао шта се то заправо крије у дубинама „добронамерности“ добротвора који се нуде да помогну. „Душебрижници, душебрижници!“ Рјепнина су „те понуде помоћи и милостиње у Лондону вређале зато што је знао, да су лажне, а увек су даване помпезно преподобно, самоуверено“ (Црњански 1971а: 354). Због тога, Рјепнин „не улази више ни у какву заједницу, а најмање у њихову [...] Има

и усамљених људи на свету. И он је то“ (Црњански 1971б: 75). Николај, стога није контактирао с руским царским Комитетом који се у Лондону консолидовао да би се борио против Стаљиновог режима у Русији. Истовремено, „Коља, син поштованог члана Думе, после седам година избеглиштва у Лондону, није више волео, ни Енглеску, ни Енглеze [...] они су упропастили, Русију, хотимично. Криви су били и за она безумна крвопролића, у грађанском рату [мисли се на Октобарску револуцију]“ – а све кроз рад мреже „добротворних друштава“ и њихових шпијунских активности (Црњански 1971б: 63, 64). Због свега тога, Рјепнин неће да се веже за душебрижнички Комитет нити за лондонске добротворе. Неприклоњен, он зна да ће га они стално лагати; да ће: „обећавати да ће добити посао, помоћ, *help, help, help* – срећа је ту, можда, иза ћошка [...] а да ће после казати да им је жао: *so sorry* и оставити, кад дођу у посету, *џин*, конзерву, супу“ (Црњански 1971а: 46, 84–85). Неприклоњени морају бити барем – понижени! „То што не могу више да живе у својој прошлости није једино што их је мучило; још је за њих теже, чудноватије, да не могу да живе ни у садашњости. Не знају ни од чега да плате кров над главом. А имали су две палате у Петербургу [...] Остали су сами, потпуно сами, њих двоје. Остављени на цедилу“ (Црњански 1971а: 56–57).

Мреже Лондона, у рукама душебрижника, стегле су се око брачног пара Септимуса и Реције Ворен Смит и брачног пара Николаја и Наталије Рјепнин – на исти начин. Тиме почиње њихов вртлог у дубине безнађа. Анализа указује на то да је код Црњанског „полип Лондона“ у наративном и драмском смислу развијенији и темељније обрађен, иако у бити задржава исту матрицу обликовања као код Вирџиније Вулф.

* * *

Наставак следи у другом броју *Зборника*. Због веома богате истраживачке грађе и техничких ограничења у вези са обимом рада одређених стандардима *Зборника*, првим делом рада нису могли бити обухваћени сви релевантни драмски аспекти интертекстуалности код Милоша Црњанског и Вирџиније Вулф.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, Михаил. „Јединство хронотопа.“ *Поља* бр. 330–331 (1986): 355–357.
 ВУЛФ, Вирџинија. *Госпођа Даловеј*. Београд: Политика – Народна књига, 2014.
 ИБЕРСФЕЛД, Ан. „Актанцијални модел у позоришту.“ У: Миоциновић, Мирјана. *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит 1981, 85–117.
 КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. *Увод у ујоредно проучавање књижевности*. Београд: СКЗ, 1984.
 КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. *Интертекстуална комуникација*. Београд: Народна књига – Алфа, 2002.
 КОШНИЧАР, Софија. *Радио театар преко Андрића, Црњанског и Крлеже*. Нови Сад: Матица српска, 1996.

- Кошничар, Софија. *Ииперборео међу женама – иипервјуи Милоша Црњанског Где живи најсрећнија жена Југославије? Тексип–конипексип–ииперипексип*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013.
- Кошничар, Софија. „Култура као егзогенетичка супструктура семиосфер.“ *Филолог* бр. 15 (2017): 235–256.
- Лотман, Јуриј М. „Огледи из типологије културе.“ *Трећи ипрограм Радио Београд* бр. 4 (јесен 1974): 439–489.
- Лотман, Јуриј М. „Разне културе, различити кодови.“ *Поља* бр. 318 (август 1985): 274–275.
- Лотман, Јуриј М. *Семиосфера*. Нови Сад: Светови, 2004.
- Лотман, Юрий М. *Статьи по семиотике и топологии культуры. О семиосфере. Избранные статьи в трех томах*. Том I. Таллин, 1992. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php> 6. 2. 2010.
- Миочиновић, Мирјана (прир.). *Модерна итеорија драме*. Београд: Нолит, 1981.
- Натан, Моник. *Вирџинија Вулф – њом самом*. Београд: Савремена школа, 1964.
- Фохт, Иван. *Увод у естетипику*. Сарајево: Свјетлост, 1984.
- Хамбургер, Кате. *Лоџика књижевности*. Београд: Нолит, 1976.
- Црњански, Милош. *Роман о Лондону, Прва књиџа* (I). Београд: Нолит, 1971а.
- Црњански, Милош. *Роман о Лондону, Друџа књиџа* (II). Београд: Нолит 1971б.
- „Црњански и коментари.“ *Српски књижевни магазин (СКМ)* бр. 2, 19–22 + корице.
- BEKER, Miroslav. *Semiotika književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1991.
- CULLER, Jonathan. *Književna teorija*, Zagreb: Biblioteka AGM, 2001.
- ORAĆ TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- PELEŠ, Gajo. *Tumačenje romana*. ArTresor, Zagreb, 1999.

Sofija M. Košničar

Dramatic Aspects of Intertextual Whispering Between Miloš Crnjanski and Virginia Woolf (Part I)

Summary

This paper focuses on the dramatic aspects of intertextual connections between *Mrs. Dalloway* by Virginia Woolf and *Roman o Londonu* (A Novel about London) by Miloš Crnjanski. The aspects of intertextual dialogue and citation as important participants in reference texts, first of all in the domain of chronotopic framework, dramatic situations, the applied procédé of formation of particular actors, and a certain common motivational and thematic complex, are indicated.

In the first part of the paper, the emphasis is on key aspects of the citations in the domain of basic chronotopes and contextual dramatic environment in which the drama of the married couples Warren Smith and Rjepnin is constructed; their common “divergence” from the horizon of expectations of the London establishment, as a prelude to the dramatic fall of the mentioned couples to the disfavor of evil fate.

The goals of the paper are multiple: to contribute to the more complete consideration of citation correspondences in the domain of poetics of creativity and to disclose a common dramatic source of a complex design process in the indicated texts of Woolf and Crnjanski; to point to the great potential of the new readings of these texts, as well as the possibilities of their dramatization and staging of the intertextual type.

Keywords: dramatic in *Mrs. Dalloway* by Virginia Woolf and *Roman o Londonu* (A Novel about London) by Miloš Crnjanski, intertextual dialogue, citation in artistic prose, citation in narration technique, citation of chronotopics, citation in personality design, citation of motives, citation of actantial models.

СРЂАН Д. АТАНАСОВСКИ

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

ПУТОВАЊА СРПСКИХ АКАДЕМСКИХ ПЕВАЧКИХ ДРУЖИНА: ПРИМЕРИ ДРУЖИНА „ОБИЛИЋ“ И „БАЛКАН“***

САЖЕТАК: Предмет истраживања су праксе путовања српских академских певачких дружина, пре свега Академског певачког друштва „Обилић“ из Београда и Академско пјевачко-тамбурашког клуба „Балкан“ из Загреба. Посебна пажња посвећена је особеностима академских дружина у односу на друга певачка друштва, пре свега на плану рода, мобилности и политичко-идеолошког деловања. Домовинска путовања „Обилића“ и „Балкана“ расветљена су како као идеолошки пројекти, тако и као афективне, искуствене праксе. На основу сведочанства учесника, показује се на који начин се идеја уједињења српске националне територије провлачи кроз праксе путовања певачких дружина.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: певачке дружине, академска друштва, национализам, путовања, Академско певачко друштво „Обилић“ (Београд), Академско пјевачко-тамбурашки клуб „Балкан“ (Загреб).

Тема овог рада јесу праксе путовања српских академских певачких дружина¹ на крају дугог XIX века, односно од осамдесетих година XIX столећа до почетка Првог светског рата. Ова путовања посматрам

* srdjanatanasovski@yahoo.co.uk

** Рад је писан у оквиру пројекта *Идентитетни српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004 /2011–2019/), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Захваљујем др Биљани Милановић на саветима и сугестијама у раду.

¹ У XIX веку су термини „дружина“ и „друштво“ били у равноправној употреби, док у савременој музиколошкој литератури доминира употреба термина „друштво“. Употребом термина „дружина“ у овом раду наглашава се *дружење* као значајан аспект њихове делатности. Наиме, док нас термин „друштво“ упућује на размишљање о овим институцијама у смерницама теорија савремених цивилних покрета у којима се појединци окупљају око одређене идеологије и друштвенополитичког програма, термин „дружина“ указује на изворни карактер ових удружења, која су у већој мери била место социјализације, а тек након тога места културног, просветног и музичког друштвеног деловања.

као праксе које су конституисале српску националну територију како на идеолошком нивоу, тако и на нивоу директног, афективног искуства. Ограничио сам се на праксе српских академских певачких дружина јер постоје одређене особености академских дружина, које се углавном тичу питања рода, мобилности, те у одређеној мери и самог репертоара.²

Познато је да су певачка друштва деловала као носиоци националистичке идеологије, те као један од важних механизма такозваног омасовљавања национализма (уп. DÜDING 1984; KLENKE 1998; BOHLMAN 2004; MARKOVIĆ 2005). Певачке дружине су заправо биле једна од мрежа институција које су се ослањале на нову снагу грађанске класе и њене културе и које су производиле национализам предочавајући га као чињенично, нормално стање ствари. Императив уједињења Срба кроз мрежу певачких дружина такође је јачао крајем XIX века. Певачке дружине виђене су као институције „које у једно снажно коло треба да споје све Србе из свих крајева“ (ГУСЛЕ 1, 1911: 52), које сарађују преко-рочујући политичке границе, те које имају за циљ да уједине Србе у свим крајевима, кроз патриотско деловање, као својеврсни „мостови комуникације“ (MARKOVIĆ 2005: 138). Поред отвореног идеолошког деловања, певачке дружине била су, међутим, и локус дружења и афективних пракси грађанске класе. Удруживање у певачке дружине отварао је простор социјализације са истомишљеницима, што је понекад било важније од просветних и идеолошких аспирација ових институција. Певачке дружине су, дакле, представљале простор друштвеног суживота и места где се нација формирала као „отелотворена заједница“, на супрот „замишљеној заједници“ Бенедикта Андерсона (ANDERSON 1991; LEERSSEN 2015). „Национално просвећивање“ је заправо могло функционисати само уколико су чланови активностима дружине приступали искрено и у духу солидарности према другим члановима, а од чланова се очекивало да једни другима помажу, како у песми тако и у животу. Овакво зближавање имало је за циљ да сруши сталешке границе и као такво директно је повезано са национализмом као идеологијом егалитаризма.

Одвијајући се у контексту развоја култа путовања као неодвојивог дела грађанске културе XIX века, путовања су у оквиру активности певачких дружина била једна од основних пракси и до почетка XX века постала су широко распрострањена, чак и у мањим местима (уп. ЦВЕТКОВИЋ 2015). Певачке дружине редовно су, као вид дружења, приређивале излете својих чланова. Поред тога, организована су гостовања

² Профил репертоара академских певачких дружина је делом и сам био условљен факторима рода и узраста чланова дружина, а одликовало га је изражено присуство патриотских хорских композиција, химни и поклича (за више детаља вид. ATANASOVSKI 2015: 194–202; питање репертоара неће бити посебно разматрано у овом раду).

у оближњим местима, као и посете поводом јубилеја већих дружина. Коначно, поједине певачке дружине организовале су амбициозне турнеје, посећујући и географски удаљеније крајеве насељене Србима и одржавајући низ концерата у сарадњи како са другим певачким друштвима, тако и са културним и добротворним институцијама, због чега су неретко путовале преко тадашњих политичких граница, а било је и изузетних случајева великих турнеја усмерених ка просторима других нација, попут Бугарске, Немачке, и тако даље.³

Академске мушке певачке дружине формирале су се у Средњој Европи почев од последњих деценија XIX stoleћа као посебне врсте дружина које су своје чланство регрутовале искључиво из студентске популације (уп. KLENKE 1998; EICHNER 2012). Осниване су по правилу у већим академским центрима и биле су сачињене искључиво од мушкараца. Мушке певачке дружине су почетком XIX века биле уобичајене, али је крајем века већина хорова, поготову оних у већим градовима, почела да регрутује и женско чланство формирајући мешовити хорски састав, те су се искључиво мушки хорови задржали у мањим дружинама, неретко у руралним срединама. Појава академских певачких дружина била је противтежа овом тренду. Окупљајући студенте, ове дружине биле су заправо места где су идеали вирилитета и кодекси части били изразито снажни. На прелазу у XX век академске дружине су генерисале и мобилисале националистичку идеологију и ратоборну енергију академске младежи, што је по правилу било у колизији са политикама империја и националних држава, које су, у периоду од уједињена Немачке до Првог светског рата, вешто, дипломатски и уздржано балансирале своје позиције на политичкој и војној интересној мапи Европе (KLARK 2014).

Дитмар Кленке (KLENKE 1998) заговорник је тезе да немачке академске певачке дружине треба посматрати кроз маскулини култ двобоја који је био раширен међу академском омладином Вилхелминског доба. Кленке наводи примере да су академске дружине, поред хорског певања, обухватале и часове физичке културе и борбе, те да су чланови друштва сматрали да је потребно радити на високој физичкој издржљивости. У контексту немачког друштва које је проучавао, Кленке закључује да је кроз култ двобоја и неретко крвавих обрачуна негована маскулина култура поноса, а осећање личног „мушког поноса“ повезивано је са „поносом нације“. Концепт физичког одгоја био је нераздвојив од академског образовања, а припадници академске популације

³ Ови случајеви се превасходно односе на Београдско певачко друштво, које је било у специфичном положају и имало јединствену функцију у оквиру културне политике Краљевине Србије (уп. MILANOVIĆ 2014a; 2014b).

су, пролазећи кроз оба ова процеса, постајали припадници „националне елите“. У овом свету студената, који Кленке назива и „микрокосмосом крвавог култа конфронтације“, нација је била вирилна херојска творевина коју треба отелотворити у херојским делима и на њима установљеној држави (KLENKE 1998: 145–150; уп. HULL 2006). На овај начин је, кроз физичку културу и двобоје, али и кроз певање, осећање „мушкости“ и поноса повезивано са национализмом као праксом на телесном, висцералном нивоу, а национализам је био практикован не као идеологија и политичко убеђење већ као високо афективно делање.

Сфера у којој су академске дружине предњачиле у новим трендовима свакако је била појачана мобилност. За разлику од грађанских певачких дружина са мешовитим хором, академске дружине и њихов мушки збор биле су много спремније да подзму путовања, екстензивне турнеје, те да редовно концертирају ван свог матичног града (изузетак је, наравно, Београдско певачко друштво, вид. фусноту 3). Везу мобилности и „националне мисије“ мушке певачке дружине подвукао је и аутор следећих редова у листу *Гусле*:

Друштво са мушким збором је мобилније, оно се лакше креће, лакше и слободније ради, него ли друштво где се мора да води рачуна и о стотину оправданих, а ваљда још више неоправданих претензија женских чланова. Друштво са мешовитим збором везано је за своје уже место, оно се врло тешко може да реши на излет, на пут, на рад ван свог гњезда. А хоће ли наша пев. друштва да послуже у замашној идеји народна просвећивања – што њима свакако у дужност спада, и што се баш путем наших срп. пев. друштава може најуспешније да постижава – онда се морају латити посла систематског посећивања српских места, где не постоје пев. друштва; ширења српске песме и просвете у свима слојевима народним; морају заилазити у народ; морају дакле бити окретни, вољни и способни за овакав рад (*ГУСЛЕ* 3, 1913: 52–53).

Српске академске певачке дружине појавиле су се у другој половини XIX века, и то најпре у престоницама Аустроугарске, у Бечу и у Будимпешти, где је и највећи број српских студената био лоциран. Српско академско друштво „Зора“ у Бечу основало је музичку секцију, односно хор, већ 1862. године, а почетком XX века о њему се говорило као о „најозбиљнијем српском омладинском друштву“ (*ПОЛИТИКА* 3. VII 1907: 2; ПЕЛОВИЋ 2001: 101–102). Појави других српских академских певачких дружина претходила је организација Уједињена омладина српска, основана 1866. године, коју је заправо иницирало друштво „Зора“. Уједињена омладина сарађивала је и са другим певачким дружинама и била је покровитељ Савеза српских певачких друштава у Вршцу, те је њена превасходна улога била умрежавање српских инсти-

туција у Аустроугарској и пролиферација наратива свесрпског уједињења (Марковић 2004). У Будимпешти је радило Српско академско певачко друштво „Вишњић“ које је заправо било музичка секција Кола младих Срба у Будимпешти, основаног 1881. године, а у оквиру секције постојао је и тамбурашки састав (вид. Гусле 3, 1913: 61).⁴

Најбројније и најутицајније свакако је било Академско певачко друштво, основано при Великој школи у Београду 1884. године, које је три године доцније названо „Обилић“.⁵ Ово друштво је у одређеној мери било нетипично јер су, почев од 1893. године, примане и чланице, те је од 1896. постојао и мешовити хор (Костић 2005: 47), иако је и након тога, све до Првог светског рата, мушки збор имао важно место у раду хора. Поред тога, за разлику од осталих академских певачких дружина, у којима хоровађе нису биле запажене, а најчешће је такође било речи о студентима-аматерима, „Обилић“ је за своје хоровађе имао водеће београдске композиторе, укључујући Стевана Мокрањца, Јосифа Маринковића, као и Божидара Јоксимовића. Српска студентска омладина у Загребу основала је 1904. године Академско пјевачко-тамбурашки клуб „Балкан“, који је био уско повезан са Српском самосталном странком у Хрватској.⁶ У деценији која је претходила избијању Првог светског рата, „Обилић“ и „Балкан“ свакако су биле две највеће српске академске певачке дружине и уз Београдско певачко друштво биле су међу дружинама у којима је култура путовања била највише изражена. Поред тога, почетком друге деценије XX века било је активно и Српско академско певачко друштво „Сунцокрет“ из Новог Сада (вид. Гусле 2, 1912: 8).

Социјализација је у академским певачким дружинама била интензивно наглашена. Зближавање, „друштвени живот“, те неговање „младићке веселости“ приликом оснивања „Обилића“ експлицитно

⁴ У Грацу је 1875. године основано Српско академско друштво „Србадија“ које је приређивало музичке приредбе у сарадњи са словеначким певачким дружинама, али, и поред краткотрајног рада певачке школе, заснивање српске академске певачке дружине није успело. Српски студенти у Прагу су такође одржавали поједине приредбе, без оснивања певачког друштва. Пејовић 2001: 106.

⁵ Архива „Обилића“, која би била драгоцену у истраживању историје и рада ове дружине, уништена је крајем Другог светског рата. За основне изворе за историју певачког друштва „Обилић“, у коме су садржани архивски извори, подаци из штампе, али пре свега усмена историја и сећања чланова, вид. Симоновић 1984; Магазиновић 2000; Мајданац, Радолчић 2005.

⁶ Основни извор за историју певачке дружине „Балкан“ јесте материјал који је прикупио Светолик Пашћан Којанов, хоровађа друштва у међуратном периоду (од 1922), са намером да поводом педесетогодишњице оснивања приреди споменицу. Реч је пре свега о изводима из дневног листа *Нови Србобран*, односно *Србобран*, али и из друге периодике, о личним сећањима, фотографијама, и слично; вид. Архив Музиколошког института САНУ, Фонд Светолика Пашћана Којанова, фасцикла 129.

су се наводили као циљеви друштва, док је хорско певање представљано као „лепа вештина“ која управо има задатак да генерише ову преко неопходну „дружевност“ (Костић 2005: 14–15; уп. Симоновић 1984: 109). Академске певачке дружине често су развијале и контакте са другим академским дружинама, као и везе са фискултурним организацијама.⁷ Тако је „Обилић“ у више наврата сарађивао са Друштвом за гимнастику и борење, учествујући на његовим приредбама, а приликом турнеје у Босни 1911. године присуствовао је свечаним вежбама сарајевског српског „Сокола“ (Костић 2005: 23–24, 79).

Култ „мушкости“ који се неговао у академским певачким дружинама био је неодвојив од идеологије национализма. Синергијска веза између „мушког“ дружења и „националног рада“ била је експлицитно подстицана и негована. Академске певачке дружине перципирале су као удружења национално освешћене омладине која има историјску улогу да мобилише припаднике нације који нису раније били ангажовани на пољу „националног рада“ тако што ће сопственим делањем, социјалним умрежавањем и путовањима, поставити пример ангажовања младих мушкараца у циљу грађења нације. Посебно су занимљиви прикази певачких наступа мушких зборова академских дружина у којима се управо потенцира мушкост и стаменост гласова и наступа, а енергичност извођења поклича и националних химни повезује се са успело и убедљиво изведеном националном мисијом. Речима анонимног писца рубрике вести у листу *Гусле*, поводом скупштине Певачког друштва Срба великошколаца „Вишњић“ из Будимпеште, „баш та интелигентна, напредна омладина треба да предњачи и примером покаже осталим нашим конзервативним певачким дружинама, како ваља [...] развити смишљен и систематски рад“ (*ГУСЛЕ* 1, 1911: 58, уп. и приказ наступа „Балкана“ објављен у листу *Нови Србобран* 18. VII 1905; детаљније о вези маскулинитета и национализма у материјалним праксама академских певачких дружина вид. ATANASOVSKI 2015: 189–217).

Иако су се певачке дружине по правилу представљале као нестраначке, политички активизам био је неодвојив од академских певачких дружина и из њихове активности јасно се може закључити да су биле укључене и у дневнополитичка дешавања. Две највеће дружине, „Обилић“ и „Балкан“, биле су уско везане за одређене политичке странке – Народну радикалну странку у Краљевини Србији, односно Српску самосталну странку у Краљевини Хрватској и Славонији. Певачка

⁷ Иако ова запажања потврђују обрасце рада академских певачких дружина које је Кленке уочио у немачком контексту, потребно је истаћи да су у специфичном контексту Београда као престонице Краљевине Србије, поред „Обилића“, још два значајна певачка друштва – Београдско певачко друштво и Певачко друштво „Станковић“ – неговала сличну врсту активности.

дружина „Обилић“, основана три године након опозиционе Народне радикалне странке, убрзо је, због веза са радикалима, постала предмет пажње Министарства унутрашњих послова. Године 1994. дружини „Обилић“ путовање по западној Србији било је забрањено као акт „политичке пропаганде“, јер је тадашња влада сматрала да је председник дружине „Обилић“ (Миленко Веснић, иначе министар у претходној радикалској влади) утицао на држање великошколаца приликом студентских протеста јануара и априла 1994, везаних за укидање Устава из 1888. године (Костић 2005: 37). Национално усмерење „Обилића“, према томе, није подразумевало безусловну подршку државној политици, поготову не у периодима када је она била амбивалентна према идеји националног уједињења (уп. Милановић 2011). Ова певачка дружина била је члан-утемељивач Друштва Светог Саве, које је имало мисију да се бави „националним радом“ у Османском царству, а сарађивала је и са Академским друштвом „Младост“ из Београда, у којем су се окупљали студенти из „Старе Србије“. „Обилић“ је, такође, 1892. године учествовао у здруженој реакцији на објављивање такозване Комаровљеве етнографске карте, у којој су наводно биле садржане бугарске претензије на територије „Старе Србије“.⁸

Дружина „Балкан“ основана је годину дана по увођењу „новог курса“ у раду Српске самосталне странке, када су на њено чело дошли Богдан Медаковић и Светозар Прибићевић. Прибићевић и његови сарадници видели су у политичким и институционалним оквирима Краљевине Хрватске и Славоније нову правну платформу за остваривање права Срба. У савезу са хрватским политичарима наглашене јужно-словенске оријентације организовали су заједнички хрватско-српски фронт за одбрану од политике мађаризације (уп. Гашић 2001). Гласило Српске самосталне странке, дневни лист *Србобран*, уједно је било и најзначајнији медиј који је обавештавао и похвално се изражавао о подухватима певачке дружине „Балкан“. Певачка дружина „Балкан“ редовно је приређивала добротворне концерте у корист Српског академ-

⁸ „Комаровљева карта“ била је етнографска карта која је требало да прикаже све европске Словене. Израдио ју је Н. С. Зарјанко, на основу постојећих статистичких приказа, а објављена је 1889. године у Санкт Петербургу, у издању В. В. Комарова. Ова карта изазвала је велику пажњу у Србији, јер су на њој сви Словени у Македонији били означени као Бугари. Поред негодовања великог броја српских интелектуалаца, укључујући Стојана Протића и Милорада Медаковића, Краљевина Србија је издала званични демарш и у наредном издању карте ово је било кориговано (Протић 1888; Медаковић 1890). На поменутом збору у Београду на коме је осуђено публикавање ове карте, поред „Обилића“, учествовало је још шест академских организација: „Побратимство“, „Даничић“, „Панчић“, Правничко друштво, богословско друштво „Братство“ и Дружина ђака учитељске школе, а као резултат збора био је покренут пројекат издавања конкурентне етнографске карте српских земаља, те оснивање Фонда за путовање ђака по српским земљама (Костић 2005: 29–30). О концепту „Старе Србије“ и односу „Старе Србије“ са Македонијом вид. детаљније у ATANASOVSKI 2017.

ског потпорног друштва, које је помагало сиромашне српске академце у Загребу, а помагала је и друге локалне иницијативе.

Путовања и турнеје академских певачких дружина били су директно коришћени за остваривање циља ширења идеологије национализма и умрежавања са другим институцијама. Иако су српска певачка друштва крајем XIX века свакако интензивирала праксу путовања, са изузетком Београдског певачког друштва (вид. MILANOVIĆ 2014), академске дружине су у овом погледу далеко предњачиле у односу на друга друштва. Поред излета и краћих посета који су били уобичајени и за друга друштва, академске певачке дружине посебно су се истичале честом организацијом амбициозних турнеја и дужих путовања, који су их неретко водили у њима удаљене крајеве, те кроз које су прекорачавали постојеће политичке и међудржавне границе. Повезати српске просторе који су били раздељени на политичкој мапи Балкана сматрало се за својеврсну дужност академских дружина. Јавност је поготову била рада да поздрави путовања која су дружине водиле на територије чији је политички или економски статус био неповољан, попут анексиране Босне и Херцеговине, осиромашене Лике или „Старе Србије“ под османском влашћу.

Путовања друштва „Обилић“ започела су у мају 1888. године (поводом Ускрса), четири године по оснивању, излетом у Ниш, а већ у првих десет година постојања друштво је приредило осам излета и турнеја. Путовања су по правилу организована једном годишње, у току ускршњих празника, али је било случајева када се путовало и више пута у току године. Путовања су изостала само 1894, када је друштво прослављало десетогодишницу рада, те је приредило прославу и угостило више пријатељских дружина у Београду, као и 1898. године, услед неповољних политичких прилика формирања проаустријске владе Владана Ђорђевића која је негативно гледала на активности дружине „Обилић“ (Костић 2005: 49).

Године 1891, уместо уобичајеног излета, друштво је приредило турнеју, обилазећи градове источне Србије и наступајући и у Румунији. Ово је наредних година постало обичај, а посебно је амбициозна била турнеја 1902. године, на коју се друштво упутило заједно са Српским певачким друштвом „Гусле“ из Велике Кикинде, које је најпре посетило „Обилић“ у Београду. Већи број излета певачке дружине „Обилић“ имао је јасну друштвену и политичку конотацију, попут путовања на којима су присуствовали откривању споменика Љубомиру Ненадовићу и Стевану Синђелићу, у Ваљеву и Свилајнцу (21. јануар 1895). У првим годинама од оснивања посебан значај за друштво имало је путовање 1889. године у Крушевац, где се обележавало пет стотина година од Косовске битке. На овом догађају дружина „Обилић“ била је своје-

врсни домаћин, а ова прилика уједно је била искоришћена како би се под покровитељством краља Александра Обреновића приредила свечаност освећења заставе певачке дружине. У годинама уочи Првог светског рата најамбициознија турнеја „Обилића“ свакако је била посета Русији 1912. године (11. април – 3. мај), која је обухватила наступе у Петрограду, Москви и Одеси (Костић 2005, вид. Прилог: Хронологија путовања српских академских певачких дружина).

Имајући у виду време њеног оснивања и динамику деловања, путовања Академске певачке дружине „Балкан“ из Загреба још су упечатљивија. Како из дневника њихових активности, тако и из примарних извора (*СРБОБРАН*, *Нови СРБОБРАН*, AMISANU SPK 129), јасно се може видети да су путовања заправо од самог почетка била један од основних разлога постојања и оснивања дружине „Балкан“. Већ у другој години свог деловања, дружина „Балкан“ приредила је чак пет излета, а наредне, 1906. године, организовала је турнеју посећујући градове јужне Угарске и Београд. За разлику од „Обилића“, чланови дружине „Балкан“ путовали су лети и у децембру, што је било условљено академским календаром, односно летњом и божићном паузом у раду Свеучилишта у Загребу. По правилу су путовали више пута годишње, а поред турнеја приређивали су и излете и гостовања о светосавским беседама. Иако је током 1908. и 1909. године начинила паузу у својим активностима, дружина „Балкан“ је, за само десет година рада, организовала седам екстензивних турнеја и бројна гостовања. И сама прослава десетогодишњице рада дружине организована је у оквиру једног од путовања, односно на Првој слави Срба певача у Сомбору 1914. године (AMISANU SPK 129).

Поред путовања двеју најзапаженијих српских академских дружина, у предратној српској штампи забележени су бројни излети академске дружине „Вишњић“ из Будимпеште, која је често гостовала у градовима јужне Угарске са бројном српском популацијом, попут Новог Сада и Кикинде, као и амбициозна турнеја бечке „Зоре“, која је током лета 1907. године обишла многа места у јужној Угарској и Краљевини Србији.⁹ Ови подаци су вероватно непотпуни, али и као такви сведоче о стратегијама путовања које су биле карактеристичне за српске академске певачке дружине у великим академским центрима Аустроугарске – Бечу и Будимпешти – који су сами лежали изван и чак најамбициознијег опсега српске националне територије.

⁹ Певачка дружина „Вишњић“ је била чланица Савеза српских певачких друштава у Сомбору, те је о њеним излетима пред Први светски рат редовно извештавао лист овог савеза, *Гусле*. Поводом турнеје певачке дружине „Зора“ извештај је донела београдска *Полиџика*, 3. VII 1907.

На основу примарних извора – путописа објављиваних у листу *Србобран*, у случају дружине „Балкан“, односно мемоарских забелешких интегрисаних у рукопис Милана Костића (2005) у случају „Обилића“ – који сведоче о искуствима самих путника – чланова певачких дружина, могуће је реконструисати афективни ниво искуства путовања ове две дружине. Путовања су неретко за саме чланове друштва била најзначајнији део њихове активности. Број чланова који је путовао је, у случају дружине „Балкан“, углавном износио између двадесет и тридесет, али је могао значајније варирати, те је, на пример, дружина на одређена путовања ишла са само једанаест чланова, док је на Прву славу Срба певача путовала са четрдесет чланова. Када је реч о певачкој дружини „Обилић“, бројке су значајно веће, крећући се до између седамдесет и осамдесет путника. Изузев једног делегатског путовања „Балкана“ на Свесловенски скуп у Праг, неколико „Обилићевих“ посета Румунији и Бугарској, те турнеје у Русију, сва остала путовања српских академских дружина могу се окарактерисати као *домовинска* – другим речима, она су се кретала у оквирима простора који су певачи препознавали као своју домовину. Материјални услови путовања били су разноврсни. Док је значајан део путовања у оквирима Аустроугарске и Краљевине Србије реализован железницом, поготову почетком XX века, поједине турнеје захтевале су превоз кочијама. Посебно је било омиљено путовање лађом, за које се по правилу везивала музика као врста забаве у току пута, те певање химни и пригодних поздравних песама приликом испловљавања и упловљавања, као и на самом пристаништу. Брод се по правилу користио за прелазак српско-аустроугарске границе приликом доласка у Београд, а једно од најупечатљивијих путовања певачке дружине „Обилић“ лађом било је приликом пута у Бањалуку, до Босанске Градишке, здружено са другим београдским хорovima, када су закупили брод „Шумадија“. Занимљиво је да су академске певачке дружине на своја путовања неретко позивале своје суграђане да им се придруже у већем броју. Тако је „Балкан“ већ своје прво путовање огласио у *Новом Србобрану*, позивајући госте да се придруже певачима и да путују заједничком возном картом, што је наишло на значајан одзив. Путовања академских певачких дружина стога нису била само концертна гостовања хорског ансамбла, већ својеврсни полујавни друштвени догађаји отворени за шири круг учесника који су били ради да се упуте у ову врсту перформатива.

Бројна сведочанства говоре о снажним емоцијама којима су путници-певачи сретали своје сународнике у крајеве где су путовали и наступали, оловљавајући се међусобно као „браћа по крви“, „лијепа, добра браћа“, и слично (Костић 2005: 58, 67). Посебно су упечатљиве слике кретања певачких дружина кроз пределе којима су путовали,

те њихово сусретање локалног становништва, по правилу сељака које би неретко затицали у раду на пољу. Тако је забележено да је, приликом путовања „Обилића“ лађом ка Бањалуци, дан „прошао у певању, свирању, игрању и поздрављању босанских сељака, који су остављали мотике и кроз кукурузе трчали да се нагледају српског брода“ (Костић 2005: 65). Као ванредно упечатљива издваја се слика кретања чланова дружине „Балкан“ кочијама кроз Лику приликом њихове турнеје, сачувана у следећим редовима:

Путем сретамо сељаке и сељанке. Иду с рада уморни и знојни. Мислиш: тима сигурно не пада пијесма ни на памет, али на наше велико чудо они се осврћу на нас и веле, „ето то су ти, што су дошли да пјевају“. Па онда као на какав поздрав почињу и они пјесму – обичну са широким и растегнутим тоновима, који су пуни душе и срца. У том часу осјетисмо, да се наша млада срца стопише у једно, огромно и велико народно срце, осјетисмо, да смо и ми као и наша као њихова пјесма никли на једном истом парчету земље, коју смо крвљу, сузама и знојем облили. И одједном као да нестане све разлике између тих наших црних, уских и утегнутих салонских хаљина и те њихове грубе и широке бијеле рубине (СРБОБРАН 25. VIII 1910).

Као што се може приметити, у оба примера је претпоставка расног и националног идентитета, односно *истјосји*, била предуслов стварања заједнице. У случају путовања певачке дружине „Балкан“, двоструки идентитет путника као *пјевача* и *националист*а овде је потврђен тиме што је *народна пјесма* искоришћена као механизам препознавања.

Као изразито значајни за формирање заједничких афективних економија нарочито се издвајају поздравни добродошлице, које би домаћини приређивали дружини и које би често доводило до егзалтације присутних певача и грађана. Светозар Томић тако приповеда да су тим приликама „одушевљење и дочеци од стране грађана били [...] неописиви“, те да су чланови дружине „Обилић“ приликом гостовања у Чачку „преко цвећа ушли у град“. „Народ који нас је дочекао бацао је читаве корпе ружа и другог цвећа на нас, а заставник и застава били су окићени венцима и китама цвећа“ (Костић 2005: 45). Посебно је вредно сведочанство Жарка Цетине, редовног члана дружине „Балкан“ и њеног председника у периоду од 1909. до 1910, које је садржано у писму из јануара 1955. године, из приватне преписке са Светоликом Пашћаном:

Свуда, где год смо долазили, српски нас је народ срдечно и пријатељски дочекивао. Чим смо стигли у неко место, још на станици, кад смо излазили из воза, громко смо отпевали песму: „Ој Србијо мила мати...“ (AMISANU SPK 129).

Оно што је упечатљиво у овом сећању јесте непосредност и тренутност у којој је успостављана афективна економија између певача и мештана, те улога музике и специфичне, маскулине („громке“) интерпретације којом су певачи иницирали свој боравак у сваком месту које би посетили.

Путовања лађом и дочеци на пристаништима чине се посебно значајним са аспекта успостављања афективних економија. Дочеци певачких дружина из Аустроугарске на београдском пристаништу издвајају се по томе што је неретко учешће узимао и оркестар Краљеве гарде. Добродошлица у Београд била је од посебног значаја за госте који су у Краљевини Србији и њеној престоници препознавали „српски Пијемонт“ који ће водити борбу за свесрпско уједињење. Непланирани долазак дружине „Балкан“ у Београд 1908. најбоље сведочи о овоме. Након боравка у градовима јужне Угарске, те, напослетку, у Панчеву, чланови дружине „Балкан“ нису одолели да не посете престони град Краљевине Србије:

Пловисмо плавкастим Дунавом. Вјетар попиркује, а са ведрога неба расплинуше се сунчане зраке по његовој површини. У сјени његовој појави се наједном мало непотпуна слика Београда. Груды букте, срце поиграва, осјећаји бује. Тешко га је мимоићи. „Пријатељска“ полиција аустро-угарска настоји обуздати и угушити те „велеиздајничке“ осјећаје. Није нам у Панчеву никако хтјела дати сертификата за прелаз, али ипак није успјела. Приближисмо се београдском пристаништу аустријских лађа кад се у исти мах, чисто спонтано заори – „Ој, Србијо, мила мати!“ Лађа стаде, а „Балканци“ се за час нађоше на тлу миле мајке. Једнаки осјећаји не траже легитимације (СРБОБРАН 12. II 1908).

Ова слика открива суштину конфликта са простором који су путници-певачи имали приликом преласка границе и начина на који су они доживљавали актуелне политичке поделе. Иако је аустроугарска администрација желела да потврди суверенитет царевине и да спречи прелазак певача у Краљевину Србију, они су управо кроз националну песму пренебрегли знаке преласка државних граница. Интензивно искуство преласка границе, овог пута Краљевине Србије и Османског царства, проналазимо и у сећањима чланова дружине „Обилић“ на турнеји са кикиндским певачким друштвом „Гусле“:

У Ристовцу су чланови „Обилића“ и „Гусала“ прешли границу и дошли у Зибевче на турској територији. Ступивши ногом на ово тле српске земље падали су на колена и љубили земљу, желећи у себи да ова земља опет буде српска, као што је некада била. Ретко ко да није за успомену понео комад земље, као да је са Косова, и сви су са сузама у очима напуштали Зибевче (Костић 2005: 57).

За разлику од искуства чланова дружине „Балкан“ приликом доласка у Београд, када се афективна економија стварала између певача и српске полиције на пристаништу, овде је заправо реч о реакцији путника-певача на саму природу и „земљу“ коју су чак понели са собом.

* * *

На основу података о раду академских певачких друштава, као и путописних сведочанстава чланова, може се закључити да су путовања била темељни део делатности ових организација, понекад и *raison d'être* самог постојања друштва. Имајући у виду да су посреди углавном били млађи мушкарци, путовања су организована са много више лакоће неголи у случају других грађанских певачких друштава. Напослетку, путовања су била перципирана као најадекватнији инструмент којим је академске певачке дружине требало да испуне своју мисију националног просвећивања. Идеја уједињења националне територије провлачи се попут црвене нити кроз праксу путовања академских певачких дружина, а један од значајних циљева ових путовања била је управо трансгресија постојећих политичких граница које су пресецале замишљену домовину.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- ГУСЛЕ. *Званично гласило Савеза српских певачких друштава*. Уредник Ђорђе Цвејић. Сомбор, 1911–1914.
- КОСТИЋ, Милан А. „Академско певачко друштво ‘Обилић’.“ У: МАЈДАНАЦ, Боро, Милена Радојчић (ур.). *Академско певачко друштво „Обилић“ 1884–1941. Документи, сећања, коментари*. Београд: Историјски архив Београда, 2005, 9–230.
- МАГАЗИНОВИЋ, Мага. *Мој животи*. Београд: Слио, 2000.
- МАЈДАНАЦ, Боро, Милена Радојчић (ур.). *Академско певачко друштво „Обилић“ 1884–1941. Документи, сећања, коментари*. Београд: Историјски архив Београда, 2005.
- МЕДАКОВИЋ, Милорад Г. [М. Г. М.]. *Одзив на Комаровлеву Етнографску карију Балканског полуострва*. Нови Сад: А. Паевић, 1890.
- МИЛАНОВИЋ, Биљана. „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији.“ *Музикологија* 11 (2011): 219–234.
- НОВИ СРБОБРАН. *Гласник Српске самосталне сиранике*. Уредник Јован Бањанин. Загреб, 1902–1906.
- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. *Српска музика 19. века. Извођачи. Чланци и критике. Музичка историја*. Београд: Факултет музичке уметности, 2001.
- ПРОТИЋ, Стојан М. *О Македонији и Македонцима*. Београд: К. С. Таушановић, 1888.
- СИМОНОВИЋ, Мирослава. „Академско певачко друштво ‘Обилић’ 1884–1941. године.“ *Годишњак града Београда* 31 (1984): 107–130.
- СРБОБРАН. *Лист за јоликију, народну просвету и привреду*. Уредник Павле Јовановић. Загреб, 1908–1914.
- ЦВЕТКОВИЋ, Соња. *Музичка пракса у Нишу од краја XIX века до почетка Другог светског рата. Идеолошки, културни и уметнички контексти*. Ниш: Универзитет у Нишу – Факултет уметности у Нишу – Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, 2015.

- AMISANU SPK 129: Arhiv Muzikološkog instituta SANU, fond Svetolika Paščana Kojanova, фаци. 129, „Академско певачко друштво Балкан“.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. London – New York: Verso, 1991.
- ATANASOVSKI, Srđan. „Музичке праксе и производње националне територије.“ Doktorska disertacija. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
- ATANASOVSKI, Srđan. *Mapiranje Stare Srbije. Stopama putopisaca, tragom narodne pesme*. Beograd: Biblioteka XX vek – Muzikološki institut SANU, 2017.
- BOHLMAN, Philip V. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, Denver – Oxford: ABC CLIO, 2004.
- DÜDING, Dieter. *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808–1847): Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung*. München: R. Oldenbourg, 1984.
- EICHNER, Barbara. *History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity 1848–1914*. Woodbridge: Boydell Press, 2012.
- GAŠIĆ, Ranka. „Novi kurs“ Srba u Hrvatskoj. *Srbobran 1903–1914*. Zagreb: Srpsko kulturno društvo „Prosvjeta“, 2001.
- HULL, Isabel V. *Absolute Destruction: Military Culture and the Practices of War in Imperial Germany*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- KLARK, Kristofer. *Mesečari: kako je Evropa krenula u rat 1914*. Prevela Aleksandra Drago-savljević. Smederevo: Heliks, 2014.
- KLENKE, Dietmar. *Der singende “deutsche Mann”: Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*. Münster: Waxmann, 1998.
- LEERSSEN, Joep. “The Nation and the City: Urban Festivals and Cultural Mobilization.” *Nations and nationalism* 21 (2015): 2–20.
- MARKOVIĆ, Tatjana. “Political, cultural, artistic activities of the Ujedinjena omladina srpska as a case of networking.” *Kakanien Revisited* 8 (2004): 1–5.
- MARKOVIĆ, Tatjana. *Transfiguracije srpskog romantizma: muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2005.
- MILANOVIĆ, Biljana (ur.). *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914). The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours*. Belgrade: Institute of Musicology – Serbian Musicological Society, 2014a.
- MILANOVIĆ, Biljana. “The Discourse of Travelogues About Stevan Mokranjac and The Belgrade Choral Society in the National-Political Context Before the First World War.” *New Sound* 43 (2014b): 52–69.
- RUTAR, Simon. „Komarovljeva karta slavjanskih narodnostij.“ *Ljubljanski zvon* 10 (1890): 254–256.

Прилог: Хронологија путовања српских академских певачких дружина

25. април 1888.	„Обилић“	Ниш
април 1889.	„Обилић“	Крагујевац
15. јун 1889.	„Обилић“	Крушевац (прослава годишњице Косовске битке)
април 1890.	„Обилић“	Шабац и околина (Мишар, Дубље)
21–27. април 1891.	„Обилић“	Кладово, Турн Северин (Румунија), Неготин, манастир Буково, Зајечар, Књажевац
децембар 1891.	„Обилић“	Врање, Лесковац
април 1892.	„Обилић“	Јагодина, Пањевац
март 1893.	„Обилић“	Пожаревац
21. јануар 1895.	„Обилић“	Ваљево, Бранковина (сахрана Љубомира М. Ненадовића)
1895, о Ускрсу	„Обилић“	Ваљево, Ужице, Чачак, Крагујевац
1896, о Ускрсу	„Обилић“	Велико Градиште
1896.	„Обилић“	Софија (излет београдских високошколаца)
март 1897.	„Обилић“	Горњи Милановац
јануар 1899.	„Обилић“	Смедерево, Јагодина
Ускрс 1899.	„Обилић“	Ниш, Пирот
1899.	„Обилић“	Панчево
1900, о Ускрсу	„Обилић“	Шабац
1901, о Ускрсу	„Обилић“	Велика Кикинда
1902.	„Обилић“	(Београд), Ниш, Пирот, Врање, Врањска бања, Ристовац, Смедеревска Паланка (здружено са Српским певачким друштвом „Гусле“ из Велике Кикинде)
1904.	„Обилић“	Софија (у организацији студентског друштва „Побратимство“)
4. фебруар 1905.	„Балкан“	Петриња
1905.	„Балкан“	Глина и Карловац
јун 1905.	„Обилић“ „Балкан“	Бањалука (освећење заставе певачког друштва „Јединство“)
4. новембар 1905.	„Балкан“	Карловац
15. децембар 1905.	„Балкан“	Винковци
мај–јун 1906.	„Балкан“	Нови Сад, Панчево, Београд (домаћин „Обилић“), Вршац, Велика Кикинда
јануар 1907.	„Обилић“	Солун, Скопље
10. фебруар 1907.	„Балкан“	Огулин
март 1907.	„Балкан“	Беловар, Шид, Ириг, Сремска Митровица
мај–јун 1907.	„Балкан“	Брчко, Бијељина, Тузла, Добој, Дервента, Сарајево, Мостар, Котор, Цетиње, Дубровник, Липик, Пакрац
јул 1907.	„Зора“	Бачка, Банат, Срем, Београд, Смедерево, Доњи Милановац, Мајдан Пек, Неготин, Зајечар, Параћин, Крушевац, Врњачка бања, Ниш, Пирот, Крагујевац
август 1907.	„Балкан“	Плашки, Плитвичка језера, Кореница, Удбина, Доњи Лапац, Госпић
децембар 1907.	„Балкан“	Осијек, Сомбор, Стари Бечеј, Велики Бечкерек, Бела Црква, Вршац
1908.	„Обилић“ „Балкан“	Земун (такмичење хорова)

1908.	„Балкан“	Праг (концерт за потпору српских и хрватских студената)
7–9. мај 1909.	„Обилић“	Ваљево
18–20. мај 1909.	„Обилић“	Свилајнац (откривање споменика Стевану Синђелићу)
фебруар 1910.	„Обилић“	Ниш, Крушевац
мај–јун 1910.	„Обилић“	Софија, Пирот
<u>27. јун 1910.</u>	„Балкан“	<u>Београд (прослава Певачког друштва „Станковић“ са такмичењем)</u>
август 1910.	„Балкан“	Плашки, Плитвичка језера, Кореница, Удбина, Грачац, Госпић
април 1911.	„Обилић“	Ваљево (откривање споменика Љубомиру Ненадовићу)
април 1911.	„Балкан“	Трст
мај 1911.	„Обилић“	Зеница Високи, Сарајево, Илица
јул 1911	„Балкан“	Београд (домаћини „Обилић“ и Народна одбрана)
август 1911.	„Балкан“	Београд, Ваљево, Аранђеловац, Крагујевац, Јагодина, Врњачка бања, Крушевац, Ниш, Лесковац, Врање, Пирот, Шабац
12. новембар 1911.	„Обилић“	Панчево
25–28. новембар 1911.	„Обилић“	Краљево, Чачак, Ужице
29–30. јануар 1912.	„Обилић“	Нови Сад
фебруар 1912.	„Балкан“	Огулин
март 1912.	„Обилић“	Ниш, Крагујевац
април 1912.	„Обилић“	Петроград, Москва, Одеса, Букурешт
1912.	„Ви-шњић“	Нови Сад
1912.	„Ви-шњић“	Сентомаш
април–мај 1914.	„Обилић“	Скопље, Прилеп, Битољ, Велес, Солун
1914.	„Ви-шњић“	Кикинда
<u>1914.</u>	„Обилић“	<u>Нови Сад, Сомбор (Прва слава Срба певача), Суботица</u>
<u>1914.</u>	„Балкан“	<u>Сомбор (Прва слава Срба певача, прослава десетогодишњице „Балкана“)</u>

Srdan D. Atanasovski

**Travels of the Serbian Academic Choral Societies:
The Examples of *Obilić* and *Balkan***

Summary

In this article, the author investigates the traveling practices of the Serbian academic choral societies, primarily the Academic Choral Society *Obilić* from Belgrade and Academic Choral and Tambourine Club *Balkan* from Zagreb. Special attention is paid to the characteristics of academic societies in relation to other choral societies, mainly in terms of gender, mobility, and political and ideological activity. The homeland travels of *Obilić* and *Balkan* are illuminated both as ideological projects, as well as affective, experiential practices. Based on the testimonies of the participants, it has been analyzed how the idea of unification of the Serbian national territory can be traced throughout the practice of choral societies' travelings.

Keywords: choral societies, academic associations, nationalism, travel, Academic Choral Society *Obilić* (Belgrade), Academic Choral and Tambourine Club *Balkan* (Zagreb).

АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

МУЗИЧКИ КРИТИЧАР РИКАРД ШВАРЦ**

САЖЕТАК: Студија је посвећена критичарском раду Рикарда Шварца (1897–1941?), значајне личности међуратне музичке културе чија је делатност везана за више центара Краљевине Југославије. Предмет анализе јесте његова активност у београдском музичком часопису *Звук* у којем је од 1932. до 1935. године објавио укупно тридесет седам текстова, на више од стотину страница. У студији се прате и утврђују константе Шварцових критичарских погледа. Два аспекта су обележила његове написе: одлучан став против виртуозитета и специфично заузимање за савремену музику – заузимање које није искључивало мање радикалан израз у савременој уметности и које није подразумеваало опозицију старо – ново. У раду су представљени и друга својства критичарског поступка Рикарда Шварца и његов стил.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Рикард Шварц, часопис *Звук*, виртуозитет у музици, рецепција модерне музике у Србији, српска музичка критика – прва половина XX века, српска музичка периодика.

Међу недовољно читаним, библиографски неприкупљеним и неиздатим домаћим музичким критичарима налазимо и Рикарда Шварца, композитора, диригента, музичког писца и педагога, личност која је оставила значајан траг у музичкој култури Краљевине Југославије.

Рикард Шварц је рођен 1897. године у Загребу. Потомак је загребачке јеврејске породице која води порекло из Мађарске. Његов отац Људевит, правник и политичар, био је први посланик јеврејског порекла у Хрватском сабору. Основну школу и гимназију завршио је у Загребу. У родном граду почео је да учи и музику. Било је то у Школи Хрватског гласбеног завода. Његови учитељи били су: Вацлав Хумл за виолину, Ернест Краут (Krauth) за клавир, а за теоријске дисциплине Фрањо Дуган

* alvasic@mts.rs

** Ова студија резултат је рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, који под бројем ОН 177004 финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

и Фран Лотка (Lhotka). Прве композиције написао је пред крај гимназијског школовања.

Према очевој жељи почео је да студира хемију у Загребу, а потом је прешао на студије технике у Бечу. Међутим, изразита склоност према музици пресудила је да напусти наведене студије и упише се на Државну академију за музику и сценске уметности у Бечу. Као његови бечки учитељи, на Академији и изван ње, наводе се еминентне личности: за композицију Албан Берг (Alban Berg); за хармонију Јозеф Маркс (Joseph Marx); за клавир Франц Јозеф Мозер (Franz Joseph Moser), а за дириговање Лудвиг Кајзер (Ludwig Kayser).

Године 1922. враћа се у Загреб и у Хрватском глазбеном заводу приређује први ауторски концерт. Тада му се поједине композиције изводе и у иностранству.

После Загреба, животни и професионални пут водио је Рикарда Шварца кроз четири града Краљевине Југославије. То су: Осиејек, Сплит, Београд и Нови Сад. Навешћемо главне његове активности у тим срединама.

У Осиеју је био оперски диригент у тамошњем Казалишту, диригент Осјечке филхармоније и Певачког друштва „Кухач“. У том граду деловао је и као наставник на Градском конзерваторијуму.

Кратка сплитска епизода (1926–1927) такође је дала значајне резултате. У том граду је заједно с виолинисткињом Мери Жежељ и пијанисткињом Јелком Карловац основао приватну музичку школу. Дириговао је Сплитском филхармонијом и био хоровођа Певачког друштва „Звонимир“.

Од 1927. Рикард Шварц је радио у Србији. Прво је био наставник клавира и музичке теорије, па помоћник директора Музичке школе „Станковић“. Године 1928. налазимо га, заједно с Милојем Милојевићем и Костом П. Манојловићем, као оснивача и члана уредништва *Музике*, једног од најсадржајнијих музичких часописа у међуратној Југославији.

Од 1936. деловао је у Новом Саду, као директор Музичке школе „Исидор Бајић“, где ће постићи изузетне педагошке резултате. После Априлског рата бежи у Загреб, где му се налазила породица. Тамо је ухапшен и заточен (Загреб, Госпић, Паг). Трагично је страдао у логору Јасеновац, вероватно пре краја 1941. године.

Сачувано је двадесет седам композиција Рикарда Шварца. Огледао се у различитим жанровима и врстама. Писао је оркестарску музику, хорска и камерна дела, композиције за глас и оркестар, соло песме, клавирску литературу. Његов стил је упознао радикална решења попут напуштања тоналитета, али Шварц се на крају окренуо неокласицизму.¹

¹ Као извори за биографију Рикарда Шварца послужила су нам следећа издања: PERIĆ 1969; ĐURIĆ-KLAJN MCMLXXVII; KOVAČEVIĆ 1984; IVOKOVIĆ 1998: 80–84; JURKIĆ SVIBEN 2013.

Име Рикарда Шварца је у српској и југословенској музичкој култури друге половине XX века било само име из лексикона. Његове композиције нису биле извођене, а његови бројни написи о музици нису били део музиколошке лектире. Интересовање за Рикарда Шварца почело се јављати тек од деведесетих година прошлог века, и у Хрватској и у Србији. Овде ћемо дати преглед тих радова.

Године 1995. Горјана Ивоковић је под менторством пок. проф. Еве Седак написала и у Одсеку за музикологију и гласбену публицистику Музичке академије у Загребу одбранила дипломски рад *Čovjek na margini: Rikard Švarc (1897–1941?)*. Тај рад је посвећен Шварцовој вокалној лирици, камерним и оркестарским композицијама. Три године касније рад Г. Ивоковић објављен је у хрватском музиколошком часопису *Arti musices* (Ivoković 1998). Та темељна студија до данас је једини музиколошки прилог у целини посвећен стваралаштву овог композитора.

У Хрватској се Шварцовом композиторском заоставштином вишеструко бавила и пијанисткиња Тамара Јуркић Свибен. Она је у издању Музичког информативног центра Концертне агенције Загреб и Удруге за проучавање и промицање културне баштине „Тамар“, коју води, објавила два нотна издања: Шварцову *Dječju suitu za klavir* (2013) и *Arapske noći: pet pjesama na tekstove iz zbirke „Arapske noći“* (2014). Године 2016. је на Хрватским студијама Загребачког свеучилишта одбранила докторску дисертацију *Glazbenici židovskoga podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1941. godine* (ментор: академик Станислав Туксар).²

Тамара Јуркић Свибен је за дискографску кућу „Croatia Records“ снимила компакт-диск *Začarani klavir* (JURKIĆ SVIBEN 2011). На том диску налазе се одабрана клавирска остварења истакнутих хрватских композитора јеврејског порекла; међу снимљеним делима је и Шварцова *Dječja suita*.

Интересовање за Рикарда Шварца у исто време се појавило и у Србији. Најпре се, средином деведесетих година прошлог века, Мелита Милин зауставила, у студији о рецепцији авангарде у међуратном Београду, код појединих Шварцових написа, ставова и термина које је користио, а у вези са савременом музиком (Милин 1996: 482–483). Три године касније изашла је историја српске музичке критике и есејистике међуратног доба из пера пок. Роксанде Пејовић. У тој књизи ауторка је дала општији поглед на музикографију Рикарда Шварца (ПЕЈОВИЋ 1999: 219–228). Најсажетија верзија тог увида презентирана

² Резиме дисертације: SVIBEN JURKIĆ 2017.

је у колективној *Историји српске музике* из 2007. године (Веселиновић-Хофман 2007: 695). Шварцу је поклоњена пажња у музиколошкој монографији Катарине Томашевић која садржи до сада најшире постављено и изведено истраживање и проучавање српске музичке културе међуратног раздобља (Томашевић 2009). У најновијој научној монографији, музиколошкој и социолошкој, из пера Иване Весић, посвећеној проблематици конструисања српске музичке традиције у периоду између два светска рата, сагледани су и рад и допринос Рикарда Шварца (Весић 2018). Најзад, од писца ових редова потичу студије о рецепцији западноевропске и авангардне музике у српској музичкој периодици међуратног доба, у којима су анализирани и поједини огледи Рикарда Шварца (Васић 2011; 2013).³

Рикард Шварц је током читавог живота писао о музици. Тако је било у Загребу, Осијеку, Сплиту, Београду, Новом Саду. Данас располажемо селективном библиографијом његових написа (KUNTARIĆ 1986: 116–121). Остаје потреба за израдом потпуне библиографије његових текстова и за интегралним читањем његове музикографске оставштине. На путу до тога циља, определили смо се за целовито читање његових критика у часопису *Звук*.

Рикард Шварц је у *Звуку* објавио укупно тридесет седам текстова. Од тих штива могла би се издати књига од преко стотину страница. Шварцово име јавља се из броја у број. Само у неколико бројева нема његових прилога – у свескама за октобар 1933, септембар 1935. и март 1936. године. Али зато у осам бројева име Рикарда Шварца налазимо испод два или чак три чланка.⁴

У жанровском погледу најзаступљенија је музичка критика (25 чланака); следе критички прикази нотних издања (7); затим долазе огледи (3); у најмањем броју заступљене су белешке (2).

Приступајући аналитичком читању Шварцових музичких критика, определили смо се за откривање његових погледа на музичку умет-

³ Будући да потиче из 1994. године, на почетку овог хронолошког прегледа проучавања музикографије Рикарда Шварца очекивала би се монографија Сање Мајер Бобетко о хрватској међуратној музичкој критици (МАЈЕР БОВЕТКО 1994). Међутим, ауторка се није бавила текстовима Рикарда Шварца, осим што је у прилогу – у попису релевантних музичких критичара – навела Шварцово име уз хрватска гласила у којима је он сарађивао (МАЈЕР БОВЕТКО 1994: 142). Наиме, структура књиге др Сање Мајер Бобетко почива на портретима истакнутих представника четири врсте музичке критике у међуратној Хрватској; то су: идеолошко-утилитаристичка критика (Антун Добронић); марксистичка (Павао Марковац); импресионистичка (Никола Полић); и критика иманентна музичком делу (Мило Ципра). Други елеменат структуре и концепције ове књиге подразумева синтетске напомене о чetrнаест хрватских музичких часописа и музичкој критици у њима.

⁴ По два написа објавио је у следећим бројевима: јануар 1933, март 1933, мај 1933, март 1934, фебруар 1935. и октобар–новембар 1935. У свескама за децембар 1932. и април 1934. заступљен је са по три текста.

ност. Зато смо пратили константе у његовој музикографији – теме и проблеме којима се враћао и изражавао начелне ставове о њима. Две се такве нити провлаче кроз читав корпус Шварцове критичарске продукције у *Звуку*. То су третман музичког виртуозитета и однос према савременој музици.

*Виртуозитет у музици: између одбацивања,
шрљељивости и пожељности*

Развојни ток српске уметничке музике и музичког живота у XIX и у првој половини XX века подразумевао је значајно партиципирање виртуоза и репертоара у знаку виртуозитета.⁵ Држање критичара према таквом репертоару и таквим уметницима било је различито. Међутим, од појаве Милоја Милојевића на страницама *Српског књижевног гласника* и *Полијике* српска јавност је била суочена с изузетно критичким ставом према том аспекту музичке уметности и према композицијама у којима је виртуозитет играо наглашену или доминантну улогу. У првом реду аксиолошки, али и просветитељски разлози определили су Милојевићеву до крајности хладну дистанцу према виртуозитету. Разуме се, било је критичара који су с више стрпљења и толеранције гледали на тај аспект музичких дела и извођења. Али Милоје Милојевић је писао у најутицајнијим међуратним гласилима и имао је највећи утицај на обликовање јавног укуса и естетских мерила.⁶

Питање виртуозитета заузима једно од најзначајнијих места у критичким написима Рикарда Шварца у *Звуку*. Оно се јавља готово из чланка у чланак, свакако изазвано конкретним поводима, тј. концертним репертоаром.

Пажљиво читање Шварцових текстова указује на ауторов нијансиран однос према виртуозитету. Тај однос граде три елемента: начелно и доста енергично одбацивање виртуозитета и композиција у знаку тог својства; благост и толеранција у типски одређеним случајевима и приликама; најзад, више пута поновљено указивање на пожељност виртуозитета у музичким делима, под одређеним условима.

За темељни однос Рикарда Шварца према виртуозитету парадигматична је већ прва његова критика у *Звуку*.

Трећег октобра 1932. у Београду је први пут наступио већ тада славан виолиниста Натан Милштајн (Nathan Milstein). Рикард Шварц није био одушевљен концертом тог уметника:

⁵ Попис београдских музичких манифестација и концертног репертоара до 1941. године доноси капитално дело Слободана Турлакова (Турлаков 1994).

⁶ О овој проблематици видети у студији Васић 2008.

Iako broj virtuoza svetskog ranga nije malen, Milstein je ubrzo postao slavan, zahvaljujući u prvom redu svom velikom tehničkom talentu, svojoj fiziološkoj predispoziciji za violinskog virtuoza. Kao muzičar on nas nije oduševio... Sam sastav programa predstavlja Milsteina kao virtuoza prosečnih ambicija... Za idejni pravac Milsteinove umetnosti karakterističan je izbor poslednje tačke, Wieniawskiјeve Polonaise, koja kraj svih svojih tehničkih odlika ne može da nas zadovolji svojim muzičkim sadržajem (ŠVARC 1932a: 20).

Бројни су примери Шварцовог устајања против репертоара у којем је виртуозитет био наглашен као садржај музичког уметничког дела. *Полонеза* Хенрика Вјењавског (Henryk Wieniawski) није изолован пример. Тако су Паганинијеве (Niccolò Paganini) варијације *God save the King* оцењене као „блефозне“.⁷ Данашњи стручњак и слушацац, који на виртуозитет гледа мирније од Рикарда Шварца (или од Милоја Милојевића), не би то дело одбацио као безвредно. А свирају га водећи савремени уметници, чије снимке издају најпознатије дискографске куће.⁸ А нарочито се не може примити сужен Шварцов опис и једнострано вредновање Виолинског концерта Јана Сибелијуса (Jan Sibelius), за који је желео и стигао да каже само да то је „типична virtuosna kompozicija“ (ŠVARC 1933c: 182).

Рикард Шварц је ретко посезао за снажним изразима. Један такав пример налазимо управо у вези с виртуозним репертоаром.

Шеснаестог новембра 1933. у Београду је концерт одржао прослављени виолончелиста Емануел Фојерман (Emanuel Feuermann). Последња тачка програма била је *Таранџела* (оп. 23) Карла Алфреда Пјатија (Carlo Alfredo Piatti). Шварц излази из свога уобичајеног мирног држања и за *Таранџелу* каже да је „pretstavljala naročitu koncesiju vulgar-nom ukusu površne publike“ (ŠVARC 1933g: 66). Очито, критичар *Звука* је свој однос према виртуозитету знао да пласира кроз градацију. Од свих композиција које је Рикард Шварц оценио неповољно, Пјатијев ефемерни комад било би најтеже „бранити“ естетским аргументима.

Рикард Шварц се критички освртао и на извођачке конвенције из доба романтизма, а које су се одржале и у раном XX столећу. Он није одобравао „индивидуалистичка рубата“ и „самовољна темпа“, својствене виртуозима тога времена и те традиције (вид.: ŠVARC 1932a: 20). Устајао је против „позе“ и „неумесних ефеката“ путујућих виртуоза (вид.: ŠVARC 1932b: 59).

⁷ ŠVARC 1934e: 269. Наведено Паганинијево дело извео је виолиниста Драгутин Сенаши, на свом концерту од 18. априла 1934. на Коларчевом народном универзитету у Београду.

⁸ Ту композицију снимео је 1978. познати италијански виолиниста Салваторе Акардо (Salvatore Accardo) за кућу „Deutsche Grammophon“. Тај снимак је прештампан код истог издавача још двапут (2000, 2018), у оквиру целокупних снимака Паганинијеве музике у извођењу тог виолинисте.

Постојале су само две ситуације у којима овај критичар није (оштро) нападао виртуозитет. Било је то у случају младих и у случају оних еминентних музичара који нису примарно оцењени као виртуози.

Рикард Шварц је виртуозитет *као склоности* доводио у везу (и) с младошћу и тада га није осуђивао; штавише, подржавао га је као неопходан технички услов за развој младог уметника.

Четвртог јануара 1933. у Београду је реситал одржао млади пијаниста Велизар Гођевац. Критичар *Звука* се у карактеризацији тог уметника определио за неутралан исказ иза кога је стајало извесно разумевање за младалачку склоност према техничкој бриљанцији:

Velizar Godevac ide konsekventno svojim odabranim putem koncertnog pianiste i pokazuje približavanje onom stupnju virtuozieta, kojemu kao mlad i ambiciozan umetnik nesumnjivo teži (ŠVARC 1933b: 142).

Толеранција је долазила до изражаја и приликом сусрета с потврђеним музичарима, а у име њихових знатних уметничких „заслуга“. На београдском концерту од 28. јануара 1933. виолончелиста Енрико Мајнарди (Enrico Mainardi) свирао је и своју *Црначку фанџазију*. Шварц за њу каже да „*ide za paganinijevskim efektima i pretstavlja zbir tehničkih mogućnosti (i nemogućnosti) za violončelo*“. Последња реченица открива добру вољу и добро расположење критичара према изврсном уметнику: „*Ovu briljantnu šalu rado ćemo mu oprostiti*“ (ŠVARC 1933b: 143).

Приметићемо и да је Рикард Шварц камерну музику ставио изнад сваког виртуозитета. Карактер манифеста против виртуозитета а за камерни жанр попримају речи овог критичара из 1935. године:

Kamermuzičke priredbe bile su i ostale su do danas veoma retke [u Beogradu], svetli momenti čistog i profinjenog muziciranja bez virtuoze pozadine, bez tendencije osvajanja sretstvima virtuoze akrobacije, koja zavodi često soliste na umetnički manje opravdane izlete u carstvo blefa i bravure (ŠVARC 1935a: 107).

Постојала је једна тема у вези с којом Рикард Шварц никада није устао против виртуозитета и у вези с којом није пропуштао да у афирмативном смислу употреби реч виртуозитет. Била су то домаћа певачка друштва.

Као што је познато, српска и југословенска певачка друштва су током XIX stoleћа вршила не само музичку већ и националну пропагандну функцију. У веку борбе за национално ослобођење, хорска песма представљала је и политичко средство. Међутим, после ослобођења и уједињења из 1918. године, прилике су се промениле. Певачка друштва су изгубила своју некадашњу улогу и сада је у први план изашло питање уметничког домаћаја њиховог репертоара и њихових интерпретација.

Од певачких дружина сада се очекивало да еволуирају у уметничка тела која ће бити равноправни конкуренти осталим, професионалним установама музичког живота.

Рикард Шварц је у критикама у часопису *Звук* недвосмислено и енергично указивао на неопходност те трансформације. Није био задовољан традиционалистичким програмима на концертима певачких друштава, једнако упућујући хорове на проширење репертоара према савременој музици. У свим тим приликама, он је помињао виртуозитет као ниво техничке спреме који певачка друштва треба да достигну како би била у стању да се подухвате тог и таквог репертоара. Године 1933. у *Звуку* је објавио критику концерта Првог београдског певачког друштва. Приметио је техничко заостајање тога ансамбла и изразио поверење у способности диригента Предрага Милошевића:

Pod njegovom će upravom hor verovatno opet zauzeti svoje staro mesto u prvim redovima pevačkih društava, sposoban da peva i komplikovanu horsku muziku, virtuosnu i savremenu (ŠVARC 1933f: 304).

У својој критичарској пракси Шварц је наилазио на ансамбле који су располагали виртуозном техником, али чији је репертоар био у знаку старије музике и старијих схватања. Тако је било и у случају реномираног бугарског хора „Гусле“. Тај ансамбл је у Београду одржао два концерта у јануару 1934. године. Шварц бираним речима говори о техничкој спремности тога хора, али није задовољан избором програма:

Moderna horska tehnika, linearna polifonija i ritmičko bogatstvo modernog višeglasja, ne ostavlja zasad traga u stvaranju bugarskih horskih kompozitora, koji se drže uglavnom tradicija evropskog horskog stvaranja druge polovine prošlog veka, a još više ruskih crkvenih i svetskih kompozitora... Vanredno lep glasovni materijal, savršeno ujednačen, omogućuje ostvarenje jedne gotovo idealne reprodukcije... harmonizacija i originalnih kompozicija u narodnom duhu. Mi verujemo da bi ovaj odlični hor mogao virtuosno da reši i mnogo teže savremene tehničke probleme i da će se morati odlučiti na to da svoje programe izradi u savremenijem duhu (ŠVARC 1934b: 142).

Виртуозна фактура модерне хорске композиције као Шварцова препорука, па и захтев стављен пред домаће и стране хорске ансамбле, тачка је у којој се укрштају оба темељна аспекта његових критика у *Звуку* – питање виртуозитета и питање савремене музике. Зато нас она сада уводи у други сегмент нашег рада.⁹

⁹ Рикард Шварц је 1938. године, у последњем двоброју *Весника Јужнословенског певачког савеза*, објавио текст „Певач прошлости и певач будућности“. У том чланку он се вратио питањима техничке припремљености домаћих хорских ансамбала за модерни репертоар; вид.: Васић 2016: 192.

И „стйаро“ и „ново“: Шварц и савремена музика

Репутацији Рикарда Шварца као апологета авангардне музике свакако је допринела чињеница да је он 1929. године у *Гласнику Музичког друштва „Стианковић“* превео један текст Арнолда Шенберга. Био је то превод увода из Шенбергове *Науке о хармонији* (ШВАРЦ 1929: 120–123).¹⁰ У том часопису изаћи ће и други његови текстови у којима се експонирао као познавалац и промотер савремених музичких стремљења.¹¹

Слика коју нуди Шварцова критичарска продукција у *Звуку* донекле се разликује. Може се рећи да је Шварцов однос према савременој музици у *Звуку* добио на рељефности израза, утолико што смо на том материјалу у прилици да јасно препознамо кључне а различите компоненте тог односа.

На које је све начине Рикард Шварц подржавао савремену музику као критичар часописа *Звук*? Приметићемо да нису изостајале његове похвале уметницима који су на свој програм стављали модернија и модерна дела, страна и домаћа. У децембру 1932. упутио је речи похвале пијанисткињи Јелени Ненадовић која је на свом београдском концерту од 19. новембра те године свирала и композиције Јозефа Сука (Joseph Suk), Војислава Вучковића и Игора Стравинског (Игорь Стравинский). Шварц пише:

Jelena Nenadović ima razumevanja ne samo za klasična dela klavirske literature, već i za nova i najnovija stremljenja... Sugestivnost i sigurnost izvođenja za nas su najbolji dokaz da mlada pianistkinja ima instinkta za novije pravce u muzici i da ih sa predanošću studira (ŠVARC 1932c: 59).

У истом правцу иду критичареви афирмативни коментари о француској пијанисткињи Зини Певзнер (Sina Pevsner), која је у свој програм уврстила и дела Дебисија (Claude Debussy), Де Фалје (Manuel de Falla) и Скрјабина (Александр Скребин). Шварц те ауторе назива стубовима савременог пијанистичког репертоара, а за Зину Певзнер примећује да „uz izrađenu tehniku ima mnogo smisla za novi klavirski ton i kolorit“ (ŠVARC 1933a: 97).¹²

¹⁰ То ће бити једини српски превод неког Шенберговог текста све до 2009. године, када се појавила *Antologija netačkog eseja* Драгана Стојановића (STOJANOVIĆ 2009), у коју је уврштен Шенбергов чланак „Однос према тексту“ (прев. Татјана Тропин, стр. 141–144), пореклом из алманаха *Плати јахач*. Алманах је интегрално преведен 2009. у Хрватској (SEDAK, VAŠIĆ 2009). Шенбергов текст се налази на стр. 41–50.

¹¹ О Шварцовим написима у том часопису вид. Васић 2011: 146–147.

¹² Реситал је одржан 2. децембра 1932. Зина Певзнер (Париз, 1910. – Палма де Мајорка, 2004) била је удата за хрватско-перуанског сликара Кристијана Крековића (Копривна код Тузле, 1901. – Палма де Мајорка, 1985).

Шварц је одавао признање извођачима који би се латили волуменозних дела савремене југословенске музике, као што је то било у случају Академског певачког друштва „Обилић“ које је 1934. извело *Религиофонију* Јосипа Славенског. Одушевљење композицијом допуњено је комплиментима извођачима, па се за Хор „Обилић“ каже да је „danas nesumnjivo na punoj umetničkoj visini i pokazuje napredak prema ranijim godinama, naročito u sastavu programa koji ga čine pionиром модерне музике“ (ŠVARC 1934f: 341).

Није само концертни репертоар био повод и прилика да се Рикард Шварц заложује за савремену уметност. Он је увидео значај радија као новонасталога медија за распрострањавање класичне, али и модерне музике. У закључном пасусу чланка „Muzika na radiju“ из 1934. године, он напомиње да радио треба да буде „i initiator nove umetnosti, propagator i zaštitnik novih stremljenja“ (ŠVARC 1932b: 50). Продужавајући у том правцу, критичар појашњава и појачава свој став и каже да веће радио-станице треба да поручују нова музичка дела.

У музиколошкој литератури је с правом запажено да је Шварцово несумњиво залагање за нову музику било лишено нетолерантности и искључивости (Милин 1996: 492). Та компонента у раду овог критичара може се пратити кроз неколико проблемских кругова.

Пре свега треба приметити да Рикард Шварц нову музику ни на који начин није одвајао од традиционалних стилова; његово заузимање за модерну и авангардну музику није почивало на опозицији старо – ново. И још: у његовим ставовима није било антиромантизма, тако својственог авангарди XX века.

Тако, на пример, Шварц није скривао одушевљење када би се сусрео с импресионним извођењем Шесте симфоније Чајковског или Брамсовог Виолинског концерта који је назвао *јединим и јединственим* (вид.: ŠVARC 1933a: 97; 1933d: 264). У *Звуку* се веома ретко наилази на Шварцово нестрпљење према класичним мајсторима европске музике. У децембру 1932. он је за словеначког пијанисту Ивана Ноча написао да је свирао „i obligatnog Chopina“ (ŠVARC 1932c: 59).¹³ Међутим, из контекста се види да је овде реч о „засићености“ београдског концертног репертоара музиком пољског романтичара, а не о критичаревом отпору према њој као таквој. Шварц није држао да је класична музичка литература сметња афирмацији нове музике, иако је публика у

¹³ Иван Ноч (Љубљана, 1901. – Вашингтон, 1951) концерт је одржао 3. новембра 1932. Поред осталог, свирао је једну од три Шопенове екосезе, као и етиде оп. 10. бр. 6. и 11; вид.: Турлаков 2003: 418, 530. и 534. Шварц је у *Звуку* употребио плурал – *Écossaises*. У својој критици овог концерта Петар Крстић употребљава сингулар (Крстић 1932). С друге стране, Крстић каже да је Ноч свирао две Шопенове етиде у *Ес-дуру* опус 10. и 25. Као што је познато, у циклусу оп. 25. не постоји етида у *Ес-дуру*.

прошлом веку, не само овдашња, увек показивала много веће интересовање за музичка дела прошлости него садашњости. Ипак, свој задатак као пропагатора нове уметности није видео у стварању лажне опозиције традиција – авангарда. Уосталом, за овог нашег музикографа авангарда није сама по себи представљала вредност.

Из критика у *Звуку* тешко би се могло закључити који су правци савремене музике Рикарду Шварцу били интимно најближи. Он је позитивно писао о делима која је сам оквалификовао као умерено модерна (тај израз је више пута користио у својим написима). Ту мислимо, примерице, на Други гудачки квартет у оно време младог композитора Мила Ципре.¹⁴ Очито, изостанак радикализма у избору изражајних средстава за Шварца-критичара није играо никакву улогу; од примарне важности било је да ли је дело у естетском и композиционо-техничком смислу успело.

Два примера можда најјасније илуструју ову темељну црту Шварцовог односа према савременој музици:

У свесци *Звука* за мај 1933, Шварц је с похвалама приказао издање композиција Миховила Логара – *Две јајанске ѝриче* – *Tango-Berceuse за клавир*. Критичареву начелну наклоњеност према модерном звуку налазимо у следећим редовима:

Muzički nacionalizam nije oplodio Logarovu fantaziju i njegovo stvaranje kreće se u pravcu opšteg evropskog tonskog govora, koji ima svoje pristalice u svim naprednim muzičkim sredinama [kurziv: A. V] (ŠVARC 1933e: 279–280).

Међутим, појава веома „напредних“ композиција неће нужно изазвати елан код Рикарда Шварца. На камерном концерту Руског музичког друштва у Београду од 10. децембра 1933. чула се и једна клавирска композиција Драгутина Чолића у извођењу Миховила Логара – *Тема са варијацијама*. Драгутин Чолић је припадао најрадикалнијем крилу тзв. Прашке групе. Ученик Алојза Хабе (Alois Haba), он се у првом стваралачком периоду окретао атоналности, четвртстепеном систему, атематизму и додекафонији. Искључиво одан унутрашњој лепоти музичког дела, његовој целовитости и аутентичности, Рикард Шварц је остао неприступачан за Чолићев авангардни музички језик:

Čolićeve *varijacije* ne dejstvuju neposredno dražima emotivne raspevanosti ni punoćom klavirskoga zvuka. One su spekulativno rađene ekstremno moderno, u stilu koji imponuje više svojom konzekventnošću nego realnim zvučnim efektom (ŠVARC 1934a: 112).

¹⁴ Вид.: ŠVARC 1933c: 181. Циприно дело извео је Загребачки квартет на своме београдском концерту од 5. фебруара 1933. године. О том реномираном камерном ансамблу вид. монографију MARTINČEVIĆ MMX.

Чланци објављени у ревији *Звук* Рикарда Шварца приказују као критичара модерног сензибилитета и несумњиво склоног савременој уметности. Међутим, та склоност је била контролисана строгим естетским чулом и критеријумом. За Шварца, авангарда је морала да пружи доказа о својој релевантности као, уосталом, и свако друго усмерење у музичкој уметности.

О стилу и идеологији

У чланцима Рикарда Шварца живи традиција старије српске музичке критике кроз помињање бројности публике на концертима, као и њених реакција на изведени репертоар и уметнике. Такви коментари доносе корисне податке историчару и социологу музике заинтересованима за испитивање хоризонта очекивања односне средине и публике. У начелу, такви коментари доприносе и живости текста.

Музичка хроника коју је Шварц исписивао у *Звуку* одвијала се на релативно мањем и малом простору, и била је штампана збијеним слогом – једном критиком било је обухваћено више музичких догађаја. Са ситним слогом и збирним освртима кореспондирао је лапидарни стил овог аутора. Принудна сажетост има своје изазове. Концентрисан на изношење најважнијих, управо основних података и на кратка и јасна вредновања, Шварц није увек био у прилици да своје судове развије и презентује их на занимљив и упечатљив начин. У његовим критикама има стереотипног и сувопарног изражавања. Код њега читамо да је Бахов (Johann Sebastian Bach) Виолински концерт у а-молу Милан Фотић „interpretovao veoma muzikalno“ (ŠVARC 1933c: 182). Није продубљенији ни опис пијанисткиње Мире Фајзелзон (Feiselsohn), за коју је примећено да располаже одличном техником и стилском културом (вид.: ŠVARC 1934d: 234). У целини, стилски апарат Рикарда Шварца не одликује се дистинктивношћу, али са задовољством бележимо примере његовог литерарног надахнућа.

Тако ће се читаоцу урезати у сећање несвакидашњи коментар о шпанском виолинисти Хуану Манену (Juan Manén), за кога Шварц каже да „interpretira Mozarta, Bacha i Beethovena bravurozno i u sjajnoj, osvajajućoj zvučnosti, sa aristokratskom sigurnošću nastupanja i *ponešto utornom osećajnošću* [курзив: А. В.]“ (ŠVARC 1934a: 114). Сугестивна је и слика Зине Певзнер као тумача Првог клавирског концерта П. И. Чајковског (Пётр И. Чайковский): „izvodila [ga je] sa punom zvučnošću i velikopotezno“ (ŠVARC 1934c: 188).

Најзад, читалац навикнут на децентног критичара, одмакнутог од стилских фјоритура и гласноће, с осмехом ће застати код формулације

чија се директност граничи с парадоксалношћу. Овако је Рикард Шварц започео своју критику наступања прослављеног италијанског баритона Ђузепе Де Луке: „G. de Lucca zna da peva“ (ŠVARC 1935c: 321).¹⁵

На крају, остаје да се осврнемо на ванмузичке погледе Рикарда Шварца. Повучен и дискретан, иако јасан, он је своје погледе на актуелна политичка и идеолошка превирања само назначио у критикама у часопису *Звук*. У децембру 1932. он помиње пропадање старих, грађанских друштвених облика и стварање нових, ширих и општијих колектива (вид.: ŠVARC 1932b: 50). Идућег месеца поменуте су ауторитарне тенденције код свих европских нација (вид.: ŠVARC 1933a: 97). Међутим, ти искази нису разрађени и више делују као сигнали, али је њихово усмерење јасно – левичарско и антифашистичко.

Шварц ће се у погледу својих уверења јасније представити у изузетно афирмативној критици *Ливнице*, познатог дела Александра Мосолова (Александр Мосолов), једног од врхунаца међуратне совјетске музике. Он то дело дефинише као химну раду, машини, фабрици, „свету данашњице“; говори о ритму и пулсу гвоздене логике музичког развијања, „новог и бескомпромисног“, да би на крају констатовао како је извођење тога дела произвело дубоку импресију (вид.: ŠVARC 1934e: 269–270). Ретке су композиције о којима је Рикард Шварц писао са овомлико одушевљења.

За крај смо оставили два примера који треба да документују Шварцово схватање о аутономији уметности и естетске вредности:

Појачана пропаганда Трећег рајха у Краљевини Југославији, током тридесетих година, обухватила је и музику. Тако је 1935. године овде наступио Хор магдебуршких мадригалиста. Шварц је приметио да њихова турнеја има несумњиво пропагандистички карактер, али то није утицало на његово високо вредновање умећа тога, како је написао, сјајног ансамбла (вид.: ŠVARC 1935c: 319–320).¹⁶

Ако би се у Шварцовим музичким критикама у *Звуку* тражило место које открива можда централну тачку у његовом поимању музичке уметности, његово схватање о примарности естетике пред сваком врстом утилитарности, онда би то била следећа алинеја из 1935. године:

„Ličnost“ se u umetnosti ne može isključiti. Ne koriste ni najlepši nacionalistički ni socijalni „programi“ ako se iza njih ne krije pravi umetnički temperament koji pridobija za sebe simpatije i poverenje javnosti... (ŠVARC 1935b: 142).

¹⁵ Ђузепе Де Лука (1876–1950) одржао је концерт у Београду 15. октобра 1935; програм концерта вид. у Турлаков 1994: 174.

¹⁶ На ову критику осврнула се Ранка Гашић, у склопу својих истраживања културних утицаја Велике Британије и Немачке у међуратном Београду; уп. Gašić 2005: 79, 86.

За крај нашег рада позајмићемо од Шварца управо реч личност. На његовом примеру се види колико склоп личности, карактер и темперамент утичу на сваку врсту духовне делатности. Компетенција, тиха чврстина уверења, јасноћа мисли и ставова нису биле удружене с потребом за инсистирањем. Иако без изражене тежње за литерарним украшавањем, његове музичке критике плене пажњу читалаца.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВАСИЋ, Александар. „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција.“ *Музиколоџија* бр. 8 (2008): 185–202.
- ВАСИЋ, Александар. „Рецепција авангардне музике у међуратном Београду: пример часописа *Музика* и *Гласник Музичког друштва 'Стијанковић'* / *Музички гласник*.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* бр. 44 (2011): 133–151.
- ВАСИЋ, Александар. „‘Материјалисти’ и ‘идеалисти’ у нетраженом дијалогу: часопис *Звук* (1932–1936) и музика Западне Европе.“ *Музиколоџија* бр. 14 (2013): 77–92.
- ВАСИЋ, Александар. „Музикографија *Весника Јужнословенског певачког савеза* (1935–1938).“ *Музиколоџија* бр. 21 (2016): 185–200.
- БЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана (ред.). *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- ВЕСИЋ, Ивана. *Конституисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2018.
- КРСТИЋ, П. [Петар] Ј. „Концерт Ивана Ноча.“ *Правда* 4. XI 1932: 4.
- МИЛИН, Мелита. „Написи о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата.“ У: Голубовић, Видосава, Станиша Тутњевић (ур.). *Српска авангарда у периоду*. Зборник радова. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 479–492.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Музичка кријка и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскршћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Матица српска, 2009.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Лейтмотив музичког живота у Београду 1840–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Христоматија о Шојену (уз његово присуство међу нама до 1941)*. Београд: Ауторско издање, 2003.
- ШВАРЦ, Рикард. „Арнолд Шенберг као учитељ.“ *Гласник Музичког друштва 'Стијанковић'* бр. 7 (октобар 1929): 117–123.
- ЂURIĆ-KLAJN, Stana. „Švarc, Rikard.“ У: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXXVII², 521.
- GAŠIĆ, Ranka. *Beograd u hodu ka Evropi. Kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941*. Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2005.
- IVOKOVIĆ, Gorjana. „Na margini. Rikard Schwartz (1897.–1941.?).“ *Arti musices* br. 29/1 (1998): 27–90.
- JURKIĆ SVIBEN, Tamara. [„Predgovor.“]. У: „Rikard Švarc. Dječja svita za glasovir.“ Red. Tamara Jurkić Sviben. Zagreb: Udruga za proučavanje i promicanje kulturne baštine „Tamar“ – Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 2013, III–VI.
- KUNTARIĆ, Marija (ur.). *Bibliografija rasprava i članaka*. Knj. 14. Muzika, Struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1986.

- MAJER-BOBETKO, Sanja. *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1994.
- MARTINČEVIĆ, Jagoda. *Zagrebački kvartet 1919–2009*. Zagreb: Matica hrvatska, MMX.
- MIHALEK, Dušan I. „Jevrejski muzičari između Srbije i Izraela.“ U: МАНДИЋ, Биљана, Јелена Атанасијевић (ур.). *Српски језик, књижевност, уметност*. Зборник радова са XI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28–29. X 2016). Књига III: Савремена музика између тишине и звука. Архитектура у комуникативном дискурсу. Балкан – место сусрета култура и уметности. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2017, 17–23.
- PERIČIĆ, Vlastimir. *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: „Prosveta“, [1969], 536–538.
- SEDAK, Eva, Marcel Bačić (ur.). *Plava konjica. Almanah „Plavi jahač“ i Projekt „Plavi jahač“ Hrvatskoga glazbenog zavoda*. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2009.
- STOJANOVIĆ, Dragan. *Antologija nemačkog eseja*. Beograd: „Službeni glasnik“, 2009.
- SVIBEN JURKIĆ, Tamara. „Musicians of Jewish origin in Northern Croatia 1815–1941.“ *Arti musices* br. 48/2 (2017): 323–328.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Nathan Milstein. Sigmund Dygat].“ *Zvuk* br. 1 (novembar 1932a): 19–21.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika na radiju.“ *Zvuk* br. 2 (decembar 1932b): 45–50.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Ivan Noč. Jelena Nenadović. Fritz Pinto].“ *Zvuk* br. 2 (decembar 1932c): 59.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [François Cholé. Zina Pevzner. Boris Popov. Beogradska filharmonija, Carlo Zecchi i Nikola Mandrino. Collegium musicum. Muzička škola Stanković. Beogradska muzička škola].“ *Zvuk* br. 3 (januar 1933a): 97–98.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Dva koncerta francuske muzike. Velizar Godevac. Claudio Arrau. Eleanor Spencer. Enrico Mainardi. Beogradska filharmonija uz sudelovanje Enrica Mainardia].“ *Zvuk* br. 4 (februar 1933b): 142–143.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Zagrebački kvartet. Karel Holub i Beogradska filharmonija. Collegium musicum].“ *Zvuk* br. 5 (mart 1933c): 181–182.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska filharmonija i Vaša Pšihoda. Raisa L. Karavodina. Bojana Jelača. Maksimilijan Skalar. Beogradska muzička škola. Muzička škola Stanković].“ *Zvuk* br. 7 (maj 1933d): 262–263.
- ŠVARC, Rikard. „Muzička izdanja. Mihovil Logar: *Dve japanske priče – Tango-Berceuse* za klavir. Edition Frajt, Beograd.“ *Zvuk* br. 7 (maj 1933e): 279–280.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Paul Weingarten. Lazare Lévy. Beogradski kvartet. Prvo beogradsko pevačko društvo].“ *Zvuk* br. 8–9 (juni–juli 1933f): 303–304.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Fric Pinto. Rusko muzičko društvo. Emanuel Feuermann. Drugi koncert Beogradske filharmonije. Kompoziciona večer Karola Szymanowskog. Muzička škola].“ *Zvuk* br. 2 (decembar 1933g): 66–68.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska radiostanica. Rusko muzičko društvo. Muzička škola u Beogradu. Treći koncert Beogradske filharmonije i Juan Manen. Milica Prica. Veče Ljubice Toth i Geze Šenbergera. Jurij Arbatski. Juan Manen. Koncert Rosette Anday].“ *Zvuk* br. 3 (januar 1934a): 112–114.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Jurij Arbatski. Bugarski narodni hor *Gusla*. Collegium musicum].“ *Zvuk* br. 4 (februar 1934b): 141–142.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Prvo beogradsko pevačko društvo. Žensko pevačko društvo iz Novog Sada. Donski kozaci. Simfoniski orkestar Stanković. Violinista Karlo Rupel i pianistkinja Zora Zarnik. Bronislav Hubermann. Pianista Imre Ungar. Bariton Paranos].“ *Zvuk* br. 5 (mart 1934c): 186–189.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Orguljski koncerti Jurija Arbatskog. Amaterski orkestar *Lira*. Jevrejsko vokalno udruženje *Hanigun*. Glasbena matica iz Ljubljane].“ *Zvuk* br. 6 (april 1934d): 233–234.

- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Marija i Olga Mihailović. Dragutin Senaši. Enrico Mainardi. Beogradska filharmonija. Dva hora iz Temišvara.].“ *Zvuk* br. 7 (maj 1934e): 268–270.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Koncert Trboveljskog slavčeka. Plovdivsko pevačko društvo. Akademsko pevačko društvo *Obilić*. Učiteljsko pevačko društvo *Marinković*.].“ *Zvuk* br. 8–9 (jun–jul 1934f): 338–342.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Praški kvartet. Ida Mijović-Černe. Pierre Fournier. Peti koncert Beogradske filharmonije. Šesti koncert Beogradske filharmonije i Svjatoslav Sulima-Stravinski.].“ *Zvuk* br. 3 (mart 1935a): 107–108.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Olga Oljdekop. Dušan Djordjević. Zlatko Baloković. Dva koncerta Beogradske filharmonije. Prvo beogradsko pevačko društvo. Koncert Beogradske muzičke škole.].“ *Zvuk* br. 4 (april 1935b): 141–143.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd. [Hor magdeburških madrigalista. Beogradska filharmonija. Drugi koncert Filharmonije i Rudo Firkušny. Giuseppe de Lucca.].“ *Zvuk* br. 8–9 (oktobar–novembar 1935c): 319–321.
- „ŠVARC, Rikard.“ U: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Leksikon jugoslavenske muzike*. T. 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, 447.

ДИСКОГРАФИЈА

JURKIĆ SVIBEN, Tamara. *Začarani klavir*. Zagreb: „Croatia Records“, 2011.

Aleksandar N. Vasić

Rikard Schwarz as Music Critic

Summary

The name of Rikard Schwarz (1897–1941?), a composer, conductor, pedagogue, music writer, and critic who worked in Zagreb, Osijek, Split, Belgrade, and Novi Sad, is not well known to the wider musical public and is not sufficiently present in musicology. Fifty years after the tragic death in the Jasenovac concentration camp Jasenovac in Croatia, Rikard Schwarz was only an entry in the encyclopedia. Since the mid-1990s, the interest in his legacy has increased both in Croatia and Serbia.

The extensive critical activity of Rikard Schwarz is related to all the environments in which he lived and worked. This paper is dedicated to his critical production in the Belgrade music magazine *Zvuk* (Sound). He wrote for this magazine between 1932 and 1935 and published 37 articles on more than a hundred pages.

This paper determines the constants of Schwarz's view of the art of music. Two fundamental aspects mark his criticism in *Zvuk*: clearly negative attitude towards virtuosity in musical art and specific advocacy for contemporary music.

Schwarz was against a concert repertoire in which the compositions of accentuated virtuosic physiognomy and similar content would be included. For example, he rejected Henryk Wieniawski and Paganini. He was gentle towards young artists, finding that the tendency towards virtuosity belonged to the youth. He demanded and appreciated virtuosity as a necessary skill, especially concerning domestic choral societies, which during the interwar period had to move towards the contemporary repertoire and be technically ready for the demands it posed.

Schwarz was a student of Alban Berg and advocated contemporary music. However, he was not exclusive. He said that radio, as a new technological and music medium, should

support and commission works of contemporary composers. In his critiques, he regularly praised artists who performed modern music. Yet, he was not captured by the avant-garde. His advocacy for contemporary music was not based on the old versus new. He was equally thrilled with the extraordinary performances of music written by P. Tchaikovsky or J. Brahms, as well as some modern composers. Radical expressive means of new music were not enough for him to give a favorable assessment of some musical work.

Rikard Schwarz did not exhibit stylistic distinctiveness as a music critic. However, there are vivid and witty formulations in his texts. The basic impression is that behind his musical criticism is a competent musician of a clear thought who is, in the first place, moderate. As an antifascist and leftist, he also pointed out his political and ideological beliefs in his critiques.

Keywords: Rikard Schwarz, magazine *Zvuk*, virtuosity in music, reception of modern music in Serbia, Serbian music criticism – the first half of the 20th century, Serbian music periodicals.

МАРИЈА Ђ. ГОЛУБОВИЋ

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

МУЗИКА Н. А. РИМСКОГ-КОРСАКОВА У ОГЛЕДАЛУ БЕОГРАДСКЕ КРИТИКЕ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА**

САЖЕТАК: У овом раду се на основу критика из дневне штампе, периодике и музичких часописа разматра извођење дела руског композитора Н. А. Римског-Корсакова (1844–1908) у Београду између два светска рата. Оснивање Опере и Балета Народног позоришта у Београду у годинама након Великог рата један је од кључних разлога због којих Римски-Корсаков спада у најизвођеније руске композиторе тог временског раздобља. Његова дела нашла су се у више наврата и на програму Београдске филхармоније, а посебно значајна била је 1933. година у којој је напорима руских емиграната обележена двадесет пета годишњица смрти славног композитора. О пажњи која је придавана опусу Римског-Корсакова говори податак да су током овог периода готово сви истакнутији музичари и музички критичари писали о његовом стваралаштву.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Н. А. Римски-Корсаков, руска емиграција, Руско музичко друштво, период између два светска рата / међуратни период, српска музичка критика, XX век.

Увод

Иако се у српској музикографији први истакнутији чланци о Римском-Корсакову (Николай Андреевич Римский-Корсаков) појављују у првој деценији XX века (вид. Христић 1908; Зорко 1909), његово стваралаштво почело је да заузима значајно место на београдској музичкој сцени тек у деценији након Великог рата. Разлози за ово били су вишеструки.

* masa.dj.golubovic@gmail.com

** Овај рад је настао у оквиру пројекта Музиколошког института САНУ *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*. Пројекат финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије (ев. број 177 004).

Наиме, у време између два светска рата српска музика је коначно успела да достигне професионалне оквире, без чега не би могла да се укључи у европске културне токове. Извођачки кадар чија су бројност и вештина временом расле, омогућио је компоновање нових, али и развој жанрова који су већ постојали у српској музичкој литератури. Развој музичког школства, оснивање Опере и Балета Народног позоришта, Београдске филхармоније и многих других уметничких удружења, као и покретање музичких часописа у првој послератној деценији, обележило је почетак нове етапе у српској музици (Томашевић 2001: 25). Управо је на сцени Народног позоришта београдска публика добила прилику да чује *Царску невесту* и *Цара Салтана*, као и да одгледа балете *Шехерезада* и *Злајни ђеџић*. Београдска филхармонија је у овом периоду више пута с великим успехом извела *Шехерезаду* и *Шпански кайричо*. Велики допринос упознавању публике са делима великог мајстора дали су Руси, који су паралелно са београдском музичком сценом водили и свој музички живот. Њиховим напорима, изведене су опере *Прича о невидљивом граду Киџежу* и *Мајска ноћ*.¹

Царска невеста и Цар Салтан

У првој деценији по завршетку Великог рата своје место под окриљем Народног позоришта пронашле су две опере Римског-Корсакова, *Царска невеста* (1925) и *Цар Салтан* (1928). После *Евђенија Оњегина* и *Пикове даме*, *Царска невеста* постала је трећа руска опера на репертоару Београдске опере и њена премијера дочекана је са искреном радошћу. Приказ Петра Крстића, иако није посебно занимљив када је реч о музици Римског-Корсакова, указује нам на значај постојања руских опера на репертоару Опере. Према његовим речима, Опера у Београду не треба да настоји на руском репертоару само због великог број руских уметника у трупи и због тога што нам је руска опера као словенска блиска, већ зато што је руска опера после рата и Октобарске револуције освојила важно место на светским позорницама. Другим речима, постојање руских опера на репертоару било је врло пожељно уколико је Београдска опера тежила да иде у корак са светским оперским кућама (Крстић 1925: 8). Постављање словенских опера у својој критици поздравио је и Ранко Младеновић, описујући премијеру *Царске невесте* као „добродошлу“. Његов приказ ове опере у *Времену* можда је један од најцеловитијих о неком делу Римског-Корсакова у

¹ Темељне податке о тим операма пружа досад најопсежнији оперски лексикон на територији Србије и бивше Југославије: DRAGOVIĆ 2008: 413–425. Ауторка текстова о свим операма Римског-Корсакова у том издању јесте проф. др Надежда Мосусова.

српској штампи у међуратном периоду. Постављајући *Царску невесту* као једну особену целину између „специфично руских конструкција (Садко) и најекспресионистичких творевина (Бесмртни Кашчеј)“, Младеновић сматра да је Римски-Корсаков визионарно најближи Глинки, а „технички најизразитији скоро као Лист“ (Младеновић 1925: 5).² Три године касније ће и Крстић у критици о *Цару Салтану* писати о одсуству стилског јединства у оперском опусу Римског-Корсакова. Вођен важношћу словенске идеје, Младеновић у наставку приказа у први план ставља народни елемент:

Словенски флуиди претапају се ариозно у драматичну партитуру. У моментима, као и код Мусоргског, тонови се протежу у чулни и нови словенски белканто, утопљен у мистику, без плитке лакоће [...] Али, његово удубљивање у специјални руски музички фолклор, створио је ту боју у Царској Невести бар местимице. То га је извукло из тајанственог вртлога модерне музичке експресије, а везало га за карактеристику расе [...] Потпуно се мотивски подаје народном музичком елементу.



Сл. 1. *Цар Салтан* (премијерни плакат, 23. мај 1928)³

² О Ранку Младеновићу као књижевнику, књижевном критичару и уреднику вид.: Недић 1975; Деретић 2007: 1042–1043; Бараћ 2008; Палавестра 2008: 327–331; Игњатов-Поповић 2011.

³ Плакат је преузет с Театрослова, театрографске базе података Музеја позоришне уметности Србије <http://teatroslov.mpus.org.rs/>.

Три године касније, на сцени Народног позоришта премијерно је приказана и опера *Цар Салџан*.⁴ Потпуно другачија од *Царске невесте*, ова опера навела је Петра Крстића да истакне како се у оперском опусу Римског-Корсакова не испољава јединство замисли у „одређеним музичко-архитектонским облицима. Свако од њих показује разнолике стилске особине, одступајући од стила претходног дела“, те сматра да је таквом разноврсношћу композитор у својим операма достигао савршенство у погледу обраде националног елемента. Његово искрено дивљење деликатној изради музичког материјала и вештини оркестрације пропраћено је закључком да они морају да задовоље и најзахтевнијег музичког znalца (Крстић 1928: 6). Други велики приказ опере потекао је из пера Виктора Новака, у којем је он одмах нагласио да, према његовом мишљењу, *Цар Салџан* не заузима прво место у оперском опусу Римског-Корсакова, као и да би упознавање с највишим вредностима његове музике било боље кроз *Псковийјанку*, *Садко* и *Сњежурочку*.⁵ Главна Новакова замерка односи се на то да у *Цару Салџану* „нема оне елементарне снаге и драмског животног импулса, који у једнакој мери покрећу и дух, и срце, дајући делу живот и уметничку душу“. Другим речима, опера и поред великог знања и уметничког полета који је Римски-Корсаков у њу уложио, предивне оригиналне хармоније и руског духа накалемљеног на оријенталну подлогу, ипак није довољно драмски убедљива (Новак 1928: 7). Један од разлога због којих Новак има такав став можда можемо пронаћи у Крстићевој критици, који пише да техничка опрема поставке *Цара Салџана* није задовољила ни публику ни критику, питајући се да ли се радило на брзу руку и без довољно припреме или с мањком средстава. Крстић посебно наглашава рђав декор, на који се и Владимир Бельски (Владимир Иванович Бельский) много година касније осврнуо у писму Михаилу Николајевичу (Михаил Николаевич Римский-Корсаков) (Крстић 1928: 5).⁶ Према његовом мишљењу, међутим, одсуство дубине драматизма би могло бити савладано када би га прикриле гротескна снага и духовитост режисера

⁴ Либрето *Цара Салџана* на српски језик превео је истакнути културни радник – песник, драматург, књижевни и позоришни критичар и преводилац – Велимир Живојиновић Масука (1886–1974). Живојиновић је поред овог либрета превео још и *Ивана Сусањина* (1947), *Демона* (1926), *Бориса Годунова* (1926), *Сорочински сајам* (1933) и *Вањку кључара* (1933), те уз Крешимира Барановића представља најагилнијег преводиоца руских опера (Драгутиновић 1968: 141).

⁵ *Сњежурочка* је премијерно изведена у Народном позоришту тек 1952. године, а *Иван Грозни* (*Псковийјанка*) 1969. године. Вид. надахнути текст Драгутина Гостушког о београдској премијери *Ивана Грозног* (Гостушки 1977: 145–148).

⁶ Писмо Бельског Михаилу Николајевичу од 8. јуна 1940. године; Михаил Николајевич Римски-Корсаков (1873–1951), руски и совјетски зоолог, ентомолог, доктор биолошких наука. Најстарији син славног композитора.

Теофана Павловског (Феофан Венедиктович Павловский) (Крстић 1928: 5). Мишљење Бранка Драгутиновића било је да Павловски није био маштовит редитељ, нити оригиналан стваралац, али је донео своје богато искуство и знање стечено на реномираним руским оперским сценама (Драгутиновић 1968: 122). У *Цару Салтану* Павловског је изгледа „гротескно“ исувише одвело у једнолично подвлачење контраста, те је претерана гротеска испреплетана са сладуњавом сентименталношћу, уз лош декор и неукусне светлосне ефекте, у потпуности порушила поезију Пушкинове бајке.



Сл. 2. Цар Салтан (Правда 25. мај 1928: 5)

Крстић посебно хвали хор који је био врло добро увежбан и појачан Руским певачким хором „Глинка“, што је знатно допринело звучности хорских маса (Крстић 1928: 5). Овај занимљиви податак нам показује да је постојала и дубља сарадња између Народног позоришта и руског друштва, о чему за сада није пронађена грађа која би нам могла рећи нешто више о томе. Оркестар којим је дириговао Стеван Христић није успео у довољној мери да изнесе „пластицитет раскошне полифоније“, сенчење и оркестарске боје Римског-Корсакова (Новак

1928: 7).⁷ Из Новакове и Крстићеве критике стиче се утисак да је Павловски у великој мери крив за неуспех опере, зато што је требало да је режира у стилу бајке а не бурлеске, као и да је декор морао бити богатији и маштовитији.

Београдска филхармонија

У међуратном периоду Београдска филхармонија је из опуса Римског-Корсакова извела *Шехерезаду*, *Српску фантлазију*, *Шпански кајричо* и *Концерт за клавир и оркестар* (ПЕЈОВИЋ 1977: 77). *Шпански кајричо*, описан као „балетна музика, духовито и ефектно писана и виртуозно инструментирана“, нашао се и на програму концерта који је Филхармонија под диригентском палицом Стевана Христића извела на свечаном отварању велике дворане Коларчевог народног универзитета (КНУ) (Крстић 1932: 5). Програм концерта био је сачињен од дела словенских мајстора, те се Римски-Корсаков као представник руске музике нашао у друштву Вићеслава Новака (Vítězslav Novák), Крешимира Барановића, Стевана Христића и Милоја Милојевића. Оваква концепција програма говори у прилог томе да је словенофилска идеја, која је још у XIX веку значајно утицала на токове српске културе, задржала своју актуелност и у временском раздобљу између два светска рата. У дневном листу *Политика* у тексту поводом отварања велике дворане истакнута је важност оваквог програма зато што српска средина, извођачи и публика „морају да покажу да су свесни потребе борбе за престиж словенске музичке културе“ (Аноним 1932: 7).⁸ Критика је, нажалост, оставила блед траг о самом делу Римског-Корсакова, зато што је у фокусу интересовања критичара било отварање концертне дворане. Било је то први пут да у Београду симфонијски оркестар приреди вече у великој дворани која је била наменски саграђена за концерте. Настављајући традицију сарадње са солистима, Филхармонија је три године касније (22. јануара 1935) уврстила у програм свог концерта *Концерт за клавир и оркестар* Римског-Корсакова.⁹ Као

⁷ Занимљиво је да Владимир Бељски по свему судећи није много ценио Христића, јер у писму из 8. јуна 1940. Михајлу Николајевичу Римском-Корсакову врло оштро пише како је овај у потпуности уништио *Златног ђејлића*. Главни диригент *Златног ђејлића*, међутим, био је Алфред Пордес, те се поставља питање каква је онда била Христићева улога.

⁸ Идеју словенофилства у музичким написима међуратног периода обрадио је Александар Васић (Васић 2014).

⁹ Са Београдском филхармонијом су пре Бутакова наступали Виљем Јандл (А. Рубинштајн, *Четврти концерт за клавир*, 1923; Григ, *Концерт за клавир и оркестар*, 1924), Станислас Њеђелски / Stanislas Niedzielski (Руџицки, *Концерт за клавир* и Шопен, *Концерт за клавир е-мол*, 1925), Алфред Кортот / Alfred Cortot (Франк, *Симфонијске варијације* и Сен-Санс, *Четврти клавирски концерт*, 1926), Јан Хержман (Бетовен, *Петти концерт за клавир*,

солиста наступио је млади пијаниста Алексеј Бутаков (Алексей Алексеевич Бутаков),¹⁰ под диригентском палицом Стевана Христића. Док Драгутин Чолић врло штуро пише о *Концерту*, а Рикард Шварц тек извештава да је био изведен, критике Милоја Милојевића и Павла Стефановића нису биле благонаклоне према овом делу (Чолић 1935: 6; ŠVARC 1935: 64; М. М. 1935: 16; СТЕФАНОВИЋ 1935: 8). Милојевићева оцена *Концерта* била је да

Римски-Корсаков није осећао поетски дух клавира, да није умео да учини технику клавирског стила интересантном и да је ту технику са тако мало аутокритике свео на најбаналније салонске пасаже изванредно праћене од оркестра [...] коме је Римски-Корсаков умео да да сјаја као ретко ко (М. М. 1935: 16).

Павле Стефановић приметио је да је дело „технички бравурозно а празно, са призвучима вечите фолклорне мелодике једног од Петорице и Шопенових концертних хармонија“ (СТЕФАНОВИЋ 1935: 8). Овакав однос према *Концерту* потекао из пера двојице угледних критичара, Милојевића и Стефановића, редак је пример оштрих, негативно интонираних коментара на рачун неког дела из опуса Римског-Корсакова. У највећем броју написа, домаћи критичари нису пропуштали прилику да истакну мајсторство оркестрације и деликатност музичког материјала као врсне одлике стваралаштва славног композитора, али су му исто тако повремено замерали недостатак мелодијске инвентивности.

Прича о невидљивом граду Китежу и деви Фебронији

Пре оснивања Руског музичког друштва у јануару 1928. године, руски уметници су своје такозване „популарне“ концерте организовали у оквиру Руског народног универзитета – РНУ (у периоду јесен 1925. – пролеће 1928). Концерти организовани у оквиру РНУ били су готово увек камерног типа, те је изузетак било концертно извођење фрагмената опере *Прича о невидљивом граду Китежу и деви Фебронији* Римског-

1926), Гертруда Бамбергер / Gertrude Bamberger (Бетовен, *Петти клавирски концерт*, 1928), Иван Ноч / Ivan Noč (Лист, *Концерт за клавир Ес-дур*, 1930), Естер Џонсон / Esther Johnson (Моцарт, *Концерт за клавир Ес-дур* из 1777. године (К. 271), 1931), Емил Хајек (А. Русел, *Концерт за клавир*, 1933), Дмитри Митропулос / Dimitri Mitropoulos (Прокофјев, *Концерт за клавир Це-дур*, бр. 3, 1933).

¹⁰ Алексеј Бутаков (Санкт Петербург, 30. мај 1907. – Београд, 31. октобар 1953), пијаниста, композитор, наставник клавира. Активно је сарађивао с великим бројем домаћих и страних музичара, сматрали су га незаменљивим сарадником. За дувачки квартет који је компонован у заробљеничком логору током Другог светског рата награђен је на конкурс који је Међународни црвени крст у Женеви расписао за најбољу композицију насталу у заробљеништву (вид.: PERIĆIĆ 1969: 79–80; АРСЕНЬЕВ, ОРДОВСКИЙ-ТАНАЕВСКИЙ 2018: 489).

-Корсакова. Према тренутно расположивим подацима, *Киџеж* је изведен три пута у Београду – 7. и 16. марта 1926. и 6. априла 1927. – на привременој сцени Народног позоришта, у Мањежу (Турлаков 1994: 111).¹¹ Ансамбл који је учествовао у извођењу био је састављен од Руса, на челу са диригентом и пијанистом Илијом Слатином. Извођење *Киџежа* у оквиру популарних концерата РНУ описано је у београдској штампи као „ретко занимљив концерт“ и као прво извођење овог дела у Југославији (!).¹² Опера, међутим, није изведена у целини, већ само 1, 3, 5. и 6. слика, а у целини се нашла на репертоару Опере у Загребу тек у сезони 1935/1936. (НЕЋИМОВИЋ 1990: 218).¹³ Новак је у својој критици окарактерисао извођење као доста примитивно, јер је уместо „великог и звучног хора био млади београдски руски Хор Глинка, а оркестар је заменио клавир“, који по његовом мишљењу ни изблиза није могао да дочара богатство оркестрације Римског-Корсакова. Сличног мишљења био је Станислав Винавер, који је истакао да је основна особина ове мистичне поеме „изванредно ткиво оркестарско које обавија догађаје и гласове сјајем и маглom легенде“, те да је због изостанка оркестра (Илија Слатин и Владимир Нелидов свирали су оркестарску деоницу на клавиру четвороручно), „синоћњи концерт ипак имао већма обележје приказа, музичког приступачног тумачења једне велике творевине“. Без обзира на ове примедбе, Илија Слатин и „вредни“ ансамбл добили су признање, зато што су успели да заинтересују критику и публику за ово дело. Новак исказује интересовање за *Киџеж* и хвали Римског-Корсакова за лепо и привлачно дело огрнуто у националну музику, са закључком да треба да га изведе наш велики оперски ансамбл. Дивљење умећу с којим је Римски-Корсаков третирао оркестар и елементе народне музике можемо означити као неизоставни „лајтмотив“ свих написа о његовој музици. Слатин би, по Новаковом мишљењу, требало да настави приказивање руских ремек-дела и да изведе *Сњежоручку*, *Цара Салџана* или бар *Злајноџ њејлића* (НОВАК 1926: 6). *Цар Салџан* постављен је у Народном позоришту две године касније, док је *Злајни њејџао* постављен као балет, и то тек 1939. године.

¹¹ У књизи *Концертни животи у Београду (1919–1941)* Роксанда Пејовић пише да је опера била изведена 15. марта. Највероватније се ради о грешци, зато што је у новинама концерт најављен за 16. март (*РЕПЕРТОАР НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА* 1926: 10).

¹² Виктор Новак (1899–1977), историчар и еминентни палеограф, изразите југословенске оријентације, користио је у свом чланку назив Југославија. До данас није сачињена потпуна библиографија Новакових текстова о музици. Бранка Телебаковић Пецарски у „Библиографији радова др Виктора Новака“ (*Зборник Филозофског факултета*, Београд 1963, књ. VII-1: Споменица Виктора Новака, стр. 1–20) не бележи чланке о музици. Селективна библиографија Новака као музичког писца објављена је у KUNTARIĆ 1984: 561–566.

¹³ Загребачка представа играна је укупно пет пута – од 21. септембра до 12. новембра 1935. године.

Пажњу привлачи кратак чланак „Прича о невидљивом граду Китежу“ Петра Бингулца, објављен у априлу 1927. године, због тога што у српској штампи, колико смо могли да уочимо, није било најаве поновне изведбе ове опере. Овај чланак, који почиње речима „Симпатичним уметницима који су се усудили да прикажу ‘Причу’, и то још у добротворне сврхе, можемо само захвалити и честитати на оволикој храбрости“, отворио је питање о томе да ли је ова опера заиста била поново изведена на пролеће 1927. године. Разлика у извођачкој поставци у приказима Бингулца из 1927. године (Орлов, Баранов, Лучезарска, Давидова, Маријашец), и Милојевића и Новака из 1926. године (Слатина-Давидова, Ард, Маријашец и Гукасов), наводи на закључак да се ради о новом извођењу (Бингулац 1927: 491). Концертни плакат нам је потврдио да је опера изведена и 1927. године, а у исто време је скренуо пажњу на то да се опера даје у корист сиромашних апсолвенткиња Харковског института. Под насловом „Концерт Харковског Института“ постојала је и кратка најавна концерта у новинама (*КОНЦЕРТ ХАРКОВСКОГ ИНСТИТУТА* 1927).

*1933. – Двадесет ђићи годишњица смрти
Римског-Корсакова*

Београдски Руси су захваљујући напорима Комитета за руску културу на челу са академиком Белићем и добром односу југословенских власти према емиграцији године 1933. добили своје културно огњиште – Руски дом. У то време јединствени културни центар емиграције у свету, Дом је одмах примио под свој кров низ културних организација, међу којима је било и Руско музичко друштво. У књижици која је објављена поводом отварања Руског дома 9. априла 1933. године штампан је и говор председника Руског музичког друштва Владимира Бељског, у којем он најављује извођење опере *Мајска ноћ* под управом Илије Слатина на сцени Руског дома, на дан двадесет пете годишњице смрти Римског-Корсакова (Русский дом 1933: 23). Међутим, у писму Андреју Николајевичу Римском-Корсакову (Андрей Николаевич Римский-Корсаков) од 15. маја 1933. Бељски пише како ће се у Београду одржати симфонијски концерт у част Римског-Корсакова под управом Николаја Черепњина (Николай Николаевич Черепнин), а оперу *Мајска ноћ* не спомиње (РАХМАНОВА 2016: 134).¹⁴ Симфонијски концерт одржан је 5. јуна 1933. у великој дворани КНУ, у оквиру „Дана руске културе“, манифестације у организацији удружења руских организација. На концерту су изведени *Прелудијум у сѿомен Н. А. Римског-Корсакова*

¹⁴ Андреј Николајевич Римски-Корсаков (1878–1940), музиколог, музички критичар и филозоф, син и биограф Николаја Андрејевича Римског-Корсакова. О Андреју Римском-Корсакову вид. ГРАЧЕВ 1941; STRAVINSKI, CRAFT 1972: 158.

Черепњина, а затим дела Римског-Корсакова: Свита из опере *Прича о невидљивом зраду Киџежу* коју је аранжирао Штајнберг (Максимилиан Осеевич Штейнберг), Ускршња увертира *Свејли ђразник*, оп. 36 (*Руски ускрс*), *Српска фанџазија* оп. 6 и *Скаска* оп. 29.¹⁵ На бис је изведен *Бумбаров леј* из опере *Цар Салџан*, који је на захтев публике поновљен (Живковић 1933: 117–118).

Концерт је, очекивано, привукао пажњу великог броја критичара, међу којима су били Коста Манојловић, Милоје Милојевић, Миленко Живковић и Бранко Драгутиновић (Манојловић 1933: 8; М. М. 1933: 9; Жив[ковић] 1933: 117–118; DRAGUTINOVIĆ 1933: 365–366). Драгутиновићев чланак је у погледу информација најштурији од свих. Из њега се само сазнаје која дела је Оркестар Краљеве гарде на челу са Черепњином извео, али не и како и какви су му утисци с концерта. У суштини, Драгутиновић у чланку износи неколико општих места – кратко пореди реализам Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский) и бујну фантазију руске бајке Римског-Корсакова. У закључку пише да је Римски-Корсаков „виртуоз оркестра и магичар тонских боја, сјајан техничар, али не и инвентивни мелодичар“, коментаришући да су његове „фреске богате ритмике и руске народне мелодике, обојене источњачким колоритом, на бази хармоније мање смеле од Бородинове и мање револуционарне од Мусоргскове“ (DRAGUTINOVIĆ 1933: 365–366). Пажњу привлачи Живковићев чланак писан у љутитом тону, у којем он скреће пажњу на неколико занимљивости. Према његовом мишљењу, концерт посвећен делима Римског-Корсакова открио је „тотално несхватање и неосећање значаја овог великог мајстора из доба руског музичког национализма, за нашу музику, од стране т.зв. званичних чинилаца нашег музичког живота“. Врло разочаран чињеницом да је много више пажње посвећено обележавању стогодишњице рођења Јоханеса Брамса (Johannes Brahms), који по његовом мишљењу није имао готово никакав утицај на српски музички нараштај, него двадесетпетогодишњици смрти једног од најистакнутијих представника руске музике XIX века чији знатан утицај на југословенске композиторе још није ни изблиза испитан, Живковић закључује да је овај концерт сведен у уске границе руских емигрантских кругова и сматра да ово карактерише српско „безлично и скроз неориентисано друштво“, чији су представници „отргнути од свог корена“ и „беспомоћни“ (Живковић 1933: 117–118). На значај Римског-Корсакова за југословенску средину указао је укратко Милојевић, пишући да је Римски-Корсаков био узор композиторима

¹⁵ *Скаска* је оригиналан назив музичког дела који је Миленко Живковић задржао у свом чланку не превodeћи га. На српски би се ова реч могла превести као *џрича*, *бајка*, *џриџовейка*. Вид.: Ивановић, Петрановић 1981: 572.

Јакову Готовцу (*Симфонијско коло*) и Крешимиру Барановићу (*Лицићарско срце* и *Балканска ђоема*). Очаран музиком Римског-Корсакова, Милојевић закључује да је овај концерт био једна од најтоплијих вечери које су ове године одржане у богатом низу концерата. Тешко је, међутим, не приметити да Милојевић и Манојловић описују дириговање Черепњина на готово истоветан начин: Милојевић пише да је „Черепњин са потпуно мирним и сувереним гестом тумачио сва дела, а оркестар је умео да осети све интенције и музицирао је предано“, а Манојловић да је „оркестар Краљеве гарде, вођен мирно, суверено и сугестивно, био ове вечери мекши у звуку и непосреднији у изразу“ (М. М. 1933: 9; Манојловић 1933: 8). Пунокрвна музикалност и аутентична традиционална интерпретација музике Римског-Корсакова под управом задивљујућег, тада шездесетогодишњег Черепњина свакако су оставиле велики утисак на српску критику и публику.

У писму упућеном Андреју Николајевичу Римском-Корсакову од 31. августа 1933. године Бељски пише како ће Руско музичко друштво у октобру извести оперу *Мајска ноћ*, али наглашава да имају проблем да пронађу тенора зато што је предвиђени руски Пољак Маношевски (Анатолий Манышевский) у то време заузет у загребачкој Опери.¹⁶ Највероватније је извођење опере било померено за новембар како би Маношевски могао да учествује. Наиме, опера *Мајска ноћ* премијерно је у Београду изведена 15. новембра 1933. у великој дворани КНУ, као један од догађаја којим је обележена двадесет пета годишњица смрти великог композитора. Међу извођачима су се нашли познати руски солисти с различитих страна Краљевине Југославије: Софија Давидова Слатина (София Давыдова-Слатина, Београд), Татјана Батрањец (пређашња првакиња Сплитске и Љубљанске опере), Анатолиј Маношевски (члан Загребачке опере) и Сергеј Коровников (Сергей Коровников, пређашњи члан Новосадске и Осјечке опере¹⁷). Диригент је био Илија Слатин, редитељ Михаил Каракаш (Михаил Николаевич Каракаш), а учествовао је и Хор „Глинка“. Пажњу привлачи учешће Симфонијског оркестра Краљеве гарде, с којим су руски уметници од самог доласка у Београд добро сарађивали.

Занимљиве критике опере дали су критичари Драгутиновић и Милојевић. Драгутиновић у часопису *Zvuk* пише како опера *Мајска ноћ*

¹⁶ Анатолиј Маношевски (Екатеринодар, 1901. – Ријека, 18. 3. 1983), оперски певач, тенор. Студирао је на загребачкој Музичкој академији, а наступао је у Загребу, Осијеку и Риједи. О Маношевском вид.: *LEKSIKON JUGOSLAVENSKE MUZIKE* 1984: 564; KOSANOVIĆ 2000: 136; KOLARIĆ 2008: 187; BARBIERI <http://www.opera.hr/index.php?p=article&id=8>. Владимир Бељски у писмима Андреју Николајевичу користи облик Манишевски (рус. Манышевский).

¹⁷ Коровникова нема у „Малом лексикону чланова новосадских позоришта 1861–1941“, аутора Станоја Душановића; вид.: *СПОМЕНИЦА* 1961: 567–616.

истиче „изванредну технику инструментације Римског-Корсакова“, која је „подвукла општи недостатак Римског-Корсакова: извесну сувоћу у мелодиској инвенцији, изузимајући моменте када се стил мелодије подудара са карактеристикама руске народне мелодике“. Иако је по Драгутиновићевом мишљењу сама изведба, уз сав искрени труд целокупног ансамбла, била испод просечног нивоа, ово извођење је врло значајно јер је публика имала прилику да упозна једно „интересантно, живо и питорескно дело“ које иначе не би имала прилике да чује (DRA-GUTINOVIC 1933: 63). С друге стране, Милојевић сматра како је „шеф ове креације [Илија Слатин – прим. М. Г.] био несумњиво на висини задатка“, хвалећи га како осећа музику Римског-Корсакова и како је изузетном стилском интерпретацијом остварио све „словенски дубоко и чедно и њој, све оно мистично и наивно, али тако искрено и оригинално“. Па ипак, Милојевић верује да би цела креација била музички убедљивија да је Оркестар Краљеве гарде боље приступио и проучио партитуру коју је требало да оживи (М. М. 1933: 8). Из његове критике се дознаје и то да је опера *Мајска ноћ* изведена сценски, будући да пише о умешности Михаила Каракаша да реши редитељске проблеме и представи слике и радњу.

Двадесет пета годишњица смрти Римског-Корсакова обележена је и исцрпним текстом Зинаиде Грицкат „Н. А. Римски-Корсаков – поводом 25-годишњице његове смрти“ који је у три наставка објављен у *Музичком гласнику* (Грицкат 1933а; 1933б; 1933в), као и чланком Александра Соловјева (Александр Василевич Соловьев) „Национална стихија у стварању Римског-Корсакова – поводом 25-годишњице његове смрти 21. јула 1908.“ у *Српском књижевном гласнику* (Соловјев 1933).¹⁸ Обоје су били блиски сарадници Руског музичког друштва.¹⁹ Са Руским музичким друштвом у Београду сарађивао је и Иван Лапшин (Иван Иванович Лапшин), који је са великим успехом одржао низ предавања из историје руске музике под називом „Дванаест силуета руских композитора“ (РАХМАНОВА 2016: 138). Његови кратки написи о руским композиторима, међу којима се нашао и један о Римском-Корсакову, објављени су у часопису *Руски архив*, који је у Београду излазио између 1928. и 1937. године (Лапшин 1930).²⁰ Радио Београд такође је

¹⁸ У поднаслову чланка Соловјева постоји штампарска грешка. Наиме, Римски-Корсаков је преминуо у јуну, а не у јулу.

¹⁹ О Зинаиди Грицкат вид. чланак Александра Васића „Грицкат, Зинаида Григорјевна“ (2006: 813–814). Сима Аврамовић у чланку о Соловјеву не помиње да се Соловјев бавио музиком и музикографијом (Ћирковић, Михалчић 1997: 640–642). О написима Соловјева о музици видети: Маринковић 2016.

²⁰ Иван Лапшин (1870–1952) био је руски филозоф, публициста, преводилац и педагог. Године 1922. био је послат из Русије на такозваном „филозофском броду“. Од 1923. боравио

обележио годишњицу смрти програмом, на којем су се нашли предавање Соловјева, *Гудачки кварић* оп. 12, арије из разних опера, а пушта-ле су се и плоче са делима Римског-Корсакова (Радио БЕОГРАД 1933).

Златни петлић

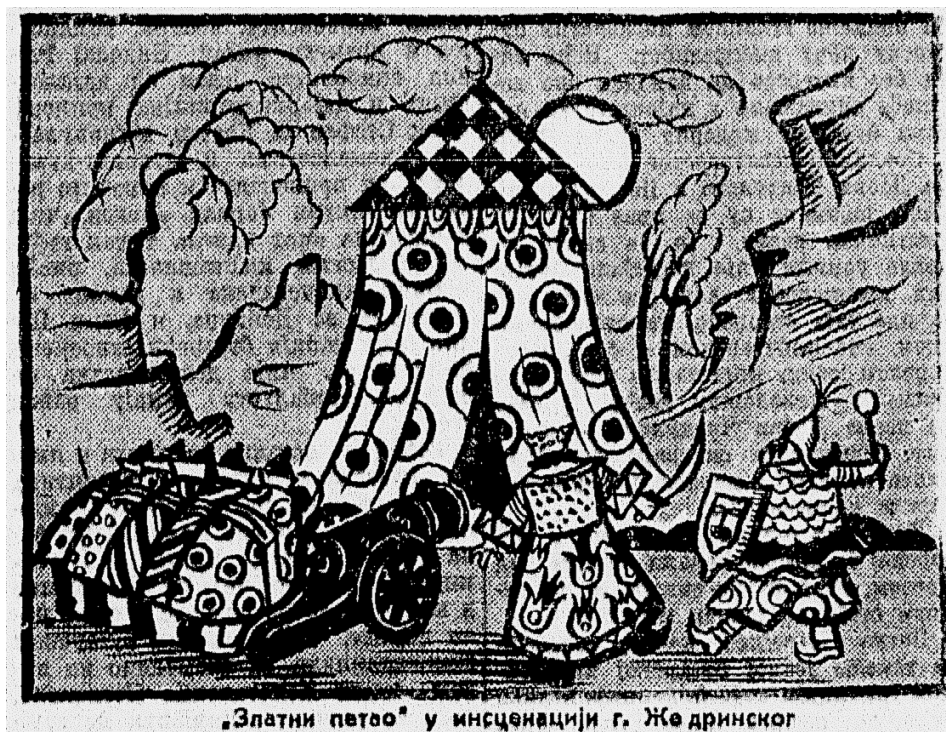
Поставка *Злајноџ њејлића* на сцени Народног позоришта носи за собом низ занимљивости. Још у писму од 4. октобра 1938. Бељски пише Михаилу Николајевичу о „новом атентату“ на музику његовог оца. Кореограф Михаил Фокин (Михаил Михайлович Фокин) начинио је балетску верзију *Злајноџ њејлића*; његов експеримент састојао се у томе да певаче на сцени замени играчима, али да певачи остану и певају иза сцене, на шта је он (Бељски) реаговао посредством француског Друштва аутора. Фокин је у међувремену уклонио певаче, музика је била скраћена, исечена, испреметана, а Анатолиј Жуковски, члан балетске трупе Народног позоришта, већ му се био обратио са жељом да постави *Злајноџ њејлића* на сцени београдског Балета (РАХМАНОВА 2016: 159). Премијера балета од 2. јуна 1939. постигла је велик успех, након којег је Жуковски, добивши опште признање, постао шеф Балета и први играч београдског Народног позоришта.

Франческа да Римини и *Злајни њејлић*²¹ најављени су у опсежном чланку, где је њиховој премијери придат велики значај. *Злајни њејлић* описан је у штампи као балет у три слике према Пушкиновој бајци и оперском либрету Бељског с музиком из истоимене опере Римског-Корсакова, у адаптацији Николаја Черепњина (Николай Николаевич Черепнин)²². Српска штампа извештавала је о незапамћеном успеху Фокина у Енглеској, Немачкој и Америци, који је *Пејлића* направио у „духовитом веселом гротеску са класичним елементима по потреби“ (Аноним 1939д: 4). Београд се радовао поставци балета који ниже велике успехе по разним земљама света и публика је једва чекала да га види. Штавише, *Франческа* и *Пејлић* давали су се у ранијем термину, од 6.30 h,

је у Чехословачкој, где је радио као професор Правног факултета, а потом и Руског народног универзитета у Прагу. Био је близак пријатељ Владимира Бељског и припадник кружока око Римског-Корсакова. О Ивану Лапшину вид. БАРСОВА 2006. О часопису *Руски архив* вид. ГРУЛИЋ, ЂОКОВИЋ 2012.

²¹ Жуковски је са својом супругом Јањом, такође балерином, лето 1938. провео у Лондону на сезони Базила (Wassily de Basil), руског балетског импресарија који је након смрти Дјагиљева наставио да промовише руски балет. У својим сећањима, Жуковски тај двомесечни боравак у Лондону описује као значајан моменат у њиховом животу, јер су између осталог оданде донели да поставе у Београду два балета: *Франческу да Римини* и *Злајноџ њејлића* (Жуковски 1994). Вид. и: ŠUKULJEVIĆ 1989; ЈОВАНОВИЋ 1994: 132, 282.

²² У новинском чланку у *Правди* од 11. маја 1939. пише да је балет „адаптиран од Черепњина“. Из писама Бељског види се да је реч о Николају Николајевичу Черепњину (РАХМАНОВА 2016: 163).



Сл. 3. *Златни петак* у инсценирању г. Жедринског (Полијтика 18. јун 1939: 18)

„како би публика из удаљених предграђа могла посетити ову одличну балетску представу“ (Аноним 1939б: 9).

Без обзира на велики успех *Златног петка* у Народном позоришту, Бељски није могао да сакрије своју срџбу: у великом интервјуу од 3. септембра 1939. он извођење балета у Енглеској коментарише следећим речима: „Ја се не слажем с тим! Тамо има одличних места за колоратурне певачице и сад, молим вас – то се игра! Балет није исто што и опера“. На опаску да се и у Београду спрема *Златни петак*, Бељски одговара да то не може да одобри и да је писао сину Римског-Корсакова у Русију, те неће имати ништа против уколико овај то одобри (Божиновић 1939: 14). Са Бељским се слагао и Милојевић, истичући да није био срећан потез прилагодити балетској сцени једну радњу предвиђену и остварену у жанру опере, зато што музика садржи много лирских места, док балет захтева више ритмичких рељефа. Зато, за Милојевића је *Златни петак* „монотон балетски развој наивне садржине“ (М. М. 1939: 10).

Овде, међутим, остаје нејасна хронологија појединих догађаја. Према подацима Музеја позориште уметности Србије у Београду и

према чланцима у штампи, премијера *Злајиноџ њејлића* била је 2. јуна 1939, а споменути интервју са Бељским у којем се спомиње припрема балета, објављен је 3. септембра исте године. Како је балет премијерно изведен у јуну, ако је у септембру био наводно тек у приреди?! Иако остаје да наредна истраживања уђу у траг овој непознаници, једно од могућих њених разрешења могло би понудити писмо Владимира Бељског сину Римског-Корсакова.

Премијера *Злајиноџ њејлића* била је у корист руског Црвеног крста, под високим покровитељством Њ. в. краљице Марије, иницијативом Одбора госпођа и госпођица под председништвом гђе Е. Хаџић (Аноним 1939а: 18; 1939в: 15). Представа је била намењена виђенијим члановима београдског друштва, о чему сведочи бројност угледних званица. Наиме, њој је присуствовао читав дипломатски кор који су чинили представници различитих земаља – Енглеске, Румуније, Грчке, Мађарске, Данске, Шведске, Француске, Америке, и чиновници Краљевине, краљевски намесник Иво Перовић са госпођом, министар просвете Ћирић са госпођом, министар војске и морнарице Милутин Недић са госпођом, министар трговине и индустрије Томић са госпођом, командант Београда генерал Косић (Аноним 1939г: 18). Податак да је премијера балета била на самом крају сезоне, организована у хуманитарне сврхе и за одређен круг људи, дозвољава нам у овом тренутку претпоставку да је Бељски одлучио да реагује и пише сину Римског-Корсакова тек када је видео да ће *Пејлић* ипак званично остати на репертоару и наредне сезоне. Међутим, из писма Михаилу Николајевичу од 8. јуна 1940. види се да Бељски због неопредељености ауторских права ипак није успео ништа да уради поводом те верзије *Злајиноџ њејлића*, наглашавајући притом да је локални композитор Христић балет потпуно унаказио.

Закључак

Петар Коњовић је изнео став о Римском-Корсакову за који бисмо могли рећи да представља срж онога о чему су писали музички критичари. Наиме, према Коњовићевом мишљењу, Римски-Корсаков био је „пример чудне подвојености: по убеђењу, и свом духовном и менталном карактеру, он је очевидно био западњак, романтик и скептик, по мисионарству, као и по рафинману којим влада својим материјалом, он је спроводник принципа ове источне оријентације“ (Коњовић 1947: 121). Највероватније да оваква амбигвентност стила Римског-Корсакова и јесте била привлачна домаћој музичкој средини. Заправо, модернизација која је захватила целу Европу, а изузетак у складу са својим могућностима није била ни Краљевина СХС, одразила се и на сферу музике поделивши публику на малобројну, али истински заинтересо-

вану за нове музичке правце и далеко масовнију, која је остала верна традицији и провереним вредностима (ТОМАШЕВИЋ 2009: 117). Музика Римског-Корсакова, „патријарха“ руске музике како га Руси са дивљењем зову, одражавала је снажну традицију и наслеђе руског народа, богато проткане, између осталог, и снажним источњачким елементима и утицајима. У том погледу, с обзиром на то да ни српско музичко наслеђе, како оно старије – фолклорно, тако ни новије – уметничко, није било лишено оријенталних утицаја, стваралачки израз Римско-Корсакова наишао је на плодно тле за позитивну рецепцију. Па ипак, иако стваралаштво Римског-Корсакова није могло битније покренути размишљања о новим путевима у музици, као што је упознавање са делом Мусоргског био преломни тренутак за српске музичаре, музичка критика из периода између два светска рата препознала је Римско-Корсакова као једног од најзначајнијих словенских композитора (МОСУСОВА 2001: 17). Поред тога, писци критика тога доба нису се ограничавали само на изношење својих судова о изведеним делима, већ их је музика Римског-Корсакова подстицала да размишљају о стању и развоју музичке културе у српској средини.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- [Аноним]. „Вечерас концерт Београдске филхармоније.“ *Полиџика* 4. 2. 1932: 7.
- [Аноним]. „Злајни ђејџао и Франческа да Римини.“ *Полиџика* 2. 6. 1939а: 18.
- [Аноним]. „Народно позориште. Франческа да Римини – Златни петао.“ *Правда* 18. 9. 1939б: 9.
- [Аноним]. „Прва балетска премијера у овој сезони у петак, 2. јуна.“ *Правда* 2. 6. 1939в: 15.
- [Аноним]. „Синоћна свечана балетска претстава у Народном позоришту у корист Руског црвеног крста.“ *Полиџика* 3. 6. 1939г: 18.
- [Аноним]. „Ускоро ће се приказати Франческа да Римини и Злајни ђејџао.“ *Правда* 11. 5. 1939д: 4.
- АРСЕНЬЕВ, Алексей Борисович, Михаил Львович Ордовский-Танаевский (сост). *Гимназия в лицах. Первая русско-сербская гимназия в Белграде (1920–1944)*. Книга первая. Белград: Архив Сербской Православной Церкви, 2018.
- БАРАЋ, Станислава. *Авангардна „Мисао“: Авангардне тенденције у часопису „Мисао“ у време уређивања Ранка Младеновића, 1922–1923*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
- БАРСОВА, Л. Г. *Неизданный Иван Лапшин*. Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2006.
- БИНГУЛАЦ, Петар. „Прича о невидљивом граду Китежу.“ *Мисао* 7–8 (1927): 491–492.
- БОЖИНОВИЋ, Љуб[омир]. „Либретиста опера славног Римског-Корсакова живи у Београду.“ *Време* 3. 9. 1939: 14.
- ВАСИЋ, Александар. „Грицкат, Зинаида Григорјевна.“ У: Попов, Чedomир (ур.). *Српски биографски речник*. Књ. 2. Нови Сад: Матица српска, 2006, 813–814.
- ВАСИЋ, Александар. „Словенофиство и српска музикографија између светских ратова.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 50 (2014): 119–131.
- ВИНАВЕР, Станислав. „Музика. Сказаније о Кићежу.“ *Време* 17. 3. 1926: 6. Прештампано у: Винавер, Станислав. *Музички краснойис*. Есеји и критике о музици. Прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, 2015: 646.

- Гостушки, Драгутин. *Умјетносћ у недосћайћу доказа*. Београд: Српска књижевна за-
друга, 1977, 145–148.
- ГРАЧЕВ, П. „А. Н. Римски Корсаков.“ *Славенска музика* год. II, бр. 3 (март 1941): 4–6.
- ГРИЦКАТ, Зинаида. „Н. А. Римски-Корсаков – поводом 25-годишњице његове смрти.“
Музички гласник бр. 5–6 (мај–јун 1933а): 97–101.
- ГРИЦКАТ, Зинаида. „Н. А. Римски-Корсаков – поводом 25-годишњице његове смрти.“
Музички гласник бр. 7 (септембар 1933б): 194–201.
- ГРИЦКАТ, Зинаида. „Н. А. Римски-Корсаков – поводом 25-годишњице његове смрти.“
Музички гласник бр. 8 (октобар 1933в): 239–247.
- ГРУЗИЋ, Драгана, Гордана Ђоковић. *Руски архив 1928–1937. Библиографија*. Београд:
Институт за књижевност и уметност, 2012.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Историја српске књижевности*. Зрењанин: Sezam Book d. o.o., 2007.
- ДРАГУТИНОВИЋ, Бранко. „Прологомена за историју Опере и Балета Народног позоришта.“
у: *Један век Народног позоришта у Београду: 1868–1968*. Београд: Народно позо-
риште – Нолит, MCMLXVIII, 103–157.
- ЖИВКОВИЋ, Миленко. „Прослава Р. Корсакова у Београду.“ *Музички гласник* бр. 5–6
(мај–јун 1933): 117–118.
- ЖУКОВСКИ, Анатолиј. „Моја исповест.“ У: Бранковић, Зоран (ур.). *Руси без Русије: српски
Руси*. Београд: Дунај; Беочин: Ефект, 1994: 287–300.
- ЗОРКО, Јован. „Николај Римски-Корсаков.“ *Српски књижевни гласник* 23/6 (1909): 461–464.
- ИВАНОВИЋ, Слободан, Јосиф Петрановић. *Руско-српскохрватски речник*. Москва: Руски
језик, 1981.
- ИГЊАТОВ-ПОПОВИЋ, Ивана. *Инијуићивни свей Ранка Младеновића (драматичарски и
крићичарски рад Ранка Младеновића)*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- ЈОВАНОВИЋ, Милица. *Балей Народног позоришта у Београду I: Првих седамдесей го-
дина*. Београд: Народно позориште 1994.
- КОНЦЕРТ ХАРКОВСКОГ ИНСТИТУТА*. *Време* 6. 4. 1927: 6.
- КОЊОВИЋ, Петар. *Књиға о музици*. Нови Сад: Матица српска, 1947.
- КРСТИЋ, Петар Ј. „Поводом премијере Цара Салћана.“ *Правда* 23. 5. 1928: 6.
- КРСТИЋ, Петар Ј. „Премијера опере Цар Салћан од Римског Корсакова.“ *Правда* 25. 5.
1928: 5.
- КРСТИЋ, Петар Ј. „Премијера Царске невестје.“ *Правда* 14. 6. 1925: 8.
- КРСТИЋ, Петар Ј. „Симфонијски концерт Београдске филхармоније: 4. фебруар 1932.“
Правда 6. 2. 1932: 5.
- ЛАПШИН, Иван. „Силуете руских композитора. Н. А. Римски-Корсаков.“ *Руски алманах*
год. 2, бр. 8 (1930): 118–144.
- М. М. [Милоје Милојевић]. „Две балетске премиере у опери.“ *Полићика* 6. 6. 1939: 10.
- М. М. [Милоје Милојевић]. „Четврти концерт Београдске филхармоније.“ *Полићика* 25. 1.
1935: 16.
- М. М. [Милоје Милојевић]. „Премиера опере Мајска ноћ.“ *Полићика* 17. 11. 1933: 8.
- М. М. [Милоје Милојевић]. „У славу Римског-Корсакова. Г. Черепњин диригује компо-
зиције великог руског мајстора.“ *Полићика* 10. 6. 1933: 9.
- МАНОЈЛОВИЋ, Коста П. „Симфонијски концерт у спомен Н. А. Римског-Корсакова и кон-
церт Маринковића.“ *Време* 9. 6. 1933: 8.
- МАРИНКОВИЋ, Филип. „Написи Александра В. Соловјева о музици.“ У: *125 година од
рођења Александра Васиљевича Соловјева*. Београд: Правни факултет, 2016.
- МЛАДЕНОВИЋ, Ранко. „Словенски флуиди. Премиера Царске невестје.“ *Време* 15. 6. 1925: 5.
- МОСУСОВА, Надежда. „Путеви српске музике од 1919. до 1944. године.“ *Музикологија* бр. 1
(2001): 13–24.
- НЕДИЋ, Марко (прир.). *Писци као крићичари после Првог свейског раћа*. Нови Сад:
Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1975.
- НОВАК, Виктор. „Сказаније о Кићежу.“ *Полићика* 8. 3. 1926: 6.
- НОВАК, Виктор. „Н. А. Римски-Корсаков: Цар Салћан.“ *Полићика* 25. 5. 1928: 7.

- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том I. Нови Сад: Матица српска, 2008.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Композиције које је извела београдска филхармонија у периоду од 1923–1941.“ У: *Београдска филхармонија 1923–1977*. Београд: Београдска филхармонија, 1977, 75–81.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Комплексно посматрање музике: критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Дражушин Госпиушки*. Београд: Факултет музичке уметности, 2012.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Концертни животи у Београду (1919–1941)*. Београд: Универзитет уметности – Факултет музичке уметности, 2004.
- РАДИО БЕОГРАД. *Правда* 21. 6. 1933: 12.
- РАХМАНОВА, Марина Павловна. „Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым.“ *ИМТИ* №15, 2016. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/3a9/imti_2016_15_125_184_rakhmanova.pdf> 2. 3. 2019.
- РЕПЕРТОАР НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА. Манеж. Уторак, 16: концерт Руског Народног Универзитета, *Политика* 14. 3. 1926: 10.
- РУССКИЙ ДОМ имени императора Николая II в Белграде, 1933.
- СОЛОВЈЕВ, А. „Национална стихија у стварању Римског-Корсакова.“ *Српски књижевни гласник* н. с. књ. 39/5 (1. јули 1933): 345–351.
- СПОМЕНИЦА *Српског народног позоришта 1861–1961*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1961.
- СТЕФАНОВИЋ, Павле. „Четврти концерт Београдске филхармоније.“ *Штампа* 25. 1. 1935: 8.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. „Проблеми проучавања српске музике између два светска рата.“ *Музикологија* бр. 1 (2001): 25–47.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскршћу Исиока и Зайада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Матица српска, 2009.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Лейолис музичког живота у Београду: 1840–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. „Руски уметници у Београдској опери.“ *Театрон* бр. 84/85/86: 125–131. Прештампано у: *Руси без Русије: српски Руси*. Београд: Дунај; Беоцин: Ефект, 1994, 25–44.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*. Књ. I–II. Београд: Ауторско издање – Чигоја штампа, 2005.
- ХРИСТИЋ, Стеван. „Портрет Римског-Корсакова.“ *Штампа* бр. 176 (1908): 3.
- ЧОЛИЋ, Драгутин. „Четврти концерт Београдске филхармоније.“ *Правда* 25. 1. 1935: 6.
- ЋИРКОВИЋ, Сима, Раде Михаљчић (прир.). *Енциклопедија српске историографије*. Београд: Knowledge, 1997.
- BARBIERI, Marija. „Anatol Manoševski.“ *Leksikon hrvatskih opernih pjevača*. <<http://www.opera.hr/index.php?p=article&id=86>> 18. 6. 2019.
- DRAGOVIĆ, Gordan (ur.). *Leksikon opera*. Redakcijska obrada Ana Matović, Vladimir Jovanović. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2008.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd.“ *Zvuk* br. 3 (decembar 1933): 63.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd.“ *Zvuk* br. 10–11 (avgust–septembar 1933): 365–366.
- HEĆIMOVIĆ, Branko (prir. i ur.). *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*. Zagreb: „Globus“ – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1990.
- KOLARIĆ, Vladimir. „Filmska delatnost ruskih emigranata u Beogradu i jugoslovenskim zemljama u prvoj polovini XX veka.“ *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti* knj. 13–14 (2008): 181–198.

- KOSANOVIĆ, Dejan. *Leksikon pionira i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja (1896–1945)*. Beograd: Institut za film – Jugoslovenska kinoteka – „Feniks film“, 2000.
- KUNTARIĆ, Marija (ur.). *Bibliografija rasprava i članaka*. Knj. 13: Muzika, Struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984.
- PERIČIĆ, Vlastimir. *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta, 1969.
- STRAVINSKI, Igor, Robert Craft. *Memoari i razgovori*. Sv. prvi (s engleskog prevela Vera Bayer). Zagreb: Zora, 1972.
- ŠVARC, Rikard. „Muzika u zemlji. Beograd.“ *Zvuk* br. 2 (februar 1935): 64.
- ŠUKULJEVIĆ, Ksenija. *Nataša Bošković, primabalerina, pedagog i koreograf*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1989.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

Дигитална Народна библиотека Србије. <http://www.digitalna.nb.rs/>
 Театрослов (театрографска база података Музеја позоришне уметности Србије)
<http://teatroslov.mpus.org.rs/>

Мария Голубович

Музыка Н. А. Римского-Корсакова в свете белградской критики между двумя мировыми войнами

Резюме

В периоде между двумя мировыми войнами произошел большой взлет в развитии музыкальной культуры в сербской среде. Учреждение музыкально-сценических институций и открытие концертных залов, так же как и профессионализация исполнительского состава усиленного русскими художниками которые учились в консерваториях и выступали в императорских театрах, явились предпосылкой для исполнения боле комплексных произведений, чем это было возможно раньше. В это время когда, благодаря белой эмиграции, русская опера приобретала авторитет и симпатии в целом мире, столица новосозданного Королевства С.Х.С. в большой степени благодаря своим „белградским“ русским получила оперу которая своим репертуаром и качеством ничуть не отставала от европейских оперных домов имеющих долгую традицию. Формирование Оперы и Балета Народного театра в Белграде сделало Римского-Корсакова, наряду с Чайковским, самым исполняемым русским композитором в межвоенном периоде. В этом театре были поставлены две оперы Римского-Корсакова (*Царская невеста* и *Царь Салтан*) и два балета (*Шехерезада* и *Золотой петушок*). Ни в коем случае не надо забывать и деятельность эмигрантов которые познакомили белградскую публику с двумя операми Корсакова – *Сказание о невидимом граде Китеже и деде Фебронии* и *Майская ночью*, чем пробудили интерес домашней критики к творчеству великого художника оперы.

Белградская публика и критика относились с интересом к исполнению творчества Римского-Корсакова, а после симфонического концерта исполненного по поводу двадцать пятой годовщины смерти композитора критик Живкович имел существенные замечания на счет сербской среды и ее культурного сознания. Другой критик Милоевич в первый план ставил тот факт, что творчество Римского-Корсакова послужило узором для домашних композиторов Готовца и Барановича при создании некоторых из их самых выдающихся произведений. Творчество Римского-Корсакова пленяло изысканостью и филиграновой отделкой музыкального материала,

а восхищение по отношению к мастерству с которым русский композитор тренировал оркестр, являлось лейт-мотивом в текстах о его музыке.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, русская эмиграция, Русское музыкальное общество, межвоенный период, сербская музыкальная критика, XX век.

Marija Đ. Golubović

Music of N. A. Rimsky-Korsakov in the Light of Belgrade Criticism Between the Two World Wars

Summary

This paper considers the performances of the works of the Russian composer N. A. Rimsky-Korsakov (1844–1908) in Belgrade between the two World Wars, based on reviews from the daily press, periodicals, and music magazines. The establishment of the Opera and Ballet within the National Theater in Belgrade in the years after the Great War is one of the key reasons why Rimsky-Korsakov belongs to the most-performed Russian composers of that period. His works were on several occasions on the program of the Belgrade Philharmonic Orchestra. Especially significant was the year 1933, when the 25th anniversary of the death of the famous composer was marked, due to the efforts of Russian emigrants. The attention given to the opus of Rimsky-Korsakov is revealed by the fact that during this period almost all prominent musicians and music critics wrote about his work.

Keywords: N. A. Rimsky-Korsakov, Russian emigration, Russian Musical Society, period between the two world wars/interwar period, Serbian music criticism – XX century.

ВАЊА М. СПАСИЋ

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

ЖИВОТ ОПЕРЕ *БОРИС ГОДУНОВ* М. П. МУСОРГСКОГ НА СЦЕНИ ОПЕРЕ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ**

САЖЕТАК: Опера *Борис Годунов* руског композитора Модеста П. Мусоргског имала је, са повременим прекидима, дуг период извођења на београдској оперској сцени Народног позоришта од њене прве изведбе 1926. до последње 1994. године. Ово дело музичка критика је представила као највредније остварење руске оперске литературе, које је захтевало посебан избор солиста и омогућило интернационалну славу појединим солистима, али и институцији београдске Опере. У овом раду биће приказан живот опере *Борис Годунов* на репертоару београдске оперске куће кроз историографски преглед, с посебним фокусом на уметничку политику ове институције и музичкопублицистичке осврте који су пратили њено извођење. Циљ рада је да се укаже на проблеме с којима се суочавала Опера у поставци поменутог дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Борис Годунов*, Опера Народног позоришта у Београду, репертоарска политика, оперски солисти.

Увод

Трајање једног музичког дела у оперској кући зависи од извођачког ансамбла којим располаже институција, публике која има своје захтеве и мерило лепог, и критике која оцењује дело и његово извођење. На репертоар се постављају дела универзалне вредности, али и творевине којима се приписује уметничка изузетност у одређеном периоду. У историји рада Опере Народног позоришта у Београду опера *Борис Годунов* Модеста Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский)

* vanja88@msn.com

** Ова студија је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиција, промене, изазови* (ОН 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

заузима посебно место, поред осталог и због чињенице да је једно од најдуже извођених дела из руске оперске литературе.

У овом раду биће приказан живот опере *Борис Годунов* на сцени београдске Опере кроз историографски преглед, тј. репертоарску политику институције и музичку публицистику која је пратила њено прво извођење 1926, све до последњег извођења 1994. године (Прилог бр. 1). Циљ рада јесте да се укаже на проблеме са којима се суочавала Опера у поставци поменутог дела.

Почетак Бориса Годунова

Под руководством свог другог директора Стевана Христића (1926–1937), Опера Народног позоришта у Београду настојала је да формира „гвоздени репертоар“, што је подразумевало ослањање на значајна оперска остварења XIX века италијанских и француских, подједнако као и руских и немачких композитора. У периоду Христићеве управе избор дела је „допуњен и обогаћен словенским репертоаром, нарочито руским операма и музичким драмама“ (Пејовић 1996: 103). Посебан утицај у постављању опера имали су тадашњи руски оперски уметници (солисти, режисери, сценографи и костимографи),¹ који су на београдску сцену донели „наглашену патетику, снажне контрасте и јарке боје“ (Пејовић 1996: 62). Извођаштво и решења у инсценацији оперских дела били су честа тема међуратне критике с посебним освртом на значај руских уметника у раду београдске Опере. У својим истраживањима Роксанда Пејовић, Надежда Мосусова и Слободан Турлаков указали су на опречна мишљења критичара о тзв. руском питању, односно о различитом вредновању утицаја руских уметника у београдској оперској кући 30-их година XX века (Пејовић 1996: 62; Мосусова 2003: 100–106; Турлаков 2004: 198). Таква атмосфера пратила је живот опере *Борис Годунов* у међуратном периоду.

Прва премијера *Бориса Годунова* одржана је на сцени Народног позоришта у Београду 21. јануара 1926. у режији Теофана Павловског и сценографији Павла Фромана, а под диригентском палицом Ивана Брезовшека. О премијери су писале дневне новине у којима су мишљења дали Виктор Новак (*Полијтика*), Станислав Винавер (*Време*), Петар Крстић (*Правда*), Велимир Живојиновић (заслужан за превод либрета, *Мисао*) и Милоје Милојевић (*Српски књижевни гласник*). Избор овог дела у критици је оцењен као „више него добар“ (Турлаков 2005: 195). Тадашња Дирекција Опере добила је похвале за атрактивну сезону,

¹ О уметничком раду руског емигрантског пара Леонида и Риме Браиловски у међуратном периоду на сцени Народног позоришта у Београду вид. у: Мосусова 2003.

определивши се за премијеру *Бориса Годунова* у периоду када је публика „у највећој мери прихватила“ *Аиду* и *Травијату* на првом месту, затим *Мадам Батерфлај*, *Кармен*, *Пикову даму*, *Царску невесту*, *Јеврејку* и друге (Турлаков 2005: 195). Према мишљењу Слободана Турлакова, Дирекција је балансираола између задовољавања потреба шире публике и критике која је имала своје норме:

Опера *Борис Годунов* била је толико глорификована и учињена апсолутом опере, да је постојала објективна опасност да, над могућом реалношћу, очекивања код широке публике превагну. Што до тога није дошло, што је публика збиља прихватила дело и представу, треба захвалити Русима, сценским реализаторима; дакле редитељу, сценографу и костимографу, који су успели да створе [сугеришу, примедба аутора] аутентичност руског историјског амбијента и атмосфере, а и толиким Русима међу извођачима, којима наша критика, у првом реду Милојевић, ту захвалност и то признање нису исказивали, или ако су их исказивали, чинили су то кроз зубе. [...] Уопште, наша је музичка јавност, углавном, имала одбијајући став према Русима (Турлаков 2005: 198).

Слободан Турлаков позитивно оцењује оперске уметнике из Русије, издвајајући прво критике с похвалама руских уметника (аматер у *Илустрираном листу*, Винавер, Крстић и Новак) и сугеришући да се у тим текстовима „доста претеривало, без икакве мере и укуса“ у приказу опере и њеног аутора, а онда критички приступа схватањима која су супротна од тога (Милоје Милојевић који „загрижен у својој мржњи“ према опери коју уметнички оспорава у односу на музичку драму²). Турлаков издваја приказ Тодора Манојловића чији је „доживљај најприближнији оној сценској истини која се збила“ (Турлаков 2005: 206). Треба истаћи да су поједине солисте запазиле и критика и публика: Георгија/Ћорђа Јурењева³ као Бориса (у алтернацији Милорад Јовановић), Аницу Врхунац као Дадиљу и Крчмарицу, Драгутина/Драга Петровића⁴, познатог као кнеза Шујског и Јуродивог, Евгенију Пинтеровић као Марину, Лава Зиновјева (у алтернацији Јосип Ријавец) као Димитрија Самозванца и друге.

На репертоару Опере *Борис Годунов* је до Другог светског рата често био присутан, али се број извођења мењао из сезоне у сезону. У сезони 1925/26, када је била премијера, *Борис Годунов* је приказан 16 пута и тај број се више није поновио, нити се том броју приближио број

² Овде треба имати у виду да је Милоје Милојевић пропагирао руску и чешку оперску литературу, али да су се оштре критике односиле на руске уметнике (Васић 1995).

³ У литератури се могу наћи обе варијанте имена.

⁴ Код Слободана Турлакова је Драгутин Петровић, а код Роксанде Пејовић Драго Петровић.

извођења у наредним сезонама (вид. Прилог бр. 1). За сезону 1926/27. опера је била двоструко мање извођена у односу на претходну, а штампа је изразила забринутост због предлога Дирекције Опере да ансамбл наступа у Будимпешти с овим делом:

Борис, којим смо били тако поносни, сада је тако расклиматан, да са зебњом гледамо на то пештанско гостовање. Уверени смо да је после синоћног извођења то увидео и диригент Брезовшек. И то код солиста, хора, режије, па и већ похабаних костима. О оркестру не говоримо јер он на срећу не путује... кад се тамо даје два пута *Борис*, могли бисмо га извести са две поделе. У једној би претежно били Срби, Хрвати и Словенци, а у другој Руси и Пољаци. Тако бисмо показали богатство домаћих гласова и страних који код нас раде. Режија би требало много да се поправи (НОВАК 1926: 6).

На крају Опера није имала гостовање, али су за насловну улогу ангажовани Зигмунд Заленски и Георгије Бакланов.

Према тумачењу Верославе Петровић, тридесетих година прошлог века опера *Борис Годунов* усталила се на репертоару Опере из неколико разлога:

Прво, то је једна од најзначајнијих опера словенског композитора Модеста Мусоргског, друго, она је веома блиска нашој публици и треће, ова је опера давала велике могућности пре свега првацима и примадонама да се искажу у главним улогама (ПЕТРОВИЋ 2000: 23).⁵

С тим у вези, у међуратном периоду изведена је више од четрдесет пута, а једино је изостала у сезони 1936/37. године из непознатих разлога.⁶ О значају овог дела сведочи и податак да је директно преношено његово извођење посредством Радио Београда 17. априла 1933. године. Почетак наредне сезоне 1934/35. прошао је у знаку шестомесечне жалости у земљи, због атентата на краља Александра I Карађорђевића у Марсељу 9. октобра 1934, те је сваки репертоар (драме, опере и балета) Народног позоришта био ревидиран у односу на планове који су били направљени за ту сезону. У периоду од 9. до 26. октобра 1934. уопште

⁵ Опера је, пре свега, значила првацима београдске Опере, јер су сви тумачи Бориса – Никола Цвејић, Мирослав Чангаловић, Жарко Цвејић и Живан Сарамандић, прославили својих 25 година уметничког рада управо у тој улози. Изузетак је био Душан Поповић, који је јубилеј прославио у извођењу Вагнерове опере *Мајстори певачи* у театру у Немачкој (СТЕФАНОВИЋ 1979).

⁶ Интересантно да је Слободан Турлаков, у књизи *Историја Ојере и Балетна Народног позоришта у Београду до 1941*, забележио детаљно сваку представу од сезоне до сезоне с критичким освртом на тадашњу штампу, а да нема коментара о изостајању *Бориса Годунова* у сезони 1936/37.

није било представа у Позоришту. Рад Опере се наставио тек 12. новембра 1934. и то извођењем опере *Борис Годунов* (Турлаков 2005: 533–534).

Живот опере *Борис Годунов* на београдској сцени посебно је обележило извођење у сезони 1935/36, када је Дирекција Опере ангажовала чувеног Фјодора Шаљапина, најпознатијег интерпретатора цара Бориса у Русији и иностранству.⁷ Београдска штампа описивала га је као „старца (имао је тада 62 године) са још увек лепим и изразитим гласом“,⁸ а оно што је посебно интересантно јесте да је за ту прилику режију урадио његов пријатељ Александар Улуханов (Турлаков 2005: 746).⁹ Поред Шаљапина треба издвојити групу солиста чија се имена и данас памте, а то су: Јосип Ријавец (Самозванац), Меланија Бугариновић (Крчмарица), Евгенија Пинтеровић (Марина), Милан Пихлер (Варлаам) и Жарко Цвејић (Пимен), а представом је дириговао Иван Брезовшек.

У сезони 1937/38. појављују се нова имена међу извођачима (на пример, Вукосава Маринковић Илић, Милица Манојловић, Крста Ивић и др.), али опера није добила значај премијере. То се није догодило ни у наредној сезони 1938/39, када је поводом прославе 100 година од рођења композитора Мусоргског цела опера „прережирана“, али се име редитеља не спомиње (Турлаков 2005: 745), и када први пут учествују Зденка Зикова (Марина), Бахрија Нури Хаџић (Ксенија), Бранка Бојовић (Дадиља), Лиза Попова (Крчмарица), Ћирил Братуш (Мисаил) и Анте Боглић (Јуродиви), а последњи пут као стални члан Опере Милорад Јовановић у улози Бориса. Поменути солисти из ових двеју сезона појављиваће се и у мање измењеној подели улога све до Другог светског рата.

Паралелни животи или златно доба Бориса Годунова

Београдска Опера формирала је гвоздени репертоар после Другог светског рата захваљујући диригенту Оскару Данону (1913–2009), који је допринео и приближавању репертоара европским стандардима и нормама (Винавер 1995). Према речима маистра Данона, у периоду његовог руковођења Опером, репертоар је формиран на основу три

⁷ Његов хонорар био је 3000 долара, те су цене карата биле „папрене“, али је ипак све било распродато (Турлаков 2005: 608).

⁸ Миленко Живковић у *Времену* и Милоје Милојевић у *Полицици*, за исти дан 7. новембар 1935. године.

⁹ Овде треба нагласити да се београдска Опера суочавала са проблемом режије. Са места редитеља отишао је оперски певач Зденко Книтл у сезони 1931/32. и од тада се не наводи име режисера у извођењу *Бориса Годунова* (Турлаков 2005).

постулата: пронаћи вредно дело, обезбедити одговарајућу поделу за његово извођење и водити борбу кроз осмишљену пропаганду да би га публика прихватила (Jovanović 1996: 26). Маестрова идеја била је да се изведу она дела која би одговарала постојећем ансамблу. Једно од тих дела била је и опера *Борис Годунов*, која је с великим успехом концертантно изведена на турнеји у Базелу, Цириху и Женеви, у оквиру циклуса *Klubhaus*.

„Нова фаза“ у животу опере *Борис Годунов* почиње првом послератном премијером 22. маја 1948, први пут у оркестрацији Николаја Римског-Корсакова, у режији Јосипа Кулунџића,¹⁰ сценографији Владимира Загородњука и костимографији Милице Бабић, а под диригентском палицом Крешимира Барановића.¹¹ Главне улоге тумачили су великани тадашње оперске сцене: Никола Цвејић као Борис Годунов, Георги Балев, гост из Софије тумачио је Самозванца, улогу Пимена у алтернативи интерпретирали су Бранислав Пивнички и Мирослав Чангаловић, док је улога Марине била поверена Зденки Зиковој у алтернативи са Меланијом Бугариновић. Крчмарицу је тумачила Мира Калиновић, кћерка Меланије Бугариновић.

Оно што се посебно издваја за наредну 1948/49. сезону јесте да је *Борис* изведен као свечана представа поводом 150 година од рођења Александра С. Пушкина, 15. јуна 1949. године.¹² После три одигране представе у следећој сезони (последњи пут 15. новембра 1949), уследила је скоро двогодишња пауза, а онда се опера поново појавила на сцени 3. децембра 1951. и од тада је била извођена све до краја шездесетих година.

У сезони 1952/53. први пут је лик Бориса тумачио Жарко Цвејић (23. маја 1953) и, из непознатих разлога, то је било једино извођење *Бориса Годунова* за ту сезону. С тим у вези, неочекивана је и одлука Жарка Цвејића да у тој улози прослави 25 година уметничког рада, 20. фебруара 1954. године.¹³ Том приликом је први и једини пут у својој

¹⁰ Том приликом, Бранко Драгутиновић је истакао новине у режијској концепцији дела: „Режија је ишла за тим да осветли карактере и продуби психолошке особености појединих личности и да их оствари у стилу једне, макар и овлаш скициране реалистичке глуме. Притом су јак отпор чинили они чланови оперског ансамбла који још нису успели да се ишчауре из шаблона празне и беживотне такозване оперске глуме“ (Драгутиновић 1948: 10).

¹¹ У прегледу оперске репертоарске слике Позоришта (и на програму представе) извођење 22. маја 1948. представљено је као премијера (Цветковић 1966: 117), док се у наслову приказа критичара Бранка Драгутиновића назива обновом (1948: 10), што и није сасвим тачно ако се има у виду да је било више промена у ансамблу (солисти, диригент, редитељ, костимограф, сценограф). Вид. о томе и: Петровић, 2000: 26.

¹² Тим поводом изведена је и опера *Пикова дама* П. И. Чајковског, 12. јуна 1949. године.

¹³ Поводом прославе 50 година извођења опере *Борис Годунов* у Народном позоришту 1975. били су организовани прослава и вече у театру КРУГ 101 са тада свим живим тумачима Бориса – Никола Цвејић, Мирослав Чангаловић и Жарко Цвејић. Разговор је водио Слободан Турлаков и он се сећа да је Жарко Цвејић све време говорио да он ту не спада, јер је само једном тумачио Бориса (Турлаков 2002: 77).

каријери Мирослав Чангаловић тумачио лик Варлаама у част слављеника (TURLAKOV 1974: 88).¹⁴

Година 1954. била је почетак „паралелног“ живота опере *Борис Годунов* на домаћој и иностраној сцени. На сцени Опере Народног позоришта у Београду, 30. јануара 1954. у улози Бориса дебитовао је Мирослав Чангаловић, а два месеца касније добио је прилику да своју креацију цара представи у Базелу (31. марта 1954) и Цириху (2. април 1954), док је у Женеви (3. априла 1954) главну улогу певао већ познати бас Никола Цвејић. Одлазак на турнеју са овом опером истовремено је био и почетак златног периода београдске Опере (1954–1969).¹⁵ На западноевропским музичким фестивалима Опера Народног позоришта била је једини „аутентични тумач“ словенског оперског стваралаштва, те је својим репертоаром обогатила европску сцену (Спасић 2013: 107). Поред тога, опера *Борис Годунов* била је међу првим операма забележеним на грамофонској плочи у издању DECCA, 1955. године.¹⁶ У том златном периоду, Опера је с *Борисом Годуновим* гостовала још у Лозани (1958), Визбадену (1959), Единбургу (1962) и Венецији (1967).

Шесту деценију на домаћој оперској сцени обележили су гостујући солисти у улози Бориса: првак софијске Опере Михаило Попов (3. јануар 1955), Џорџ Лондон из Метрополитен опере (27. маја 1956. и то је била и једина поставка овог музичко-сценског дела у сезони 1955/56); прваци Бољшеог театра Александар Пиргов (20. април 1955) и Алексеј Кривчења (26. децембра 1957. и 4. јануара 1958. публици познат у улози Варлаама из филмске верзије *Бориса* у режији Вере Стројева, 1954). Овде треба споменути још и Кима Борга (Kim Borg, 1919–2000) бас-баритона из Финске који се представио београдској публици 25. априла 1959. у улози Бориса који је био „натучен и једном северњачком мистиком и једним посебним сентиментом“ (TURLAKOV 1974: 89). Међу гостујућим уметницима били су Бернард Ладиш као Борис и Јержи Смерков као диригент из варшавске Опере, који су на свој начин извели оперу 21. новембра 1960. заједно с тадашњим београдским вокалним ансамблом: Драго Старц (Мисаил), Никола Јанчић (Јуродиви), Ђорђе Ђурђевић

¹⁴ На плакату за ово извођење најављено је гостовање Лотка Крошца из Љубљане у улози Варлаама, те је могуће да је Чангаловић у последњем тренутку преузео улогу.

¹⁵ Детаљније о златном периоду Опере вид. JOVANOVIĆ 1996; Спасић 2013; 2018.

¹⁶ У њеној реализацији учествовали су: Мирослав Чангаловић (Борис Годунов), Софија Јанковић (Федор), Злата Сесардић (Ксенија), Милица Миладиновић (Ксенијина дадиља), Стјепан Андрашевић (Шујски), Бранислав Пивнички (Пимен), Миро Брајник к. г. (Димитрије Самозванец), Меланија Бугариновић (Марина), Жарко Цвејић (Варлаам), Степан Вукашевић (Мисаил), Бисерка Цвејић (Крчмарица), Никола Јанчић (Јуродиви), Илија Глигоријевић (Никитич), Душан Поповић (Шчелкалов), Живојин Милосављевић (Хрушчов и Ближњи бојар), Драгомир Нинковић (Језуит Левицки) и Иван Мургашки (Језуит Черниковски). Према: JOVANOVIĆ 1996: 26.

(Пимен) и Жарко Цвејић (Варлаам). Почетком следеће године, 16. јануара 1961, домаћа публика имала је прилике да се упозна с *Борисом* у интерпретацији оперског ансамбла Српског народног позоришта из Новог Сада. За режију је био ангажован као гост Оскар Данон, за сценографију је био задужен Стеван Максимовић, а за костиме се побринула Стана Јатић. У насловној роли био је Рудолф Немет, а представу је водио диригент Лазар Бута.

У наредној 1961/62. сезони, премијерно је изведен *Борис Годунов* 26. априла 1962, у режији Младена Сабљића, сценографији Миомира Денића и костимима Милице Бабић. Том приликом за диригента је био ангажован Оскар Данон. Главну улогу тумачио је Мирослав Чангаловић,¹⁷ који је добио прву награду Међународног жирија критике за најбољу остварену креацију лика Бориса у Паризу 1961. године (ЈОВАНОВИЋ 1996: 86). У овој верзији опере ишло се ка изворном *Борису* преко оркестрације Димитрија Шостаковича и приказивања сцена које одају народни карактер (сцена пред храмом Василија Блаженог, крај прве слике, Револуција). Овај подухват београдске Опере није пропратила музичка критика, а то „ћутање“ Слободан Турлаков тумачи као „организовани протест против скидања верзије Римског-Корсакова“ (TURLAKOV 1974: 90).

Седму деценију обележиле су и свечане представе *Бориса Годунова* 19. и 25. марта 1964. поводом прославе 120 година од рођења композитора Мусоргског, под диригентском палицом Душана Миладиновића и Мирославом Чангаловићем у улози цара. У наредним сезонама, Опера је ангажовала Фрању Паулика за улогу кнеза Шујског и шездесетих година он је био стални гост београдског ансамбла. Поред њега гостовали су и у сезони 1966/67. Пјеро Филипи, солиста из Загреба, и Љубомир Бодуров из Софије у улози Димитрија Самозванца.

Крај Бориса Годунова

У осмој и деветој деценији XX века опера *Борис Годунов* одржавала се на сцени захваљујући до тада истакнутим солистима. После две године паузе, опера је изведена у оквиру Београдских музичких свечаности 18. новембра 1970, када су за улоге Самозванца, односно кнеза Шујског, поново ангажовани солисти загребачке Опере Пјеро Филипи и Фрањо Паулик. У сезони 1971/72. опера је изведена поводом прославе 25 година уметничког рада Мирослава Чангаловића, 27. но-

¹⁷ На основу плаката за ову премијеру, улога Бориса додељена је Душану Поповићу, а за улогу кнеза Шујског ангажован је Фрањо Паулик, првак загребачке Опере. Душан Поповић тумачио је руског цара у следећим двама представама у тој сезони (29. априла и 6. јуна 1962), а од наредне 1962/63. ту улогу поново је преузео Чангаловић.

вембра 1971. године.¹⁸ О том важном догађају, како за уметника тако и за институцију, сведочи чланак Владимира Стефановића у *Полицији*:

У овој прилици – изузетној и по јубилеју који је слављен, и по томе, најзад, што *Бориса Годунова* у последње време нема често на сцени – публике је могло бити и знатно више него што је било. Али, ова публика, у којој су на почасним местима били и Велибор Глигорић, Латинка Перовић и Александар Бакочевић, топло је поздравила слављеника у улози у којој се, остварујући једну од најмаркантнијих креација на нашим оперским сценама, појавио близу три стотине пута до сада (В. С. 1971: 12).

После представе, Чангаловић је добио „Златан прстен Народног позоришта“, костим „Бориса“ из загребачке Опере и плакету скопске Опере (Н. Н. 1971: 8).

У насловној улози Мирослав Чангаловић поново је наступио у наредној сезони, 1972/73, када је после дужег времена, прецизније од њене премијере 1948, постављена опера у оркестрацији, „за многе мелодознијој [мелодиознијој, примедба аутора]“ (Н. Н. 1973: 14), Римског-Корсакова. Режија, сценографија и костими остали су исти као до тада, а диригент је био Душан Миладиновић. Овај повратак на „верзију“ Римског-Корсакова (TURLAKOV 1974: 91), 10. марта 1973, остао је незапажен у музичкој критици, те се не може тврдити да ли су критика и публика биле опредељене за одређену варијанту опере као што је то сугерисао Слободан Турлаков. У овом облику опера је представљена на фестивалу у Лозани, 26. маја 1973, где је извођење оцењено као тријумф Опере. О усхићењу и одушевљењу квалитетом наступа солиста и ансамбла штампа је описала на овај начин:

После последње сцене, смрти Борисове, седам минута нико није напустио дворану, аплаудирало се жестоко, стојећи, а многи повици одобравања, што су се непрестано чули док се завеса стално размицала, претварали су се у једно дуго, једногласно, узбудљиво „браво“ када је пред публику излазио тумач насловне улоге Бориса Годунова – Мирослав Чангаловић. Да све буде још лепше и значајније, овако је поздрављен и цео ансамбл, укључујући и бинске раднике који су се у једном тренутку, у својим радним оделима, измешани са бојарским одорама, нашли у загрљају „цара“, Бориса, да заједно с њим, Мирославом Чангаловићем, одговоре, клањањем са „рампе“, на овације из гледалишта (СТЕФАНОВИЋ 1973: 15).

¹⁸ Прослава је трајала од 21. до 27. новембра 1971. године и поред *Бориса* изведене су и следећа дела: *Продана невеста* (21. новембра; представа за Музичку омладину), *Кнез Игор* (24. новембра) и *Евгеније Оњегин* (25. новембра; на Сцени у Земуњу).

Седамдесете године прошлог века обележиле су још две сезоне када је у питању опера *Борис Годунов*. Пре свега, 19. јануара 1974. (сезона 1973/74) Живан Сарамандић је први пут тумачио насловну ролу сматрајући је својом „круном уметничког развоја“ (према П. А. 1974: 9). Рецепција његове улоге изостала је у београдској штампи. Друга сезона, 1976/77, када се 25. децембра 1976. Мирослав Чангаловић у улози Бориса Годунова опростио са оперском сценом у препуној сали (856 гледалаца).¹⁹ Ову улогу тумачио је око 350 пута „са незапамћеним успехом на девет домаћих и четрдесет и три иностране сцене“ (М. Р. 1976: 18). Оно што би неки други солиста одбио у својој каријери (желећи разноврсност у свом репертоару, а не да буде запамћен као типизирани лик), Чангаловић је градио двадесет година, пративши своју мисао: „Дати нешто своје, лично; непрестано истраживати, не задовољавати се нађеним решењима – смело, истраживачки коракнути напред и не подгрејавати успомене на великане“ (према М. Р. 1976: 18). Оперску каријеру заокружио је својом последњом интерпретацијом цара Бориса.

Од поменуте сезоне опера више није извођена²⁰ све до премијере која је уследила 6. априла 1985. са Живаном Сарамандићем у насловној улози, а у режији Младена Сабљића. Према тадашњој критици, његов Борис је, међутим, само на моменте могао дотаћи оно што је у сећању оставио Чангаловић:

Сарамандић је импозантна сценска појава моћнога гласа, који сугерише својом бојом и изражајношћу цара самодршца. И поред извесних недостатака у вокалној техници (назалност у средњем регистру, неиздиференцираност неких вокала, о и у, на пример, неимпостиране дубине), он је у неким сценама (разговор са сином и кћерком у петој слици, опроштај са сином и веома сугестивно изведена сцена смрти у деветој слици) достигао ниво снажне уметничке креације. Борис је у његовој интерпретацији увек остао горди, самосвесни и сурови владар, никада очајник достојан сажаљења (Плавша 1985: 13).

Прва реприза опере, 10. априла исте године, донела је и новог тумача Бориса – Фрању Петрушанеца, госта из загребачке Опере, кога је публика поздравила дугим аплаузом, а критика похвалила његову способност да „удакне живот и глумом и гласом, изражајно колорисаним и динамички изнијансираним“ (Плавша 1985: 13). У наредним

¹⁹ Податак преузет из Годишњака позоришта за 1977. годину.

²⁰ Овде се мисли на извођење београдске опере и у згради Народног позоришта, али треба нагласити да је 10. октобра 1982. у оквиру 14. БЕМУС-а ансамбл московског Большог театра извео *Бориса Годунова* у оркестрацији Н. Римског-Корсакова и режији Леонида Баратова и Олега Моралова. Улогу цара тумачио је Артур Ејзен, а диригент је био Александар Лазарев.

сезонама опера *Борис Годунов*, у оркестарској верзији Николаја Римског-Корсакова, није се истицала у штампи, изузев за сезону 1988/89, када је за гостовање тенора Владислава Пјавка из московског Большог театра, опера најављена као „велики оперски спектакл – празник за уши и очи“.²¹

У сезони 1991/92. опера се поново нашла на сцени, 26. новембра 1991, и то поводом двадесетпетогодишњице уметничког рада Живана Сарамандића. За јубилеј Живан Сарамандић изабрао је улогу Бориса коју је „најдуже певао у континуитету, више од 100 пута“, и коју је оценио као „грандиозно дело без премца“ (према Радовић 1991: 4). Првак београдске Опере је сматрао да је имао „срећу и обавезу да настави проверену традицију“ у тумачењу улоге у којој су се доказали Никола Цвејић, Жарко Цвејић и Мирослав Чангаловић (према Радовић 1991: 4).

После три године паузе, опера је изведена у оквиру БЕМУС-а 16. октобра 1994. године.²² Диригент је био Јован Шајновић, а за режију су били задужени Младен Сабљић и Борислав Поповић. Једини чланак о рецепцији опере изашао је у *Полиџици* под насловом „Цензурисана опера“ Бранке Радовић. Почетак 90-их година био је турбулентан; променио се управник Позоришта, биле су честе смене директора Опере, а онда и незадовољство и недисциплина код оперских уметника. Очајно стање хора и оркестра одразило се на представу *Борис Годунов* из које избачена сцена са Јуродивим и децом, те се губи однос између лика Бориса и народа који представља хор. То је и разлог да музиколог Бранка Радовић постави питање – Цензура или шта? Такође, проблем је био и певање на „руско-српској варијанти језика“,²³ због чега је већи део опере остао неразумљив публици и критици (изузетак је била дикција Сергеја Дубровина у улози Самозванца). У насловној улози наступио је млади бас Иван Томашев и добио је похвалу јер „може да испева [деоницу, додала В. С.] од почетка до краја“, али му је недостајала сценска реализација лика, односно развијени глумачки израз. У вези с тим, Бранка Радовић даје следећи закључак: „Оставио нас је потпуно хладним у домену сопствене изражајности. Тако је Борис био реализован половично, што се може рећи и за обнову опере у целини“ (1995: 23). Од мањих улога, истакли су се Светлана Бојчевић (Ксенија), Милена Китић (Фјодор), изванредни Предраг Протић (кнез Шујски) и

²¹ Последњи пут, опера *Борис Годунов* је у тој сезони изведена 4. фебруара 1989. године.

²² Занимљиво је да овај податак недостаје на званичној интернет страници БЕМУС-а.

²³ Ово остаје нејасно у критици Бранке Радовић, јер се не наводи прецизно на ком језику је певано и то је управо проблем који ауторка истиче. У пракси је била присутна двојезичност у извођењу опера (солисти певају у оригиналу, а ансамбл на српском језику), иако се у свим листама опере наводи да је превод либрета урадио Велимир Живојиновић.

Дубравка Михаљевић (Крчмарица), а као најбољи од свих, убедљив је био Миодраг Јовановић у улози Варлаама. У врло лошој атмосфери, неспремних улога, опера *Борис Годунов* испраћена је са сцене Опере Народног позоришта у Београду. Био је то неславан крај једне од најзначајних опера на београдској сцени.

Закључак

Живот опере *Борис Годунов* на београдској оперској сцени праћен је успонима, али и повременим нестајањем с позорнице, а на крају се неуспешно завршио. Руководство Опере постављало је дело, пре свега, на основу расположивих снага оперског ансамбла, а нарочито певача. У главним улогама су се смењивали домаћи певачи, али и многобројни гостујући уметници: Георгије Јурењев, Милорад Јовановић, Фјодор Шаљапин, Никола Цвејић, Душан Поповић, Мирослав Чангаловић, Живан Сарамандић, Фрањо Петрушанец и Иван Томашев.²⁴ Сваки од њих је на свој начин приказао лик Бориса и по њему су постали препознатљиви у земљи и иностранству. Посебан значај у реализацији представа имали су диригенти (Иван Брезовшек, Ловро Матачић, Крешимир Барановић, Оскар Данон, Душан Миладиновић и Јован Шајновић), редитељи (Теофан Павловски, Зденко Книтл, Александар Улуханов, Јосип Кулунџић, Младен Сабљић и Борислав Поповић), затим сценографи (Павле Фроман, Владимир Загородњук и Миомир Денић) и костимографи (Милица Бабић). За живот опере на сцени важне су и критике Милоја Милојевића, Бранка Драгутиновића и Петра Крстића који су је чували у својим написима, а чију ће праксу даље неговати Павле Англоvски, Душан Плавша, Бранка Радовић, Владимир Стефановић и други. Поред њих, остају нам и записи Роксанде Пејовић,

²⁴ Овде треба нагласити и друге водеће улоге због којих су остали запамћени следећи уметници: Нада Стајић, Милица Манојловић, Вукосава Илић у тумачењу лика Фјодора, затим у улози Ксеније – Неонила Волевач, Бахрија Нури Хаџић, Дивна Радић, касније и Бреда Калеф, Олга Ђокић, Радмила Бакочевић, а као Дадилја, чувене Аница Врхунац, Љубица Сфилигој, Бранка Бојовић, а после Другог светског рата и Добрила Богошевић, Ђурђевка Чакаревић, Олга Милошевић; у међуратном периоду Драго Петровић био је познат као једини кнез Шујски, док су за улогу Пимена остали у сећању Милан Пихлер (касније запамћен и по улози Варлаама), Александар Трифуновић и Жарко Цвејић, а од 1959. до 1973. једини Пимен био је Ђорђе Ђурђевић. Лик Димитрија Самозванца у међуратном периоду из сезоне у сезону певао је неко други – Лав Зиновјев и Јосип Ријавец били су у првој сезони, а једино се дуже, у тој улози, задржао Крста Ивић, касније ће то бити Звонимир Крнетић. Идентично је било и са ликом Марине, у њој су се прославиле Евгенија Пинтеровић и Меланија Бугариновић, а била је и прва улога Зденке Зикове у овој опери. Њих ће наследити Милица Миладиновић, Бисерка Цвејић, Ђурђевка Чакаревић. Улогу Крчмарице, коју је првобитно изводила Аница Врхунац, добиле су Меланија Бугариновић, Милица Манојловић и Лиза Попов у међуратном периоду, а после Другог светског рата та улога припала је Љубици Врсјаков, Љубици Љубичић, Бреди Калеф, Добрили Богошевић, Татјани Сластјенко.

Слободана Турлакова, Надежде Мосусове и Владимира Јовановића. Када се имају у виду сва имена која стоје иза оперске представе, али и она која су за њену реализацију најзаслужнија, остаје нам да сачекамо нову генерацију оперских уметника који ће оперу *Борис Годунов* вратити у живот.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- А. П. „Наш Борис у Одеси.“ *Борба* 12. фебруар 1974: 9.
- Васић, Александар. „Оперске критике Милоја Милојевића у ‘Српском књижевном гласнику’.“ У: *Српска музичка сцена*. Зборник радова са научног скупа одржаног 15–18. децембра 1993. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 224–238.
- ВИНАВЕР, Константин. „Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас.“ У: Мосусова, Надежда (ур.). *Српска музичка сцена. Зборник радова*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 248–268.
- ВИНАВЕР, Станислав. „Борис Годунов.“ *Време* 22. јануар 1926: 4.
- ДРАГУТИНОВИЋ, Бранко. „Обнова Бориса Годунова.“ *Полиџика* 29. мај 1948: 10.
- ЖИВОЛИНОВИЋ, Велимир. „Борис Годунов.“ *Мисао* књ. 20, св. 3/4 (фебруар 1926): 226–232.
- ЈОВАНОВИЋ, Владимир. *Живот њосвећен ојери*. Београд: Фото Футура, 1997.
- Крстић, П. Ј. „Премјера Бориса Годунова.“ *Правда* 22. јануар 1926: 4.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Два Бориса г. г. Јурењева и Јовановића.“ *Српски књижевни гласник* књ. 17, бр. 4 (16. фебруар 1926): 292–296.
- МОСУСОВА, Надежда. „Дело Браиловских и српска међуратна сцена у огледалу критике.“ *Музикологија* бр. 3 (2003): 81–113.
- Н. В. „Премјера Борис Годунов.“ *Полиџика* 22. јануар 1926: 6.
- Н. Н. „Овације великом уметнику.“ *Борба* 1. децембар 1971: 8.
- Н. Н. „Борис Годунов поново у оркестрацији Римског Корсакова.“ *Полиџика* 9. март 1973: 14.
- НОВАК, Петар. „Борис Годунов.“ *Полиџика* 28. новембар 1926: 6.
- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. *Ојера и Балет Народног позоришта у Београду (1882–1941)*. Београд: б. и., 1996.
- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. „Вредновање београдског оперског извођаштва.“ У: *Opera od obreda do umetničke forme, zbornik tekstova sa simpozijuma održanog 21–22. juna 2000*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 2001, 153–163.
- ПЕТРОВИЋ, Верослава. *Меланија Буџариновић*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2000.
- ПЛАВША, Душан. „Сарамандићев Борис Годунов.“ *Полиџика* 11. април 1985: 13.
- ПЛАВША, Д. „Борис Фрање Петрушанца.“ *Полиџика* 17. април 1985: 13.
- Р. М. „Годунов за растанак.“ *Полиџика* 22. децембар 1976: 18.
- РАДОВИЋ, Бранка. „Словенска топлина баса.“ *Pro musica* бр. 147 (јануар 1991): 3–4.
- РАДОВИЋ, Бранка. „Цензурисана опера.“ *Полиџика* 22. октобар 1994: 23.
- СПАСИЋ, Вања. „Почетак и крај златног периода Опере Народног позоришта у Београду.“ *Мокрањац* бр. 15 (децембар 2013): 106–112.
- С[тефановић]. В[ладимир]. „Завршни чин прославе Мирослава Чангаловића.“ *Полиџика* 1. децембар 1971: 11.
- СТЕФАНОВИЋ, В[ладимир]. „На крају тријумф са Борисом.“ *Полиџика* 30. мај 1973: 15.
- СТЕФАНОВИЋ, Владимир. „Најбоље се пева кад се много пева.“ *Полиџика* 6. јануар 1979.
- ТРБОЈЕВИЋ, Душан. *Казивања Мирослава Чангаловића*. Београд: Библиотека града Београда, 2000.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Из музичке прошлости Београда*, Београд: Чигоја штампа, 2002.

ТУРЛАКОВ, Слободан. *Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*. Први том. Београд: Чигоја штампа, 2005.

ТУРЛАКОВ, Слободан. *Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*. Други том. Београд: Чигоја штампа, 2005.

CVETKOVIĆ, Sava V. *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SRS, 1966.

JOVANOVIĆ, Vladimir. *Beogradska opera u Evropi. Gostovanja od 1954. do 1969*. Novi Sad: Prometej, 1996.

TURLAKOV, Slobodan. „*Boris Godunov* na sceni beogradske opere. Povodom stogodišnjice od prvog izvođenja *Borisa Godunova*.“ *Zvuk* br. 3 (jesen 1974): 83–91.

Прилог бр. 1. Опера *Борис Годунов* Модеста Мусоргског на сцени Опере Народног позоришта у Београду 1926–1994. године²⁵

сезона	оркестрација	укупно	сезона	оркестрација	укупно
25/26	Д. Шостакович	16	57/58	Н. Римски-Корсаков	3
26/27		8	58/59		4
27/28		5	59/60		5
28/29		3	60/61		5+1 ²⁶
29/30		2	61/62	Д. Шостакович	3
30/31		4	62/63		6
31/32		2	63/64		9
32/33		2	64/65		4
33/34		3	65/66 ²⁷		1
34/35		4	66/67		3
35/36		1	67/68		6
36/37		—	68/69		1
37/38		2	70/71		3
38/39		6	71/72		2
39/40		6	72/73	Шостакович/Римски-Корсаков	3
40/41		5	73/74	Н. Римски-Корсаков	5
47/48	Н. Римски-Корсаков	6	74/75		1
48/49		4	76/77		2
49/50		3	84/85		3
51/52		3	85/86		5
52/53		1	87/88		2
53/54		5	88/89		2
54/55		3	91/92		3
55/56		1	94/95		2
56/57		1			

²⁵ Подаци о укупном броју изведених представа за сезоне у међуратном периоду презети су из књиге Слободана Турлакова (2005: 863). Од сезоне 1947/48. до 1971/72. укупан број извођења опере заснован је на ауторовом прегледу каст-листа у Архиви Народног позоришта у Београду, док су остале сезоне урађене на основу Годишњака позоришта и дневне штампе. Оно што треба нагласити јесте да се број извођења које је сачинио аутор заснива на физички присутним документима, али да се у прегледу грађе уочавају пропусти у виду недостатака листа (нпр. сезона 1949/50. у каст-листи налазе се укупно три програмске листе опере, а обележене су редним бројем извођења 11, 15, 16, те не можемо потврди да ли је било извођење опере између 11 и 15 или се ради о грешци у евиденцији). На овај проблем указао је некадашњи шеф Одељења пропаганде Александар Радовановић, који је саставио Извештај 24. јануара 1973. са напоменама које су учињене приликом евидентирања представа одиграних у Позоришту. Разлог за такав подухват био је то што није постојала системска обрада података у претходних шест сезона (дакле од 1966/67, на почетку каст-листе за ту сезону налази се и овај Извештај), те је сређивање започето 15. јануара 1973. ангажовањем студената који су под надзором Радовановића слагали штампане листе. Том приликом је утврђено да недостаје један број листа, па су, како би одржали континуитет, на та места стављали исту представу из исте сезоне, али су преправљали датуме (не зна се на основу чега су имали податке о изосталим тј. додатим извођењима). То је пореметило редни број представа у сезони као и број одигране представе. Идеја је била да се то касније усклади, али нема назнака да је то урађено до краја.

²⁶ Издвојен број односи се на гостовање оперског ансамбла Српског народног позоришта из Новог Сада.

²⁷ У овој сезони, Опера је имала мали број целовечерњих представа, због реконструкције гледалишта. Опера је започела рад премијером *Норме* 12. јануара 1966, а до тада је организовала концерте под називом *Вердијево вече* или само *Ојерско-балетски концерт*.

Vanja M. Spasić

Life of the Opera *Boris Godunov* by M. P. Mussorgsky on the Scene of the National Theater in Belgrade

Summary

In the history of the Opera of the National Theater in Belgrade, opera *Boris Godunov* by Modest Mussorgsky occupies a special place as one of the longest performed works of the Russian opera literature. This paper presents different settings of opera *Boris Godunov* on the scene of Belgrade Opera from its first performance in 1926 to the last performance in 1994. The emphasis is placed on the repertoire and artistic policy of this institution, as well as on the obstacles and challenges that it faced in the process of the staging of the mentioned opera. Russian artists (director, set designer, and costume designer), who marked the cultural life of Belgrade in the interwar period, received much credit for the first successful premiere of the opera in 1926. Particular attention was also given to some soloists, first to Russian soloists Georgije Jurenjev and Lav Zinovjev, then to local soloists Nikola Cvejić, Miodrag Jovanović, Drago Petrović, Evgenija Pinterović, Anica Vrhunac, and others. In the interwar period, after the 1930s, appeared the problem of the director, and his name was omitted from the program of the opera. This was resolved by hiring Josip Kulundžić after the Second World War, and later Mladen Sablijić and Borislav Popović. After the Second World War, opera *Boris Godunov* was performed both on the domestic and international scene. Thus, some soloists (like Miroslav Čangalović in the role of Boris), as well as the Opera itself gained international fame. In addition to the visits abroad, the Belgrade Opera allowed the local audience to get acquainted with the famous interpreters of the Russian Emperor, like artists from Bolshoi Theater (Alexander Pirogov, Alexey Krivchenja), Metropolitan Opera (George London), and Warsaw Opera (Bernard Ladis). In the 1960s, the 120th anniversary of the birth of Mussorgsky was marked by staging of this opera and it was present on the stage throughout the seasons, to be performed in the 1970s and 1980s thanks to prominent soloists. Besides Nikola and Žarko Cvejić, the artistic work of Miroslav Čangalović and Živan Saramandić was also marked by the performance of Boris. The life of a certain piece of music depends on the performing ensemble of the opera house, the audience that has its requirements and artistic taste, and the critics which evaluate the work and its performance. The management of the Opera adds a music piece on the repertoire depending on the available forces of the opera ensemble, particularly the soloists. The life of the opera *Boris Godunov* on the Belgrade opera scene had its ups and downs, including the occasional disappearances from the stage, up to its unsuccessful end.

Keywords: *Boris Godunov*, Opera of the National Theater in Belgrade, repertoire policy, opera soloists.

ИВАНА М. НОЖИЦА

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*
Катедра за музикологију и етномузикологију, докторанд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

МЕСТО САВРЕМЕНЕ МУЗИКЕ У ЧАСОПИСУ *ЗВУК* (1932–1990)

САЖЕТАК: Од оснивања *Звук* је био часопис савремене физиономије. У њему су праћена музичка дешавања у земљи и свету, а значајна пажња посвећивана је делима тада савремених композитора. У сарадњи с најзначајнијим музичким писцима тог времена, махом композиторима, прва уредница Стана Ђурић Клајн желела је да приближи публици савремену југословенску музику, а затим и музику иностраних аутора. Пратећи поделу Роксанде Пејовић на четири периода излагања *Звука*, у раду су анализирани текстови о савременој музици објављивани у рубрикама *Музика у земљи*, *Музика на сцени*, *Синдије и есеји*, *Савремена југословенска музика*, *Југословенски композитори о својим делима* и другим. Уочено је постојање неколико типова текстова о савременој музици: аналитички прикази музичког дела, прикази стваралаштва једног композитора, текстови посвећени савременом стваралаштву уопште или фокусирани на одређену земљу или регион, као и једној актуелној струји, односно жанру, и прикази фестивала савремене музике.

Часопис *Звук* био је међу најзначајнијим периодичним издањима о музици на подручју Југославије током XX века. Излазио је, уз неколико прекида, од 1932. до 1990. године, а током тог дугог периода неколико пута је долазило до промене места издавања, промене уредника и чланова уредништва. Према мишљењу Роксанде Пејовић (Петловић 1993), разликују се четири периода излагања *Звука*: први (1932–1936), са средиштем у Београду и уредницом Станом Рибникар на челу,¹ други (1955–1966),² трећи (1967–1986), са средиштем у Сарајеву и Зијом Кучукалићем на месту главног уредника, и четврти (1989–1990), са средиштем у Загребу и главном уредницом Ериком Крпан. За *Звук*

* Ivananozica789@gmail.com

¹ Касније Ђурић Клајн.

² Исто средиште и главна уредница.

су писали готово сви најистакнутији музичари, композитори, музички писци, а касније и музиколози тог времена, пореклом из свих југословенских република.

Имајући у виду дуг временски период излагања и велики значај часописа *Звук* за друштво и музичку сцену Југославије у разматраном периоду, може се рећи да му није посвећено довољно пажње у југословенској, па ни у српској музикологији. Написано је свега неколико текстова прегледног типа, који су махом излазили у јубиларним бројевима *Звука* и енциклопедијским издањима (СВЕТКО 1969; KOVAČEVIĆ 1970; KUČUKALIĆ 1980; МАРИНКОВИЋ 2007; ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2010), док су детаљније студије рађене за први, међуратни период (ВАСИЋ 2012; 2013а; 2013б). Битно је напоменути да у *Енциклопедији српског народа* (Београд: Завод за уџбенике, 2008) *Звук* није добио одредницу. Засебну одредницу добио је *Нови Звук* (стр. 757, ауторка: Весна Микић), док се у тој енциклопедији о *Звуку* говори у одредници Роксанде Пејовић, „Музички часописи“ (стр. 705–706).³ До данас није објављена ни комплетна аналитичка библиографија овог веома значајног периодичног издања. Александар Васић је у прилогу своје докторске дисертације сачинио потпуну библиографију међуратних бројева часописа (ВАСИЋ 2012), а 2018. године Лејла Бараковић, на Музиколошком смеру Одсека за музикологију и етномузикологију Музичке академије у Сарајеву, одбранила је дипломски рад под насловом *Značaj časopisa „Zvuk“ u historiji jugoslavenske muzike* (BARAKOVIĆ 2018). Тај рад садржи и библиографију *Звука* за периоде након поновног покретања (1955–1986. и 1989–1990).

Први период (1932–1936)

Од оснивања *Звук* је био часопис савремене физиономије. У њему су праћена савремена музичка дешавања у земљи и свету, а како је већ у уводу првог броја 1932. године нагласила уредница Стана Рибникар (RIBNIKAR 1932), велика пажња посвећивана је делима тада савремених композитора. Уредништво је, према речима главне уреднице, имало јасну намеру да се бави „целокупним музичким животом данашњице“ и да, у сарадњи с највећим стручњацима тог времена, махом композиторима,⁴ ради на измени ситуације у којој се музика у Југославији

³ За наведене податке захвалност дугујемо др Александру Васићу (Музиколошки институт САНУ).

⁴ Милоје Милојевић (1884–1946), Стеван Христић (1885–1958), Коста Манојловић (1890–1949), Славко Остерц (1895–1941), Рикард Шварц (1897–1942), Емил Хајек (1886–1974), Божидар Широла (1889–1956), Алојз Хаба (1893–1973), Драган Пламенац (1895–1983), Петар Бингулац (1897–1990), Јован Бандур (1899–1956), Људевит Киш (1900–1982), Марко Тајчевић (1900–1984), Миленко Живковић (1901–1964), Павео Марковац (1903–1941), Бранко Драгутиновић (1903–1971), Предраг Милошевић (1904–1988), Борис Папандопуло (1906–1991),

налазила, имајући у виду јаз између уметника и шире публике. Веома слабо интересовање за концерте на којима је извођена савремена музика, али и опадање интересовања за „озбиљну музику“ уопште, било је важан проблем у периоду између два рата, како у великим европским градовима тако и у Југославији. Како би се овај проблем превазишао, уредница је сматрала да је публици на првом месту потребно приближити савремену југословенску музику, а затим и музику иностраних аутора. Стога су у *Звуку* редовно објављиване и вести из концертних дворана широм Европе, извештаји с престижних музичких фестивала, а часопис је имао и неколико сталних иностраних сарадника.⁵

Окосницу тридесет пет бројева међуратног *Звука* чинили су студије и чланци најразличитијег садржаја, од текстова о канонским композиторима музичке историје, до радова о актуелним композиторима и проблемима. Постојало је неколико сталних рубрика – *Музика у земљи*, *Музика на сцени*, *Вести и белешке* и *Музичка литература*. Рубрика *Музика у земљи* је, од самог оснивања часописа, имала три дела: музички живот у Београду, Загребу и Љубљани. Пажња аутора је највише била усмерена на приказ концерата и позоришног, музичко-сценског репертоара, међу којима су најчешће била дела канонског репертоара историје музике, како домаћих тако и страних аутора. Рубрика је била информативног карактера – садржала је вести и извештаје с концерата и пружала читаоцима обухватан приказ концертног живота у великим центрима, без опсежних анализа дела и прецизних библиографских и стручних података. О савременим делима у овој рубрици писали су Михаило Вукдраговић, Рикард Шварц, Павао Марковац, Славко Остерц, Бранко Драгутиновић и Божидар Широла. Из анализе њихових текстова можемо да закључимо да су у *Звуку* преовладавале анализе дела савременика, како југословенских тако и иностраних, окренутих романтичарском стилу (Христић, Добронић, Хаце /Josip Hatze/, Шимановски /Karol Szymanowski/, Вицпалек /Ladislav Vycpálek/), али и композитора умерено модерног правца. У *Звуку* је писано и о музичким ансамблима на чијем репертоару су савремена дела имала важну улогу, попут Загребачког квартета,⁶ чији су чланови били заинтересовани и за извођење

Павел Шивиц (1908–1995), Драгутин Чолић (1907–1987), Љубица Марић (1909–2003) и Војислав Вучковић (1910–1942), али и познаваоци музике из других области: Исидора Секулић (1877–1958), Станислав Винавер (1891–1955), Јосип Кулунџић (1899–1970), Виктор Новак (1889–1977) и други.

⁵ Даријус Мио (Darius Milhaud), Арнолд Шеринг (Arnold Schering), Херман Шерхен (Hermann Scherchen), Вили Рајх (Willi Reich), Волфганг Рус (Wolfgang Russ), Јулија Рајсеровић (Julia Reisserova), Јан Рајсер (Jahn Reisser), Матеуш Глињски (Mateusz Gliński), Анатолиј Васильевич Луначарски (Анатолий Васильевич Луначарский) и други.

⁶ За детаљније информације видети монографију Јагоде Мартинчевић *Загребачки квартет 1919–2009*, Matica hrvatska, Zagreb MMX. У тој књизи је објављен и попис репертоара Загребачког квартета. Ауторка захваљује др Александру Васићу за упућивање на ову књигу.

дела веома младих композитора,⁷ оркестра „Станковић“ и Београдске филхармоније. У рубрици *Музика у земљи* најчешће су помињане композиције Миховила Логара,⁸ Франа Лотке (Fran Lhotka)⁹ и Миленка Живковића,¹⁰ што је и разумљиво будући да су у питању неки од најистакнутијих југословенских композитора тог времена, ангажованих у реномираним музичким институцијама – Музичкој академији, музичкој школи „Станковић“, Српској музичкој школи и гласбеној школи Хрватског гласбеног завода.

Поред домаћих, дела неколицине иностраних аутора остала су забележена у међуратним бројевима *Звука*. Академско певачко друштво „Обилић“ и Београдска филхармонија извели су 1933. *Цара Едија* Игора Стравинског (Игорь Стравинский), *Stabat mater* Карола Шимановског и *Вечно јеванђеље* Леоша Јаначека (Leoš Janáček) (VUKDRAGOVIĆ 1933), а Емил Хајек је 1935. писао о концерту Сергеја Прокофјева (Сергей Прокофьев) на „Коларцу“. Хајек звучи готово огорчено када Прокофјева с подсмехом назива „истакнутим странцем“, композитором и пијанистом који је, „прошавши све фазе руског избеглице, на крају крајева заузео видан положај у музичким круговима совјетске Русије“. И даље с призвуком негодовања и подругицања, Хајек истиче: „Некада, у 1917. години, важио је Прокофјев у својој домовини за бескомпромисног музичког револуционара [...], његови концерти изазивали су одушевљење омладине и потресе свих осталих генерација [...] а данас нас Прокофјев више не задивљује новотаризмом“ (НАЈЕК 1935), а затим иде корак даље закључујући да узрок посећености концерта није у томе што публика воли савремену уметност већ у томе што их је привукло „звучно име“. Поред критика на рачун квалитета и садржаја композиција, Прокофјев Хајека није одушевио ни као интерпретатор својих дела: „Сва је публика са великом пажњом пратила читав програм, као да само хоће да се приближи уметнику, који је створио онај контакт између естраде и аудиторија, који ствара од једног концерта уметнички доживљај“.

Ипак, знатно више критика и бурних реакција аутора прилога у *Звуку* изазивала су музичкосценска дела. Међу премијерно изведеним делима тог жанра у међуратном *Звуку* писало се о оперети *Код белоꝛ коња* Ралфа Бенацког (Ralph Benatzky) (OSTERC 1933: 4), операма *Хасан-аџиница* Луја Шафранека Кавића (MARKOVAC 1934), *Удовица Роџинка* Антуна Добронића (ŠIROLA 1934), *Дорица њлеше* Крсте Одака (DRAGU-

⁷ Мило Ципра и Иван Бркановић, у то време још увек студенти.

⁸ *Сонаџа за клавир*, *Toccata seria* и *Toccata giocosa* за клавир и гудачки оркестар, симфонијски став *Весна*.

⁹ *Свечана уверџира*, *Југословенски capriccio*, *Будница Тренкових њандура*, *Море*.

¹⁰ *Три југословенске њџре*, уводна музика за оп. 9 *Зелена љодина*, *Симфонијски њролоџ*.

TIHOVIĆ 1935), *Еро с оноџа свијејџа* Јакова Готовца (ŠIROLA 1935), *Адел и Мара* Јосипа Хаџеа (OSTERC 1933: 3) и увертири за оперу *Сѣрижено-кощено* Крешимира Барановића (MARKOVAC 1933). Поменута дела, махом базирана на народним мотивима, добила су критике у којима се помињу недостатак стваралачке инвенције, монотонија музике и сценских дешавања, скромна оркестарска средства и инструментација. Аутори текстова – Марковац, Широла, Драгутиновић, Остерц и други – оценили су ова дела као „лака и једноставна“, намењена „разоноди публике“ и „пуњењу позоришних благајни“.

Квалитету међуратног *Звука* допринела је рубрика *Музика на сѣрани*. За ту рубрику писали су већ поменути Вучковић, Остерц и Бингулац, а међу ауторима истакла се и Љубица Марић. Нивоу квалитета часописа несумњиво су допринели и реномирани инострани аутори, сарадници и дописници, на првом месту Даријус Мијо. Уз његов први објављени чланак у *Звуку* (Мило 1933) стоји и напомена да, „из велике симпатије према часопису *Звук* и пријатељства према редакцији“, покреће серију написа о музичком животу Париза. Још већи допринос међуратним бројевима *Звука* дао је аустријско-швајцарски музиколог и музички критичар Вили Рајх (Willi Reich), извештавајући с музичких фестивала у Венецији, Фиренци и Бриселу, пишући о премијерама Бергових (Alban Berg) и Штраусових (Richard Strauss) дела и концертним сезонама у Бечу и Паризу.

У овој рубрици писало се о значајнијим премијерама композиција (VAULIN 1934; REICH 1935a: 2; 1935b: 6), извођењу југословенске музике у иностранству (Вучковић 1933: 3), музичком животу неког града и музичким фестивалима. Посебно значајни за разматрану тему били су текстови о годишњем фестивалу чију организацију је потписивало Међународно друштво за савремену музику (Internationale Gesellschaft für Neue Musik), основано 1922. у Салцбургу. За непуне четири године међуратног *Звука* објављени су опсежни прикази четири фестивала одржаних у Бечу, Амстердаму, Фиренци и Прагу. Упркос неуједначености наслова чланака, као и наведених назива фестивала,¹¹ посредни је иста организација, која све до данашњег дана, са изузетком година током Другог светског рата, организује годишње фестивале савремене музике. Извештаје с тог фестивала за *Звук* писали су Славко Остерц, Војислав Вучковић, Драган Пламенац и Стана Рибникар. Текстови су исцрпни, употпуњени различитим информацијама, од начина одабира композиција и чланова жирија, до детаљних приказа сваке концертне

¹¹ У броју 1 из 1932. говори се о Десетом Међународном фестивалу савремене музике, у броју 12 из 1933. реч је о Једанаестом Фестивалу модерне музике, у броју 7 из 1934. о Два-наестом фестивалу Међународног друштва за савремену музику, а у броју 8–9 из 1935. о Тринаестом фестивалу Међународног друштва за савремену музику.

вечери. Преовладавала су дела Шенберга (Arnold Schönberg; *Оркестарске варијације*, оп. 31), Берга (*Лирска свиџа*, *Лулу-симфонија*, опера *Воцек*), Стравинског (*Симфонија њсалама*), Хонегера (Arthur Honegger; *Симфонијски сџав* бр. 3), Равела (Maurice Ravel; *Концерџ за леву руку*) и других. Осим тога, навођено је много имена младих и мање познатих аутора, којих је, с обзиром на идеју и циљеве фестивала, било знатно више.¹² Од југословенских композитора, делима на овом фестивалу (током ове четири године) представили су се: Милоје Милојевић (1932), Јосип Славенски (1932), Матија Бравничар (1932), Љубица Марић (1933) и Славко Остерц (*Четири лирске њесме за аџи и џудачки квариџеџ* 1934. и *Концерџ за клавир и дувачки оркестар* 1935). Судећи према речима аутора написа у *Звуку*, извођења југословенских аутора била су веома запажена: *Дувачки квинџеџ* Љубице Марић је, како Вучковић истиче, по својим високим квалитетима одскочио од иначе „проблематичног програма“ изведеног те године (Vučković 1933c), а да је од *Четири лирске њесме за аџи и џудачки квариџеџ* Славка Остерца веће одушевљење публике изазвало само извођење Бергове *Лирске свиџе*.

Како је већ споменуто, окосницу међуратног *Звука* чинила је прва рубрика, чланци и студије домаћих и страних аутора.¹³ Иако већим делом посвећени великанима европске музике – Баху (Johann Sebastian Bach), Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart), Бетовену (Ludwig van Beethoven), Вагнеру (Richard Wagner), Вердију (Giuseppe Verdi) и другима, када је у питању савремено музичко стваралаштво, преовладавала су две врсте текстова: студије о једном аутору или делу и разматрање појединих проблема савремене музике – актуелних праваца и

¹² Као циљ одржавања Међународног фестивала савремене музике организатори су навели прилику да непознати млади композитори, без обзира на народност, расу и веру, добију прилику да изводе своја дела, „пред најширим и најстрожим форумом критичара из најразличитијих народа и држава“ (OSTERC 1932). Osterc (1932), Vučković (1933c), Plamenac (1934a; 1934b) и Стана Рибникар (1935) у својим текстовима објављеним у *Звуку* оштро су критиковали рад Међународног друштва за савремену музику, сматрајући да се његово руководство „приклања несавременим тежњама“ и да би требало да се „боре за онај смер који је у музици најнапреднији, који је уистину савремен и чију савременост одређују формалне, стилске и звучне вредности дела“. Овакве пропозиције довеле су, према Вучковићевом мишљењу, до опадања квалитета изведених композиција, а самим тим и целокупног фестивала, јер, како истиче, велики музичари, већ чувени и општеафирмисани (мисли се на старију генерацију, Стравинског, Шенберга, Бартока и др.) више не изводе своја дела на таквим фестивалима. Организатори, у жељи да прошире програм и открију „нова имена“, изводе дела студената, „младих аутора без изразите физиономије и личног профила“ који „не успевају да одрже интерес ширих кругова за нове облике музичког стварања“ (PLAMENAC 1934). То је довело до смањеног интересовања јавности за рад друштва, мало публике, критичара и музичара на концертима у оквиру фестивала, сведених на узак круг стручњака, познавалаца и мецена, што је на крају довело и до финансијских проблема.

¹³ Рубрика најпре није имала назив. Временом га добија – *Студије и чланци*.

стилова, жанрова, кризе у музици и слично. Студије посвећене композиторима писане су поводом обележавања неког јубилеја или премијере дела. Углавном су имале устаљену концепцију – садржале су биографске чињенице о композитору а затим и информације о стилу и значајнијим делима. У ову групу спада текст Бранка Драгутиновића о Стевану Христићу поводом двадесетпетогодишњице композиторског рада, текст Матеуша Глињског поводом педесетогодишњице рођења Карола Шимановског и студија Јана Рајсера посвећена *Канџајџи о њоследњим сѣварима човека* Ладислава Вицпалека (REISSER 1933). Поред тога, истиче се неколико текстова о кругу музичара око Алојза Хабе (Alois Hába), на првом месту текст који се односи на младе југословенске ауторе, апсолвенте одељења за четврттонску музику Државног музичког конзерваторијума у Прагу – Славка Остерца, Драгутина Чолића, Војислава Вучковића, Павела Шивица и Маријана Липовшека (НАВА 1933), као и неколико студија посвећених појединим струјањима и жанровима (Милошевић, *Уз љроблем модерне ојере*; МИЛОШЕВИЋ 1933; Вукдраговић, *Савремена јуџословенска хорска музика и њени љредсѣавници*; VUKDRAGOVIĆ 1933; Вучковић, „*Zeitstück ревија*“, *камерна ојера и црѣјани филм као љлајѣформа новоѣ музичкоѣ израза*, 1933). Текстови у овој рубрици били су знатно обимнији, садржајнији и богатији информацијама. О томе нарочито сведочи опсежна студија Бранка Драгутиновића о *Релиѣиофонији* Јосипа Славенског, објављена непосредно након премијере дела. Подробна анализа сваког става појединачно (ритам, мелодија, хармонија, извођачки састав, текст, идеја), у овој студији употребљена је и нотним примерима преузетим из оригиналног композиторовог рукописа, што ову студију чини једном од првих тог типа објављених у *Звуку* (DRAGUTINOVIC 1934).¹⁴

Услед финансијских потешкоћа, међуратни *Звук* престао је да излази 1936. године. Убрзо после тога, Други светски рат зауставио је развој музичког живота у Југославији, а окончао је и животе многих личности, међу којима су били и некадашњи сарадници *Звука* – Павао Марковац, Војислав Вучковић, Милоје Милојевић, Славко Остерц и многи други. Тек десет година после завршетка Другог светског рата, када се ситуација у земљи стабилизовала, Савез композитора Југославије покренуо је иницијативу за оснивање часописа за музику који би био својеврстан наставак идеја међуратног *Звука*, што је потврдило и

¹⁴ Стана Ђурић Клајн је ову студију уврстила у своју антологију српске музичке есејистике; вид.: *Есеји о умейносѣи*, за штаму припремили Јован Ђирилов (драмска уметност), Стана Ђурић Клајн (музичка уметност) и Лазар Трифуновић (ликовна уметност), Матица српска – Српска књижевна задруга (Библиотека „Српска књижевност у сто књига“, књ. 91), Нови Сад – Београд 1966, 272–280. Захваљујемо др Александру Васићу, научном сараднику Музиколошког института САНУ, за ову референцу.

поновно постављање Стане Ђурић Клајн на место главне уреднице 1955. године, када је идеја реализована.

Друђи њериод (1955–1966)

За двадесет година ситуација на југословенској музичкој сцени веома се променила. Повећан је број музичких институција – школа, позоришта, професионалних оркестара, а побољшан је и квалитет музичког живота: концерти су постали нарочито бројни, а развијала се и музичка критика. У новонасталом окружењу, основни задатак часописа *Звук*, како је уредница Стана Ђурић Клајн истакла у предговору првог броја (Ђурић-Клајн 1955), био је бављење савременом југословенском музиком, новим делима и композиторима, како старије тако и млађе генерације, али и подизање музичке критике на виши ниво.

Уредништву су се прикључили многи нови сарадници.¹⁵ За разлику од првог периода, када су на месту аутора преовладавали композитори, окосницу часописа постепено преузимају музиколози, етномузиколози и теоретичари. Пораст квалитета текстова, у поређењу с међуратним бројевима, такође је приметан: аутори износе више обавештења о делима, бројније су формалне анализе а текстови уједначенији – како по структури и концепцији, тако и по језику који је јаснији, правилнији¹⁶ и богатији прецизно одређеним и издиференцираним музичким терминима. Ипак, аутори су се, знатно чешће него раније, суздржавали да изразе своје мишљење и искажу негативан суд о музичком делу. У поређењу с међуратним бројевима *Звука*, када су у часопису објављиване дебате међу музичарима и оштре критике, аутори чланака сада су резервисано износили своје мишљење, а уколико су и критиковали или износили негативан суд, то су чинили веома опрезно и тактично.

О савременом музичком стваралаштву и даље се највише писало у рубрикама *Чланци и сѣудије*, *Музика у земљи* и *Музика на сѣрани*, а затим и у рубрикама *Хроника музичког живојиа* и *Савремени музички*

¹⁵ Од старих сарадника задржали су се Вукдраговић, Чолић, Логар, Милошевић и Живковић. Међу новим сарадницима најистакнутији су били Винко Жганец (1890–1976), Јосип Андреис (1909–1982), Драготин Цветко (1911–1993), Крешимир Ковачевић (1913–1992), Душан Сковран (1923–1975), Драгутин Гостушки (1923–1998), Ђура Јакшић (1924–1991), Енрико Јосиф (1924–2003), Душан Костић (1925–2005), Властимир Перичић (1927–2000) и Зија Кучукалић (1929).

¹⁶ У чланцима су биле приметне бројне граматичке и правописне неуједначености и неправилности. *Звук* у том периоду има финансијске проблеме, па је уредница Стана Ђурић Клајн често преузимала на себе и лекторске послове. Из овога не би требало да следи закључак да Стана Ђурић Клајн није била језички компетентна. Она јесте била личност озбиљног образовања и језички беспрекорна.

проблеми.¹⁷ Рубрика *Музика на сценари* није значајније мењала своју концепцију у односу на претходни период. Аутори су писали текстове о музичком животу великих европских, али и светских градова (Њу-јорк, па и други градови у САД), о фестивалима савремене музике, концертним сезонама истакнутих установа, као и о појединачним делима. Од југословенских аутора, највише чланака за ову рубрику написао је Ђура Јакшић, извештавајући сваке године с Фестивала музике и драме у Единбургу, али и из Варшаве и Амстердама. Међу иностраним ауторима, посебан значај, написавши највише чланака за ову рубрику, имао је амерички музиколог, композитор и критичар Еверет Хелм (Everett Helm). Његови извештаји с фестивала савремене музике у Салцбургу, Хамбургу, Донауешингену, Берлину, Минхену, Венецији, Фиренци, али и с фестивала Међународног удружења за савремену музику, значајно су допринели садржајности и квалитету часописа. Захваљујући Хелмовом познавању савремене музике, самоувереном изношењу како позитивних тако и негативних оцена и критика о делима,¹⁸ махом премијерно изведеним, његови текстови могу се убројити међу најбоље објављене у *Звуку тих година*.

Као и раније, највише текстова у рубрици *Музика на сценари* било је посвећено извештајима с фестивала и најзначајнијих годишњих смотри најновијих тенденција радикалне модерне – из Донауешингена, с интернационалних летњих курсева за Нову музику у Дармштату, фестивала Међународног удружења за савремену музику, Варшавске јесени, Прашког пролећа и фестивала у Единбургу, Минхену, Берлину, Фиренци и Салцбургу. Концепција текстова била је прилично уједначена: аутори су извештај започињали кратким историјатом града, освртали су се на почетке и идеје оснивања фестивала, а затим су следили извештај с последњег одржаног фестивала и приказ дела по жанровима.

Знатно разноврснијег садржаја, али и већег обима, била је рубрика *Музика у земљи*. Некада резервисана за представљање музичког живота Југославије, од обнављања *Звука* у њој су објављивани текстови о композиторима и делима, углавном савременим и премијерно изведеним. Текстови су најчешће писани поводом обележавања јубилеја у животу

¹⁷ Рубрика се појављује само у једном броју, 2–3, 1955, и у њој су објављени следећи чланци: Dragutin Čolić, *Povodom premijere Brkanovićeve opere „Zlato Zadra“*, str. 107–109; Henri Plesants, *Da li se moderni kompozitori nalaze pred nerešivom dilemom?*, str. 109–112; *Mladi francuski kompozitori o dodekafoniji*, str. 113–116; Blaher, Egk, *Apstraktna opera br. 1*, str. 117–119.

¹⁸ За дело *Ајмосфере* Ђерђа Лигетија (György Ligeti) каже да „садржи опсењујуће звуке – и то је све“ и томе ово „битно наивно дело“ дугује свој „успех код наводно упућене публике у Донауешингену“ (HELM 1962: 181–183). За Штокхаузену (Karlheinz Stockhausen) композицију *Пункти* истиче да је „била монотона, досадна и углавном немотивисана“ (HELM 1963: 522–524).

композитора – годишњице живота или стваралаштва – Фран Лотка (KOVAČEVIĆ 1959: 24–25), Антон Лајовиц (LIPOVŠEK 1959), Петар Коњовић (GOSTUŠKI 1959), Фрањо Лучић (KOVAČEVIĆ 1959: 26–27), Борис Папандопуло (KOVAČEVIĆ 1966: 67) и Мило Ципра (KOVAČEVIĆ 1966: 69), али и непосредно после смрти – Божидар Широла (KOVAČEVIĆ 1956), Јован Бандур (VUKDRAGOVIĆ 1956), Петар Крстић (ĐURIĆ-KLAJN 1957), Јарослав Плецити (KUČUKALIĆ 1961: 47–48) и Марјан Козина (SVETKO 1966). Сви текстови овог типа имали су једнаку, утврђену концепцију – изношени су подаци из биографије, а затим о стваралаштву, при чему су аутори представљали само основне етапе у развоју композиторског стила и дела која су обележила сваку од њих, без детаљније анализе. Својим обимом, али и садржајем, издвајају се текстови Крешимира Ковачевића посвећени Папандопулу и Ципри, као и текст Драгутина Гостушког о Коњовићу.

Знатно бројнији од до сада разматраних били су текстови посвећени анализи појединачних дела. Првих година од поновног покретања (1955–1959), у рубрици *Музика у земљи* најбројније су биле анализе музичкосценских дела.¹⁹ Опере, али и балети очигледно су били веома популарни, како код композитора тако и код публике, што се види и из њима посвећених текстова.²⁰ Сценска дела су и критикована много више у односу на друге жанрове, али, у поређењу с текстовима објављеним у међуратном *Звуку*, приметан је знатно објективнији тон приликом изношења негативних коментара. Аутори, додуше, много ређе износе лични суд о разматраном делу, али уколико то чине, нема ироничног призвука, готово огорченог тона, којим се у међуратном периоду говорило о делима, нарочито сценским. Као пример послужиће критика Миховила Логара упућена Иви Тијардовићу (LOGAR 1961). Анализирајући оперу *Марко Поло*, композиторову „жељу да буде спектакуларан“ па убацује грандиозне хорске и балетске сцене, шаролике слике и „вешто убачене“ фолклорне елементе, Логар доста благо закључује да композиција делује „помало наивно“, да су у питању „опште оперске

¹⁹ Разматрана дела: Иво Лотка Калински, *Аналфабетица*; Борис Папандопуло, *Рона*; Станојло Рајичић, *Симонида*; Натко Девчић, *Лабинска вјеџишница*; Светомир Настасијевић, *Зачарана воденица*; Иво Тијардовић, *Марко Поло*; Миховил Логар, *Четирдесет љубави*; Славко Остерц, *Илузије*; Силвије Бомбардели, *Покладе*; Душан Радић, *Љубав, што је главна ствар*.

²⁰ Аутори пишу о значају једне оперске премијере за стручњаке али и за широку публику. Миховил Логар пише да је Иво Тијардовић написао већ десет сценских дела, махом оперета, пре компоновања своје прве опере *Марко Поло*, те да га публика познаје и воли његову музику (1961: 258–260). Душан Костић пише да је *Зачарана воденица* чак пето оперско дело Светомира Настасијевића (1959: 380–383), а Зија Кучукалић говори о томе да је нарочита пажња придавана делима „у којима је за тематику узета наша стварност“, тачније тематика из (тада) најновије историје нашег народа, попут музичке драме Миховила Логара *Четирдесет љубави*, балетске слике *Партизанско коло* и опере *Димњаци уз Јадран* Иве Тијардовића (1961: 471–479).

схеме“ и да се обнављају „познати поступци и манири прилагођени само новом литерарном сижеу“. Текст заокружује још једном благо интонираном критиком, цитирајући Вердија: „Композитор када пише оперу треба да гледа разроко, једним оком у публику а другим у уметност – можда се може замерити Тијардовићу, доброћудном и у доброј намери, да не успева увек да гледа разроко, већ да са оба ока гледа у публику“.

Након 1960. године водеће место по заступљености у *Звуку* преузимају студије о инструменталним делима.²¹ Највише пажње у тим текстовима посвећено је рађању симфоније у југословенској музици, историјату и композиторима који су допринели усавршавању те форме на нашем подручју. Душан Сковран се истакао текстовима посвећеним симфонијском стваралаштву – *Симфонији in G* Станојла Рајичића (SKOV-RAN 1961), Трећој симфонији Милана Ристића (SKOV-RAN 1962) и *Симфонији у једном ставау* Енрика Јосифа (SKOV-RAN 1966). У већини текстова објављених у *Звуку*, готово код свих аутора, а нарочито у чланцима посвећеним инструменталним делима, јавља се још један проблем: аутори су превише простора посвећивали детаљним описима партитуре и музичког тока од једног става до другог – када наступа који инструмент, групе које у одређеном моменту доносе тему, понављање деоница и места кулминације. Ипак, текстови су чешће него раније употпуњени формалном и хармонском анализом, мање или више организованим и прегледним нотним примерима,²² као и фотографијама и карикатурама композитора и извођача.

Трети период (1967–1986)

Стана Ђурић Клајн је вршила дужност главног уредника *Звука* све до 1966. године, када подноси оставку због незадовољства Савеза композитора Југославије њеним радом. Наиме, чланови Савеза сматрали су да је часопис, под њеним руководством, био недовољно популаран и савремен. Томе је вероватно допринела, како истиче Роксанда Пејовић (1993: 40), склоност уреднице и аутора прилога ка писању

²¹ Павле Мерку, *Концертино за мали оркестар*; Мирослав Шпилер, *Инјеропродукција и Largo*; Станојло Рајичић, *Симфонија in G*; Славко Остерц, *Mouvement Symphonique*; Милан Ристић, Трећа и Четврта симфонија; Енрико Јосиф, *Симфонија у једном ставу*; Александар Обрадовић, *Ејшијал Х*; Авдо Смаиловић, *Концертино за кларинет, клавир, џимбане и џудачки оркестар*; Василије Мокрањач, Друга симфонија.

²² У тексту Крешимира Ковачевића о делу *Лабинска вјештица* нотни примери обједињени су на крају чланка, на четири странице, док се у тексту само упућује на њих, налик на фусноте, што се у овом случају није показало као прегледно решење (КОВАЧЕВИЋ 1958). С друге стране, аутори у текстове често убацију веома дугачке музичке примере који нису довољно илустративни, не објашњавају прецизно проблем о ком аутор говори.

сумарних, енциклопедијских текстова, мањак знања, креативности и „смисла за приповедање“. Пред крај тог периода приметан је и смањен број, готово и изостанак текстова посвећених савременим делима. Од 1963. године, тачније од броја 56, до тренутака када Стана Ђурић Клајн напушта функцију, објављене су само три анализе у рубрици *Музика у земљи* – о Логаревим, Девчићевим и Радићевим композицијама.²³ Поређења ради, од часа када Властимир Перичић преузима место главног уредника, тачније у четири броја из 1966. године, писано је чак о шеснаест савремених дела и аутора. После дванаест година издавања и укупно седамдесет бројева београдског *Звука*, бројне несугласице и сукоби довели су до тога да издавање часописа преузме Удружење композитора СР Босне и Херцеговине, а седиште 1967. из Београда пређе у Сарајево.

Тиме је започео трећи, уједно и најдужи период излагања *Звука*. На место главног уредника именован је Зија Кучукалић, а чланови уредништва били су Драгослав Ортаков, Радмила Петровић, Андреј Ријавец и Иван Супичић, а касније су се придружили Акил Коци, Душан Михалек и Милош Милошевић. Тиме су све југословенске републике и аутономне покрајине имале своје представнике у уредништву (Пеловић 1993). У овом периоду су евидентне бројне промене, као и модернизација часописа у дизајну и формату. Уредништво је променило број издања на годишњем нивоу и начин нумерације бројева, а примећује се и значајан напредак у квалитету текстова, који се огледао у изменама у концепцији и садржају. Највише нових рубрика и подрубрика уведено је управо у сарајевском периоду *Звука*. Док су неке сталне рубрике задржане из претходних година,²⁴ уведено је и преко двадесет нових, несталних рубрика.²⁵ Њихов број и садржај сведочи о свестраности, тј. ширењу области интересовања на цез и популарну музику, али и друга, не искључиво музичка подручја, као што су друге уметности, режија, филозофија, естетика, социологија и педагогија.

Када је реч о савременој музици, у сарајевском *Звуку* јавља се неколико типова текстова: аналитички прикази музичког дела, предста-

²³ Девчић, Кантата *Шева* (СІРРА 1963); Логар (НАВІС 1963); Радић, *Љубав, што је главна ситвар* (SKOVVAN 1963).

²⁴ *Ситудије и чланци* (касније *Ситудије и есеји*), *Музика у земљи*, *Музика у свећу* (касније прераста у *Музику у земљи и свећу*) и *Хроника*.

²⁵ *Библиографија музичких чланака*, *Библиографија југословенских издања*, *Преглед музичких часописа*, *Музичка омладина*, *Сећање*, *Годишњице*, *Трибина младих*, *Савез композиционог Југославије*, *Сусрећи*, *Кроз штипају и догађаје*, *Округли сити*, *Друштвене весици*, *Защитици ауторских права*, *Радио*, *телевизија*, *филм*, *Композициони о својим делима*, *In memoriam*, *Музика у ЈНА*, *Титио и музика*, *Мишљења* (Полемике), *Прикази*, *Реаговања*, *Поришци*, *Електронска музика*, *Забавна музика*, *Рефлексција*, *Музичка кришка*, *Нова дела* (југословенских композиционог), *Савремена југословенска музика*, *Занимливости*, *Хумореска*, *Цез*, *Плес*, *Социологија музике*, *Музички шетар*, *Музички инструменти*, *Ликовна уметност и музика*, *Музичка педагошција*, *Извођачка уметност*, *Режија у опери и балету*, *Музичка шетарница*, *Трибина младих*.

вљање стваралаштва једног композитора, текстови посвећени савременом стваралаштву уопште или фокусирани на одређену земљу или регион, као и једној актуелној струји, односно жанру и прикази фестивала савремене музике.

Текстови посвећени једном делу и његовој анализи објављивани су у различитим рубрикама – *Сјудије и есеји*, *Музика у свешћу*, *Музика у земљи*, *Композитори о својим делима*, *Савремена југословенска музика*, *Хроника*, *Нова дела југословенских композитора*, *Прикази и кријстике* и *Музичка издања*. Као аутори неколико текстова из ове категорије истакли су се Зија Кучукалић, Милан Стибил, Петар Бингулац, Милко Келемен, Ненад Туркаљ, Даворин Кемпф, Срђан Хофман и Мирјана Веселиновић, а од иностраних аутора Еверет Хелм, Јуџин Гликман (Eugene Glickman), Дитрих Леман (Dietrich Lehmann), Ив Нокар (Yves Knockaert) и Рудолф Лук (Rudolf Luck).

Највише простора у сарајевском *Звуку*, као што је то био случај и с претходним периодима излажења часописа, посвећено је оперском жанру. Тако су, од четрдесет пет анализираних савремених дела, чак двадесет три била вокалноинструментална, међу којима су најбројније опере. По бројности следе инструментална дела, било да су писана за оркестар или неки специфичан инструментални ансамбл, а затим и неколико клавирских и хорских композиција *a capella*. Поред оперских дела базираних на традиционалној, романтичарској концепцији (Павел Шивиц, *Самороџ* /Mrak 1984/ и *Корџезов њоврајџак*; Трајко Прокопијевић /Ortakov 1973/, *Разделба*, а од иностраних аутора Мајкл Типет /Michael Tippett/, *The Knot Garden* – Нудовски 1971), са исто тако класичном формалном анализом у *Звуку*, значајнији и интересантнији су текстови посвећени делима која излазе ван оквира овог вокалноинструменталног сценског жанра и у којима је акценат стављен на питање „кризе опере“. Међу њима, најпре се истичу Орфов (Carl Orff) *Прометјеј* (HELM 1968) и Енгелманова (Hans Ulrich Engelmann) опера *Случај вон Дам* (LUK 1974), а на домаћој музичкој сцени Станојло Рајичић са своје четири опере, од којих је у овом периоду *Звука* разматрана телевизијска опера *Беле ноћи* (RADOVIĆ 1986), као и Милко Келемен, с неколико вокалноинструменталних сценских дела – *Apocalyptic*, *Нови сјанар* и *Ојсакно сјање* (KELEMEN 1971; 1979; TURKALJ 1980).

Када је реч о текстовима посвећеним стваралаштву одређеног композитора, као што је био случај и у ранијим периодима *Звука*, најбројнији су били они посвећени обележавању њихових значајних јубилеја,²⁶

²⁶ Мирослав Шпилер, Павел Шивиц, Милан Ристић, Петре Богданов Кочко, Михаило Вукдраговић, Станојло Рајичић, Бојан Адамич, Луцијан Марија Шкерјанц, Данило Швара, Миховил Логар, Матија Бравничар, Владо Милошевић, Крешимир Фрибец, Војин Комадина, Сава Вукосављевић, Предраг Милошевић и Иво Малец.

као и они написани поводом њихове смрти.²⁷ Текстови тог типа, и даље малог обима, углавном су били шематски написани. Ипак, јављају се и текстови другачијег типа, у којима аутори не дају само кратак преглед стваралаштва једног композитора већ га проблематизују – било да је у питању преглед једног жанра, један стваралачки период, разговор с уметником или стваралаштво уопште, али не нужно везано за обележавање годишњице или јубилеја. Међу оваквим текстовима истакли су се прилози посвећени симфонијском стваралаштву Василија Мокрањца (Kovač 1984) и Александра Обрадовића (Radić 1984). Бавећи се структуром и садржајем сваке симфоније, а затим и сваког њиховог става, ауторке Марија Ковач и Зорана Радић су анализирали развој стила ових аутора од најранијих па до позних симфонијских дела. Василије Мокрањец је један од оних композитора који су у сарајевском *Звуку* више пута привукли пажњу уредништва, односно, у овом случају, појединих аутора (Kovač 1981; 1984). То је био случај и с Љубицом Марић, чијим стваралаштвом су се бавиле Роксанда Пејовић и Мелита Благојевић (Pejović 1975; Blagojević 1979; 1984), док је од иностраних композитора пажњу аутора у *Звуку* највише привукао Пјер Булез (Pierre Boulez), о чијем стваралаштву су прегледне текстове написали Дубравко Детони и Зденка Вебер (Detoni 1975; Veber 1980).

Значајна је и чињеница да се током сарајевског периода *Звука* мења и концепција текстова посвећених музичким фестивалима. Поред фестивала у Донауешингену и Дармштату, фестивала Међународног удружења за савремену музику и фестивала у великим европским музичким центрима, све су бројнији извештаји с домаћих фестивала на којима је савремена музика имала значајно место – загребачки *Biennale*, фестивал у Раденцима, Бемус, Дани хрватске гласбе, Словеначки дани музике и Музика у Србији. Чланци посвећени тим манифестацијама сада добијају изглед правих приказа: аутори издвајају најбоље изведена, најинтересантнија и најзапаженија дела, за разлику од ранијег периода, када су навођене све изведене композиције.

Када се говори о квалитету објављених текстова, у овом периоду *Звука* значајно је споменути текст Ане Котевске посвећен делу *Аудиосценографија* Владана Радовановића (Kotevska 1979), као и веома опсежне и садржајне студије Срђана Хофмана. Хофманове студије посвећене анализи композиционих поступака у Лигетијевом *Лонџану* (Hofman 1980a), делу *Mirage* Зорана Ерића (Hofman 1980b), *Акаџинсџи* Слободана Атанацковића (Hofman 1982) и *Вокалинсџи* Владана Радовановића (Grupa

²⁷ Милан Мајер, Золтан Кодал, Рене Лајбовиц, Матија Бравничар, Петар Озгијан, Бранимир Сакач, Станислав Препрек, Миленко Живковић, Марко Тајчевић, Василије Мокрањец, Кирил Македонски, Таки Хрисик и Стјепан Степанов.

AUTORA 1983) одликују се јасним мислима, веома прегледном структуром текста, аналитичким приступом делу, без детаљних описа музичког тока и наглих прелаза с једне теме на другу, и језиком обогаћеним стручним терминима, нарочито када је у питању савремена музичка продукција, коју је веома добро познавао.

Овај најдужи и најбогатији период излагања *Звука* уједно је донео и много битних промена, како у организацији часописа тако и у квалитету текстова, захваљујући изменама у њиховој концепцији и садржају. Ипак, потребно је нагласити да промене нису уследиле одмах при преласку седишта часописа из Београда у Сарајево. С тим у вези, неопходно је прокоментарисати поменути периодизацију Роксанде Пејовић. Оправдана када се посматра јасна подела према месту издавања часописа, та периодизација можда није сасвим примерена када је реч о структури гласила и његовој унутрашњој организацији. Наиме, 1967. године, када седиште *Звука* прелази у Сарајево, не долази ни до каквих значајнијих промена у самој концепцији часописа. До преокрета долази тек неколико година касније, 1973. године, с променама као што су оне у нумерацији и броју издања на годишњем нивоу, увођењу великог броја нових рубрика, укључивању нових сарадника и ширењу оквира интересовања на поједине интердисциплинарне теме и друге уметности.

Четврти период (1989–1990)

Последњи, уједно и најкраћи загребачки период *Звука* трајао је само две године и за то време издато је пет бројева, прилично уједначених у поређењу с претходним периодима, када је садржај у питању. У сваком броју постоје сталне рубрике: *Студије*, *Пријеводи*, *Пориреи*, *Башићина*, *Анализе*, *Актуални разговори*, *Семинар*, *Хроника*, *Рецензије*, *Прикази*, *Кроника*, *Реаговања* и *Излож*. Према Роксанди Пејовић (1993), часопис *Звук* је тек у овом периоду добио савремени карактер, што се огледало у садржају и појединачним чланцима, а захваљујући стручности и студиозности аутора. Током овог периода објављено је четрнаест текстова о савременим ауторима и композицијама; од тога, седам текстова у којима се разматра стваралаштво једног аутора,²⁸ шест је посвећено анализи једне (ређе више од једне) композиције,²⁹ а један текст прегледу словеначке музике настале у претходној години

²⁸ Винко Глобокар, 1989, 3: 41–46; Душан Радић, 1989, 4: 17–32; Лојзе Лебич, 1989, 4: 53–57; Алојз Среботњак, 1989, 4: 81–89; Милан Стибиљ, 1990, 5: 41–44; Станојло Рајичић, 1990, 5: 45–47; Иво Малец, 1990, 5: 90–91.

²⁹ *Konzertstück* за виолину и оркестар Зорана Ерића, 1989, 1: 33–36; *Quartetto* Станка Хорвата, 1989, 1: 37–52; „Клуб трибине музичког стваралаштва Југославије 1988“, 1989, 1:

(BEVC 1989). Текстови су веома разноврсни када је посреди садржај, али и концепција – од традиционалних, посвећених јубилеју једног аутора (PERIČIĆ 1990), преко оних написаних поводом недавно одржаног концерта (MIDŽIĆ 1990), текстова о једном аспекту или жанру у композиторском стваралаштву (PILIPOVIĆ 1989; SOLOVERA 1989), до превода значајних текстова на српски језик. Нарочит значај у том погледу за југословенску музикологију, како деведесетих година тако и уопште, имао је превод капиталног трактата Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni) *Нацрт нове естетике гласбе*, објављен у *Звуку* у преводу Еве Седак (BUSONI 1990).³⁰ Наиме, преводна литература у *Звуку* никада није била нарочито фреквентна, те овај прилог заузима изузетан положај у целокупној продукцији часописа још од 1932. године.

Закључак

Часопис *Звук* излазио је тридесет девет година, у временском распону од пуних шест деценија, и за то време је објављен двеста двадесет један број. За потребе овог рада прегледано је триста тридесет чланака посвећених савременом стваралаштву, објављених у више од двадесет рубрика часописа. Број савремених композитора и дела подробније разматраних у часопису варирао је из године у годину. Најочигледније опадање било је у оним периодима када часопис запада у кризу, непосредно пре промене седишта и уредништва – од 1963. до 1965. и од 1982. до 1986. године. Супротно томе, највећи број прилога о савременом стваралаштву јавља се 1966. године, када је улогу главног уредника накратко преузео Властимир Перичић.³¹

Од оснивања па до последњег броја часописа квалитет чланака битно је порастао, што је било сразмерно усавршавању музикологије као научне дисциплине у Југославији. Напредак је приметан при анализи сваке категорије текстова – студије посвећене анализи једне композиције постале су учестале тек од 1955. године, а до загребачких бројева *Звука* значајно су напредовале од првобитног детаљног описивања музичког тока дела; текстови у којима су аутори говорили о музичким фестивалима најпре су били веома исцрпни, прегледног карактера, са обилатим набрајањем изведених дела, а временом су прерасли у критичке приказе манифестација, са издвојеним најзначај-

53–66; Фестивал *Europhonia*, 1989, 1, 67–72; Композиције Ивана Јевтића и Рајка Максимовића на тему Косовског боја, 1989, 2: 31–38; Лојзе Лебич, Fauvel 1986, 1989, 4: 59–68.

³⁰ За указивање на овај текст захвалност дугујемо др Александру Васићу.

³¹ Укупан број текстова посвећених савременим делима објављених у једном периоду *Звука* сразмеран је количини издатих бројева – па је тако највише текстова о савременој музици (133) објављено у сарајевском периоду, док их најмање (14) има у последњем, загребачком *Звуку*. У првом периоду савременој музици посвећено је 67, а у другом 118 текстова.

нијим и најинтересантнијим догађајима; шематски конципирани чланци посвећени обележавању годишњице живота или стваралачког рада неког аутора задржани су до последњег периода објављивања часописа, али се поред њих појављује и други тип текстова о савременим композиторима у којима се проблематизује један аспект стваралаштва или један стваралачки период. Осим тога, квалитет текстова варирао је и од једног аутора до другог.

Дела о којима је било речи у *Звуку* бирана су по различитим критеријумима. Било је композиција које су након премијере стекле популарност код публике, оних које су освајале награде (редовно се писало о добитницима Октобарске награде града Београда), али се писало и о делима која су изазвала скандале и била повод негативним критикама – најчешће су то биле премијере сценских дела. Ипак, најзначајнији југословенски али и инострани аутори увек су имали своје место у часопису *Звук* и о њиховим делима писани су веома квалитетни и садржајни текстови. Међу композиторима којима је пажња посвећена више пута, уз великане западноевропске музике XX века, били су југословенски аутори Јосип Славенски, Петар Коњовић, Миховил Логар, Славко Остерц, Станојло Рајичић, Душан Радић, Александар Обрадовић, Милан Ристић, Љубица Марић, Василије Мокрањац, Владан Радовановић и Зоран Ерић. Њихова музика обележила је различите етапе XX века и тиме заслужено пронашла своје место у музичком часопису с репутацијом какву је имао *Звук*. Садржајни и информативни текстови о поменутих ауторима и њиховим делима уједно сведоче и о нивоу који је уредништво *Звука* поставило и годинама неговало и усавршавало. Из свих ових разлога – озбиљности приступа темама и квалитета одабраног садржаја и написаних чланака, *Звук* је био међу водећим музичким часописима XX века.

Само три године после гашења *Звука*, године 1993. покренут је часопис *Нови Звук*. С обзиром на то да су поједини сарадници *Звука* наставили заједнички рад на новом часопису, *Нови Звук* се сматра његовим наставком. Овај часопис временом ће сасвим сигурно претрпети бројне измене, те проучавање текстова из *Новог Звука* остаје као истраживачки задатак новим генерацијама музиколога.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Васић, Александар. *Српска музикографија међурајног доба у огледалу музичке историје*. Необјављена докторска дисертација одбрањена 2012. на Катедри за музикологију и етномузикологију Академије уметности Универзитета у Новом Саду; Библиотека Матице српске у Новом Саду, sign. D 5720.

Васић, Александар. „‘Материјалисти’ и ‘идеалисти’ у нетраженом дијалогу: часопис ‘Звук’ (1932–1936) и музика Западне Европе.“ *Музикологија* бр. 14 (2013а): 77–92.

- ВАСИЋ, Александар. „Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици између два светска рата.“ *Филозофија и друштво* бр. 24 (3) (20136): 212–235.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана. „Реч уредника.“ *Нови Звук* бр. 1 (1993): 5–6.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана. „Стана Ђурић-Клајн и часопис *Звук*: програмска концепција часописа и нивои његове артикулације у првом периоду његовог издажења.“ У: ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана, Мелита Милин (ур.). *Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија. Поводом стогодишњице рођења Стане Ђурић-Клајн (1908–1986)*. Београд: Музиколошко друштво Србије – „Сигнатуре“, 2010, 107–116.
- ЉУШИЋ, Радош (ур.). *Енциклопедија српског народа*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. „Музички часописи.“ У: ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана (ред.). *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Четири југословенска Звука.“ *Нови Звук* бр. 1 (1993): 29–53.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Писана реч о музици у Србији. Књиге и чланци (1945–2003)*. Београд: Факултет музичке уметности – Издавачко предузеће „Сигнатуре“, 2005.
- BARAKOVIĆ, Lejla. *Značaj časopisa „Zvuk“ u historiji jugoslavenske muzike*. Необјављен дипломски рад, одбраћен 2018. У Одсеку за музикологију и етномузикологију Музичке академије у Сарајеву; ментор проф. др Фатима Хаџић.
- BEVC, Cvetka. „Novo“ u slovenskoj glazbi u prošloj godini.“ *Zvuk* бр. 1 (1989): 73–75.
- BLAGOJEVIĆ, Melita. „Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić.“ *Zvuk* бр. 1 (1979): 1–16.
- BLAGOJEVIĆ, Melita. „Najnovije delo Ljubice Marić: Rečitativna kantata *Iz tmine pojanje* (1984).“ *Zvuk* бр. 3 (1984): 30–33.
- BUSONI, Ferruccio. „Nacrt nove estetike glazbe.“ *Zvuk* бр. 5 (1990): 31–39.
- CIPRA, Milo. „Natko Devčić: Ševa Kantata na riječi Skendera Kulenovića.“ *Zvuk* бр. 57 (1963): 198–208.
- CVETKO, Dragotin. „In Memoriam Marjan Kozina (1907–1966).“ *Zvuk* бр. 68 (1966): 330–333.
- CVETKO, Dragotin. „Uz stoti broj Zvuka.“ *Zvuk* бр. 100 (1969): 473–475.
- ČOLIĆ, Dragutin. „Povodom premijere Brkanovićeve opere *Zlato Zadra*.“ *Zvuk* бр. 2–3 (1955): 107–109.
- DE LA MOTE, Helga. „Struktura i zvukovnost u djelu Milana Stibilja.“ *Zvuk* бр. 5 (1990): 41–44.
- DESPIĆ, Dejan. „Dva nova kosovska stuba. Kompozicije Ivana Jevtića i Rajka Maksimovića na temu Kosovskog boja.“ *Zvuk* бр. 2 (1989): 31–38.
- DESTONI, Dubravko. „Pjer Bulez – trijumf na bedemima neobranjivog.“ *Zvuk* бр. 1 (1975): 5–11.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Religiofonija Josipa Slavenskog.“ *Zvuk* бр. 8–9 (1934): 323–330.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd.“ *Zvuk* бр. 3 (1935): 103–105.
- ĐURIĆ-KLAJN, Stana. „Ciljevi i zadaci.“ *Zvuk* бр. 1 (1955): 1–4.
- ĐURIĆ-KLAJN, Stana. „Petar Krstić (1877–1957).“ *Zvuk* бр. 9–10 (1957): 397–399.
- GOSTUŠKI, Dragutin. „Petar Konjović o osedamesetpetogodišnjici života.“ *Zvuk* бр. 26–27 (1959): 240–243.
- GRUPA AUTORA. „Mladi francuski kompozitori o dodekafoniji.“ *Zvuk* бр. 2–3 (1955): 113–116.
- GRUPA AUTORA. „Vokalinstira Vladana Radovanovića. Autorizovani deo razgovora vođenog 15. septembra 1983. na Trećem programu Radio-Beograda.“ *Zvuk* бр. 4 (1983): 31–40.
- GRUPA AUTORA. „Klub tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije 1988.“ *Zvuk* бр. 1 (1989): 53–66.
- HAHA, Alojz. „Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttonska muzika.“ *Zvuk* бр. 3 (1933): 81–85.
- HABIĆ, Slobodan. „Zvučna sagrađenja Mihovila Logara – O šezdesetoj godišnjici života.“ *Zvuk* бр. 56 (1963): 29–32.
- HAJEK, Emil. „Beograd. Koncert Sergeja Prokofjeva.“ *Zvuk* бр. 2 (1935): 63–64. Preštampano u: HAJEK, Emil. *O muzici i muzičarima*. Prir. Olga Jovanović. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1993, 59; isto, drugo, dopunjeno izdanje, 1994, 78.
- HELM, Everett. „Evropski festivali; Donaueschingen 1961.“ *Zvuk* бр. 52 (1962): 181–183.
- HELM, Everett. „Evropski festivali; Festival SIMC u Amsterdamu.“ *Zvuk* бр. 59 (1963): 522–524.

- HELM, Everett. „Orfova premijera u Štutgartu: Eshil za današnje doba.“ *Zvuk* br. 85–86 (1968): 316–318.
- HOFMAN, Srđan. „Kompozicioni postupak Đerda Ligetija u delu ‘Lontano’.“ *Zvuk* br. 1 (1980a): 28–41.
- HOFMAN, Srđan. „Dualizam kao koncepcija u delu Mirage – muzika za klavir i orkestar Zorana Erića.“ *Zvuk* br. 2 (1980b): 60–63.
- HOFMAN, Srđan. „Slobodan Atanacković: Akatist.“ *Zvuk* br. 4 (1982): 50–52.
- HUDOVSKY, Zoran. „Pisma iz Londona; Michael Trippet i njegova nova opera The Knot Garden.“ *Zvuk* br. 111–112 (1971): 66–70.
- KELEMEN, Milko. „Muzička scena, opera i multi-media opera.“ *Zvuk* br. 119–120 (1971): 437–438.
- KELEMEN, Milko. „*Apocalyptic*. Vizije prema Knjizi nad knjigama. Baletna opera od Ferninanda Arrabala (tekst), Milka Kelemena (glazba) i Edmunda Kieselbacha (multimedia-objekti).“ *Zvuk* br. 2 (1979): 35–38.
- KLÜPPENHOLZ, Werner. „Vinko Globokar – Fiziognomijska slika. S njemačkog preveo Srećko Lipovčan.“ *Zvuk* br. 3 (1989): 41–46.
- KOSTIĆ, Dušan. „*Začara navodenica*. Opera Svetomira Nastasijevića.“ *Zvuk* br. 28–29 (1959): 380–383.
- KOTEVSKA, Ana. „*Audiospacial* Vladana Radovanovića – Različiti uglovi posmatranja.“ *Zvuk* br. 4 (1979): 47–54.
- KOVAČ, Marija. „Karakteristike drugog stvaralačkog perioda Vasilija Mokranjca.“ *Zvuk* br. 3 (1981): 77–80.
- KOVAČ, Marija. „Simfonijska dramaturgija Vasilija Mokranjca.“ *Zvuk* br. 1 (1984): 98–102.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir. „Božidar Širola (1889–1956).“ *Zvuk* br. 7–8 (1956): 315–316.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir. „*Labinska vještica* Natka Devčića.“ *Zvuk* br. 21–23 (1958): 33–41.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir. „Fran Lotka – u povodu 75-godišnjice života.“ *Zvuk* br. 24–25 (1959): 150–152.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir. „Franjo Lučić. U povodu 70-godišnjice života.“ *Zvuk* br. 26–27 (1959): 244–245.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir. „Boris Papandopulo. Povodom 60-godišnjice života.“ *Zvuk* br. 67 (1966): 208–212.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir. „Povodom 60-godišnjice života Mila Cipre.“ *Zvuk* br. 69 (1966): 489–493.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir. „Jugoslovenska muzička revija *Zvuk*.“ U: *Zbornik Saveza kompozitora Jugoslavije 1950–1970*. Beograd, 1970, 119–125.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir. „*Zvuk*.“ U: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977³, 771–772.
- KUČUKALIĆ, Zija. „Jaroslav Plečič (1901–1961). In Memoriam.“ *Zvuk* br. 47–48 (1961): 375–378.
- KUČUKALIĆ, Zija. „Mihovil Logar: Četrdesetprva – muzička drama u tri čina.“ *Zvuk* br. 49–50 (1961): 471–479.
- LEBIČ, Lojze. „*Quartetto* Stanka Horvata.“ *Zvuk* br. 1 (1989): 37–52.
- LIPOVŠEK, Marijan. „Anton Lajovic O osamdesetoj godišnjici života.“ *Zvuk* br. 26–27 (1959): 236–239.
- LOGAR, Mihovil. „Ivo Tijardović: *Marko Polo*.“ *Zvuk* br. 45–46 (1961): 258–260.
- LOPARNIK, Borut. „Lojze Lebič, Fauvel 1986 (Prilozi razumijevanju).“ *Zvuk* br. 4 (1989): 59–68.
- LUK, Rudolf. „Veliki uspeh Engelmannove opere u Munsteru.“ *Zvuk* br. 4 (1974): 81.
- MARKOVAC, Pavao. „Muzički život u zemlji. Zagreb.“ *Zvuk* br. 6 (1933): 223–226.
- MARKOVAC, Pavao. „Muzički život u zemlji. Zagreb.“ *Zvuk* br. 5 (1934): 184–187.
- MARTINČEVIĆ, Jagoda. *Zagrebački kvartet 1919–2009*. Zagreb: Matica hrvatska, MMX.
- MERKŮ, Pavle. „Riječi zemlja u stvaralačkoj poetici L. Lebića.“ *Zvuk* br. 4 (1989): 53–57.
- MIDŽIĆ, Seadeta. „Ivo Malec, kultivator ‘svog vremena’.“ *Zvuk* br. 5 (1990): 90–91.
- MILHAUD, Darius. „Novi balet Prokofjeva na sceni pariske Opere.“ *Zvuk* br. 4 (1933): 151.
- MILOŠEVIĆ, Predrag. „Uz problem moderne opere.“ *Zvuk* br. 5 (1933): 161–166.
- MRAK, Marjana. „Nova slovenačka opera Pavel Šivic: *Samorog*.“ *Zvuk* br. 1 (1984): 35–38.

- ORTAKOV, Dragoslav. „Tragika pečalbarstva: Trajko Prokopiev, *Razdelba*, opera u 4 čina (7 slika).“ *Zvuk* br. 1 (1973): 26–28.
- OSTERC, Slavko. „Deseti međunarodni festival savremene muzike u Beču.“ *Zvuk* br. 1 (1932): 28–30.
- OSTERC, Slavko. „Muzika u zemlji. Ljubljana.“ *Zvuk* br. 3 (1933): 103–104.
- OSTERC, Slavko. „Muzika u zemlji. Ljubljana.“ *Zvuk* br. 4 (1933): 145.
- PEJOVIĆ, Roksanda. „Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić.“ *Zvuk* br. 2 (1975): 21–24.
- PERIČIĆ, Vlastimir. „Uz osamdesetgodišnjicu Stanojla Rajičića.“ *Zvuk* br. 5 (1990): 45–47.
- PILIPOVIĆ, Gorica. „Tri grane vremena; Vokalno-instrumentalno stvaralaštvo Dušana Radića.“ *Zvuk* br. 4 (1989): 17–32.
- PLAMENAC, Dragan. „XII Festival Internacionalnog društva za savremenu muziku (S. I. M. C.) u Firenci (2–7. aprila 1934) – I.“ *Zvuk* br. 7 (1934a): 274–280.
- PLAMENAC, Dragan. „XII Festival Internacionalnog društva za savremenu muziku (S. I. M. C.) u Firenci (2–7. aprila 1934) – II.“ *Zvuk* br. 8–9 (1934b): 255–360.
- PLESANTS, Henri. „Da li se moderni kompozitori nalaze pred nerešivom dilemom?“ *Zvuk* br. 2–3 (1955): 109–112.
- RADIĆ, Zorana. „Odnos tradicionalnog i savremenog u simfonijama Aleksandra Obradovića.“ *Zvuk* br. 2 (1984): 5–9.
- RADOVIĆ, Branka. „Stanojlo Rajičić – Bele noći.“ *Zvuk* br. 1 (1986): 17–19.
- REICH, Willi. „Lulu-simfonija Albana Berga. Prvo izvođenje u Berlinu.“ *Zvuk* br. 2 (1935a): 75–76.
- REICH, Willi. „Premijera opere Riharda Štrausa u Drezdenu.“ *Zvuk* br. 6 (1935b): 239–241.
- REISSER, Jan. „Ladislav Vycpalek (prilikom prvog izvođenja njegove ‘Kantate o poslednjim stvarima čoveka’ u Beogradu).“ *Zvuk* br. 5 (1933): 172–175.
- RIBNIKAR, Stana. „Uvod.“ *Zvuk* br. 1 (1932): 1–3.
- RIBNIKAR, Stana. „Savremena muzika na praškom festivalu.“ *Zvuk* br. 8–9 (1935): 341–344.
- SKOVAN, Dušan. „Simfonija in G Stanojla Rajičića.“ *Zvuk* br. 51 (1961): 72–81.
- SKOVAN, Dušan. „Treća simfonija Milana Ristića.“ *Zvuk* br. 54 (1962): 418–424.
- SKOVAN, Dušan. „*Ljubav, to je glavna stvar*, Muzička komedija-balet Dušana Radića.“ *Zvuk* br. 61 (1963): 42–46.
- SKOVAN, Dušan. „Enriko Josif: Simfonija u jednom stavu.“ *Zvuk* br. 67 (1966): 227–234.
- SOLOVERA, Aljoša. „Dvanaesttonska tehnika u djelima Alojza Srebotnjaka.“ *Zvuk* br. 4 (1989): 81–89.
- ŠIROLA, Božidar. „Muzika u zemlji. Zagreb.“ *Zvuk* br. 8–9 (1934): 343–344.
- ŠIROLA, Božidar. „Muzika u zemlji. Zagreb.“ *Zvuk* br. 8–9 (1935): 313–315.
- TRAJKOVIĆ, Vlastimir. „*Konzertstück* za violinu i orkestar Zorana Erića.“ *Zvuk* br. 1 (1989): 33–36.
- TURKALJ, Nenad. „*Apocalyptic* Multimedijalna opera balet Milka Kelemena.“ *Zvuk* br. 3 (1980): 51–55.
- VAGNER, Aleksandra. „*Europhonia*, sada i ovdje – od praižvedbe do ponavljanja; Rondo za sedam sugovornika.“ *Zvuk* br. 1 (1989): 67–72.
- VAULIN, Aleksandar. „Nova kantata Ladislava Vicipaleka.“ *Zvuk* br. 4 (1934): 151.
- VEBER, Zdenka. „Pjer Bulez – nesagledivost budućnosti glazbe.“ *Zvuk* br. 3 (1980): 15–22.
- VUČKOVIĆ, Vojislav. „Jugoslovenska muzika u Pragu.“ *Zvuk* br. 3 (1933a): 106–107.
- VUČKOVIĆ, Vojislav. „*Zeitstück*-revija, kamerna opera i crtani film kao platforma novog muzičkog izraza.“ *Zvuk* br. 8–9 (1933b): 290–299.
- VUČKOVIĆ, Vojislav. „XI Festival moderne muzike u Amsterdamu.“ *Zvuk* br. 12 (1933c): 415–420.
- VUKDRAGOVIĆ, Mihajlo. „Beograd. Festival francuske moderne muzike. Akademsko pevačko društvo *Obilić*.“ *Zvuk* br. 7 (1933): 258–259.
- VUKDRAGOVIĆ, Mihailo. „Savremena jugoslovenska horska muzika i njeni predstavnici.“ *Zvuk* br. 10–11 (1933): 340–348.
- VUKDRAGOVIĆ, Mihajlo. „Jovan Bandur (1899–1956).“ *Zvuk* br. 7–8 (1956): 318–319.

Ivana M. Nožica

Place of Contemporary Music in the Magazine *Zvuk* (1932–1990)

Summary

Since its inception, *Zvuk* (Sound) was a magazine of modern physiognomy. It covered music events in the country and the world, and considerable attention was devoted to the works of the then-contemporary composers. In collaboration with the most important music writers of that time, mainly composers, the first editor Stana Đurić-Klajn wanted to bring contemporary Yugoslav music, as well as the music of foreign authors, closer to the audience. Following the division of Roksanda Pejović in the four periods of the magazine *Zvuk*, this paper gives an analysis of contemporary music published in the sections *Music in the Country*, *Music Abroad*, *Studies and Essays*, *Contemporary Yugoslav Music*, *Yugoslav Composers on Their Works*, and others. Several types of texts on contemporary music were noticed: analytical description of a musical piece, presentations of a composer's works, texts dedicated to contemporary artistic creation in general or focused on a particular country or region, a current stream or genre, as well as presentations of the contemporary music festivals.

Keywords: periodicals, magazine *Zvuk*, contemporary music, music magazine.

МАЈА Љ. РАДИВОЈЕВИЋ

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

ЕТНОМУЗИКОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА ВЛАШКЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ**

САЖЕТАК: Услед повећаног интересовања истраживача за музику мањина последњих година, указала се потреба за критичком анализом досадашњих етномузиколошких проучавања. Као прегледни материјал послужило је више од седамдесет научних јединица. У оквиру анализе студија о музици Влаха, најпре ће бити представљена општа запажања, као што су временски распон истраживања, различит степен интересовања етномузиколога за проучавање влашке музике током шездесетогодишњег периода, специјализацију аутора за музику Влаха на основу квантитативних показатеља – број студија које су поједини аутори посветили овој проблематици, географске области које су истраживане, главни фокус приликом истраживања. Потом ће све студије бити сагледане кроз призму проучавања вокалне, вокално-инструменталне и инструменталне влашке музике. Посебан акценат биће стављен на питање идентитета, тачније, сагледавање односа аутора према Власима као мањини, будући да је у фокусу ауторке студије управо однос влашке музике и идентитета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: влашка музика, музика мањина, влашки идентитет, влашка вокална / вокално-инструментална / инструментална пракса.

Увод

Истраживања музике мањина у Србији укључују и значајна по обиму и укупном доприносу истраживања музичке традиције Влаха у североисточној Србији, на подручју омеђеном рекама Великом Моравом, Тимоком, Дунавом и Црним Тимоком. Реч је о билингвалној етничкој заједници, којој је матерњи језик влашки (са више дијалеката), а велика већина овог становништва говори и српски.¹ Са Србима

* maja.etno@gmail.com

** Студија је резултат рада на пројекту *Идентитет и српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Према подацима Републичког завода за статистику, у Србији живи 35.330 Влаха (Републички завод за статистику, 2019).

им је заједничка и православна вероисповест, али се по многим карактеристикама традиционална влашка култура разликује од српске. Истовремено, и у корпусу влашке културе уочавају се две етничко-културне подгрупе: Унгурјани – Власи који живе у Хомољу, Звижду, Стигу, Браничеву, Млави, Ресави и околини Ћуприје, и Царани – Власи који живе око Кладова, Неготина и Зајечара.² Резултати аматерских и професионалних истраживања порекла Влаха, махом она етнолошке и антрополошке врсте, имају различите закључке, колико због селекције извора на којима се базирају – политика истраживања и истраживача, толико и због објективне динамике промена културе ове заједнице кроз историју. Значајан моменат у новијој историји представља оснивање Националног савета влашке националне мањине, који је основало Министарство за људска и мањинска права Републике Србије 2006. године, у чијој агенди стоји инсистирање на засебном, влашком националном идентитету, па и организација и подстицај активности у том правцу (NACIONALNI SAVET VLAHA 2018; Regionalna razvojna agencija „Braničevo–Podunavlje“ d.o.o., 2017).

Иако су реализована бројна истраживања влашке музике, махом су то били прилози који однос идентитета и музике нису имали у првом плану.³ Овај текст има за циљ да укаже управо на позицију истраживања музике мањина, посебно музичке традиције Влаха, у етномузиколошкој пракси у Србији од средине XX века наовамо, те да се овим почетним кораком конкретније пође ка истраживањима која ће оригинално допринети спознаји идентитета Влаха кроз музику.⁴ На ширем плану, ова се студија сврстава и у доприносе промовисању истраживања музичких култура мањинских група, данас веома актуелних у светским оквирима.⁵

Увидом у напise који се односе на музику Влаха, уочено је да под тим појмом аутори подразумевају традиционалну, усмено преношену вокалну, вокално-инструменталну и инструменталну музику, везану доминантно за сеоско становништво, али и новокомпоновану, ауторску музику, „у народном духу“. Дакле, влашком музиком се на основу тога

² Када је реч о њиховом пореклу, треба истаћи да у домаћој етномузиколошкој литератури за сада није постигнут конзензус у овом питању (уп: Девић 1990; Големовић 2016; Радивољевић 2019), свакако зато што га нема ни у етнолошкој.

³ Изузетак је докторска дисертација Растка Јаковљевића, који је у оквир пажње посвећене маргинализацији гајди, делом, преко гајди, укључио и однос музике и идентитета Влаха у Србији (2012).

⁴ Ова студија је, такође, и део истраживања ауторке у оквиру докторских академских студија на Факултету музичке уметности у Београду.

⁵ У оквиру Међународног савета за традиционалну музику (International Council for Traditional Music, ICTM) оформљена је посебна студијска група за музику мањина (ICTM Study Group on Music and Minorities).

сматра широк корпус музичких израза које Власи негују у социокултурној праси, укључујући и музику која им се нуди путем медија и бива усвајана као израз са којим се они такође идентификују. Иако и међу резултатима истраживача-аматера има вредних доприноса етнографији влашке музике, овом приликом пажња ће бити усмерена на етномузиколошке радове, укључујући, осим публикованих научних јединица различитог обима (од студија до монографија), и семинарске, дипломске и мастер радове студената етномузикологије одбрањене на Факултету музичке уметности у Београду. Узимајући у обзир да су рађени под надзором професора, а завршни радови и одбрањени пред надлежним комисијама, могу се сматрати стручним доприносима спознаји ове проблематике.⁶ Тако је корпус грађе у овом случају чинило више од седамдесет јединица.

У оквиру анализе студија о музици Влаха, најпре ће бити представљена општа запажања, као што су временски распон истраживања, различит степен интересовања етномузиколога за проучавање влашке музике од 60-их година XX века, када је објављен први рад у коме је пажња посвећена и влашкој музици, односно нека врста специјализације аутора за музику Влаха на основу броја студија које су појединци посветили овој проблематици; затим геокултурне области, односно локалне заједнице које су истраживане, а посебно главни фокус – тема којој је посвећена студија. Потом ће све студије бити сагледане по акустичком критеријуму (вокална, вокално-инструментална и инструментална музика). Посебно ће се пратити однос аутора према питању изражавања идентитета кроз музику (извођење или „конзумирање“), на сагледавање односа аутора према Власима као мањини (на експлицитне или имплицитне диференцијације у односу на српско становништво, освртање на њихово порекло, издвајања влашких ентитета итд.).

Историјски преглед етномузиколошке пажње за влашку музику

Иако су на простору североисточне Србије теренска истраживања музике реализована још у првој половини XX века (Живојин Станковић, Тихомир Ђорђевић и Коста Манојловић), у збиркама записа којима су резултирала нема примера влашке традиције.⁷ Први рад о музичком фолклору тог региона који укључује и осврт на влашку музику јесте

⁶ На Катедри за музикологију и етномузикологију Академије уметности у Новом Саду нису рађени радови посвећени музици влашке заједнице, изузев продукције др Ницеа Фрацилеа, шефа Катедре (за информацију захваљујем др Весни Карин).

⁷ У међуратном периоду сестре Љубица и Даница Јанковић проучавале су традиционалне плесове Влаха, али је њихов фокус био на кинетичкој компоненти, док су у другом

студија Миодрага Васиљевића (1960/1963), посвећена вокалној пракси зајечарског краја. Како истраживачка интересовања за музику Влаха не јењавају ни данас (уп. Литрић 2018; Радивојевић 2018; 2019), може се закључити да ова тема има готово шест деценија дуг историјат.

Анализом студија у којима се бави питањем влашке музике, уочава се да су оне резултати двојакних – махом фундаменталних, али у одређеном броју и компаративних истраживања. У фокусу је бивала влашка музика у целини (Големовић 2016) или музика одређене геокултурне области (Васиљевић 1960/1963; Големовић 1983; Девић 1990); неки се радови односе на конкретан музичко-фолклорни жанр (нпр. Станковић 1990; Радиновић 2000; Милосављевић 2013), на композиционе принципе у оквиру фолклорне музике (нпр. Лајић 1989; BERAROV 1995); често су тема биле личности музичара, певача и свирача (нпр. Големовић 1985; Литвиновић 1997; Арсенијевић 2008; Мартиновић 2015); прилози етноорганолошке врсте односе се на инструменте које су Власи користили (нпр. Девић 1969б/1969в; Марковић 1971), као и на инструменталне ансамбле (Девић 1988). Као што је поменуто, сразмерно најмањи број је студија посвећених специфичним питањима идентитета (ЈАКОВЉЕВИЋ 2012; Радивојевић 2019), а у том контексту могу се поменути и осврти на репрезентовање влашке музике на традиционалним регионалним фестивалима (Лајић Михаловић, Анђелковић Грашар 2017).

На основу поменутих тема, уочљиво је да се пажња комбиновано усмеравала и на музички текст и на контекст. Примењене методологије су негде јасно истакнуте, а понегде се имплицитно препознају кроз предочене резултате. Најчешће је коришћен етнографски метод, који путем интервјуа обезбеђује драгоцене информације о музичком контексту (као и другим темама). У етномузиколошким прилозима пажња се усмерава на сам музички текст, на поједине жанрове и аспекте извођења, па се посеже за аудио-снимањима. Материјал за анализу махом чине транскрибовани теренски снимци музике, дати у виду нотних примера, а у највећем броју случајева користи се финска метода. Разматра се структурално и формално обликовање забележених мелодија, и издвајају се специфичности влашке музичке праксе у односу на сумарна, општа знања о српској традицији. Ареалне студије нису реализоване систематично, махом је само сагледаван ареал распрострања одређених музичких форми и инструмената. Анализе функција музике односе се првенствено на традиционалну функцију одређеног жанра. Тек у новијим радовима разматрају се аспекти утицаја

плану били подаци о музици (уп. Јанковић, Јанковић 1937; Јанковић 1940), те ови извори неће бити разматрани као етномузиколошки.

фестивализације на функцију традиционалне музике, као и, повратно, музике са сцене на музику у приватном животу. Коначно, влашка музика поређена је са српским и румунским наслеђем. Када је у фокусу музичар-индивидуа, неизоставан је и биографски метод. У монографским студијама музике геокултурних области класична етномузиколошка анализа најчешће се повезују са географским и историјским контекстом.

У истраживању ауторке нарочиту важност има однос истраживача према идентификовању влашке музике, због чега ће томе бити посвећена посебна пажња. Запажа се да је у највећем броју случајева јасно назначено да се говори о влашкој музици. Ипак, постоје и случајеви да је експлицитна ознака изостала, односно одредницу о етничком идентитету извођача/музике налазимо посредно, кроз наслове песама, називе мелодија за игру, текстове песама на влашком језику, преко етничког идентитета музичара одређених у неким другим радовима. Овакав изостанак може бити „само пропуст“, али и индикација маргинализације групе (уп. ЈАКОВЉЕВИЋ 2012). Од 2000-их, а посебно последњих година, о влашкој музици се пише у оквиру мултидисциплинарних студија у којима се она непосредно сагледава из перспективе студија етничког идентитета и психологије.⁸

Иако је екстензивност – обим радова, релативан показатељ, можемо приметити да је влашка музика проучавана у сразмерно великом броју мањих радова, и свега неколико већих. То су, у првом реду, монографија Драгослава Девића (1990), докторска дисертација Растка Јаковљевића (2012), монографска студија Димитрија Големовића (2016), као и осам студентских дипломских или мастер радова (VUKADINović 1993; STEVANOVIĆ 1996; АРСЕНИЈЕВИЋ 2008; БОЈКОВИЋ 2011; МИЛОСАВЉЕВИЋ 2013; ТОДОРОВИЋ 2015; ГЛИГОРИЋ 2016; ЛИТРИЋ 2018). Када етномузиколошку пажњу за влашку музику сагледавамо у историјској димензији, запажамо да су се само два аутора бавила музиком ове мањине у више наврата. Тако је Д. Девић ову тему дотакао у шест студија и једној монографији (1969а; 1969б/1969в; 1974/2001; 1988; 1990; 1992; DEVIĆ 1991),⁹ слично као и Д. Големовић (1983; 1985; 1992б; 1992в; 1997/2005; 2016). Треба приметити да се чак ни поменута два аутора истраживањем нису бавила у континуитету, већ са паузама, као и да се нису везивала за одређени проблем или географски простор.

⁸ Занимљиво је да се у овом периоду јавља и експанзија писања радова о влашкој музици студената етномузикологије, што се може повезати са чињеницом да су се два кључна ментора-професора, који су били и шефови Катедре за етномузикологију, бавила управо музиком влашке мањине.

⁹ Студије из 1991. и 1992. године заправо су сажете варијанте Девићеве монографије које не доносе нова сазнања о влашкој музици Црноречја (уп: Девић 1990; 1992; DEVIĆ 1991).

Региони у којима живи влашка заједница нису равномерно проучавани из етномузиколошке перспективе.¹⁰ Унгурјански влашки ентитет обухваћен је у знатно већој мери и у дужем временском периоду од царанског. Музика Царана на подручју Неготинске Крајине истраживана је само током 1960-их (ОБРАДОВИЋ 1964; ДЕВИЋ 1969а), а овој територији се аутори касније нису враћали. Подручје Ђердапског Подунавља привукло је пажњу истраживача у неколико наврата почетком 1980-их и 1990-их година (нпр. ГОЛЕМОВИЋ 1983; 1985; DAMNJANOVIĆ 1984), а царански ентитет био је потпуно запостављен у каснијим истраживањима. Музика Унгурјана је доминантно проучавана на територији Црноречја, и то од раних 1990-их (нпр. ДЕВИЋ 1990; 1992; VUKADINOVIĆ 1993; ROGANOVIĆ 1995), све до последњих година (нпр. МИЛОСАВЉЕВИЋ 2013; ЛИТРИЋ 2018). Области Млаве, Хомоља и Звижда истраживане су спорадично, и то већином у студентским радовима (нпр. РАЛИЋ 1990; АРСЕНИЈЕВИЋ 2008), док су савремена истраживања ауторке студије усмерена управо на овај простор (РАДИВОЛЕВИЋ 2018; 2019). Тимочка Крајина закупила је пажњу у знатно мањој мери, док су области Пореча и Браничева заступљене тек у по једном студентском раду (РОРОВИЋ 2008; БОЛКОВИЋ 2011). Треба запазити да мањи број радова није географски специфициран, тј. проучаван је одређен музички феномен на ширем простору североисточне и источне Србије, што сугерише на закључак да су бирани „општемлашки“ музички симболи.

Иако су поједине географске области обрађиване у више наврата, предмет истраживања је углавном био веома различит, те је тешко реконструисати слику влашког музичког живота у шездесетогодишњој дијахронијској перспективи. Будући да су фокуси истраживања, теме и географске области код свих аутора веома различити, даља систематизација радова темељи се на постојању три акустичка вида музичког изражавања Влаха: вокалног, вокално-инструменталног и инструменталног.

Проучавање вокалног и вокално-инструменталног наслеђа

Иако су прве студије влашке музике посвећене вокалном и вокално-инструменталном наслеђу, ови акустички изрази су генерално били на маргини пажње етномузиколога. Готово двадесет година (током 1970-их и 1980-их) проучавање поменутих видова музичког изражавања Влаха било је у сенци инструменталног наслеђа, којем је сумарно

¹⁰ На одабир гекултурне области нису увек утицала лична интересовања истраживача, већ и други фактори, као што су велики државни или чак европски пројекти (нпр. изградња ХЕ Ђердап, или ЕУ пројекат *Буђење свесности о националној припадности и култури Влаха са фокусом на младе*, који је подразумевао истраживања у области Млаве).

поклоњена највећа пажња. Разлог томе је првенствено језичка баријера, како и сами истраживачи истичу (нпр. Девић 1969а; Ралић 1989; Радиновић 2000). Нажалост, задуго међу етномузиколозима није било оних који влашки језик говоре као матерњи.

Жанрови на које су истраживачи усмерили своју пажњу овом приликом биће представљени хронолошки, према редоследу публикавања њима посвећених студија.

Пажњу етномузиколога су прво провукле **баладе** – примарно вокално-инструменталне форме, а враћале су се у фокус истраживача више пута. Прве забележене примере ове врсте (и влашке музике уопште) налазимо код Васиљевића,¹¹ али се он не удубљује у анализу песама (1960/1963). За разлику од њега, Милан Влајин детаљније разматра формално-структуралне карактеристике овог жанра (1969). Баладама се враћа Лариса Рајић (1989), проучавајући их на територији Звижда. Тог пута баладе су биле изведене без инструменталне пратње; овде се уједно први пут у литератури јављају баладне форме у интерпретацији жена.

Детаљнијом анализом жанра баладе на простору Црне реке бавио се Д. Девић већ наредне године (1990). Он разматра сижее песама и њихове музичке особености, а новина коју бележи јесте да ове песме, осим виолине, може пратити и фрула. Девићевом студијом се потврђује чињеница да певање балада у Црноречју више није родно диференцирано (ипак, као разлика између мушке и женске интерпретације јавља се присуство или одсуство инструменталне пратње). Постојање балада у ђердапском Подунављу бележи Д. Големовић (1992а), али се не бави њиховом детаљнијом анализом, а етнографске приказе ове форме у Хомољу доносе студије Ларисе Рајић Раденковић и Селене Литвиновић (1995; 1997), у којима је опет забележено извођење од стране жена, без инструменталне пратње. Тих година у Бору Биљана Стевановић бележи другачију ситуацију – као извођаче издваја искључиво мушкарце (1996). Прилог Пауна Ес Дурлића и Б. Бојковић о влашкој балади на подручју Млаве у први план истиче сиже *Песме о свецу*, док се информација о перформативној димензији даје кроз (нотну) транскрипцију (2005), уз низ података везаних за праксу свирања на виолини – о последњем *лауџару* који негује овакве форме на подручју Млаве, па и нека терминолошка разјашњења.¹² О баладама је писано и у скорје време. Тако је Д. Големовић у својој синтетичкој студији о влашкој музици на простору читаве североисточне Србије поменуо и присуство

¹¹ Иако аутор наводи да је забележио неколико песама уз пратњу виолине, у тексту даје транскрипцију само једног примера, и то без деонице инструмента (уп. Васиљевић 1963: 67).

¹² Први пут је у литератури термином *dzisu/zisu* означено свирање. До тада је сматрано да Власи за свирање користе термин *kánt*, што значи певати (Големовић 1983).

балада (2016), али не саопштава нова сазнања о особеностима извођења, садржаја или форме. О променама пак говоре два рада из 2018. године. Ауторка текуће студије бави се (дис)континуитетом овог жанра на простору Млаве, закључујући да је певање балада уз виолину нестало из актуелне праксе, али да су забележена два примера женског *a capella* извођења (Радивољевић 2018). Ана Литрић сагледава промене настале у интерпретацији виолинисте којег је претходно проучавао Д. Девић 1990. године (Литрић 2018), и наводи да је реч о једном од последњих музичара у Црноречју који одржава живом ову вокално-инструменталну праксу.

О певању везаном за **посмртни ритуал** највише је писано од свих вокалних облика. Пред крај 1980-их наилазимо само на помене постојања праксе да виолинисти састављају „тужне песме“ које су се изводиле на *јоманама* (поменима) (Ћосић-Драган 1988). Анализу једне тужбалице из Хомоља представила је Л. Рајић (1989), а потом су вокални облици везани за посмртни ритуал детаљније проучавани у монографији Д. Девића (1990). Аутор издваја неколико различитих облика (*бочећ* и *брадул*), бавећи се њиховом анализом и компарацијом са сличним примерима из Румуније. Облицима тужења у околини Бора бавила се и Сања Станковић (1990). Разматрала је музичке карактеристике и функцију песама, али не употребљава влашке називе за конкретне облике тужења, будући да се данас зна да их има више. Певање у посмртном ритуалу на овом подручју проучавала је потом Б. Стевановић (1996). Ово је уједно и студија у којој се први пут употребљава влашки назив *џејрекајура*, с тим што је конситуација извођења ове песме другачија од оних на које ће се наићи у касније објављеним студијама.¹³ Песмама везаним за посмртни ритуал посебну пажњу посветио је и Д. Големовић (1997/2005). Он је на овом вокалном облику покушао да прикаже влашке стваралачке принципе у околини Зајечара.

Усмереност на минуциозније проучавање вокалних жанрова почиње 2000. године, и у том периоду акценат је посебно стављен на истраживање певања у оквиру посмртног ритуала, што не чуди ако се у обзир узме чињеница да управо овај вид наслеђа, који је виталан и данас, заузима централно место у влашкој традиционалној култури. Тако се Славољуб Гацовић детаљно посветио *џејрекајурама* (испраћајницама) Влаха Унгурјана на ширем простору североисточне Србије (2000).¹⁴

¹³ Биљана Стевановић истиче да се *џејриек* или *џејрекајура* пева три пута: увече пре поноћи, одмах после *марјурије*, потом ноћу око 1.00 и трећи пут пре сванућа (STEVANOVIĆ 1996).

¹⁴ Монографија Славољуба Гацовића узета је у разматрање иако аутор није етномузиколог. Разлог за то је у чињеници да је музичке примере приложене у монографији транскрибовала и анализирила етномузиколошкиња Сања Радиновић.

У његовом фокусу је текстуални садржај, а компарација је извршена са примерима из румунског наслеђа. У овој монографији налази се чак 37 транскрипција *îeiṛekaiṭura* и мали аналитички прилог Сање Радиновић, у којем она резимира музичке одлике забележених примера. Она примећује да у дотадашњем проучавању влашке музике у Србији недостаје компарација са примерима из Румуније, али је, с обзиром на врсту свог захвата, у овом случају ни она не врши (Радиновић 2000).

Посмртном певању Влаха посвећено је и неколико студентских семинарских радова након 2000. године. Тако се Б. Бојковић бави овим феноменом на подручју Звижда (2002), Марија Ловрић у области Звижда и Хомоља (2003а; 2003б), а Јелена Петровић посматра ширу слику североисточне Србије (2010; 2011). Све три ауторке се доминантно ослањају на студије П. Ес Дурлића и С. Гацовића, па су од њих двојице и преузеле поделу вокалних облика на неколико категорија. Најобимнији прилог посвећен овом проблему написала је Љубица Милосављевић 2013. године, посвећујући облицима тужења свој обиман дипломски рад. Она је издвојила неколико облика влашког тужења у Црној реци и урадила детаљну музичко-поетску анализу свих издвојених категорија. Тако се у овој студији први пут јављају категорије *lălăit* и *să cantă*, као и већ позната *petrekatură*. Ослањајући се на ову, али и на студију Д. Девића, исту поделу вокалних облика везаних за посмртни ритуал преузима потом и Д. Големовић, те сублимира већ постојеће чињенице. Сагледавајући промене и континуитет вокалних и вокално-инструменталних жанрова у области Млаве, ауторка текуће студије се 2018. године дотакла и песама везаних за посмртни ритуал (Радивојевић 2018). Констатовано је да *petrekatură* сада већ припада угроженом наслеђу, док су облици *să cantă* (позивања покојника) витални и данас.

Песме везане за **ритуални транс** проучаване су у мањој мери.¹⁵ Први помен русаљске песме у Хомољу налази се у раду Л. Рајић (1989). Ауторка наводи да песму „декламују“ жене које држе русаљу и да то чине на специфичан литанијски начин. Детаљније се овом тематиком бавила Б. Бојковић 2011. године, док је у међувремену истраживање овог вокалног облика било потпуно запостављено. Ауторка у обзир узима музичко-поетске карактеристике, као и функцију песама, и издваја неколико видова певања у вези са трансом (Бојковић 2011).

Облицима **песама без речи** поклоњена је мања пажња у неколико наврата. Прве помене налазимо у монографији Д. Девића посвећеној музици Црноречја (1990). Аутор истиче да овакав вид певања изводе

¹⁵ Проучавањем музике у оквиру русаљског обреда прва се бавила Андријана Гојковић. Међутим, у њеној студији је акценат на инструменталним облицима, док вокални нису поменути (Гојковић 1986).

само жене, и то на неком од неутралних слогова, како би прикриле садржај одређене песме. Разматра њихову функцију и повезује их са сличним облицима који се могу наћи у Румунији, Словачкој, Моравској и Украјини. У области Хомоља С. Литвиновић такође бележи овакву врсту певања (1997), осврћући се на посебну технику која карактерише њихово извођење. Песмама без речи у области Црноречја Љ. Милосављевић посвећује засебан рад (2003). Она указује на то да овакве песме интерпретирају и мушкарци, што је илустровано примером који је изведен уз пратњу виолине, а променила се и њихова функција, о чему касније пише и Д. Големовић (2016).

Осталим забележеним жанровима у досадашњој литератури није поклоњена већа пажња. **Пчелске песме, пеперуде / додолске песме, лазаричке песме, успаванке и дечије песме, свадбене песме и „песме опште намене“** (од којих је по садржају највише љубавних) спомињу се спорадично – нису разматране у посебним студијама, на основу чега закључујемо да су постојали и маргинални жанрови у оквиру жанровског система.

На крају излагања посвећеног вокалној и вокално-инструменталној пракси осврнућемо се на нека запажања у вези са поетским текстуалним записима на влашком језику који су дати у размотреним студијама. Када је реч о текстуалној компоненти, треба приметити да су у највећем броју радова текстови песама написани на влашком језику, а уз њих су приложени и преводи на српски. Ово није случај са студијом М. Влајина (1968/1969), будући да су текстови у нотним примерима потписани српским језиком (влашке варијанте потпуно изостају), али није сасвим јасно да ли су за потребе тог рада преведени са влашког језика или су Власи некада своје песме заиста препевавали на српски.¹⁶ Позивајући се на Влајина, једину и, како се може видети, проблематичну јединицу ове врсте, Р. Јаковљевић запажа да Власи изводе и српску музику, па чак и певају влашке песме на српском, или једноставно комбинују музику са српским речима, што види као потврду њиховог маргиналног идентитета (2012: 113–114).

Будући да је влашки језик доскора постојао само у усменој предаји, у студијама посвећеним вокалним и вокално-инструменталним облицима решење фонетске транскрипције дато је на више начина. Коришћено је подједнако и ћирилично и латинично писмо, и највише је оних примера у којима је влашки језик писан према начину на који се изговара, уз коришћење појединих фонетских ознака из румунског

¹⁶ Ова друга могућност је мало вероватна, ако се у обзир узме чињеница да такви примери у разматраној литератури нигде другде пронађени, нити су регистровани приликом текућих теренских истраживања ауторке.

језика. Изузетак у овом смислу јесте монографија С. Гацовића, у којој су текстови петрекатура написани према правилима румунског језика (2000). У студији из 2016. године Д. Големовић доноси нова решења у погледу записивања влашког текста, уз примену званичног влашког писма које је 2014. године усвојено захваљујући ангажовању Националног савета влашке националне мањине.

Увидом у етномузиколошке изворе може се закључити да су проучавања влашких вокалних жанрова доста оскудна (осим у случају певања у посмртном ритуалу). Спорадичност у проучавању, која је очигледна код многих вокалних форми, не може нам дати увид у поступност промена, а неравномерна географска истраживања онемогућавају издвајање разлика у музици царанског и унгуријанског влашког ентитета. Ипак, оно што спознајемо јесте да се појединачни вокални жанрови нису свуда мењали истим интензитетом, те да су одређене карактеристике сачуване и до данашњих дана, док су у неким крајевима поједини жанрови нестали.

Проучавање инструменталног наслеђа

Интересовање за проучавање инструменталног наслеђа није јењавало готово ниједног тренутка током разматраног шездесетогодишњег периода. Захваљујући томе, стиче се увид у инструментаријум и карактеристике влашке свирке, који се за поједине инструменте могу континуирано пратити.

Међу изучаваним инструментима из влашке музичке праксе, највећи фокус је стављен на **свиралу/флуер**.¹⁷ Микан¹⁸ Обрадовић је први етномузиколог који овај инструмент везује за влашко становништво Неготинске Крајине (1964). Он помиње и дудук (фрулу, свиралу), и разматра органолошке особине овог инструмента (истичући да не постоје битније разлике у изради овог инструмента код Срба и Влаха), али не наводи његов влашки назив. Термин *флуер* први пут се среће у студији Д. Девића, али се аутор притом не бави детаљније ни инструментом, нити свирком на њему (1969а). Прву студију посвећену *флуеру* пише недуго потом Загорка Марковић (1971). Она разматра карактеристике овог инструмента на подручју Црноречја и примећује да у збирци Етнографског музеја у Београду постоје свирале које су различите у

¹⁷ О фрулама у околини Петровца на Млави пише и Дубравко Слобођанац. Он помиње и различите изуме градитеља Јенића, који је у фокусу његовог рада: фрула штап, фрула метла, фрула са секирицом или чекићем. Овај прилог је значајан и по томе што су извршена тонска мерења. Нажалост, у питању је семинарски рад на којем не стоји година одбране, те га не можемо сврстати у хронолошки преглед истраживања овог инструмента (SLOBODANAC).

¹⁸ Аутор је у издању потписан као Микан, иако му је име Димитрије (Обрадовић).

конструкцијском смислу. У овој студији су први пут називи неких делова *флуера-свиравке* исписани на влашком језику (*ферјасѿа* и *доѿ*). Нада Замфировић Јаћић је прва ауторка која истиче да се на основу особене израде *флуера* (из две полутке) може закључити да је то најстарији тип свирале јединке у Србији и да се среће само код влашког становништва (1978). Она јасно диференцира *флуер* и фрулу, и прва врши тонска мерења *флуера*, долазећи до закључка да тонски низ не одговара дијатонској лествици. Диференцијацију између *флуера* (дуге свирале са шест рупа) и фруле (кратке свирале са шест рупа) прави и Д. Големовић (1983). Крајем 1980-их две ауторке се баве анализом свирке изведене на *флуеру*. Тако Данка Лајић на примеру влашке игре *чеѿворка* разматра ток развоја музичког обликовања (1989), а Мирјана Ћосић Драган сагледава промене у музичком обликовању игре *дудорка* у селима око Мајданпека (1989). Потом Д. Девић детаљније проучава *флуер* на подручју Црноречја и констатује да је ово најкоришћенији инструмент међу Власима. Он такође наводи да се од српске фруле разликује по начину израде, што се посебно одражава у тембру. О *флуеру* у области Хомоља пише исте године и Л. Рајић, разматрајући музичке карактеристике мелодија одсвираних на овом инструменту (1990). За назив *флуер* каже да је румунског порекла, што је податак који се тада среће први пут.

Током наредног периода, више студената је своје истраживање усмерило на овај инструмент. Године 1993. Зорана Вукадиновић му је посветила свој дипломски рад, што је уједно и прва већа студентска студија о влашкој музици (1993). Затим, Милица Рајшић посвећује пажњу једном свирачу на дужем *флуеру* (1995), и у овом раду први пут срећемо влашки назив за грлени тон који прати свирку – *жамуѿ*. Недуго потом, Гордана Савчић констатује да је фрула, односно *флуер*, највише коришћен инструмент у балканско-карпатској зони (1996). Исте године Б. Стевановић посвећује се делом и влашкој традицији из околине Бора (1996), и прва употребљава одреднице на влашком језику које ближе означавају димензије *флуера* (*флуер маре*). Питањем промене стила и репертоара у фрулашкој свирци Срба, Влаха и Румуна у Србији бави се Нице Фрациле (2001). Он запажа да је заједничка карактеристика свирке Влаха и Румуна унисоно/октавно свирање, и да оно полако нестаје из праксе уступајући место дуетном свирању у терцама, што види као утицај српске музике.

Од 2002. године, студенти у својим радовима интензивно проучавају влашку фрулашку свирку. Јована Новаковић посвећује пажњу фрулашу из околине Зајечара (2002), а у фокусу студије су обликотворни принципи пастирских мелодија. Марија Шурбановић као карактеристичан орнамент у влашком свирању издваја изразити вибрато који се

постиже упадљивим померањем шаке (2004). Причу о још једном фрулашу, овога пута из Хомоља, доноси рад Предрага Познановића (2006). Аутор констатује да фруле проучаваног свирача имају изједначен дурски тонски низ близак темперованом систему, што није био случај са фрулама разматраним у ранијем периоду. Прве и за сада једине помене о фрулашкој влашкој пракси у Браничевској области доноси рад Младенке Поповић (2008). Занимљива је чињеница да се у овој области користи фрула која има и седму рупицу са задње стране. Музичке портрете два влашка свирача из Хомоља приказала је у дипломском раду Ивана Арсенијевић (2008). У овој студији је први пут описан процес израде *флуера* идентичан изради српске фруле, захваљујући чему видимо да је традиционалан начин израде *флуера* напуштен у Хомољу још 2008. године. Још једна иновација у градитељству јесте фрула која има по шест рупа са обе стране.¹⁹ У раду је дат преглед иновација и у свирци на фрули: свирање на две фруле истовремено, и то у паралелним терцама, што није одлика влашке музике, као што је већ констатовао Н. Фрациле. О фрулашима из Млаве пише Ана Мартиновић (2009). Она такође констатује одређене промене у односу на традиционалну фрулашку свирку, која се огледа у промени репертоара, укључивању фрулаша у велики народни оркестар, и појави латентне хармоније у солистичкој свирци, путем које настаје привидно вишегласје. Један влашки свирач из околине Зајечара окупирао је пажњу Александре Тодоровић (2011). На основу разматрања конструкцијских карактеристика инструмента у студији ове ауторке, можемо закључити да стари начин израде свирале (из две полутке) ипак није напуштен у свим крајевима. Тај вид градње *флуера* не помиње Д. Големовић у својој најновијој студији (2016), али прави разлику између *флујера* и фруле. Фрулаши из Млаве и Хомоља привукли су недавно и пажњу ауторке текуће студије. На подручју Млаве забележено је неколико влашких назива којима се ближе одређују величине свирале (RADIVOJEVIĆ 2016: 47), а на примеру једног српског фрулаша из Хомоља приказан је степен његовог усвајања влашког музичког језика.²⁰ Испоставило се притом и да је термин *флуер* постао влашка идентитетска ознака за свиралу свих димензија на овом подручју (РАДИВОЈЕВИЋ 2019). О једном дудучару из Црноречја пише А. Литрић (2018), разматрајући степен трансформације одсвираних примера у односу на његову свирку из 1990. године.

Гајде/карабе/хумџој су посебно занимљиве са становишта именовања једног типа овог инструмента – *влашких џајди*, при чему он добија

¹⁹ Ради се, заправо, о два различита штима, али се истовремено не може свирати на оба, јер се посебним механизмом друга страна инструмента затвара (уп: Арсенијевић 2008).

²⁰ Занимљиво је да се данас на подручју Млаве, Хомоља и Звижда неретко срећу српски инструменталисти који изводе влашку музику. У вокалној пракси тај број је сведен ма минимум.

етничку идентитетску одредницу, што није оправдано и у пракси, будући да овај тип инструмента није везан само за влашко становништво (уп. ВУКОСАВЉЕВИЋ 1978; ЈАКОВЉЕВИЋ 2012). Поменути су први пут у студији М. Васиљевића 1960. године, као инструмент зајечарског краја. Аутор наводи да је њихов ареал распрострања „од Бољевца, па на исток“, али се не бави детаљније грађом инструмента, нити карактеристикама свирке. О употреби гајди код влашког становништва Неготинске Крајине имплицитно сазнајемо и из рада Д. Девића (1969), који их помиње као двогласне и наводи њима припадајући репертоар. Овде се први пут среће влашки назив *карабе*. О том инструменту није писано наредних четрнаест година, а потом му се посветио Д. Големовић (1983). Он се међу првима бави карактеристикама свирке на *карабјама* или *ћумџоју*, констатујући да се током мелодије често понавља највиши тон, што оставља утисак постојања још једног високо интонираног бордуна. Две године касније, исти аутор посвећује целу студију једном гајдашу из околине Доњег Милановца (Големовић 1985). Разматра органолошке карактеристике инструмента и даје анализу одсвираних мелодија. Међутим, у овој студији остаје дилема да ли је свирач српског или влашког порекла, будући да аутор с тим у вези није сасвим експлицитан.²¹ Четири године касније, М. Ћосић Драган сагледава промене у музичком обликовању игре *дудорка* у селима око Мајданпека, а међу инструментима на којима је одсвирана ова мелодија нашле су се и гајде (1989). Инструмент *кареби* закупио је пажњу и Д. Девића у монографији коју је посветио музици Црноречја (1990), у којој разматра његове конструкцијске и музичке особине. Влашког свирача на трогласним гајдама из околине Бољевца проучава Гордана Рогановић (1995). Ово је у литератури једниствен случај, будући да се у свим студијама у којима се проучава гајдашка пракса влашког становништва говори о употреби двогласних гајди.²² Иако Г. Рогановић свирача експлицитно издваја као Влаха, ниједна од забележених мелодија у примерима није влашког порекла – у питању су познате српске мелодије, те се употреба трогласних гајди може схватити као изузетак и недвосмислени утицај српског наслеђа. Недуго потом, Г. Савчић за двогласне мале гајде у источној Србији каже да су влашке и да се зову и *карабе* (1996). Д. Лајић Михајловић у својој студији посвећеној ревитализацији гајдашке свирке у Србији помиње учешће влашких гајдаша на Сабору у Сврљигу, не бавећи се детаљније овом проблематиком (2011).

²¹ Имплицитно се може ишчитати да је свирач Србин (Големовић 1985).

²² Љубица Милосављевић је 2002. године један свој рад посветила гајдашу из Црноречја који музицира на трогласним гајдама. Она наводи да је основна разлика између гајди које користи српски и влашки живаљ на простору Црне реке тај што Власи свирају двогласне (*карабе*), а Срби трогласне (сврљишке) гајде (Милосављевић 2002).

Другачији приступ у проучавању гајди применио је у докторској дисертацији Р. Јаковљевић (2012), који се бави питањем маргинализованог идентитета на примеру гајдашке свирке у Србији; разматрани су и влашки гајдаши, са посебним фокусом на њиховој улози у посмртном ритуалу. Аутор сматра да су употреба гајди у посмртном ритуалу и извођење песме *зориле* на њима нешто чиме се потврђује етницитет или аутентичност која Влахе диференцира од других. Гајде/*карабј/ћимџаје* помиње и Д. Големовић (2016), али је податке о овом инструменту махом преузео из својих претходних радова. Последњи прилог у којем се бави гајдашком свирком Црноречја је студија А. Литрић (2018). Новине које се јављају у конструкцијском погледу јесу ножни механизам за удубавање ваздуха и клапна за затварање последње рупице.

Виолину за влашко становништво зајечарског краја међу првима узимају М. Васиљевић (1960/1963), уједно употребљавајући и њен влашки назив *лауџа*. Употреба овог инструмента кроз праксу певања балада у Неготинској Крајини поменута је у студији Д. Девића (1969а). Након више година, Д. Големовић запажа да су се *лауџе* у Ђердапском Подунављу свирале у пару, или да је свирало више њих, уз пратњу добоша (1983). Убрзо потом Мирјана Дамњановић свој рад посвећује виолинисти из околине Кладова (1984). Та студија је занимљива из више разлога. Први пут се разматра конструкција инструмента, а називи жица дају се на влашком језику. Такође, дата је музичка анализа и описан занимљив начин држања гудала. Хомољског влашког виолинисту представља М. Ћосић Драган (1988), а у овој студији дат је детаљнији опис конструкције инструмента на влашком језику од претходне. Занимљив је податак да је свирач удвојио жице на виолини и тако добио могућност да свира у паралелним терцама, што иначе није карактеристика влашког фолклора. Иста ауторка наредне године помиње виолину приликом сагледавања промена у музичком обликовању игре *дудорка* у селима око Мајданпека (Ћосић-Драган 1989). О виолини – *лауџи*, као инструменту на коме музицирају Власи, пише и Д. Девић 1990. године. У тој студији први пут дотиче питања порекла овог инструмента, и запажа да овај инструмент није солистички, већ се обично свира удвоје, а примаш је уједно и вокални солиста. Употребу *лауџе* у Хомољу помиње и Л. Рајић, разматрајући музичке карактеристике одсвираних мелодија на овом инструменту (1990). *Лауџару* из Кладова је своју студију, потом, посветио и Д. Големовић (1992в). Важна новина у овом раду тиче се надградње инструмента: свирач је своју виолину повезао са појачалом *Minstrel* и од тада почео да наступа сам. Овде се први пут говори и о пракси прештимавања инструмента у зависности од репертоара који се изводи. Свирка на виолини била је

предмет проучавања и Младена Марковића (1992), који је желео да на примеру *нересничког кола* прикаже различите методе транскрипције. Неколико година касније, Г. Савчић констатује да је у Црноречју виолина влашко обележје (1996). Након више година паузе у проучавању овог инструмента, виолинском свирком у оквиру русаљског ритуала у Звижду бави се Б. Бојковић (2011). Она истражује транс и музику код Влаха, сагледавајући, између осталог, карактеристике русаљског кола *краи* одсвираног на виолини. Виолину/*лауџу/лајџу* разматрао је и у недавној студији Д. Големовић (2016) и у њој се позвао на претходна истраживања поменутог инструмента. Пракса певања балада уз пратњу виолине данас је ишчезла са територије Млаве и, према запажањима ауторке текуће студије – на овом инструменту изводе се углавном мелодије које су пратња играма (Радивојевић 2018). А. Литрић је у својој недавној студији фокус усмерила на виолинисту из Црноречја (2018) и, између осталог, поменула да још увек постоји пракса другачијег штимовања виолине у односу на класичан штим, чиме извођач жели да постигне звук сличан гајдама.

Буџен/рикало је први влашки инструмент коме је у потпуности била посвећена једна етномузиколошка студија. Први пут га помиње Д. Девић у раду о музици Неготинске Крајине (1969а), у којем га не разматра детаљније, али се те исте године у другој прилици њиме минуциозно бавио, посматрајући га у синхронијској перспективи (1969б/1969в). Ипак, у тој студији аутор нигде експлицитно не износи која етничка група употребљава овај инструмент, већ се то може закључити посредно, на основу назива који су дати и на српском и на влашком језику. Описује два начина израде инструмента, његове делове, материјал за израду, карактеристику свирке и њену функцију, а разматра и ареал распрострањавања овог инструмента на ширем подручју Европе. Исти аутор две деценије касније разматра *рикало/буџен* у оквиру своје монографије посвећене музици Црноречја (Девић 1990), где пореди свирку из ове области са сличним примерима из Румуније, и дотиче се питања порекла овог инструмента. И Марија Думнић се дотиче влашког *буџена* (2005). Она сагледава ареал његовог распрострањавања и пореди га са сличним инструментима из окружења. Коришћење *буџена* на простору Хомоља помиње и И. Арсенијевић, не бавећи се детаљније свирком и конструкцијом инструмента (2008). Реферирајући на рад Д. Девића, о овом инструменту је недавно писао и Д. Големовић (2016).

Инструмент под називом *дудурејш* први је пронашао Д. Девић подно Хомољских планина. Године 1974. разматрао је његову функцију и конструкцијске особине, говорећи да је родно одређен – за разлику од других инструмената, на *дудурејшу* су музицирале искључиво жене.

Дудуљејш помиње исти аутор у оквиру своје монографије о музици Црноречја и констатује да овај инструмент постоји само у сећању казивача (ДЕВИЋ 1990). На овај извор се потом позива Г. Савчић, наводећи да су *дудурејш* свирале жене у влашким селима Црноречја и да је тамо имао сигналну функцију (1996). О *дудуљејшу/дудурејшу* пише и Д. Големовић, али не доноси нове податке, већ реферира на Девићев рад из Хомоља (2016).

О употреби **двојница** бордунског типа код влашког становништва први пут сазнајемо из монографије Д. Девића (1990). Аутор запажа да се на територији Црноречја оне више не употребљавају, већ да постоје само у сећању казивача. Мирјана Вукичевић Закић разматра потом карактеристике влашког *двојана* пронађеног у околини Кучева (1992), поредећи га са српском и бугарском варијантом. Наводи да се пандан овом типу инструмента налази и у Румунији, и да је ово искључиво пастирска свирала са комуникацијском функцијом. Као и Девић, ауторка саопштава да инструмент није више део актуелне музичке праксе. Износи и неколико чињеница које се тичу порекла бордунских двојница, и сматра да су влашки сточари у средњем веку раширили овај инструмент у карпатску област све до Украјине, а на западу до Словачке. Г. Савчић (1996) и М. Шурбановић (2004) у својим радовима такође доносе помене о овом инструменту, али реферирајући на већ постојећу литературу, без нових закључака.

Кавал, дугу свиралу са пет рупа, први пут помиње Д. Големовић (1983). Пореди га са цеваром и запажа да за разлику од ње кавал нема гласнице. О свирали која се назива *румунски кавал* пише И. Арсенијевић, наводећи да је то дуга свирала са пет рупа, коју је пронашла у Хомољу (2008). Према новијим истраживањима ауторке текуће студије, овај инструмент још увек опстаје у пракси истог хомољског свирача. О кавалу поново пише Д. Големовић 2016. године, реферирајући на свој рад из 1983; он експлицитно диференцира влашки кавал од кавала са територије Косова и Метохије (2016).²³

У групу инструмената који су најмање истраживани спадају **вува/дува, дрнд, дипло/караба, гајденица и лист**. Будући да су ови инструменти помињани у свега по једној студији, и да се њима аутори нису детаљније бавили, и овом приликом ћемо се само задржати на помену њиховог постојања у влашкој музичкој култури.

На динамичност влашке музичке културе указано је посредно и разматрањем **нових фабричких инструмената** у пракси. То свакако

²³ Да ли је овај инструмент заиста румунски или се ради о влашкој варијанти свирале, за сада не можемо говорити са сигурношћу, будући да је регистрован код само двојице влашких свирача, за које се не зна да ли су били међусобно повезани. Ово, као и питање његове распрострањености, за сада остаје отворено за нека будућа истраживања.

индикује и преобликовање (музичког) идентитета, с обзиром на то да су ови инструменти широко распрострањени и базично „анационални“, те „национални (етнички) предзнак“ добијају тек кроз праксу – свирање на њима, што се може и детаљније разматрати у оквиру посебне студије. Један од данас радо употребљаваних инструмената ове врсте међу влашким становништвом јесте **труба** (и други лимени дувачи, солистички и у оквиру блех оркестара). Занимљиво је да М. Васиљевић у свом раду из 1960. године лимене дувачке инструменте везује само за српску заједницу зајечарског краја, изјављујући да их код Влаха нема (1960/1963). У Неготинској Крајини ситуација је била другачија. М. Обрадовић још 1964. наводи да се на овом простору ретко где могло наићи на свирање у дудук или гајде,²⁴ а да је један од инструмената који их је заменио била управо труба (1964). У Ђердапском Подунављу се почетком 1980-их труба користила само у склопу мањих ансамбала (Големовић 1983), што видимо да је био случај и у другим деловима северисточне Србије (Големовић 2016). Њеној популаризацији свакако је допринео чувени влашки трубач Миле Матушић из околине Кучева. Њему у част приређено је прво такмичење трубача солиста у Кучеву 2006. године, на којем се, према пропозицијама, изводи и једна композиција са његовог репертоара (Лалић Михаловић, Анђелковић Грашар 2017). Ово је важан део културне политике и праксе у погледу односа музике и идентитета. Употреба **хармонике** у влашкој музици забележена је 1964. године, а наводи се да је у то време стицала велику популарност преко радија (Обрадовић 1964). У Ђердапском Подунављу се почетком 1980-их користи у оквиру ансамбала, а Д. Големовић запажа да се у ансамблима који у саставу имају хармонику јављају акордски склопови (1983). Интересантно је запажање Д. Девећа да пре 1990-их црногорски Власи нису свирали на хармоници, иако је она у другим крајевима била у употреби (Девећ 1990). Актуелна истраживања ауторке студије показала су да је данас овај инструмент веома популаран међу влашким становништвом Млаве, Хомоља и Звижда, а као један од најбољих влашких хармоникаша издваја се Велизар Матушић из Кучева. Други фабрички инструменти помињу се спорадично и то искључиво у оквиру ансамбала: **кларинет** (Обрадовић 1964; Големовић 1983; Девећ 1990), **контрабас** са *збекирима*, **гитара**, **бас-гитара**, **саксофон** (Ћосић-Драган 1988).

Увид у досадашња истраживања инструменталног влашког наслеђа открива нам комплетнију музичку слику него што је то било са вокалном и вокално-инструменталном традицијом. Можемо закључити

²⁴ Аутор у својој студији напомиње да је исту ситуацију констатовао 1931. Владимир Ђорђевић (уп: Обрадовић 1964).

да ни влашка инструментална музика није одолела новим изазовима, да су у музици настале промене, очитоване пре свега у употреби нових инструмената, али и у температури и промени конструкцијских карактеристика оних старих. Најрадикалнија промена јесте појава вишегласја и хармонског музичког мишљења, што није случај са примерима вокалне праксе. Међутим, осим исцрпних и континуираних истраживања *флуера*, остали инструменти проучавани су спорадично. Зато је и у овом виду музичког изражавања Влаха немогуће спровести издвајање потенцијалних музичких дијалеката.

*Однос истраживача према влашкој етничкој заједници
у Србији*

Последњи сегмент ове студије биће посвећен односу аутора према Власима као мањини. Покушаћемо да сагледамо како су ословљавани током протеклог шездесетогодишњег периода истраживања, да ли су увек издвајани као посебна група, да ли је разматрано питање њиховог порекла, да ли је дотицано питање влашког идентитета.

У време када су о влашкој музици писани први етномузиколошки прилози (од 1960. године), њихов статус према државним законима није био регулисан на исти начин као данас. Према подацима Републичког завода за статистику, на пописима становништва од 1961. до 2011. године (период када су вршена етномузиколошка истраживања), Власи су увек препознати као мањина, али су до 1991. године на основу националне припадности сврставани у групу означену као „Југословени“, док су, по „народности“ препознавани као Власи (Републички завод за статистику, 2019). У попису из 2002. године препознати су у оквиру поделе „Основни скупови становништва према активности и полу“ (Исто). Последњи попис становништва из 2011. године Влахе издваја као мањину која има посебну националну припадност (Исто). Тако се и однос истраживача етномузиколога према овој мањини мењао кроз време, а поред тога бивао је и термилошки различито одређиван. Васиљевић их назива „Србима са влашким матерњим језиком“ (1960/1963: 31/66). Као што је поменуто, све до 1990-их година дешавало се и да експлицитна етничка идентификација извођача и/или музике изостане. Примера ради, проучавајући музику Неготинске Крајине, М. Обрадовић констатује да на овом подручју живе и Срби и Власи, али у његовом тексту није јасно постављено да ли проучаване инструменте користе обе заједнице или само једна од њих (1964).²⁵ Године 1969. Д. Девић у својој студији посвећеној *рикалу/бушену* нигде

²⁵ Исти је случај и са студијом Загорке Марковић из 1971. године, у којој ауторка проучава свиракву-*флуер*. Она наводи да се овај инструмент среће и код српског и код влашког

експлицитно не износи информацију о томе да ли овај инструмент користи српско или влашко становништво, али се на основу назива инструмента може закључити да је он у примени и код једних и код других (1969/1969в).²⁶ У другој прилици овај аутор пише о ансамблу фрулаша, наводећи да се „фрулашко ансамбалско свирање среће једино код Влаха“, али ипак у закључку пише да „заједничко свирање на фрули код Срба [истакла М. Р.] у североисточној Србији вуче порекло из давнина“ (Девих 1988), на основу чега се може видети да он влашку музику посматра као део српског наслеђа. Чувеним виолинистом Миладином Николићем бавили су се М. Ћосић Драган (1988), а потом и М. Марковић (1992), али ни једно од њих двоје није нагласио да се ради о влашком музичару, односно о влашким мелодијама (Марковић 1992). Већ у својој следећој студији посвећеној влашкој музици, М. Ћосић Драган се осврће на питање порекла Влаха (реферирајући на етнолошке изворе; 1989), што уједно представља и помак у том погледу када су етномузиколошке студије у питању.

Осим што су перципирани као део српског народа, Власи су у етномузиколошким радовима све до 1990. године посматрани као јединствен ентитет. Тада је објављена монографија Д. Девиха, у којој је направљен велики корак према реалнијем сагледавању порекла Влаха и њиховог етничког идентитета (1990), што не чуди ако се у обзир узме чињеница да је овај етномузиколог, такође, студирао и етнологију, што је битно усмерило његов етномузиколошки рад, као и рад његових студената. Девих је први етномузиколог који помиње постојање два влашка ентитета, унгуреанског (унгурјанског) и царанског, што ће недвосмислено утицати на потоње истраживаче. Детаљније се бавио пореклом влашког становништва и изнео ставове других стручњака о овом питању, око којег није постигнут консензус,²⁷ те ипак донео закључак да се Власи разликују од Румуна по говору и начину живота. На исту литературу реферира и Л. Рајић Раденковић, и коментарише да о њиховом етничком пореклу не постоји јасан став ни међу њима самима (1995: 7).

становништва, али не објашњава разлике ни у свирци ни у конструкцији инструмента код ове две етничке заједнице (Марковић 1971).

²⁶ Године 1974, исти аутор у студији посвећеној *дудуреџи*у, за који се данас поуздано зна да је влашки инструмент, нигде експлицитно не износи податак да га користи влашко становништво (Девих 1974/2001).

²⁷ Девих износи став Ј. Цвијића и Т. Ђорђевића да међу Власима нема староседелачког становништва и да су сви „новодосељени“ – Унгуреани из Алмиша у Банату и из Ердеља, а Царани из Румуније – али и став М. Драшкића који сматра да је у североисточној Србији било и влашких старинаца. Указује и на мишљење Д. Антонијевића, који сматра да питање порекла Влаха-сточара нема једнозначно тумачење у науци. Помиње и став П. Влаховића да данашњи Власи насељени на простору североисточне Србије немају везе са старобалканским Власима, већ да су то Унгурјани који су се спустили у област Црне реке са западних огранка Карпата (Девих 1990).

Н. Фрациле, румунски етномузиколог из Војводине, имплицитно раздваја музичку културу Влаха и Румуна, будући да се, како сам наводи, бави питањем промене стила и репертоара у инструменталној музици Срба, Влаха и Румуна у Србији (2001). Надаље, П. Познановић политички неосновано изјављује да су Срби у Хомољу асимилovali Влахе, али не залази у минуциозније разматрање друштвених односа ове две групације (2006). Озбиљније се влашким идентитетом бавио Р. Јаковљевић у докторској дисертацији (2012). Иако та студија није у потпуности посвећена Власима и влашкој музици, аутор се осврће на маргинализовани идентитет ове заједнице. Истиче да су Власи једна од најдистинктивнијих етничких група на простору североисточне Србије. Наводи да је њихово лако „спајање“ са већинским становништвом (холистички маргиналним) омогућило да изразе истовремено и влашки и делимично српски идентитет, и то види као замку коју су многи научници искусили приликом изношења одређених тврдњи у дискусијама о влашкој етничкој припадности. Запажа да су се Власи доскора идентификовали као Југословени или Срби, ређе као Власи, али то види „само као додатни идентификацијски токен, пре него истинске разлике или самоидентификације“, и говори да данас власти у Србији препознају Влахе као истински дистинктивну етничку групу или мањину (2012: 111). За разлику од Л. Рајић Раденковић, Јаковљевић документује да су Власи свесни свог порекла и своје припадности, али притом онога што овај аутор назива „симбиотичном етничком припадношћу“ – сагледавајући њихову хибридност у споју добро познатог јавног (српског) идентитета и оног интимнијег и приватног (влашког) (2012: 112). И у обухватној студији Д. Големовић је разматрао питање порекла Влаха, тачније, порекла влашког народа (аутор их назива управо тако, влашким народом) – а закључак гласи да за сада не постоји консензус око тога *ко* су Власи, пре свега због недостатка релевантних чињеница за ово питање, иако се издвајају два главна становишта: да су Власи Румуни и да они то нису.²⁸ Даље, аутор покушава да процени њихову специфичност преко културних обележја, као што су језик, традиционална народна ношња, традиционалне народне игре и традиционална народна музика. На крају, истиче проблем компарације музике и игре Влаха Унгурјана и Царана, јер су их истраживачи углавном сматрали јединственим ентитетом (Големовић 2016).

Претходно изнете чињенице говоре да су се етномузиколози бавили питањем влашког идентитета махом реферирајући на истраживања из других дисциплина (етнологије, антропологије, историје итд.), те се

²⁸ Аутор у једној фусноти поставља и обрнуто питање: Да ли су Румуни Власи? (Големовић 2016: 223). Ово питање пре тога није покретано у етномузиколошким студијама.

нису директно дотицали питања односа музике и идентитета, осим Р. Јаковљевића. То је један од разлога што су истраживања ауторке текуће студије усмерена управо у том правцу.

* * *

Етномузиколошка истраживања влашке музике у Србији од 1960. године до данас дала су врло хетерогене и непотпуне, али ипак значајне резултате. Ова шаролика ситуација која је сагледана у постојећим радовима одражава и општу слику развоја српске етномузикологије, која је током разматраних 60 година пролазила кроз разне фазе. При том, углавном није било јасно постављених истраживачких стандарда и начина етнографске репрезентације, а дугорочнији зацртани планови тимских истраживања влашке музике било је у само неколико, већ наведених, случајева. Исто тако, треба приметити да су многи студентски школски радови били значајан замајац даљих истраживања ове тематике (упркос томе што су у многим случајевима евидентно слабијег квалитета).

Захваљујући анализираним студијама, стекао се увид у постојање вокалних жанрова и инструментаријума, као и у неке карактеристике влашког музичког језика. Током шездесетогодишњег периода могу се пратити промене али и континуитет у музици, премда само на општем музичком (влашком) нивоу. Тако се на основу постојећих радова не може у потпуности стећи увид ни у синхронијску ни у дијахронијску перспективу свих издвојених вокалних и инструменталних жанрова. Треба скренути пажњу и на недовољну истраженост већине вокалних жанрова, од којих су неки престали да буду део актуелне праксе, а о чијим карактеристикама се данас веома мало зна, те се, због рапидног нестајања влашке музике, мора указати и на ургентност њеног даљег истраживања. Чак ни жанрови који су у већој мери проучавани не могу се у потпуности сагледати у историјској димензији, чиме би се стекао увид у њихов континуитет и поступност промена. Са инструменталним наслеђем је ситуација другачија, с обзиром на то да је, због одсуства језичке баријере, истраживачима било лакше да приступају овом проблему, премда ни сви истражени инструменти нису проучавани у истој мери, а ни са константном пажњом.

Више пута поменуто неравномерно геокултурно проучавање онемогућује одређивање специфичности које диференцирају музику царанског и унгурјанског ентитета. У прилог овом проблему говори и чињеница да је на њихово постојање указано тек 1990. године, као и да је у фокусу истраживача доминантно била музика Унгурјана, док су Царани проучавани у знатно мањој мери. Још један проблем који се јавља у студијама све до 1990. године (али и у појединим случајевима

након овог периода) јесте и недовољно јасна диференцијација српског и влашког музичког наслеђа у размотреним студијама, као и неперципирање влашке мањине као истински дистинктивне групе.²⁹ Будућа истраживања требало би да буду усмерена на локалне специфичности влашке музичке праксе, потом на истраживања геокултурних подручја која су недовољно позната, након чега би се стекла целовита слика музичког живота Влаха, што би омогућило да се у реално синтетичкој студији изложе карактеристике влашке музике које је дефинишу, и разграничавају у односу на српску и румунску.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АРСЕНИЈЕВИЋ, Ивана. „Одлике инструменталне праксе влашког свирача Ивана Томића“, 2004. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- АРСЕНИЈЕВИЋ, Ивана. *Музички портрети народних свирача Ивана Томића и Бољдана Николића (Прилог проучавању музичке традиције Влаха)*, 2008. [Дипломски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- БОЈКОВИЋ, Биљана. *Транс и музика код Влаха (Прилог проучавању музичке традиције североисточне Србије)*, 2011. [Дипломски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. „Музички фолклор у зајечарском крају.“ У: *Рад конгреса фолклориста Југославије (у Зајечару и Неђошину 1958)*. Београд: Савез фолклориста Југославије, 1960, 29–40.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. „Музички фолклор у зајечарском крају.“ *Развијак* 4–5 (1963): 65–70.
- ВЛАЈИН, Милан. „Карактеристике музичког фолклора из околине Неготина.“ *Развијак* 6 (1967): 66–71.
- ВЛАЈИН, Милан. „Карактеристике музичког фолклора из околине Неготина.“ У: *Зборник радова „Мокрањчеви дани 1967 – зборник радова са сасијанка етнолога, фолклориста и музиколога“*. Неготин: Организациони одбор „Мокрањчеви дани“, Зајечар: Новинска установа „Тимок“, 1969, 61–73.
- ВУКИЧЕВИЋ-ЗАКИЋ, Мирјана. „Двојнице бордунског типа у музичкој традицији источне Србије.“ *Развијак* 3–4 (188–189) (1992): 104–109.
- ВУКОСАВЉЕВИЋ, Петар. „Пештерско-старовлашке гајде.“ *Развијак* 6 (1978): 80–85.
- ГЛИГОРИЋ, Јелена. *Народна музика некад и сад на примеру праксе у области Црна Река*, 2016. [Дипломски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. „Инструментална традиција Влаха (прилог етномузиколошком проучавању подручја акумулације ХЕ ‘Ђердап II’).“ *Развијак* 4–5 (1983): 87–93.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. „Гајдаш Димитрије Перић (прилог проучавању музичке традиције североисточне Србије).“ *Развијак* 1 (1985): 83–89.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. „Музичка традиција ђердапских Влаха.“ У: *Народне игре Црноречја и Ђердашког Подунавља, Народне игре Србије*. Св. 2. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, 1992а, 147–163.

²⁹ Ово не чуди, ако се у обзир узме чињеница да се почетком 1990-их СФР Југославија распадала – то је време друштвенополитичких промена и успостављања новог система националног идентификовања.

- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. „Народни музички инструмент као човекова ‘продужена рука’.“ *Развѣтѣак* 3–4 (188–189) (1992б): 100–103.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. „Путујући музичар Богоје Царијевић.“ *Развѣтѣак* 3–4 (188–189) (1992в): 120–127.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. „Влашка народна музика.“ У: *Музичка и изграчка традиција мултимедијичке и мултикултурне Србије*. Београд: ФМУ, 2016, 221–331.
- ДЕВИЋ, Драгослав. „Етномузиколошка истраживања у Неготинској Крајини.“ У: *Мокрањчеви дани 1966 – Зборник радова са савјетовања етнолога и фолклориста у Неџошину*. Неготин: Организациони одбор за прославу „Мокрањчеви дани“ у Неготину; Зајечар: Новинска установа „Тимок“, 1967, 101–109.
- ДЕВИЋ, Драгослав. „Музичка традиција Неготинске Крајине (прилог етномузиколошкој анализи).“ *Гласник Етнографског музеја – Неџошинска Крајина* књ. 31–32 (1969а): 409–420.
- ДЕВИЋ, Драгослав. „Рикало – бушен, пастирска труба у североисточној Србији.“ У: *Мокрањчеви дани 1968 – Зборник радова са савјетовања етнолога, фолклориста и музиколога*. Неготин: Организациони одбор Мокрањчеви дани; Зајечар: Новинска установа Тимок, 1969б, 97–109.
- ДЕВИЋ, Драгослав. „Рикало – бушен, пастирска труба у североисточној Србији.“ *Развѣтѣак* 6 (1969в): 75–78.
- ДЕВИЋ, Драгослав. „Приказ ансамбла фрулаша из североисточне Србије.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 3 (1988): 15–21.
- ДЕВИЋ, Драгослав. *Народна музика Црноречја (у свјетлости етногенетских процеса)*. Београд: ФМУ; Бор: ЈП ШРИФ; Бољевац: КОЦ, 1990.
- ДЕВИЋ, Драгослав. „Особености српског и влашког певања и свирке у североисточној Србији.“ У: *Народне игре Црноречја и Вердајског Подунавља, Народне игре Србије*. Св. 2. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, 1992, 147–163.
- ДЕВИЋ, Драгослав. „‘Дудурејш’ једнотонске свирале из Хомоља.“ У: *Човек и музика (међународни симпозијум посвећен професору др Драгославу Девићу поводом 75-годишњице рођења и 25-годишњице научног рада, Београд, 20–23. јун 2001. године)*. Београд: Ведес, 2001, 627–630.
- ДУМНИЋ, Марија. „Инструментални сигнали“, 2005. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- ЕС ДУРЛИЋ, Паун, Биљана Бојковић. „Влашка митолошка песма о пореклу зла, из Рашанца на Млави.“ *Развѣтѣак* 221–222 (2005): 138–144.
- ЗАМФИРОВИЋ Јањић, Нада. „Израда и музичке особености флуера.“ *Развѣтѣак* 6 (1978): 86–88.
- ЈАНКОВИЋ, Љубица С. „Народне игре у Хомољу.“ *Етнологија. Часопис етнологског друштва у Скопљу* год. 2, св. 9 (1940): 109–115.
- ЈАНКОВИЋ, Љубица С., Даница С. Јанковић. „Народне игре у Крепољину и Петровцу на Млави.“ У: *Народне игре*. Књ. VII. Београд: Просвета, 1937, 109–128.
- ЛАЈИЋ, Данка. „Еволутивни ток’ у музичком обликовању игре чейворка.“ У: *Зборник радова XXXVI конгреса СУФЈ (Сокобања, 25–29. септембра)*. Београд: СУФЈ, 1989, 395–400.
- ЛАЈИЋ-МИХАЛЛОВИЋ, Данка. „Ревитализација гајдашке праксе у Србији: традиционална музика између примењене етномузикологије и политике.“ *Етно-културолошки зборник за проучавање културе источне Србије и суседних области* књ. XV (2011): 127–144.
- ЛАЈИЋ МИХАЛЛОВИЋ, Данка, Јелена Анђелковић Грашар. *Пола века Хомољских моштива (1968–2017): мирис јоргована у долини златоносног Пека*. Кучево: Центар за културу „Вељко Дугошевић“, 2017.
- ЛАЈИЋ-МИХАЛЛОВИЋ, Данка, Мирјана Закић. „(Ре)креирање (фолклорне музичке) традиције: национално такмичење брас-оркестара на Драгачевском сабору шрубача“, 2019. [у рукопису].

- Литвиновић, Селена. „Хомолска певачица Наста Степановић (о односу индивидуалног и колективног у народном стваралаштву).“ У: *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*. Неготин: Дом културе „Стеван Мокрањац“, 1997, 259–267.
- Литрић, Ана. *Браћа Чулиновић као бачићиници народне традиције*, 2018. [Дипломски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Ловрић, Марија. „Музика и смрт у посмртном ритуалу Влаха североисточне Србије“, 2003а. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Ловрић, Марија. „Преглед посмртних обичаја Влаха у области Звижда и Пека“, 2003б. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Марковић, Загорка. „Свиравка‘, флуер’ – свирале источне Србије.“ *Развијтак* 5 (1971): 73–75.
- Марковић, Младен. „Транскрипција: од презентације до анализе – на примеру нересничког кола свирача из Дубоке.“ *Развијтак* 3–4 (188–189) (1992): 90–94.
- Мартинковић, Ана. „Једно дрво, а два огранка“, 2009. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Милосављевић, Љубица. „Песме без речи у вокалној традицији Црноречких Влаха“, 2003. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Милосављевић, Љубица. *Вокална пракса у оквиру посмртног ритуала Срба и Влаха у области Црне Реке*, 2013. [Дипломски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Новаковић, Јована. „Обликостворни принципи у влашким пастирским мелодијама извођача на флуеру Војислава Митановића“, 2002. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Обрадовић, Микан. „Народна музика Крајине.“ *Развијтак* 6 (1964): 81–86.
- Петровић, Јелена. „Посмртни ритуал код становништва влашког говорног језика у Североисточној Србији“, 2010. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Петровић, Јелена. „‘Добар глас далеко се чује, а лош још даље’ (облици певања у посмртном ритуалу код Влаха у североисточној Србији)“, 2011. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Радивољевић, Маја Љ. „Дијахронијска перспектива (дис)континуитета вокалног и вокално-инструменталног изражавања Влаха у околини Петровца на Млави.“ (Рад изложен на Међународном научном скупу *Савремена српска фолклористика VI*, 2–4. новембра 2018. године у Тршићу), 2018.
- Радивољевић, Маја Љ. „Изазов бимузикалности: усвајање музичког језика ‘других’ на примеру фрулаша Радојка Ђорђевића.“ У: *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и иедаџоџ – Традиција као инспирација (зборник радова са научног скупа 2017. године)*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци – Академија наука и умјетности Републике Српске – Музиколошко друштво Републике Српске, 2019, 253–269.
- Радиновић, Сања. „Коментар о музичко-структуралним карактеристикама влашких петрекатура североисточне Србије.“ У: Гацковић, Слободан. *Petrekătura – њесма за исцраћај њокојника у Влаха Унџурјана*. Зајечар: Матична библиотека „Светозар Марковић“, 2000, 239–243.
- Радовић, Љубица. „Вокално изражавање у посмртним обичајима у Црној Реци.“ *Развијтак* 247–248 (2014): 140–152.
- Рајић, Лариса. „Свирач на виолини и фрули из села Буковска Река (прилог проучавању инструменталне традиције Хомолја)“, 1990. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Рајић-Раденковић, Лариса. „Хомолско народно певање.“ У: *Народне иџре Србије*. Св. 7. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије – ФМУ, 1995, 119–145.

- Станковић, Сања. „Облици тужења у селу Горњане и њихова улога у посмртном ритуалу (прилог проучавању музичке традиције северо-источне Србије).“ *Развијак* 2 (1990): 88–92.
- Тодоровић, Александра. „Музика и смрт код Влаха“, 2008. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Тодоровић, Александра. „Влашке љубавне и породичне песме у интерпретацији Катице и Љубинка Тодоровића“, 2009. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Тодоровић, Александра. „Народни свирач Милорад Јонових – примењена етномузиколошка истраживања; контекст настанка жељених форми у процесу музичког присећања“, 2011. [Семинарски рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Тодоровић, Александра. *Ревизијализација, заштитица и презентација музичког наслеђа (на примеру четири дудучара: Милорада Јонових, Пејтра Чулиновића, Љубице Сиљковића и Боровоја Симоновића)*, 2015. [Мастер рад одбрањен на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду, у рукопису].
- Ћосић-Драган, Мирјана. „Свирач на виолини из села Дубока у Хомољу.“ У: *Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ (Рожаје, 26–29. септембра)*. Титоград: СУФЈ, 1988, 444–451.
- Ћосић-Драган, Мирјана. „Неке карактеристике музичког обликовања игре дудорка у зависности од инструмента на коме се изводи (прилог проучавања музичке традиције источне Србије).“ У: *Зборник радова XXXVI конгреса СУФЈ (Сокобања, 25–29. септембра)*. Београд: СУФЈ, 1989, 401–405.
- Фрациле, Нице. „Промене стила и репертоара у инструменталној музици Срба, Влаха и Румуна у Србији.“ *Нови звук, интернационални часопис за музику* 18 (2001): 99–107.
- Фрациле, Нице. „Власи. Влашка традиционална музика.“ У: *Српска енциклопедија*. Том II. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска академија наука и уметности, 2013, 526–527.
- BABIĆ-RAKIDŽIĆ, Ana. „Neki idiofoni instrumenti u krepoljinskom okrugu“, ?. [Seminariski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- BERAROV, Gordana. „Stilska obeležja instrumentalnih melodija istočne Srbije“, 1995. [Seminariski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- BOJKOVIĆ, Biljana. „Posmrtno pevanje Vlaha iz Zvižda“, 2002. [Seminariski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- DAMNJANOVIĆ, Mirjana. „Vlaški violinista Vidoje Pavlović“, 1984. [Seminariski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- DEVIĆ, Dragoslav. „Osobnosti srpskog i vlašskog pevanja u severoistočnoj Srbiji.“ *Narodna umjetnost* 3 (1991): 289–307.
- GOLEMOVIĆ, Dimitrije O. „Stvaralački princip u narodnom pevanju Vlaha na primeru vokalne prakse Mileve Škoprdić.“ У: *Etnomuzikološki ogledi*. Knj. 95. Београд: Библиотека XX век, 1997, 83–91.
- ЈАКОВЉЕВИЋ, Rastko S. *Marginality and Cultural Identities: Locating the Bagpipe Music in Serbia*, 2012. [Doctoral thesis in manuscript. Defended at Department of Music, University of Durham, England, UK].
- ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Danka. „Minority sounds as subjects of the ethnomusicological studies in Serbia“, 2018. [u rukopisu].
- ЛУКИЋ, Marina. „Oblici pevanja u severoistočnoj Srbiji“, 2014. [Seminariski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- ПОПОВИЋ, Mladenka. „Narodni svirač Vojislav Đorđević (Prilog proučavanju instrumentalne tradicije braničevske oblasti)“, 2008. [Seminariski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].

- POZNANOVIĆ, Predrag R. „Bogdan Nikolić – frulaš iz Homolja“, 2006. [Seminarski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- RADIOJEVIĆ, Maja. „Kroz homoljske kapije.“ *Etnoumlje* 30 (2016): 46–49.
- RAJIĆ, Larisa. „Narodna pevačica Ljubina Mijucić (prilog proučavanju vokalne tradicije istočne Srbije)“, 1989. [Seminarski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- RAJŠIĆ, Milica. „Izvođač na flueru – Aleksa Nikolić“, 1995. [Seminarski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- ROGANOVIĆ, Gordana. „Gajdaš Živojin S. Jonović (prilog proučavanju muzičke tradicije severoistočne Srbije)“, 1995. [Seminarski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- SAVČIĆ, Gordana. „Narodni muzički instrumenti istočne Srbije“, 1996. [Seminarski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- SLOBODANAC, Dubravko. „Vlada Jenić – graditelj i sakupljač frula“, ?. [Seminarski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- STEVANOVIĆ, Biljana. *Muzička i orska tradicija Vlaha i Srba iz okoline Bora (na primeru sela Slatina, Krivelj i Donja Bela Reka)*, 1996. [Diplomski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- ŠURBANOVIĆ, Marija. „Repertoar labijalnih svirala sa prerezom i bridom u muzičkoj tradiciji Srbije“, 2004. [Seminarski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].
- VUKADINOVIĆ, Zorana. *Karakteristike instrumentalne svirke na fruli i flueru crnorečkih Srba i Vlaha (prožimanja i razlike)*, 1993. [Diplomski rad odbranjen na Katedri za etnomuzikologiju FMU u Beogradu, u rukopisu].

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- NACIONALNI SAVET VLAHA, 2018. <<http://nacionalnisavetvlaha.rs/>> 24. 6. 2019.
- Regionalna razvojna agencija „Braničevo–Podunavlje“ d.o.o. 2017. <<http://www.rra-bp.rs/budjenje-svesti-o-nacionalnoj-pripadnosti-i-kulturi-vlaha-sa-fokusom-na-mlade>> 24. 6. 2019.
- Републички завод за статистику, 2019. <<http://www.stat.gov.rs/oblasti/popis/popis-2011/>; <http://www.stat.gov.rs/oblasti/popis/prethodni-popisi/>> 24. 6. 2019.

Maja Lj. Radivojević

Ethnomusicological Researches of Vlach Music in Serbia

Summary

Due to the interest of the researchers for the music of minorities in recent years, the need for a critical analysis of the previous ethnomusicological studies has been pointed out. The aim of this study is to highlight the degree of interest in study of this ethnomusicological problem, which would also contribute to the examination of the history of the discipline, especially in the national frameworks, in relation to the commitment to the research of music cultures of minority groups, very topical in the world today. Ethnomusicological research of the Vlach music in Serbia since the 1960s has given very heterogeneous and incomplete, yet significant, results. Thanks to the analyzed studies, there has been gained an insight into the existence of vocal genres and instruments, as well as into the characteristics of the Vlach music language. Over a sixty-year period, changes can be monitored, but also a continuity in music, although only globally. Thus, based on

the existing works, neither the synchronic nor the diachronic perspective of studying all the selected vocal and instrumental genres can be considered as a whole. Uneven geocultural study prevents the determination of the specific features that differentiate the music of two entities – Țărani and Ungureni. This is corroborated by the fact that their existence is indicated only in 1990, and that mostly Ungurian music was in the focus of the researchers, while the music of Țărani was studied to a much lesser extent. Another problem that arises in studies before 1990 (but also in some cases after this period) is the insufficiently clear differentiation of Serbian and Vlach musical heritage, as well as the non-perception of the Vlach minority as a truly distinctive group. Future researches should focus on the local specificities of the Vlach music practice, which would illuminate the existence of different musical dialects in this ethnic community.

Keywords: Vlach music, minority music, Vlach identity, Vlach vocal/vocal-instrumental/instrumental practice.

АНА Д. РАШКОВИЋ

Православни богословски факултет, Универзитет у Београду

ТРАГОВИМА ЈУЖНОСЛОВЕНСКЕ ФИТНЕ НОТАЦИЈЕ ДО РУСКЕ ЗНАМЕНЕ НОТАЦИЈЕ: МУЗИЧКА ВЕЗА СРПСКИХ МИНЕЈА ИЗ XIV ВЕКА И РУСКИХ СТИХИРАРА XVI–XIX ВЕКА

САЖЕТАК: Фитна нотација је условни начин бележења напева у богослужбеним књигама заједнички за Јужне и Источне Словене, што потврђује сличност или истоветност фита и фитних комплекса у руским, српским и бугарским октоисима, триодима и минејима. У овом раду представљамо наше најновије откриће фитних комплекса у два српска минеја из XIV века, који постају тачка полазишта у дијахроној компаративној анализи која обухвата хиландарске и руске неумске стихираре. Резултат анализе конкретних нотираних фрагмената, који представљају материјални доказ српске средњовековне музичке писмености, показује да су фитне формуле у српским минејима, које воде порекло из најстаријих слојева византијске нотације, много ближе словенским писменим музичким традицијама неголи поствизантијској традицији. С друге стране, анализа датих фрагмената је показала да се у основи руских неумских записа песама српским светима могла налазити српска архаична верзија напева истих, која је до данас сачувана у српским минејима ране јерусалимске традиције.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фита, фитна нотација, фитни комплекс, знамена нотација, минеј, стихирар.

Увод

Фитна нотација (фито-нотација), као један од најстаријих облика музичке писмености, лежи у основи неумских система за бележење црквене музике у хришћанским богослужбеним рукописима са простора Сирије (RAASTED 1979: 11–77), Византије (RAASTED 1962: 302–310), Балкана (КОЖУХАРОВ 1974: 324–343; 1980: 228–246) и Русије (ЗАБОЛОННАЯ 2001; ПЛЕТНЁВА 2003: 443–451; 2008: 87–99; 2008а; ТУТОЛМИНА 2004; 2008: 15–30). Културна клима пространог коридора који је насељавала ова велика група хришћанских народа, који ће се после Великог раскола окренути источном хришћанству, изнедрила је базу музичке писмености Источних и Јужних Словена.

Најстарији слој *словенске* музичке писмености који је сачуван у руским, бугарским и српским средњовековним богослужбеним кодексима од XII до XV века односи се управо на фитну нотацију. У српској науци овај стари тип нотације до сада није заокупљао пажњу музиколога, будући да се налази у такозваним нотираним рукописима, који, нажалост, нису били предмет музиколошких истраживања. Међутим, пренебрегнути чињеницу да су богослужбени химнографски текстови који су припадали одређеном гласу осмогласја или подобну били намењени *пјевању*, значило је не видети ознаке за нотацију изнад текста у виду слова *ѳ*, са додатним знацима или без њих, који заједно формирају такозвани фитни комплекс.¹

Резултати руских медијевиста у последњих неколико деценија показали су фундаментално сродство фитне и руске знамене нотације, те су фитну нотацију назвали скраћеним обликом руске знамене.² У овом раду потврдићемо да веза између ове две нотације безусловно постоји, међутим, ствари ћемо поставити у другачијем поретку, према коме је фитна нотација општесловенска *препјечка* знамене нотације.

Будући да је графички симбол *ѳ*, комбинован са другим неумама, у руској знаменој нотацији представљао дуг, мелизматичан одсек, мелодијски емфазис, односно кулминацију на одређеним, кључним, речима богослужбене песме,³ ово значење је несумњиво фита имала и у ранијим, средњовековним нотираним и делимично нотираним рукописима словенског православног културног круга, али и шире (RAASTED 1962: 303; ЗАГРЕБИН 1998: 231; TROELSGAARD 2011: 27; SGANDURA 2018: 300). Овај стари, базични слој нотације сусреће се од XII до XV века у српским октоисима свих типова,⁴ посним триодима (ТУТОЛМИНА 2004;

¹ Коришћени графички симболи, према којима фитна нотација и добија назив, делили су се на оне у виду самог слова *ѳ* и оне који су представљали комплекс неума који подразумева и друге симболе око слова *ѳ*, (лево, десно или изнад датог слова), што се још назива и *фитна са конвојем*, вид. ЗАБОЛОТНАЯ 2001: 108–109; ПЛЕТНЕВА 2008 а: 33.

² Заболотна сматра да је фитна нотација у раним рукописима студијске епохе представљала један од скраћених облика руске знамене нотације, вид. ЗАБОЛОТНАЯ 2001: 108–109, што касније прихватају и сви остали истраживачи на овом пољу, вид. ПЛЕТНЕВА 2008 а: 203. Главни аргумент ове тезе је чињеница да су у време бележења фитном нотацијом на Балкану (у Србији и Бугарској) у Русији увелико постојале у потпуности нотиране богослужбене књиге, те се руска музичка писменост сматрала напреднијом. Стога се фитна нотација у руској медијевистици изводи из знамене, као скраћени облик потпуно нотираног записа. Са оваквом историјском поставком не можемо да се сложимо, будући да су сви неумски системи увек ишли од простијег ка сложеном и од делимичног ка потпуном. Пренебрегавајући историјске околности, чињеницу да су одређени неумски системи коришћени паралелно у току неколико векова, као и да још увек постоји много непознаница, будући да проблематика није детаљно проучена, мишљења научника су различита.

³ Детаљније о фитама у руској знаменој нотацији вид. БРАЖЊИКОВ 1984.

⁴ Вид. наведене студије Плетњове.

2008: 15–30) и службеним минејима (Пентковский 2016: 58) студијске, евергетидске и ране јерусалимске богослужбене традиције.

Компаративне анализе руских и бугарских научника које су углавном обухватале богослужбене рукописе студијске епохе, дале су сличан или исти резултат. Како у руским тако и у јужнословенским (српским и бугарским) богослужбеним рукописима, фите се налазе на аналогним текстуалним фрагментима (Плетнёва 2003: 443–451; 2008: 87–99; 2008а; Тутолмина 2004; 2008: 15–30) најчешће у *самогласним сѣихирама* (Плетнёва 2008а: 228), мада постоје и ретки случајеви када се оне налазе и у другим богослужбеним песмама. Разлог најчешћег или готово искључивог нотирања самогласних стихира лежи у чињеници да су ове богослужбене песме имале најсложенији, непоновљив напев у оквиру задатог гласа, док су стихире на подобен имале утврђен редослед мелодијских формула који је задат у самоподобну. Фитна нотација подразумевала је високо развијену усмену појачку традицију, будући да је овакав начин бележења мелодије био само „подсетник“ за појце, који су имали већ разрађене обрасце или у сећању или у потпуно нотираним књигама које су пре свега имале педагошку функцију.⁵

Графички симболи фите, односно фитног комплекса, иако, наравно, за сада не могу да се дешифрију, својом сличношћу показују да је „фитни речник“ у руским, бугарским и српским рукописима исти и да се ради о *ойѣиѣсловенској* нотацији, односно *заједничком сисѣему* записивања мелодија, уз одређена одступања, која су се развила на византијској основи, али је још на раном ступњу свог развоја кренула новим путем и постала праоснова словенских појачких традиција, чији се писмени облик сачувао до данас.

Рукописи који садрже графичке симболе фите и фитне комплексе не можемо сматрати ненотираним, већ *делимично нотираним рукописима*, будући да музичке знаке не налазимо у свим песмама, нити у свим текстуалним слоговима у оквиру једне песме, већ су нотирани само одређени текстуални фрагменти. Зашто су музичким знаком обележени баш ти фрагменти, а не неки други? Које значење носи фита или фитни комплекс? На ова питања, која се одмах на почетку намећу, за сада није дат одговор.

У овом раду представимо једну врсту анализе која у компаративним студијама није била заступљена, а чији резултат умногоме надопуњује уобичајене компаративне студије. Наиме, уместо да на уобичајени начин компаративно анализирамо рукописе са фитном

⁵ Овде морамо напоменути да је у средњем веку у црквеној пракси у првом плану била ненотирана књига коју су за певницом користили појци који су на основу задатог гласа или подобра могли да изведу напев, док су потпуно нотирани књиге биле коришћене у процесу обучавања појаца (вид. TREITLER 1981: 474–490; Пентковский 2016: 58).

нотацијом, настале у исто или слично време на различитом (словенском) географском простору, ми ћемо дијахроно компаративно изанализирати, с једне стране, делимично нотиране, а, с друге, потпуно нотиране месецословне књиге (минеје и стихираре), настале на различитом простору у периоду од шест векова. Српски минеји ране јерусалимске традиције који се налазе у фокусу наше студије до сада нису били предмет истраживања других научника. Оно што повезује ове српске минеје и руске стихираре је пре свега Јерусалимски богослужбени устав, према коме су сви анализирани рукописи настали, али и исти текстуални фрагменти трију самогласних стихира које ћемо упоредити.

Српски средњовековни рукописи са фитном нотацијом, на које желимо да скренемо пажњу српске музиколошке научне јавности, имају немерљив значај као споменици српске средњовековне музичке писмености у периоду од почетка владавине Немањића до пада Српске Деспотовине. Са својим знаковним системом ова нотација припада широј, словенској музичкој писмености која у XV веку у јужнословенским православним земљама нестаје, док се у Русији, насупротив томе, развија у сложен музички систем.⁶

Дијахрона компаративна анализа

Објект наше анализе су нотирани текстуални фрагменти из три самогласне стихире: две припадају Теодосијевој *Служби Свѣѣом Сави* (славници на хвалите и на помазању са Јутрења), док трећа (славник на стиховње са Великог вечерњег) припада *Служби Свѣѣом Арсенију* Данила Пећког. Овакав избор фрагмената директно је условљен материјалом, односно изворима у којима смо пронашли фитну нотацију.

Први слој материјала наше анализе представљају два српска службена минеја из XIV века, који се чувају у Државном историјском музеју у Москви, у збирци А. И. Хлудова:

1. Минеј за јануар, ГИМ. Хлуд. бр. 151, из друге четвртине XIV века и
2. Минеј за октобар, ГИМ. Хлуд. бр. 146, из 1388. године.

Анализирајући текст последовања у част двојице српских светитеља, у овим минејима пронашли смо *три фийна комилекса* изнад одређених речи у тексту три поменуте стихире.

У материјал анализе смо укључили седам светогорских српско-грчких нотираних рукописа – једне антологије из XIV и шест стихи-

⁶ Баш у XV веку у Русији се дешава тзв. стилска прекретница, литургијска реформа у виду прихватања Јерусалимског богослужбеног устава прати и музичка реформа – делимично нотирани рукописи, услед усложњавања неумске нотације, све више прерастају у потпуно нотиране записе, детаљније вид. Гусейнова 2015: 145.

рара из XVIII и XIX века, у којима се налази текст три поменуте са-могласне стихире на српској и руској редакцији словенског језика, нотиран средњевизантијском, позновизантијском и аналитичком (ре-формисаном) грчком нотацијом.

На крају, трећи слој материјала анализе представљају 24 руска минејна стихирара, који су настали од XVI до XIX века. Они су за сада једини познати словенски у потпуности нотирани кодекси који садрже службе српским светима и као такви, наравно, садрже и дотич-не три стихире, нотиране руском знаменом нотацијом.

Када је реч о руским ненотираним (текстуалним) минејима јеру-салимске богослужбене традиције, преписи двеју служби српским светитељима Сави и Арсенију појављују се у Русији од прве половине XV века и везани су за сеобу, односно ширење култа двојице светите-ља у Руску православну цркву (Рашковић 2018: 130–139). Међутим, будући да руски минеји јерусалимске традиције не садрже фитну но-тацију, ове знаке не налазимо у службама српским светима у руским ненотираним рукописима од XV века и надаље.

Дакле, компаративну дијахрону анализу спровешћемо на дели-мично и потпуно нотираним месецословним књигама јерусалимске богослужбене традиције (минејима и стихирарима) који су настајали на српском и руском простору у периоду од шест стотина година. По-етски богослужбени текст, који смо означили као предмет анализе, не спада у преведену књижевност, већ представља оригиналну српску химнографију Теодосија Хиландарца и Данила Пећког. Издвојене сти-хире нећемо поредити у целини, већ ћемо се фокусирати само на *ѿри фразменѿиа* који су у српским минејима XIV века овенчани фитним комплексима.

Циљ анализе је пре свега утврђивање сродности напева у српским, српско-грчким и руским нотираним рукописима на нивоу присуства фите. Поредити тачку полазишта (српски минеји) и тачку исходишта (руски стихирари), на дотичним текстуалним фрагментима стихира реконструисаћемо развој напева у периоду од шест векова.

Два српска минеја из XIV века: ѿачка ѿолазицѿиа

Оба српска минеја, који представљају први и основни слој наше анализе, можемо назвати репрезентативним примерима овог типа бо-гослужбених књига које су доспеле у Русију у време друге литургијске реформе у Руској православној цркви, везане за прихватање Јеруса-лимског богослужбеног устава. Тиме се најпре, како смо већ писали (Рашковић 2017: 52; 2018: 132), може објаснити присуство последовања у част српских али и јужнословенских светих у руским минејима који

су се у почетку реформе састављали по јужнословенским обрасцима. Међутим, конкретно ова два минеја из збирке (некада приватне колекције) Алексеја Ивановича Хлудова (1818–1882) нису доспела у Русију у време реформе, крајем XIV или почетком XV века. Они су се нашли у колекцији Хлудова тек у другој половини XIX века, будући да су заједно са већим бројем других јужнословенских рукописа претходно припадали приватној колекцији Александра Фјодоровича Гиљфердинга (1831–1872) (Попов 1872, I), који је 1856. године постао руски конзул у Босни. Гиљфердинг је током шездесетих година XIX века интензивно путовао по српским земљама у којима је, између осталог, дошао и до ова два српска минеја.

Ове историјске чињенице потврђује запис у октобарском минеју, на л. 186', судећи по коме је рукопис користио извесни монах Венедик из манастира Светог Николе Скопске епархије Српске православне цркве. На крају текста стоји и датум – 26. септембар 1847. године. Ако се у то време минеј још увек налазио у јужним крајевима српских земаља које су окупирали Турци (данас је то територија Републике Северне Македоније), могуће је да га је Гиљфердинг откупио и однео у Русију двадесетак година касније.

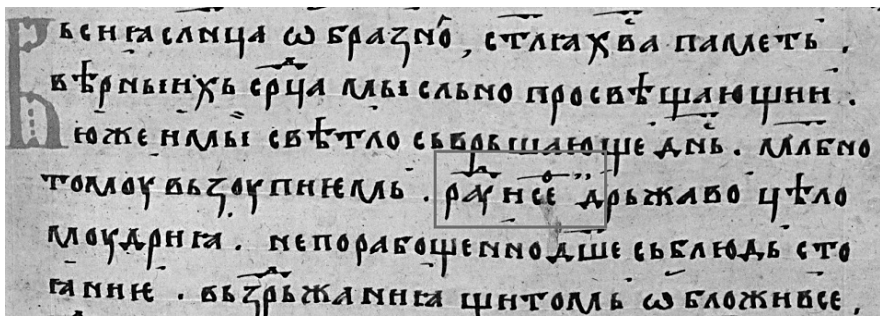
Текст Теодосијеве *Службе Свѣтѡм Сави*, који се у јануарском минеју из друге четвртине XIV века налази под 14. јануаром, Димитрије Богдановић је сматрао најстаријим потпуним текстом и најбољим преписом ове српске средњовековне литургијско-књижевне творевине.⁷ На основу овог и њему сродних преписа настајали су каснији српски и руски преписи. Анализирајући текст последовања, пронашли смо *два фитијна комплекса* који се налазе у самогласним стихирама на Јутрењу.

Први фитни комплекс се налази у стихири-славнику на *Хвалииѣ* шестог гласа Ћсиѣа слнца изнад глагола „радѹи се“, на л. 172. Графички симбол комплекса Φ " који се састоји од слова Φ и две паралелне вертикалне цртице (запете) са десне стране, условно можемо назвати фита са диплијем или две оксиде. Исти фитни комплекс пронашли су С. Кожухаров у бугарском Орбелском триоду из друге половине XIII века⁸ и С. Н. Тутолмина у српском Триоду из прве половине XIII века (РНБ, Ф.п. I. 68).⁹

⁷ Вид. напомену бр. 15 у: Богдановић 1980: 34.

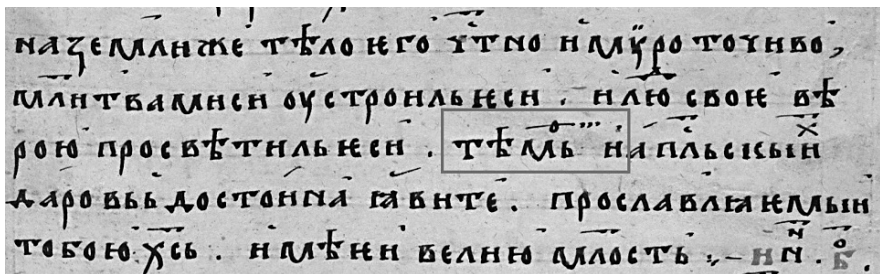
⁸ Потпуно истоветан фитни комплекс Кожухаров даје у табели фитних симбола који се сусрећу у Орбелском триоду, назива га тема – дипли и класификује у оквиру првог гласа (детаљније вид. Кожухаров 1974: 326).

⁹ Вид. Тутолмина 2008: 18. Истоветност фитних комплекса у бугарском Орбелском и Српском триоду запазила је и Плетњова, констатујући да се очигледно ради о истој нота-цији (вид. Плетњова 2008 а: 218), чему ми сада додајемо и српски минеј.



Пример 1. Славник на Хвалите из *Службе Свѣтом Сави* у јануарском минеју ГИМ. Хлуд. бр. 151, из XIV века, л. 172, место фите на глаголу „радун се“

Други фитни комплекс налази се у стихири на слава на помазању осмог гласа Ѹм въперивъ над прилогом „теѡ“, на л. 173. Графички симбол Φ који се састоји од слова Φ и три паралелне вертикалне цртице (запете) са десне стране, условно ћемо назвати фита са *ѡриѡлијем* или *ѡри оксије*. Исти фитни комплекс Кожухаров је пронашао у Орбелском триоду,¹⁰ што потврђује и Тутолмина,¹¹ с том разликом што редупликације која постоји у тексту Орбелског триода у српском минеју нема.



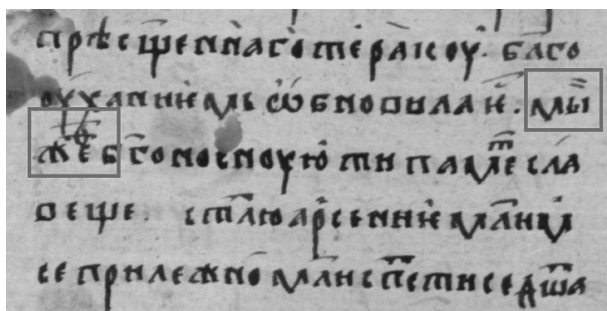
Пример 2. Славник на помазању из *Службе Свѣтом Сави* у јануарском минеју ГИМ. Хлуд. бр. 151, из XIV века, л. 173, место фите на глаголу „теѡ“

У октобарском минеју, који је преписан у години уочи Косовске битке (1388), налази се непотпун текст *Службе Свѣтом Арсенију*, који се комбинује са Службом светим мученицима Терентију и Неонили под 28. октобром. У славнику на стиховње осмог гласа Великог вечерњег, Некеснаго царствѡя благодать, пронашли смо *један фитни комплекс*.

¹⁰ Овај фитни комплекс Кожухаров даје у својој табели као формулу која се налази у другом, петом, шестом и осмом гласу и назива га тема – оксија – оксија – оксија, детаљније вид. Кожухаров 1974: 326.

¹¹ Тутолмина наводи фитни комплекс са текстом, захваљујући чему видимо да се овај фитни комплекс у бугарском Триоду такође налази на речи „теѡ“, као и у српском минеју (вид. Тутолмина 2008: 18).

Над заменицом и везником „ѡ ѡ“ налази се слово “Ѧ” под титлом којој претходе две варије (двоструки гравис). Е. В. Плетњова је пронашла сличан графички симбол у Богородичиној стихири четвртог гласа у Струмичком октоиху (ГИМ. Хлуд. 13 б) из XIII века на истим речима („ѡ ѡ“) (Плетњева 2008 а: 231). Фитни комплекс је скоро исти, разлика се огледа у одсуству редупликације у тексту српског минеја, док у бугарском октоиху не постоји титло изнад фите.



Пример 3. Славник на стиховње Великог вечерњег из *Службе Свѣѡм Арсенију* у октобарском минеју ГИМ. Хлуд. бр. 146, из 1388. године, л. 181¹², место фите на речима „ѡ ѡ“

Када је реч о фити са *диѡлијем* или фити којој претходе *две варије*, у упоредним табелама дисертације Е. В. Плетњове (Плетњева 2008а) регистровали смо неколико сличних графичких симбола које је научница пронашла у руским и јужнословенским октоисима. Будући да су *оксија* и *варија*, које се налазе у сва три комплекса која смо пронашли, фундаментални знаци који образују већину фитних комплекса (Плетњева 2008а: 210), два српска минеја у потпуности припадају кругу делимично нотираних словенских рукописа од XII до XV века.

Анѡологија Велике Лавре XIV века и хиландарски сѡихирари XVIII–XIX века: недосѡјајућа карика или друѡа ѡрадиција?

Нотирана српско-грчка антологија из светогорског манастира Велике Лавре (Е-108) из последње деценије XIV и почетка XV века представља веома драгоцен рукопис који сведочи о српској средњовековној писменој музичкој култури на Атосу. На л. 14–14' налази се непотпуни препис стихире на *слава* на помазању четвртог плагалног (осмог) гласа *Ум ваперивѡ* из Теодосијеве *Службе Свѣѡм Сави* на српкословенском језику, нотиран средњевизантијском (Кукузелевом) нотацијом.¹²

¹² Овај рукопис је открио, дешифровао и детаљно описао А. Јаковљевић (1986: 215–218; 2004: 106–108).

За наше истраживање овај запис би могао бити веома важна карика у реконструкцији генезе фитног напева који је забележен изнад речи *темъ* у српским минејима, као и касније у руским стихирарима, будући да је ово једини до сада познати запис дотичне стихире Светом Сави, нотиран средњевизантијском неумском нотацијом. Међутим, после л. 14' текст се не наставља, због чега не можемо да упоредимо дотични текстуално-музички фрагмент са српским минејима и руским стихирарима, јер не знамо какав се напев налазио над речју „темъ“.

У свих шест хиландарских стихирара из XVIII и XIX века налазимо стихиру-славник на *хвалише* шестог, односно другог плагалног гласа из *Службе Свјетом Сави*: у три стихирара из XVIII века (бр. 311, 312 – у две варијанте, и 668) са позновизантијском нотацијом, и три стихирара из XIX века (бр. 558, 580, 597) са аналитичком грчком нотацијом. У рукописима XVIII века напев стихире је средње развијен, док је у каснијим рукописима из XIX века – мелизматичан. На речи „радница“ у сваком од стихирара налази се мелизматична формула, која је у три записа XVIII века краћа у односу на записе XIX века, у којима је дотична мелодијска формула другог плагалног гласа знатно дужа, почиње и завршава се фтором (мутација, односно промена лествичне основе), која може, али и не мора, да има функцију потцртавања поетског богослужбеног текста.

Славник на помазању из *Службе Свѣѣом Сави* одсуствује у свих шест хиландарских стихирара, док се славник на стиховње осмог, односно четвртог плагалног гласа из *Службе Свѣѣом Арсенију* јавља у само једном стихирару из XVIII века (бр. 312). Међутим, напев на синтагми „мы же“ има силабичан карактер, те га никако не можемо довести у везу са фитом у српским минејима из XIV века.

Табела 1. Преглед свих познатих светогорских нотираних рукописа који садрже фрагменте који су у српским минејима овенчани фитним комплексима и карактер напева на њима

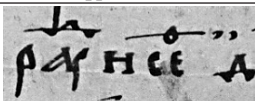
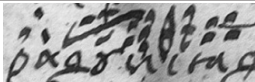
стихиар	Славник на хвалите Светом Сави: радѹнѹ	Славник на по- мазању Светом Сави: теѹѹ	Славник на стиховњѹ Светом Арсенију: ѹѹ же
Вел. Лавра, Е-108, XIV век	–	–	–
Хил. бр. 311, XVIII век	Мелизматична формула	–	–
Хил. бр. 312, XVIII век	Мелизматична формула	–	силабични мотив
Хил. бр. 669, XVIII век	Мелизматична формула	–	–
Хил. бр. 558, XIX век	Мелизматична формула	–	–
Хил. бр. 580, XIX век	Мелизматична формула	–	–
Хил. бр. 597, XIX век	Мелизматична формула	–	–

*Двадесет̑ и четири руска сти́хирара из XVI–XIX века:
ѣачка исходи́щѣа*

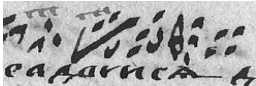
Текстуалне фрагменте три стихире из две српске светитељске службе, на којима смо у српским минејима XIV века пронашли фитне комплексе, упоредили смо са аналогним фрагментима у 24 руска минејна стихирара, настала између XVI и XIX века, која садрже нотиране песме из последовања српским светитељима Сави и Арсенију.

Од 33 руска стихирара који садрже песме из *Службе Свѣѣом Сави*, у 29 налазимо нотирану стихиру-славник на *хвалище* шестог гласа. Међутим, само у *ѣри* руска рукописа пронашли смо фитни напев, односно графички симбол фите на глаголу „радѣнѣа“. У сва три руска стихирара (ГИМ. Син. певч. № 123, XVI век, РНБ. Капелла. О. 4, XVII век и РГАДА. ф. 381, № 146, XVII век) налазимо по две нотиране варијанте текста дотичне самогласне стихире у којој се налазе анализира-ни фрагменти. Варијанта текста, у којој смо на речи „радѣнѣа“ пронашли фиту, означена је у ова три рукописа као *ин-распев*, или *ин-перевод*, што представља другу мелодијску варијанту, односно друго тумачење богослужбеног текста и није ретка појава у руским стихирарима пуног састава, какви су дотични рукописи. Графички симбол фите је у сва три неумска преписа исти и представља *зѣлоѣну* фиту,¹³ заједничку за други и шести глас знаменог осмогласја. Чињеница да у три руска стихирара постоји ређе заступљена мелодијска варијанта стихире, која очигледно има јасну везу са српским минејем из XIV века, може указивати на то да је руском мелографу могла бити позната *архаична* варијанта напева стихире, забележена у српском јануарском минеју. Она је сачувана као *друѣа варијанѣа* напева, која је временом уступила место новој музичкој варијанти, која на датом фрагменту нема фиту.

Табела 2. Упоредни приказ нотираног текстуалног фрагмента „радѣнѣа“ из славника на хвалите Светом Сави у српском јануарском минеју из XIV века и три руска стихирара из XVI и XVII века

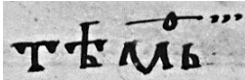
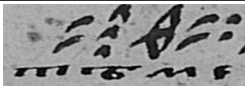
рукопис	фрагмент
Српски јануарски минеј, ГИМ. Хлуд. 151, XIV век	
Стихирар, ГИМ. Син. певч. бр. 123, XVI век	

¹³ К. Р. 2015: 115 (фита бр. 9, 2. глас); Бражников 1984: 228: Ф6-25/ 63 <469>; Певческий Октоих, 1999: 55': 6. глас; Праздники ТСЛ (РГБ. ф. 304. I, бр. 450), л. 98 (2. глас), л. 229'–230 (6. глас).

Стихирар, РНБ. Капелла. О. 4., XVII век	
Стихирар, РГАДА. ф. 381, бр. 146, XVII век	

Када је реч о славнику на помазању осмог гласа из *Службе Светом Сави*, ситуација у руским стихирарима је занимљивија. Од 33 рукописа који садрже нотиране песме из овог последовања, у свега девет налазимо нотирану стихиру на помазању. У свих девет рукописа на речи „ѿѿѿ“ налази се фита, што одговара стању у српском јануарском минеју. Међутим, нису сви графички симболи фите у руским стихирарима исти. У шест руских неумских стихирара XVI, XVII и XIX века (РНБ. Кир.-Бел. 586/ 843, из XVI века, ГИМ. Син. певч. № 123, из XVI века, ГИМ. Единоверч. 37, из XVI века, БАН. Строг. 44, с краја XVI и почетка XVII века, РГБ. ф. 379, № 64, из 1652. године, РГБ. ф. 247, № 722, из XIX века) изнад ове речи налази се *ѿодчашна* фита,¹⁴ која се прилично често јавља у осмом гласу, с тим што у пет преписа имамо графички симбол дотичне фите, а у једном (позном старообредничком препису – РГБ. ф. 247, № 722, из XIX века) – развод¹⁵ исте. С друге стране, у три неумска стихирара из XVII века (РНБ. Капелла. О. 4; РГАДА. ф. 381, № 146; РГАДА. ф. 381, № 320) налазимо *мрачну* фиту¹⁶ осмог гласа знаменог појања.

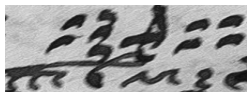
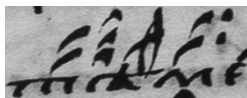
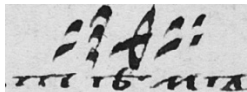
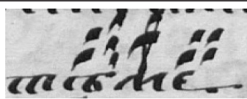
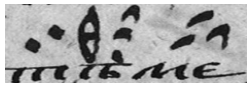
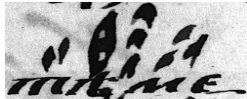
Табела 3. Упоредни приказ нотираног текстуалног фрагмента „ѿѿѿ“ из славника на помазању Светом Сави у српском јануарском минеју из XIV века и девет руских стихирара из XVI, XVII и XIX века

рукопис	фрагмент
Српски јануарски минеј, ГИМ. Хлуд. 151, XIV век	
Стихирар <i>Дијаково око</i> , РНБ. Кир.-Бел. 586/843, XVI век	

¹⁴ К. Р. 2015: 157 (фита бр. 8, 8. глас); Бражников 1984: 253–254: Ф8-2/ 15 <543>; Певческий Октоих, 1999: 45, 48, 48', 54, 56': 8. глас; Праздники ТСЛ (РГБ. ф. 304. I, бр. 450), л. 54, 55, 73, 175', 220' (8. глас).

¹⁵ Развод или развод фите у руском знаменом појању представља аналитичко тумачење, односно излагање овог дугог и сложеног мелизматичног мелодијског обрасца простим неумама (касније и са пометама) које се у рукописима налази у почетку на маргинама, касније у самом тексту, као и у педагошким приручницима за обуку појаца.

¹⁶ К. Р. 2015: 156–157 (фита бр. 7, 8. глас); Бражников 1984: 263–264: Ф8-32/ 10 <574>; Певческий Октоих, 1999: 46, 54', 54, 56: 8. глас; Праздники ТСЛ (РГБ. ф. 304. I, бр. 450), л. 99', 176' (8. глас).

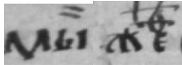
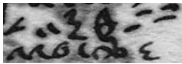
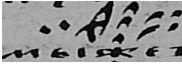
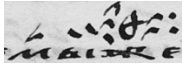
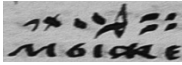
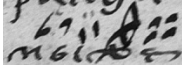
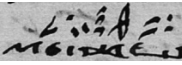
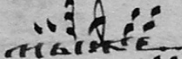
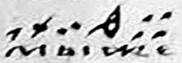
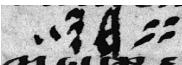
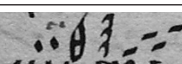
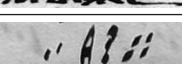
Стихирар <i>Дијаково око</i> , ГИМ. Син. певч. № 123, XVI век	
Стихирар <i>Дијаково око</i> , ГИМ. Единоверч. 37, XVI век	
Стихирар <i>Дијаково око</i> , БАН. Строг. 44, XVI/XVII век	
Стихирар <i>Дијаково око</i> , РГБ. ф. 379, № 64, XVII век	
Стихирар, РНБ. Капелла. О. 4. XVII век	
Стихирар, РГАДА. ф. 381, № 320 XVII век	
Стихирар, РГАДА. ф. 381, № 146 XVII век	
Стихирар, РГБ. ф. 247, № 722, XIX век	

Од 26 руских неумских стихирара који садрже нотиране песме светитељу Арсенију, укључујући, наравно, и самогласну стихиру на стиховње осмог гласа са Великог вечерњег, 22 преписа, настала од XVI до XIX века, на текстуалном фрагменту „мы же“ садрже графички симбол фите, баш као и српски октобарски минеј. У 21 руском стихирару то је *свейла* фита¹⁷ осмог гласа, чији графички симбол који садржи неуму *сложийија*, лево од слова *ѳ*, веома подсећа на симбол архаичног фитног комплекса у српском октобарском минеју који такође испред фите има двоструку варију. Само се у једном старообрядничком стихирару (РГБ. ф. 247, № 722) из XIX века, у коме је ова стихира, узгред,

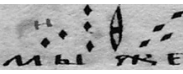
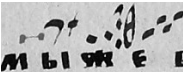
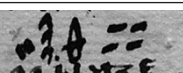
¹⁷ К. Р. 2015: 155–156 (фита бр. 4, 8. глас); Бражников 1984: 265–266: Ф8-36/ 1 <578>; Певческий Октоих, 1999: 45', 54: 8. глас; Праздники ТСЛ (РГБ. ф. 304. I, бр. 450), л. 82', 133' (8. глас).

испевана у шестом, а не у осмом гласу, на речима „мы же“ налази мелизматичан напев у виду розвода *кудрјаве* фите¹⁸ шестог гласа знаменог појања.

Табела 4. Упоредни приказ нотираног текстуалног фрагмента „мы же“ из славника на стиховње Светом Арсенију у српском октобарском минеју из XIV века и 22 руска стихирара из XVI–XIX века

рукопис	фрагмент
Српски минеј за октобар, ГИМ. Хлуд. 146, 1388. год.	
Стихирар, <i>Дијаково око</i> , РГБ. ф. 304. I. № 427, XVI век	
Стихирар <i>Дијаково око</i> , РНБ. Кир.-Бел. 586/843, XVI век	
Стихирар <i>Дијаково око</i> , БАН. Строг. 44, XVI век	
Стихирар, ГИМ. Чуд. 60, XVI век	
Стихирар, ГИМ. Син. певч. № 123, XVI век	
Стихирар <i>Дијаково око</i> , ГИМ. Единоверч. 37, XVI век	
Стихирар <i>Дијаково око</i> , РГБ. ф. 379, № 63, XVII век	
Стихирар, РГБ. ф. 304. I. № 443, XVII век	
Стихирар, РГАДА. ф. 381, № 318, XVII век	
Стихирар, РГБ. ф. 379, № 58, XVII век	
Стихирар, РГАДА. ф. 381, № 146, XVII/XVIII век	
Стихирар, БАН. Вятск. 9, XVIII век	

¹⁸ К. Р. 2015: 144 (фита бр. 16, 6. глас); Бражников 1984: 244–245: Ф6-69/ 15 <518>; Певческий Октоих, 1999: 34: 6. глас; Праздники ТСЛ (РГБ. ф. 304. I, бр. 450), л. 225 (6. глас).

Стихирар, РГБ. ф. 178, № 5403, XVIII век	
Стихирар, РГБ. ф. 199, № 383, XVIII век	
Стихирар, БАН. Калик. 135, XVIII век	
Стихирар, РГБ. ф. 379, № 67, XIX век	
Стихирар, РГБ. ф. 178, № 5374, XIX век	
Стихирар, БАН. Помор. 22/ Vat. Slav. 56, XIX век	
Стихирар, БАН. Вятск. 18, XIX век	
Стихирар, БАН. Тек. пост. 274, XIX век	
Стихирар, РГБ. ф. 274, № 722, XIX век	

Табела 5. Преглед 24 руска стихирара, присуства и врста фите у три фрагмента који су у српским минејима овенчани фитним комплексима

№	стихирар	век	служба	стихира, глас	текст. фрагмент; фита
1.	РГБ. ф. 304. I, № 427	XVI	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
2.	ГИМ. Чуд. 60	XVI	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
3.	РНБ. Кир.-Бел. 586/843	XVI	Св. Сави	на помазању, гл. 8	темъ; Подчашна
			Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
4.	ГИМ. Син. певч. № 123	XVI	Св. Сави	на хвалите, гл. 6	радуися; Зилотна
			Св. Арсенију	на помазању, гл. 8	темъ; Подчашна
5.	ГИМ. Единоверч. 37	XVI	Св. Сави	на помазању, гл. 8	темъ; Подчашна
			Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
6.	БАН. Строг. 44	XVI/ XVII	Св. Сави	на помазању, гл. 8	темъ; Подчашна
			Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
7.	РГБ. ф. 379, № 63	XVII	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
8.	РГБ. ф. 379, № 64	XVII	Св. Сави	на помазању, гл. 8	темъ; Подчашна

9.	РНБ. Капелла. О. 4.	XVII	Св. Сави	на хвалите, гл. 6 на помазању, гл. 8	радуися; Зилотна темь; Мрачна
10.	РГБ. ф. 304. I., № 443	XVII	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
11.	РГАДА. ф. 381, № 318	XVII	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
12.	РГАДА. ф. 381, № 320	XVII	Св. Сави	на помазању, гл. 8	темь; Мрачна
13.	РГАДА. ф. 381, № 146	XVII/ XVIII	Св. Сави	на хвалите, гл. 6 на помазању, гл. 8	радуися; Зилотна темь; Мрачна
			Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
14.	БАН. Вятск. 9	XVIII	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
15.	РГБ. ф. 178, № 5403	XVIII	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
16.	РГБ. ф. 199, № 383	XVIII	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
17.	БАН. Калик. 135	XVIII	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
18.	РГБ. ф. 379, № 67	XIX	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
19.	РГБ. ф. 178, № 5374	XIX	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
20.	БАН. Помор. 22	XIX	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
21.	Vat. Slav. 56	XIX	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
22.	БАН. Вятск. 18	XIX	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
23.	БАН. Тек. пост. 274	XIX	Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; Светла
24.	РГБ. ф. 247, № 722	XIX	Св. Сави	на помазању, гл. 8	темь; розвод, Подчашна
			Св. Арсенију	на стиховње, гл. 8	мы же; розвод, Кудрјава

Закључак

Присуство фитне нотације у два српска минеја ране јерусалимске богослужбене традиције, и то у последовањима српским светима, недвосмислено доказује постојање српске музичке писмености у средњем веку која је припадала ширем православном словенском културном кругу који се развијао на византијској основи. На основу компаративне анализе ова три нотирана фрагмента из две српске светитељске службе у српским минејима и руским стихирарима, веза између јужнословенске, тачније општесловенске, фитне нотације и знамене нотације постаје очигледна. Српски хиландарски стихирари са византијском нотацијом, према овом примеру, немају тако јасну и једнозначну везу са српским минејима и руским стихирарима. Од три фрагмента, један одсуствује, на другом је напев силабичан, док једино трећи подсећа на фитни напев захваљујући својој мелизматизици, мада не мора нужно да има баш то значење.

На основу анализе конкретних примера у нашој студији, али и студијама других научника које су обухватиле богослужбене књиге другог типа, можемо претпоставити да је фитна нотација, која несумњиво има византијско порекло, између XII и XV века била условни начин бележења напева црквених песама, заједнички за народе који су припадали православној словенској појачкој култури, будући да исте

фитне комплексе сусрећемо у старим руским, српским и бугарским богослужбеним књигама. Једино тако можемо да објаснимо сродство између српских минеја XIV века и руских стихирара који су написани два, три, четири, па и пет векова касније.

Такође на основу наше анализе можемо претпоставити да у процесу сеобе српских светачких култова у Русију, у Руску православну цркву нису дошли само химнографски текстови у јужнословенским минејима јерусалимске традиције. Заједно са њима дошле су и архаичне варијанте *најева* тих текстова, које је руска знамена црквено-појачка традиција инкорпорирала и сачувала унутар своје писмене традиције, дуго после нестанка фитне нотације на Балкану. На тај начин је бакља јужнословенске музичке писмености предата Источним Словенима, чија је високоразвијена музичка традиција сачувала, али и умногоме обогатила ове напеве, спасавајући их од заборава пред вишевековним крвавим страдањима балканских православних Словена и уписујући их у историју словенске богослужбене појачке традиције.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. *Најстарија служба Свјетом Сави*. Београд: САНУ, 1980.
- БРАЖНИКОВ, Максим Викторович. *Лица и фиты знаменного распева*. Ленинград: Музыка, 1984.
- ГУСЕЙНОВА, Зивар Махмудовна. „Фрагментарное невменное нотирование в рукописях XV века.“ *Вестник ПСТГУ Серия V* (2015), Вып. 4 (20): 145–157.
- ЗАБОЛОТНАЯ, Наталия Викторовна. „О соотношении певческих книг эпохи Студийского устава: Триоди, Постные Стихирари и богослужебные певческие сборники.“ *У: X ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского института*. Материалы 2000 г. Москва, 2000: 517.
- ЗАБОЛОТНАЯ, Наталия Викторовна. *Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI–XIV веков: основные типы книг в историко-функциональном аспекте*. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2001.
- ЗАГРЕБИН, Вячеслав Михайлович. „Квантитет и редупликация (Способы обозначения долготы гласных звуков в средневековых сербских рукописях и редупликация гласных букв в ненотированных богослужебных сербских текстах).“ *У: Русь и южные славяне, сборник статей к 100-летию со дня рождения В. А. Мошина*. Санкт-Петербург, 1998, 223–233.
- ЈАКОВЛЕВИЋ, Андрија. „Најстарији неумски запис стихире у част Светог Саве.“ *У: Осам векова Сјуденице*. Ур. Еп. Жички Стефан, А. Јефтић, Д. Кашић. Београд: САС СПЦ, 1986, 215–218.
- ЈАКОВЛЕВИЋ, Андрија. *Анџологија са неумама из доба кнеза и десјоџа Свјетлана Лазаревића*. Крушевац: Народни музеј, 2004.
- Ключ разумења Тихона Марјевског, исследование памятника и расшифровка знаменной нотации Н. В. Мосягина. Москва – Санкт Петербург: Альянс-Архео, 2015.
- КОЖУХАРОВ, Стефан. „Нотни начертания в Орбелския Триод – средно-български книжовен паметник от XIII в.“ *У: Български език*. Т. 24. Књ. 4. София, 1974, 324–343.
- КОЖУХАРОВ, Стефан. „Палеографски проблеми на Ѣнотацията в среднебългарските ръкописи от XII–XIII век.“ *У: Славянска палеография и дипломатика. Доклади и съобщения*. София, 1980, 228–246.

- Певческий Октоих XVIII века* (Сол. 619/647). Вступ. статья Е. В. Плетнёва. Санкт-Петербург, 1999.
- ПЕНТКОВСКИЙ, Алексей Мстиславович. „Славянское богослужение и церковные организации в сербских землях в X–XII вв.“ У: *Стефан Немања – Прейдобни Симеон Мироточиви*, зборник радова. Београд – Беране, 2016, 35–61.
- ПЕНТКОВСКИЙ, Алексей Мстиславович. „Материалы для истории славянского богослужения в XI веке: I Восточно- и южнославянские служебные Минеи.“ У: *Труды института русского языка им. В. В. Виноградова*. Вып. 16, Лингвистическое источниковедение и история русского языка 2016–2017, Москва, 2018, 245–295.
- ПЛЕТНЕВА, Екатерина Васильевна. „Нотация в песнопениях древнерусских Октоихов Изборных и Шестодневов Служебных (XIII–XV вв).“ У: *XIII Ежегодная Богословская Конференция Православного Свято-Тихоновского института*. Москва, 2003, 443–451.
- ПЛЕТНЕВА, Екатерина Васильевна. „Певческие параллели в южнославянских и древнерусских октоихах Студийской редакции.“ У: *Греко-русские певческие параллели*. Москва – Санкт-Петербург, 2008, 87–99.
- ПЛЕТНЕВА, Екатерина Васильевна. *Певческая книга «Октоих» в древнерусской традиции (по рукописям XI–XV вв)*, диссертация кандидата наук. Санкт-Петербург, 2008.
- ПОЖИДАЕВА, Галина Андреевна. „О роли южных славян в истории древнерусского певческого искусства (эпоха Студийского устава).“ *Вестник славянских культур* № 3 (33) (2014): 195–210.
- ПОПОВ, Андрей. *Описание рукописей и каталог книг церковной печати библиотеки А. И. Хлудова*. Москва, 1872.
- РАШКОВИЋ, Ана. „Руски неумски стихирари типа *Дијаково око* из XVI и XVII века као главни извори за проучавање служби српским светима у руским рукописима.“ *Археографски прилози* 37 (2015): 217–249.
- РАШКОВИЋ, Ана. „Последовања српским светима у руским богослужбеним рукописима XV–XIX века као један аспект руско-српских културних веза.“ У: *Очување рукописног и старог шtamпаног наслеђа Југоисточне Европе – идентитетска истраживања*. Ур. В. Вукашиновић. Београд: Институт за литургику и црквену уметност, 2017, 48–62.
- РАШКОВИЋ, Ана. „Усвајање Светитеља: осврт на феномен сеобе српских свечачких култова у Руску цркву.“ У: *Старе и нове границе Европе: Идентитетска истраживања*. Ур. В. Вукашиновић. Београд: Институт за литургику и црквену уметност, 2018, 130–139.
- ТУТОЛМИНА, София Николаевна. *Русские певческие Триоды древнейшей традиции*, диссертация кандидата наук. Санкт-Петербург, 2004.
- ТУТОЛМИНА, София Николаевна. „Фитные начертания в нотированных Триодях (по материалам сербских и болгарских рукописей XII–XIII века).“ *Вестник ПСТГУ II* Вып. 1 (2) (2008): 15–30.
- RAASTED, Jorgen. “A primitive paleobyzantine notation.” In: *Nova a monumentis musicae byzantinae. Classica and mediaevalia*. XXIII. Copenhagen, 1962, 302–310.
- RAASTED, Jorgen. “Musical notation and quasi notation in Syro-Melkite liturgical manuscripts.” *Cahiers de l’Institut du Moyen-Age Grec et Latin* 31 (1979): 11–77.
- RAASTED, Jorgen. “Theta Notation and Some Related Notation Types.” In: *Paleobyzantine notations: A Reconsideration of the Source Material*. Ed. by J. Raasted and Chr. Troelsgaard. Hernen, 1995, 57–62.
- SGANDURA, Mariafrancesca. “La Theta notation nei Pentecostaria manoscritti antiquiora.” *Néa Póμη*, Rivista di riserche bizantinistiche 14 (2017) Roma, 2018: 297–314.
- TREITLER, Leo. “Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music.” *Speculum* 56, 3 (1981).
- TROELSGAARD, Ch. *Byzantine Neumes. A New Introduction in Middle Byzantine Musical Notation*. Copenhagen, 2011.

**From South-Slavic Theta Notation to Russian Znamenny Notation:
Music Links Between Serbian Menaia from XIV Century and
Russian Sticheraions from the XVI to XIX Centuries**

Summary

The Theta notation is a conditional way of recording chants in liturgical books common to the South and East Slavs, confirmed by the similarity or sameness of thetas and theta complexes in Russian, Serbian, and Bulgarian Octoechos, Triodions, and Menaia. This paper presents the latest discovery of theta complexes in two Serbian Menaia from the XIV century, which represent a starting point in a diachronic comparative analysis that includes Chilandarian and Russian neumatic sticherarions. The result of the analysis of specific notation fragments, which represent the material proof of Serbian medieval musical literacy, shows that theta formulas in Serbian menaia, originating from the oldest layers of the Byzantine notation, are much closer to Slavic written musical traditions than to the post-Byzantine tradition. On the other hand, the analysis of the given fragments showed that in the base of the Russian melodies of the hymns dedicated to the Serbian saints can be Serbian archaic version of the same chants, which has been preserved until today in the Serbian Menaia of the early Jerusalem tradition.

Keywords: theta, theta notation, theta complex, Znamenny notation, Menaia, Sticheraion.

БИЉАНА С. МИЛАНОВИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПРОУЧАВАЊЕ УМЕТНИЧКЕ БИОГРАФИЈЕ И
МУЗИЧКОГ ДЕЛОВАЊА ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА:
ПРИЛОГ ИДЕНТИФИКАЦИЈИ И РАЗМАТРАЊУ
ИСТРАЖИВАЧКИХ ИЗВОРА*

САЖЕТАК: У тексту се разматра документација из породичне архиве потомака композитора Петра Стојановића (1877–1957), која је 2018–2019. године послата Музиколошком институту САНУ. Грађа је систематизована и сагледана у контексту досадашњих проучавања докумената о овом уметнику. Представљен је њен садржај, указано је на њен значај у истраживању различитих аспеката биографије и уметничког деловања Петра Стојановића. Тексту је приложен попис грађе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Породична заоставштина потомака Петра Стојановића, Музиколошки институт САНУ, Библиотека Факултета музичке уметности у Београду, истраживање архивских извора.

Истраживање стваралаштва и бројних професионалних активности композитора, виолинисте, камерног музичара, диригента и музичког педагога Петра Стојановића (1877–1957) за сада је парцијално. Међународни научни скуп Музиколошког друштва Србије који је био посвећен Стојановићу и композиторима његове генерације – Петру Крстићу (1877–1957) и Станиславу Биничком (1872–1942), допринео је расветљавању маргиналног положаја овог уметника у контексту музиколошког канона, проучавању различитих аспеката Стојановићеве уметничке биографије, композиционо-стилских оквира појединих дела, као и примера рецепције његовог опуса и извођаштва (уп. Милановић 2017). Међутим, истовремено је постала јаснија недовољна

* Студија је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* Музиколошког института САНУ, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (ОН 177004).

покривеност досадашњих истраживања, а посебно су се отворила питања о идентификовању, пописивању и проучавању архивских и других научних извора и комплетирању библиографије, као неопходних корака у свеобухватнијем музиколошком приступу Стојановићевом раду. Решавање тих питања сложен је задатак због наглашене професионалне мобилности овог уметника и разутјене, још увек прилично непотпуне мапе његовог концертног и стваралачког представљања, која обухвата не само различите центре Европе већ и Северне и Јужне Америке.¹

У овом тексту првенствено ћу се бавити документацијом из породичне архиве Стојановићевих потомака, коју су Станка Јовановић (рођ. 1931) и Марко Димитријевић (1976), наследници композиторове рођене сестре Констанције Станке Димитријевић (1872–1954), послали Музиколошком институту САНУ.² Реч је о грађи коју чине разнородни материјали, од рукописних и штампаних композиција, преко фотографија и преписке, до текстова о Стојановићу и члановима његове породице. Документација је пристигла у два наврата, у априлу 2018. и мају 2019. године. Од укупно 213 пописаних јединица, Институту је поклоњено 93 јединице, а целокупна грађа уступљена је у електронском формату. Мањи део материјала који је доступан само у дигиталној форми остао је у поседу дародаваца, већи се налази у архиви Елизабете Застијера (Elisabeth Zastiera /1944/), унуке Петра Стојановића, док је неколицина докумената поклоњена пијанисткињи Наташи Шпачек (уп. Попис на крају текста).

С обзиром на електронску доступност свих јединица, грађа се може сагледати као јединствена архивска целина. Представићу њен садржај и указаћу на њен значај за истраживање биографије и уметничког деловања Петра Стојановића. Настојаћу да је проблематизујем и сагледам у контексту досадашњих проучавања докумената о овом

¹ Петар Стојановић остварио је низ уметничких резултата у свим срединама у којима је живео (Будимпешта, Беч, Београд). Поред педагошког рада на Новом бечком конзерваторијуму и у оквиру сопствене приватне школе за усавршавање виолиниста у Бечу, био је истакнут виолински педагог, а једно време и директор Музичке школе „Станковић“, као и један од оснивача и првих редовних професора Музичке академије у Београду. Својим композиторским и извођачким представљањима у периоду од почетка до средине XX века укључивао се у музичку културу многих градова, како Аустроугарске монархије тако и српске, те потом и обе југословенске државе. Његова музика емитована је на немачким радио-станицама, а концертно је извођена и на оба америчка континента. Уз објављене информације из његове биографије (уп. нпр. Рибич 2003), подаци о његовом раду постоје у непописаном делу његове заоставштине на ФМУ и у документацији из породичне архиве Стојановићевих потомака доступне у Архиву Музиколошког института САНУ.

² Дародавци живе у Сједињеним Америчким Државама – Станка Јовановић у Портланду (Орегон), а Марко Димитријевић у Сан Хозеу (Калифорнија). Станка Јовановић је кћерка Милоша Димитријевића (1896–1975), односно унука композиторове сестре. Марко Димитријевић је син Михаила Мише Димитријевића (1932–2017), брата Станке Јовановић, односно праунук Стојановићеве сестре Станке.

уметнику, јер сам била у прилици да се подробније и у дужем временском интервалу бавим примарним изворима о Стојановићу, првенствено током осмишљавања и припреме поменутог научног скупа и звучног издања посвећеног композитору.³ Тада сам стекла детаљан увид у све пописане и непописане материјале из заоставштине Петра Стојановића, која се чува у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду (ФМУ), као и у проучавања у оквиру пројекта *Знамениџи Срби из Будима и Пешће* (2002–2005).⁴ Захваљујем колегама који су ми у томе помогли.⁵ Истовремено, контакти са Станком Јовановић, Елизабетом Застијера, а посредно и с Марком Димитријевићем, омогућили су ми директан увид не само у архиву већ и у породичну културу сећања Стојановићевих потомака. Кроз обимну преписку коју сам с њима водила од 2017. године до данас, добијала сам исцрпне одговоре на бројна питања о грађи, композитору, члановима његове породице и шире. Дародавци су уложили огроман труд у исписивање неопходних података, сређивање, скенирање, а потом и слање документације, што ми је олакшало приступ материјалима и изради финалног пописа грађе. На свему томе веома сам им захвална.

О изворима у досадашњим истраживањима: крајњак преглед

Најважнију и незаобилазну библиотечко-архивску целину у истраживању стваралаштва и уметничког рада Петра Стојановића чини његова заоставштина која се чува у Библиотеци ФМУ. Остаци те

³ Првобитна идеја у оквиру пројекта *Реафирмација заборављене српске музике* Музиколошког друштва Србије обухватала је организовање међународног научног скупа, велике изложбе и низа концерата поводом годишњица Стојановића, Биничког и Крстића. С обзиром на доступна материјална средства одржан је само научни скуп, а у оквиру њега и концерт Стојановићеве музике. Годину дана касније, 15. децембра 2018, у оквиру истог пројекта организован је и снимљен још један концерт Стојановићевих остварења, а на основу снимака приређен је и објављен компакт-диск соната за виолину и клавир (бр. 2, оп. 18), виолу и клавир (бр. 2, оп. 108) и виолончело и клавир (оп. 55), које су Миљана Поповић Матерни (виолина), Љубомир Милановић (виола), Срђан Сретеновић (виолончело) и Неда Хофман (клавир) припремили и извели на основу рукописних извора поменутих дела (уп. Милановић 2019).

⁴ Видети непописану документацију пројекта *Знамениџи Срби из Будима и Пешће*, 2002–2005. Архив Музиколошког института САНУ, збирка: Архива Музиколошког института САНУ/САНУ (у даљем тексту: АМИ САНУ, Архива МИ САНУ/САНУ, 2002–2005).

⁵ Захвална сам, пре свега, музикологу и вишем библиотекару Романи Рибих (1970–2018), која ми је у више наврата слала скенирану документацију из Стојановићеве заоставштине похрањене у Библиотеци ФМУ. Захвалност дугујем и Игору Радети, музикологу и библиотекару запосленом у Библиотеци ФМУ, а затим и др Даници Петровић, научном саветнику у пензији, и Вери Тифенталер (Vera Tiefenthaler), музикологу и слависти, које су с Романом Рибих сарађивале на пројекту *Знамениџи Срби из Будима и Пешће* и од којих сам добила поједине информације о истраживањима Петра Стојановића.

„библиотеке целине“ била је Стојановићева друга супруга, Љубица Мила Стојановић рођена Петровић (1891–1966), која је Факултету поклонила или завештала композиторову рукописну и другу документацију (Рибић 2014: 167).⁶ Највећи сегмент заоставштине чини нотна грађа, у којој су претежно заступљени Стојановићев рукописи. Овај сегмент библиотечки је обрађен и музикалије су једним делом конзервиране у оквиру пројекта Библиотеке ФМУ под називом „Обрада рукописних музикалија Петра Стојановића (1877–1957). Израда електронског каталога и биобиблиографије композитора“ (2013), којим је руководила Романа Рибић. Каталог тог нотног фонда доступан је у електронској бази података узајамног библиотечког система Виртуелне библиотеке Србије COBISS (Рибић 2014).⁷ Такође, започето је сређивање и пописивање остале некњижне грађе из ове заоставштине, које је представљено на научном скупу посвећеном Стојановићу, Крстићу и Биничком (Рибић 2017). Тај мањи део библиотеке целине обухвата разноврсну грађу, а сходно типу и броју докумената близак је садржају материјала који су пристигли у Институт, с којим се и преклапа у појединим јединицама.⁸

За разлику од непописаног дела библиотеке целине, сегмент који чине музикалије био је извор музиколошких истраживања и пре библиотечке обраде ове грађе. Почев од осамдесетих година прошлог века, Стојановићевим стваралаштвом које обухвата обиман и жанровски богат опус искључиво су се бавили студенти на Катедри за музикологију и етномузикологију ФМУ. Тако су у распону од две деценије настали неколико семинарских радова и два обимнија прилога – дипломски рад о свим инструменталним концертима и магистарски рад о

⁶ Није утврђено када је заоставштина приспела на ФМУ. Недостаје одговарајућа документација о завештању, па се заоставштина (за сада) не може оквалификовати као легат, већ као библиотека целина (Рибић 2014; 2017). Нотна грађа из заоставштине први пут је заведена у инвентару нота 1967. године (Рибић 2014: 167). Будући да је Љубица Стојановић преминула 1966. године, могуће је да је заоставштина стигла на Факултет непосредно после њене смрти и да је убрзо потом и инвентарисана.

⁷ У претраживању музикалија Петра Стојановића у оквиру електронског каталога Библиотеке ФМУ (<http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?command=CONNECT&base=70178>) тренутно се може излистати 261 запис, а од тог укупног броја чак 233 записа чине рукописне јединице.

⁸ На основу увида у заоставштину на ФМУ и презентацију Романа Рибић, представљену на поменутом научном скупу, део непописане грађе библиотеке целине има укупно 207 јединица. Од тога, укупно 115 јединица директно се односи на Стојановићев рад и обухвата 8 композиторових аутобиографија, 1 биографију, 6 личних докумената, 16 писама и дописа, 29 фотографија, 35 концертних програма, 4 инструктивна записа, 9 Стојановићевих написа објављених у штампаним, 7 анонимних написа или написа из штампе других аутора. Остале 92 јединице представљају штампане композиције других аутора, које су чиниле део Стојановићеве личне библиотеке. Услед смрти Романа Рибић (2. јануара 2018) рад на сређивању и пописивању грађе остао је, за сада, недовршен.

камерној музици Петра Стојановића (HINCAK 1985; CVETKOVIĆ 2006).⁹ Међу студентске текстове спада и напис о либрету композиторове музичке драме *Блаженкина заклетва*, рађен као семинар на основним студијама музикологије, који је једини од наведених радова објављен (ЦВЕЛИЋ 1998). Иако је на поменутом научном скупу неколико прилога музиколога и музичких теоретичара било посвећено аналитичким аспектима појединих Стојановићевих композиција, већина музичких дела овог аутора до сада није анализирана нити обрађена у неком другом научном погледу. Стога је знатно умањена могућност свеобухватнијег сагледавања композиционо-техничких, стилских и поетичких димензија Стојановићевог стваралаштва. То се посебно односи на његову сценску музику, првенствено на оперу *Тиџар*, опсежну музичку драму *Блаженкина заклетва* и балете *Краљевић и Мирјана* и *Девеј чирака*, који се налазе међу музикалијама библиотеке целине.

Питање проналажења, обраде и пописивања извора релевантних за истраживање биографије и уметничког деловања Петра Стојановића први пут је постављено у оквиру пројекта *Знамениџи Срби из Будима и Пецише* (2002–2005), који је организовала Српска самоуправа у Будимпешти. Намера покретача пројекта испрва је искључиво била усмерена на објављивање пригодне, широј публици приступачне књижице о овом уметнику, која је касније и штампана поводом 100. годишњице премијере Стојановићеве веселе опере *Тиџар* у Будимпешти (*Композитор, виолиниста и музички педагог ПЕТАР СТОЈАНОВИЋ* 2005). Међутим, на иницијативу др Данице Петровић, у то време научне саветнице и директорке Музиколошког института САНУ, која се укључила у руковођење пројектом, организован је и рад на прикупљању и истраживању научних извора везаних за Стојановића.¹⁰

Проучавања у оквиру пројекта обављале су Романа Рибих и Вера Тифенталер. Обе ауторке допринеле су информативности поменутог пригодног издања о Стојановићу, али су објавиле и засебне, научне радове. Рибихева је тада започела своју активност на сређивању и пописивању

⁹ Два семинарска рада писана на истој Катедри такође су посвећена камерном стваралаштву: *Петар Стојановић: камерна музика – форма као традиционални слој* Иване Перковић и *Камерна музика Петра Стојановића до 1914. године* Јоване Стокић (према Цветковић 2006: 316).

¹⁰ У марту 2002. године, Даница Петровић понуђено је да за 125. годишњицу Стојановићевог рођења напише текст за „свештицу“ о композитору, која је требало да буде штампана већ „до друге половине октобра“. Замишљено издање требало је да обухвати око 16 штампаних страница А5 формата с илустрацијама. Такође, организатори су планирали да се поводом издања одржи концерт виолинисте Стефана Миленковића и Гудача Св. Ђорђа (Писмо Петра Ластиха, председника Самоуправе Срба у Мађарској из Будимпеште упућено Даници Петровић, 25. март 2002. АМИ САНУ, Архива МИ САН/САНУ, 2002–2005). С обзиром на кратак рок и на неистраженост Стојановићевог рада, издање је одложено и предузети су кораци у прикупљању и проучавању извора.

Стојановићеве заоставштине у Библиотеци ФМУ. Објавила је прву биографску студију о овом уметнику (Рибич 2003), приложивши јој детаљан попис дела, с описом рукописа, преписа и штампаних издања доступних у заоставштини, као и подацима о другим Стојановићевим композицијама које се помињу у појединим критикама између два светска рата или у каснијим енциклопедијским јединицама и музичким приручницима (Исто: 170–185). Вера Тифенталер проучавала је период Стојановићевог деловања у Бечу и објавила је текст о рецепцији композиторских оперета које су премијерно представљене, а потом и извођене у аустријској престоници (ТИФЕНТАЛЕР 2005). Тада је то била прва, а за сада је једна од свега две објављене научне студије о реакцији критике и публике на стваралаштво и концертне активности Петра Стојановића (Исто; ЦВЕТКОВИЋ 2006).

Значајан сегмент рада Тифенталерове у оквиру наведеног пројекта односио се на истраживања у бечким архивима и библиотекама. Сакупљени су и узорно систематизовани подаци о Стојановићевим изузетним успесима током студија на Конзерваторијуму и после њих, контактима и сарадњи с појединим уметницима, те његовом репродуктивном раду, а пронађени су и рукописи симфонијске поеме *Тријлав* и опере *Флорибела* (*Floribella*).¹¹ Будући необјављене, те информације дуго су биле непознате. Касније су допуњене новим истраживањима и представљене на научном скупу о Стојановићу, Крстићу и Биничком (АЈГНЕР 2017; КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, МЕРКЕЛ-ТИФЕНТАЛЕР 2017).

Једно од важних, а за откривање извора и кључних настојања истраживача у оквиру пројекта *Знаменији Срби из Будима и Пешће* односило се на идеју да се прикупе информације о свим Стојановићевим потомцима, како би се и тим путем евентуално дошло до докумената о композитору. Успостављен је контакт с Михаилом Мишом Димитријевићем и Ксенијом Илијевић (1923–2005), такође унуцима већ поменуте Стојановићеве сестре Станке.¹² Михаило Димитријевић чувао је документацију свог стрица Жарка Димитријевића (1908–1995), који је у својој архиви имао доста материјала о Стојановићу. Институту је

¹¹ Печ је о исписима из бечких архива и библиотека (Archiv Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde; Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus; Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Doblinger-Archiv), које је Вера Тифенталер систематизовала у тексту „Petar Stojanović und seine Zeit in Wien“ (необјављен рукопис, стр. 1–10). Тексту су приложени пописи извора под насловима „Quellen zu den Fotokopien“ (стр. 1–2) и „Zu den Handschriften“ (стр. 1–2). Такође, Тифенталерова је о напредовању својих истраживања извештавала Даницу Петровић. Уп. нпр. писмо Вере Тифенталер из Беча упућено Даници Петровић, 3. април 2004. (АМИ САНУ, Архива МИ САН/САНУ, 2002–2005).

¹² Према информацијама Станке Јовановић, Ксенија Илијевић била је кћерка Зорке Илијевић, рођене сестре Жарка Димитријевића, као и Милоша Димитријевића, оца Станке Јовановић.

уступио копије појединих породичних фотографија и друге грађе, доприневши и визуелно-документарном идентитету пригодне публикације пројекта (*Композитор, виолиниста и музички педагог Петар Стојановић* 2005). Добијена је и неколицина докумената од Ксеније Илијевић, али се тај материјал углавном односио на податке о породици Димитријевић.¹³ Ипак, упркос тежњама да се стекне увид у сву документацију коју је чувао Михаило Димитријевић, као и покушајима да се пронађе контакт с директним потомцима деце Петра Стојановића, број информација остао је недовољан.¹⁴ И касније, када се постављало питање породичне заоставштине, Михаило Димитријевић навођен је као једини познат Стојановићев потомак (Рибић 2014: 166).

Грађа из породичне заоставштине потомака Петра Стојановића: опис, систематизација и значај докумената

По обради и систематизацији документације о Петру Стојановићу која је 2018–2019. године приспела у Музиколошки институт може се стећи укупан увид у повезаност различитих, већ поменутих породичних архивских извора о композитору. Они воде порекло од три породичне линије Петра Стојановића и његових најближих сродника. Док библиотека целина упућује на документацију која се налазила код Стојановића и његове друге супруге, материјали доступни у Институту повезани су с друге две породичне гране. Једну од њих чине сестра Констанција Станка Димитријевић и њени потомци – синови Милош и Жарко Димитријевић, унука Станка Јовановић и унук Михаило Димитријевић, праунук Марко Димитријевић. Друга води од композиторове прве супруге, Хенријете Хени Вилчинске, преко кћерке Вере Кадлец, до унуке Елизабете Застіјера.

Станка Јовановић и Марко Димитријевић објединили су документацију наслеђену од композиторове сестре с материјалима које су сакупљали и чували њени наследници, пре свега Жарко Димитријевић.

¹³ Копије материјала које су уступили Димитријевић и Илијевићева чувају се у документацији пројекта. Сва грађа која се међу тим материјалима односи на Стојановића постоји и у збирци добијеној током 2018–2019, па је овом приликом није потребно наводити. Изузетак је рукописна биографија композиторовог оца Евгенија Стојановића (1837–1904) из пера Станке Димитријевић (Станка Ч. Димитријевић рођ. Стојановић, „Биографија Евгенија Стојановића“, рукопис, фотокопија. АМИ САНУ, Архива МИ САН/САНУ, 2002–2005).

¹⁴ Од 1911. до 1940. године Петар Стојановић био је у браку с Хенријетом Хени Вилчинском (Henriette Heni Wilcsinska /1888–1911/). С њом је имао кћерку Веру Стојановић Кадлец (Kadletz /1912–1978/) и сина Александра Стојановића (1918–1948). У браку с Љубицом Милом Стојановић није имао деце. Из истраживања Вере Тифенталер може се видети да се знало једино за име Вилчинске, на основу којег је Тифенталерова покушавала да пронађе траг о потомцима у Бечу (уп. „Petar Stojanović und seine Zeit in Wien“, рукопис. МИ САНУ, Архива МИ САН/САНУ, 2002–2005).

Такође, пошто су унуци композиторове сестре изгубили контакт са Стојановићевим унуцима после смрти Жарка Димитријевића (1995), они су ове породичне везе обновили (2017). То је омогућило међусобну размену оригиналних и скенираних докумената с Елизабетом Застијера. Упркос чињеници да се грађа и данас налази на различитим местима, њена обједињеност у електронском формату омогућава укупан увид у ове изворе и њихову доступност за истраживање.

Разнородна документа о Стојановићу из породичне архиве његових потомака систематизована су према типу и садржају у мање целине, а унутар њих и хронолошки. Први део пописа (А: ПОКЉОЊЕНА ГРАЂА) обухвата: (I) рукописне и штампане музикалије Петра Стојановића (бр. 1–7 у Попису), (II) композиторову преписку (бр. 8–13), (III) фотографије Петра Стојановића (бр. 14–28), (IV) по један концертни програм и плакат и Стојановићеву умрлицу (бр. 29–31), затим (V) обимну документацију Жарка Димитријевића (бр. 32–69), (VI) исечке из штампе и друге периодике (бр. 70–85), као и (VII) родослове и друге текстуалне прилоге дародаваца (бр. 86–93). Други део пописа (Б: ГРАЂА У ЕЛЕКТРОНСКОМ ФОРМАТУ) сачињен је према истим критеријумима, с тим што је документација претходно разврстана у три скупине, према месту на којем се чува. Тако се из прве скупине (а: Архива дародаваца) може уочити да су Станка Јовановић и Марко Димитријевић задржали део (I) фотографија (бр. 94–103) и (II) писама везаних за Петра Стојановића (бр. 104–106). Дародавци су у размени с композиторовом унуком (б: Архива Елизабете Застијера) преузели електронске копије (I) 20 фотографија (бр. 107–126) које она чува у својој архиви, док су њену личну колекцију обогатили (II) обимним корпусом оригиналне преписке чланова Стојановићеве породице (бр. 127–206). Најзад, трећу скупину чини (в) грађа послата Наташи Шпачек, која садржи Стојановићеву умрлицу, четири фотографије, једну штампану музикалију и примерак Правилника СОКОЈ-а из 1953. године (бр. 207–213).

Већ набрајање докумената може да упути на поједина преклапања и разлике између материјала доступних у Институту и у Библиотеци ФМУ.¹⁵ Грађа из породичне архиве композиторових потомака садржи мало извора за истраживање аспеката стваралаштва Петра Стојановића. Она је по типу докумената упоредива с непописаним сегментом поменуте библиотеке целине, јер пружа изворе за различита истраживања биографије и уметничког рада композитора. Њена специфичност, међутим, огледа се у знатном броју докумената који припадају контекстима Стојановићевог породичног окружења, али и материјала из каснијег времена, насталих после његове смрти. Садржај грађе може да

¹⁵ У попису грађе преклапања су означена напоменама.

допринесе проучавању разнородних тема у сагледавању Стојановићевог деловања, које ћу назначити у кратким описима сегмената документације.

Фотографије и преписка чине најобимније делове грађе и садрже највише информација, које уз податке из осталих врста докумената имају значај за музиколошко истраживање. Укупно 55 фотографија настало је у великом временском распону од краја XIX до осамдесетих година XX века. Већина њих обухвата појединачне портрете који приказују композитора од његових студентских до позних година, затим његове групне портрете с члановима породице, као и професионалне фотографије. Неколико снимака забележено је на сахрани композитора (бр. 24–28), док део њих документује прославу поводом именовања музичке школе на Убу (бр. 54–59), једине музичко-просветне установе која носи име Петра Стојановића. И преписка покрива сличан временски распон, али у њој има мало сачуваних писама из пера самог композитора. Међу породичним писмима доминира преписка његовог млађег брата Павла, у којој су адресати били Петар Стојановић и мајка Констанција (бр. 127–206).¹⁶ Посебно се истиче пет сачуваних писама које је Стојановић упућивао сестри Станки у својим позним годинама (бр. 9–13). Такође, разни дописи и писма потичу из времена после његове смрти и сведоче о настојањима Жарка Димитријевића да промовише личност и стваралаштво свог ујака.

Неговање култа породице карактеристичне за грађанско друштво и успостављање међусобне блискости међу њеним члановима документовани су на различите начине кроз преписку и на фотографијама. Стојановићева приврженост породици и дружељубивост у окружењу шире фамилије јасно су уочљиви како на фотографијама из окружења родитељског дома, тако и на онима снимљеним у његовим зрелим годинама. Део тих визуелних докумената настао је током летњих одмора у идиличним пределима Санкт Гилгена на обали језера Вофгангзе у близини Салцбурга, које је проводио с децом, првом супругом и њеним сродницима, касније и с унуцима (бр. 114–125), затим током празничних окупљања и славља с породицама сестре Станке и њених наследника (бр. 20, 21, 96), као и друге супруге, Љубице Миле Стојановић (бр. 103).

У кући Стојановићевог оца Евгенија, српског трговца и композитора-аматера, одржавале су се вечери камерне музике сваке суботе у

¹⁶ Наведена група писама, дописница и разгледница, у којој се налази и неколико примера преписке Петра Стојановића, захтева засебну обраду и детаљно пописивање које тек предстоји у даљем раду на грађи. О Павлу Стојановићу (1881–1920), млађем брату Петра Стојановића, мало је података. Био је инжењер железничког саобраћаја. Почетком XX века студирао је у Митвајди и извесно време радио у фабрици „Рингхофер“ у Смихову код Прага. Из тих градова писао је брату Петру и мајци. Године 1919. придружио се својој сестри Станки и њеној породици која се из Будимпеште преселила у Земун. Затим је радио у фабрици вагона у Нишу. Боловао је од туберкулозе и преминуо је већ 1920. године (уп. бр. 87 у Попису).

зимским месецима. Већина чланова његове породице бавила се музицирањем.¹⁷ Визуелне презентације приватног простора у којем је ставао Петар Стојановић укључују клавир као свакодневни предмет грађанског мобилијара, који ће и касније остати центар окупљања његовог дома (сл. 1, 2). Такође, о значају музике у свакодневном животу појединих чланова његове породице сведочи и преписка Павла Стојановића, који је у писмима Петру и мајци помињао посећивање концерата и оперских представа, једнако се интересујући и за извођење музике свог брата (бр. 127–206).



Сл. 1. Петар Стојановић с породицом (седе: отац Евгеније Стојановић, баба по оцу Јулија Оберлор-Видеман /Julie Oberlohr-Wiedemann/, мајка Констанција Стојановић; стоје: Петар Стојановић, Мара Риковски /Richovski/ – кћерка Константијиног брата Леонидаса Стерије, брат Евгеније и његова супруга Амалија Стојановић, Фрици Риковски /Frici Richovski/), Будимпешта, око 1900.

¹⁷ Уп. Станка Ч. Димитријевић рођ. Стојановић. „Биографија Евгенија Стојановића“, рукопис, фотокопија. АМИ САНУ, Архива МИ САН/САНУ, 2002–2005.



Сл. 2. Петар Стојановић с првом супругом и децом (стоје: кћерка Вера Стојановић, супруга Хенријета Хени Вилчинска /Henriette Heni Wilcsinska/ Стојановић, син Александар Стојановић; за клавиrom Петар Стојановић), 1928. или 1930.

Евгеније Стојановић био је истакнут представник српске заједнице у Будимпешти, члан „црквеног одбора“, оснивач и предводник „певачког друштва“, диригент студентског хора, учесник и главни организатор беседа и концертних забава које су посећивали и „мађарски великодостојници“, као и „Чеси и Пољаци“.¹⁸ У том контексту могло би се говорити и о аспекту његове интегрисаности у мултиетнички културни простор Аустроугарске. Слично сведочи и сфера приватности његове породице, видљива кроз преписку с краја XIX и почетка XX века, вођену на неколико језика. Евгеније Стојановић писао је супрузи на немачком, готицом, а сину Петру на српском, ћириличним писмом.¹⁹ Његов син Павле у писмима мајци обраћао се на немачком, брату Петру на мађарском, док је Петар углавном писао на српском, ћирилицом, укључујући у своја писма и сегменте на немачком језику.

У биографији Евгенија Стојановића, композиторова сестра Станка означила је свог оца као великог Србина: „Србија, Црна Гора и царска Русија били су његови идеали“ које је преносио и на децу, уливајући

¹⁸ Исто.

¹⁹ Евгеније је говорио 6 језика: српски, немачки, мађарски, италијански, румунски и грчки, а познавао је и енглески (Исто).

им „љубав за српство и опште славенство“.²⁰ Судећи према преписци, језик комуникације у приватној сфери и свакодневици није функционисао као маркер националне идентификације за већину чланова његове породице. Син Петар се, ипак, издвајао. У једном од два сачувана писма мајци из 1907. реторски је упитао: „Е, мислиш ти, ја ћу ти увек швабски писати?!?!?!“.²¹

Управо у то време Стојановић се налазио на почетку узлазне путање својих уметничких активности у Бечу. За собом је имао прве успехе остварене током студија и непосредно после њих, али је био и без сталног професионалног ангажмана. У поменутим писмима, мајку обавештава о својој свакодневној рутини. Мада притиснут материјалном оскудицом и штедњом, он је подстакнут оптимизмом и посвећен је раду: „Ја вредно свирам виолину, и вредно радим на партитури.“²² „(...) на моју партитуру само тинта ‘пљушти’“²³ пише мајци, очигледно задовољан својим уметничким напретком. Помиње одлазак у Оперу, на путу је да добије још два приватна ученика, а кратко извештава и о плану да се његов Концерт за виолину и клавир изведе поново, у наредној сезони.

Од познатих информација из Стојановићеве биографије ниједна се не везује за 1907. годину. Стога наведене цртице о професионалним активностима завређују пажњу. Истраживач ће наићи и на непотпуна имена музичара попут Тинтера, Шариба (Scharib), Марте, те ће уз сличне податке из писама Павла Стојановића добити трагове за идентификовање личности с којима је композитор комуницирао и музичара који су евентуално и изводили његова дела.²⁴ Поред тога, увид у наведени део породичне преписке користан је и за разматрање проблемских тема везаних за аспекте Стојановићевог интегрисања у средину у којој је деловао и питања његовог односа према (националном) језику и музици, а може се ставити и у функцију проучавања музичких дела, посебно оних фолклорне инспирације и карактеристичних наслова (нпр. *Мајерински језик*, бр. 7 у Попису).

У досадашњим истраживањима у више наврата указивано је на однос доминантних представника београдске музичке елите према

²⁰ Исто.

²¹ Писмо Петра и Павла Стојановића мајци Констанцији. Беч, 14. август 1907, 4 стране (уп. бр. 127–206).

²² Исто.

²³ Писмо Петра и Павла Стојановића мајци Констанцији. Беч, 20. август 1907, 4 стране (уп. бр. 127–206). И ово, као и претходно писмо, писано је током Павловог боравка у Бечу. У првом делу пише Петар, а у наставку његов брат.

²⁴ Ако се изузме период Стојановићевог студирања, међу уметницима у Бечу с којима је сарађивао пре 1907. помиње се само Паул Вајнгартен (Paul Weingarten /1886–1948/), који је са Стојановићем извео његову Сонату за виолину и клавир бр. 1 оп. 3, 1906. године. Недостају подаци о другим концертима. Уп. Рибич 2003; [Вера Тифенталер] „Petar Stojanović und seine Zeit in Wien.“ АМИ САНУ, Архива МИ САН/САНУ, 2002–2005.

Стојановићу, а посебно на критике Милоја Милојевића (1884–1946) које су деловале и на део касније, музиколошке мисли о овом уметнику (уп. нпр. Цветковић 2006). Милојевић је у различитим периодима свог критичког деловања мењао оштрину својих ставова према Стојановићу. Његови написи из времена непосредно пре Стојановићевог преласка у Београд, подстакнути и поратном психозом против свега што је стизало из Аустрије, били су не само негативни већ су оспоравали Стојановића као композитора, те унапред, готово памфлетски позивали на његово изопштавање из београдске средине.²⁵ У таквим околностима, означен као „туђ“ и „стран“, Стојановић је имао проблем да по дефинитивном пресељењу 1924. године пронађе одговарајуће запослење у Земуну и Београду. Помоћ му је пружио породични пријатељ др Душан Путник, председник Музичког друштва „Станковић“. Захваљујући Путнику, Стојановић је 1925. године наставио своју професионалну каријеру као професор и директор Музичке школе „Станковић“. Композиторова фотографија с Путником управо из тог времена сачувана је у документацији његових потомака (сл. 3).

Интегришући се у круг уметника окупљених око Музичког друштва „Станковић“, Стојановић је као педагог, извођач и композитор изградио и мрежу својих музичких сарадника. У београдској музичкој средини између два рата стекао је и неколико признања, укључујући позицију редовног професора Музичке академије у Београду (1937). Мало је грађе међу пристиглом документацијом која се односи на овај период, али је вредан пажње сачуван програм већ познатог, свечаног концерта поводом прославе 30. годишњице Стојановићевог уметничког рада (1938). Стојановић се том приликом представио и као стваралац и као оркестарски диригент, предводећи Београдску филхармонију, уз суделовање виолинисте Серђа Пазинија и Хора Музичког друштва „Станковић“ под управом Миленка Живковића (бр. 29 у Попису).

У документацији доступној у Музиколошком институту могу се пронаћи информације о динамичној Стојановићевој сарадњи с музичарима и честом извођењу његових дела у земљи и иностранству у позним годинама његовог живота. Фотографије с концерта одржаног 26. марта 1953. поводом јубиларног, 75. рођендана Петра Стојановића, сведоче о великом подухвату којим су истакнути београдски солисти

²⁵ Милојевић је писао да Београду „Нису потребни (...) Пере Стојановићи који, Срби пореклом, не знају честито ни своје име да изговоре и који су се тога имена стидели док је Аустрија била Аустрија, *alma mater*.“ (Милојевић 1920: 1). „(Стојановић) је, ипак, у Бечу стекао извесну репутацију и ми можемо да будемо задовољни тиме и да га замолимо да остане у тој средини са којом се саживео и коју одражује својом музикалном културом специфично Бечком. Он је туђ нама и ми смо туђи њему. Ни он од нас не може имати користи, нити се ми од њега можемо чему надати.“ (Милојевић 1922: 7).



Сл. 3. Петар Стојановић и др Душан Путник на излету с члановима породице (стоје слева: син др Путника, Софија Цока Димитријевић – сестричина П. Стојановића, Петар Стојановић, кћерка др Путника; седе: др Путник, Станка Стојановић – сестра П. Стојановића, син др Путника), 1924–1925.

Бранко Пајевић, Лазар и Милица Марјановић, и диригент Ђура Јакшић, с Београдском филхармонијом, одали признање аутору, изводећи његове *Четири игре из сиварих времена*, Концерт за виолину и оркестар бр. 5, оп. 78, Дупли концерт за клавир, виолину и оркестар, оп. 110, и симфонијску поему *Смрт јунака*, оп. 33.²⁶ Познати фотограф Стеван Крагујевић (1922–2002) забележио је том приликом моменте на концертној сцени и иза ње (бр. 22, 23, 97, 99–101) (сл. 4). Неколико фотографија израдио је и у Стојановићевом дому, међу којима снимак композитора с уметничким паром Марјановић сведочи о професионалној сарадњи и пријатељству с овим уметницима (бр. 102).

У писмима које је композитор упућивао сестри Станки током те исте, 1953. године, истраживач може пронаћи бројне информације о његовом деловању, о томе како је неуморно компоновао и сарађивао с колегама упркос притиску здравствених проблема у својим позним годинама (бр. 9–13 у Попису). Већ поменути Бранко Пајевић, „нова

²⁶ Програм концерта налази се у непописаном делу Стојановићеве заоставштине у Библиотеци ФМУ.



Сл. 4. Ђура Јакшић диригује Београдском филхармонијом на концерту поводом 75. годишнице Петра Стојановића. Београд, КНУ, 26. март 1953. (фото: С. Крагујевић)

звезда“ према Стојановићевим речима, планирао је извођење Концерта за виолину и клавир бр. 2, који је својевремено био на репертоару Јана Кубелика, као и представљање Клавирског квартета у Де-дуру (оп. 15, 1906–1909) и нових дела – Сонате у Ге-дуру (бр. 6, оп. 95, 1946–1947) и Трија за флауту, виолину и клавир (оп. 125, 1953).²⁷ Стојановићеву музику изводио је на концертима у Београду и Сарајеву, а у најави су били концерт у Женеви и снимања за радио-станице у Цириху и Београду. Такође, Милица Марјановић предузела је кораке у вези с преписивањем Сонате за виолину и клавир бр. 5 (оп. 90, 1945–1946), како би је у сарадњи с Лазаром Марјановићем представила у Бечу и Београду.²⁸ Поменути Дупли концерт успешно су интерпретирали и у Осијеку, био је емитован на таласима Радио Новог Сада, а било је предвиђено и снимање и емитовање овог остварења на београдском Радију.²⁹

Иако је могуће да неки од наведених планова нису били реализовани, подаци који се односе на поменуте, али и на друге домаће уметнике (нпр. виолиниста Петар Тошков) могу да упуте на истраживање

²⁷ Уп. писма, бр. 11–13 у Попису.

²⁸ Писмо, бр. 11.

²⁹ Писма, бр. 12 и 13.

појачаног присуства Стојановићевих дела на концертним подијумима средином XX века. Тезу о учесталијим извођењима Стојановићевих опуса на јавној музичкој сцени тога времена потврђују и други доступни подаци (уп. Рибич 2003: 168), укључујући и информације из Каталога чланова Удружења композитора Србије, који постоји у грађи (бр. 69 у Попису). Поред тога, посебан научни потенцијал имају информације о композиторовом познанству и сарадњи с иностраним уметницима. Неке од њих, попут, на пример, заједничке фотографије с међународно познатим диригентом Берлинског филхармонијског оркестра Хансом фон Бендом (Hans von Benda) (бр. 117), тек наводе на помисао о евентуалном постојању њихове професионалне сарадње. Међутим, поменута писма сестри сведоче о другим примерима и извођењу Стојановићеве музике у иностранству. На пример, на молбу Вернера Лехриха (Werner Löhrich), концертног флаутисте и доцента на Високој школи за музику у Хајделбергу, Стојановић је послао партитуру Концерта за флауту и клавир (оп. 71, 1940–1942), јер је Лехрих имао у плану да ово дело представи на више радио-станица.³⁰ Такође, подаци упућују и на сарадњу с уметницима из Баден-Бадена,³¹ као и на контакте с флаутистом Јосифом Хабшидом, који је радио у Мендози.³² Управо је Хабшид премијерно извео поменути Концерт за флауту 1951. године,³³ а преписка указује на наставак његове сарадње са Стојановићем. Хабшид је у два наврата интерпретирао *Југословенски рондо*, извештавајући композитора да је дело представљено „са ванредним успехом“³⁴ и да су „југословени тамо дирнути слушали мелодије у српском народном духу“.³⁵ За свој новоосновани камерни ансамбл при Универзитету наредио је од Стојановића и једну композицију, па је том приликом настао Трио за флауту, виолину и клавир (оп. 125). Вредело би детаљније испитати ову сарадњу, као и рецепцију Стојановићеве музике, како у универзитетским, стручним, и ширим круговима аргентинске публике, тако и међу југословенским исељеницима у Мендози.

³⁰ Писмо, бр. 11.

³¹ Писмо, бр. 13.

³² Уп. писма, бр. 11–13. Хабшид је музику учио у Београду, потом у Бечу, а по пресељењу у Аргентину 1949. године (од када се његово име бележи у хиспанизованој варијанти /José Habschied/), добио је позицију предавача на Националном универзитету у Мендози (Universidad Nacional de Cuyo) и место соло флаутисте у симфонијском оркестру истог Универзитета (за детаљнију биографију уп. прилоге у DE LORENZO 1992).

³³ Уп. Програм концерта у Мендози, Teatro independencia, 24. октобар 1951. Извођачи: José Habschied, Orquesta sinfonica de la Universidad nacional de Cuyo, диригент Julio Perceval. Заоставштина Петра Стојановића. Библиотека ФМУ (непописани део заоставштине, без сигнатуре).

³⁴ Писмо, бр. 11.

³⁵ Писмо, бр. 12.

Интензитет извођења стваралаштва Петра Стојановића нагло је опао после његове смрти, па се о овом уметнику често говори као о запостављеном, заборављеном и маргинализованом, не само у музиколошком контексту већ и у контексту јавног представљања његових дела. Ипак, да би овакве тврдње постале део научног рада, потребна су истраживања концертних и других репертоара. Значајну грађу за проучавање ове теме чине дописи са спецификацијама обрачуна ауторских накнада СОКОЈ-а за јавно извођење и емитовање композиција Петра Стојановића у периоду 1976–1995. година (бр. 32–43 у Попису), заједно с табелом насталом на основу овог материјала, коју је сачинила дародавац грађе Станка Јовановић (бр. 91). Поред тога, у документацији се чува и неколико исечака из штампе који упућују на извођења Дуплог концерта за виолину и клавир у Београду (1977; 1993) и оперете *Војвода од Рајхшица* у Новом Саду (2003).

Текстови и други материјали Жарка Димитријевића, као и самих дародаваца, посебна су врста докумената међу јединицама грађе о Стојановићу. Димитријевић је био велики поклоник Стојановићевог рада и сматрао се позваним да га на различите начине промовише.³⁶ У својим обраћањима медијима и у приликама када је јавно говорио о Стојановићу указивао је на запостављеност композитора у српској средини. Чинио је то и из личног угла, износећи своја и породична сећања. Намеравао је да јавно полемише с музичким критичаром Бранком Драгутиновићем, који је наставио Милојевићеву линију критике Стојановићевог стваралаштва, али је своје реакције ипак оставио у рукопису (уп. бр. 60–62 и 72, 75 у Попису). Његовом заслугом подаци о Петру Стојановићу укључени су у књигу о Србима у Бечу (бр. 68 у Попису; уп. Медаковић 1998: 293–94). Такође, имао је и значајну улогу у реализацији идеје о именовању Школе за основно музичко образовање „Петар Стојановић“ на Убу (бр. 44–59).

За потенцијалног истраживача документације из архиве Стојановићевих потомака од велике су користи родослови које су израдили дародавци, као и текстови Станке Јовановић о појединим члановима породице. Без тих информација, као и коментара и исписаних имена уз фотографије, у проучавању грађе постављали би се тешко решиви проблеми. Такође, веома су значајне детаљне информације из пера Станке Јовановић о носиоцима ауторских права Петра Стојановића,

³⁶ Жарко Димитријевић био је шумарски инжењер и музичар-аматер. У младости је учио виолину у класи свог ујака Петра Стојановића у Музичкој школи „Станковић“. Био је пријатељ Лазара Марјановића и Милице Марјановић. Одржавао је контакте с Ђуром Јакшићем, Душаном Плавшом и другим музичарима и музичким писцима који су поштовали дело Петра Стојановића. Уз упућеност у професионалне активности свог ујака поседовао је и извесна знања из историје српске музике, што се може уочити из његових текстова.

које су у ранијим истраживањима већим делом биле непознате и не-исправно тумачене.³⁷

На основу аналитичког увида у грађу из породичне архиве потомака Петра Стојановића може се закључити да је овај корпус докумената користан у истраживању биографије и уметничког деловања композитора. Разнородни материјали могу се укључити у испитивање сложених преплета приватних и породичних, професионалних и јавних аспеката Стојановићевог живота и рада, разматрање проблема Стојановићевог интегрисања у бечки и београдски музички контекст, проучавање његовог схватања националне уметности, те сагледавање аспеката маргинализације композитора у оквирима српске музике пре и после његове смрти. Међу појединачним подацима најбројнији су они који упућују на неистражене аспекте Стојановићеве сарадње с другим музичарима и извођење његове музике у земљи и иностранству, посебно током позних година његовог живота. Грађа је упоредива с непописаним сегментом заоставштине Петра Стојановића која се чува у Библиотеци ФМУ, а с којом се међусобно допуњава у истраживачком контексту.

³⁷ Ауторска права до 2027, када истиче 70 година од смрти Петра Стојановића, деле Гордана Марјановић, уметнички сарадник на Катедри за гудачке инструменте ФМУ, кћерка поменутог уметничког пара Марјановић, и композиторова унука Елизабета Застијера. Наиме, први наследник ауторских права била је Љубица Мила Стојановић. Она је у свом тестаменту једну половину ауторских права оставила Стојановићевој кћерки Вери Кадлец, коју је наследила кћерка Елизабета. Другу половину оставила је Радици Петровић Стојановић, кћерки свог брата Драгослава Гиге Петровића. Радицу је тестаментом наследила Гордана Марјановић, сестричина њеног мужа Милана Стојановића. Будући да су Стојановићеви наследници живели у Бечу, њихова ауторска права у Југославији заступали су потомци композиторове сестре: Милош Димитријевић заступао је Веру Кадлец, а Жарко Димитријевић Елизабету Застијера. После Жаркове смрти (1995) Елизабета Застијера изгубила је везу са СОКОЈ-ем. Тек децембра 2017, током боравка у Београду поводом научног скупа о Стојановићу, Крстићу и Биничком, обновила је ауторска права и примила заостале тантијеме (уп. бр. 92 и 93 у Попису).

ПОПИСИ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ ИЗ ПОРОДИЧНЕ АРХИВЕ
ПОТОМАКА ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА, КОЈА СЕ ЧУВА У
МУЗИКОЛОШКОМ ИНСТИТУТУ САНУ.

ДАРОДАВЦИ: СТАНКА ЈОВАНОВИЋ И МАРКО ДИМИТРИЈЕВИЋ
(2018–2019)

А) ПОКЛОЊЕНА ГРАЂА³⁸

І) *Композитије Пејтра Стојановића*

1. Scherzo у старом стилу.

Деоница виолине 2 стр. Рукопис аутора, плаво мастило.

2. Duet za dve violine op. 116.

Деоница I виолине, 10 стр. Испод наслова посвета: „porodici Dr-a Đorđa Pešića za kućnu upotrebu“. Фотокопија рукописа.³⁹

3. Humoreska.

За виолину и клавир. Насловна страна деонице виолине, 1 стр, и клавирска деоница, 5 стр. На насловној страни: „izdanje za amaterе“, 1946; на стр. 5 клавирске деонице: „Beograd 19/VI 1944“; на стр. 1 клавирске деонице печат Библиотеке Музичке академије, Инв. бр. 14007. Рукопис аутора, црно мастило.⁴⁰

4. Romance za violinu i mali orkestar.

Деоница харфе 5 стр. Рукопис, црно мастило.⁴¹

5. Lieben am Dach [Девојка на мансарди].

Operette in einem Vorspiel und zwei Akten von Victor Léon. Musik von Peter Stojanovits. Klavierauszug zu zwei Händen mit unterlegten Text (B. Bersa). Wien: Ludwig Doblinger, 1917.

6. Der Herzog von Reichstadt [Божвода од Рајхштата]. Operette in drei Akten von Victor Léon und Heinz Reichert. Musik von Peter Stojanovits. Klavierauszug mit Text (Klavierpartitur). Wien: Ludwig Doblinger, 1921.

7. Materinski jezik / In meiner Muttersprache op. 31. Wien: Edition Slave, 1922.

За виолину и клавир (партитура и деоница виолине).

ІІ) *Прејиска Пејтра Стојановића*

8. Разгледница Петра Стојановића из Пожаревца упућена Ести Сабо (Esti Szabo) у Новом Саду (Neuzatz, Ungarn), 19. август 1904.

9. Писмо Петра Стојановића из Бохињске Бистрице сестри Станки Стојановић Димитријевић у Пачиру, 2. август 1953.

³⁸ Сва документација поклоњена је и у електронском формату.

³⁹ Комплетан рукопис налази се у Библиотеци ФМУ, сигн. 785.7 STOJA.P-15.

⁴⁰ Комплетан рукопис у Библиотеци ФМУ, сигн. 787.1 STOJA.P-24. Музикалија је касније штампана: *Јужословенски рондо и Хумореска* за виолину и клавир. Београд: Удружење композитора Србије, 1955.

⁴¹ Препис композиције „Romance: za violino-solo i mali orkestar“, 10 деоница, налази се у Библиотеци ФМУ, сигн. 78.089.64 STOJA.P-14.

10. Писмо Петра Стојановића из Старе Фужиње (Бохињ) сестри Станки Стојановић Димитријевић у Пачиру, 18. август 1953.
11. Писмо Петра Стојановића из Београда сестри Станки Стојановић Димитријевић у Пачиру, 19. септембар 1953.
12. Писмо Петра Стојановића из Београда сестри Станки Стојановић Димитријевић у Пачиру, 2. новембар 1953.
13. Писмо Петра Стојановића из Београда сестри Станки Стојановић Димитријевић, 25. јануар 1954.

III) Фотографије Пејтра Стојановића

14. Петар Стојановић с мајком Констанцијом Стојановић. Будимпешта, 1898.
15. Петар Стојановић с виолином. Беч, око 1900.
16. Петар Стојановић и др Душан Путник, председник Музичког друштва „Станковић“, на излету с члановима породице (стоје слева: син др Путника, Софија Цока Димитријевић – сестричина П. Стојановића, Петар Стојановић, кћерка др Путника; седе: др Путник, Станка Стојановић – сестра П. Стојановића, син др Путника). 1924–1925.
17. Петар Стојановић с првом супругом и децом (стоје: кћерка Вера Стојановић, супруга: Хенријета Хени Вилчинска /Henriette-Heni Wilcsinska/ Стојановић, син Александар Стојановић; за клавиром: Петар Стојановић). 1928. или 1930.
18. Петар Стојановић са сестром Станком Димитријевић и колегама с Музичке академије. Београд, б. г.⁴²
19. Портрет Петра Стојановића, 1930-е.
20. Петар Стојановић на свадби братанца Жарка Димитријевића и Гордане Осмец. Дарувар, 6. јун 1935.
21. Петар Стојановић с породицом сестре Станке Димитријевић (седе, први ред слева: Михаило Миша Димитријевић, Ксенија Илијевић, Станка Димитријевић Јовановић; други ред: Петар Стојановић, Станка Димитријевић, Чеда Јовановић; стоје: Лазар Илијевић, Загорка Цицика Димитријевић, Гордана Осмец Димитријевић, Зорка Беба Димитријевић Илијевић, Софија Цока Димитријевић, Жарко Димитријевић). Земун, на Ускрс 19. априла 1937.
22. Виолиниста Бранко Пајевић, Београдска филхармонија и диригент Ђура Јакшић, током наступа на концерту поводом 75. годишњице Петра Стојановића. Београд, КНУ, 26. март 1953. Фото: С. Крагујевић.⁴³
23. Петар Стојановић у разговору с пријатељем. Снимљено на концерту поводом 75. годишњице Петра Стојановића. Београд, КНУ, 26. март 1953. Фото: С. Крагујевић.
24. Сахрана Петра Стојановића (1) (први ред слева: Жарко Димитријевић, Ирена Петровић, Љубица Мила Стојановић, Милош Димитријевић;

⁴² Иста фотографија налази се и у непописаном делу Стојановићеве заоставштине у Библиотеци ФМУ.

⁴³ Исто.

- други ред: Х, Зорка Димитријевић Илијевић, Софија Димитријевић, Драгослав Гига Петровић – брат Љубице Миле Стојановић). Београд, 13. септембар 1957.
25. Сахрана Петра Стојановића (2). Београд, 13. септембар 1957.
 26. Сахрана Петра Стојановића (3). Београд, 13. септембар 1957.
 27. Сахрана Петра Стојановића (4) (слева: Жарко Димитријевић, Ирена Петровић, Љубица Мила Стојановић, Милош Димитријевић; други ред десно: Драги Поробић). Београд, 13. септембар 1957.
 28. Сахрана Петра Стојановића (5) (слева: Жарко Димитријевић, Ирена Петровић, Љубица Мила Стојановић, Милош Димитријевић, Софија Димитријевић, Драгослав Гига Петровић). Београд, 13. септембар 1957.

IV) Програми, њлакаџи, умрлица

29. Свечани концерт у организацији Музичког друштва „Станковић“ поводом прославе 30-годишњице уметничког и композиторског рада Петра Стојановића. Београд, 22. фебруара 1938. (Концертни програм).
30. „Петар Стојановић (1877–1957), Будимпешта – Беч – Београд. Музичко вече поводом 100. годишњице будимпештанске премијере веселе опере *Тиџар* српског композитора, родом из Будима“, у организацији Српске самоуправе у Будимпешти, Српске самоуправе III-ег квартала и Музиколошког института САНУ. Учествују: Снежана Савичић, сопран, Дарио Хуменџук, клавири, Катарина Тешењи, виолина, Драгана Петковић, клавири. Уводна реч: Даница Петровић, директор Музиколошког института САНУ. Друштво старог Будима, Будимпешта, 30. новембар 2005. (Плакат).
31. Умрлица Петра Стојановића (12. септембар 1957).

V) Документација Жарка Димитријевића

а) Дописи са спецификацијама обрачуна ауторских накнада СОКОЈ-а за јавно извођење и јавно емитовање композиција Петра Стојановића упућивани Жарку Димитријевићу, заступнику ауторских права Елизабете Застијера, унуке Петра Стојановића, у периоду 1979–1990.

32. Допис с обрачунима за 1979. годину. 30. јун 1980.
33. Допис с обрачунима за 1980. годину. 10. јул 1981.
34. Допис с обрачунима за 1981. годину. 28. јун 1982.
35. Дописи с обрачунима за 1982. годину. 10. јун и 15. јул 1983.
36. Дописи с обрачунима за 1983. годину. 6. јун и 2. јул 1984.
37. Дописи с обрачунима за 1984. годину. 14. јун и 5. јул 1985.
38. Допис с обрачунима за 1985. годину. 10. јул 1986.
39. Допис с обрачунима за 1986. годину. 10. јул 1987.
40. Допис с обрачунима за 1987. годину. 30. јун 1988.
41. Допис с обрачунима за 1988. годину. 13. јул 1989.
42. Допис с обрачунима за 1989. годину. 11. јул 1990.
43. Допис с обрачунима за 1990. годину. 19. јун 1991.

б) Именовање Школе за основно музичко образовање „Петар Стојановић“ у Убу

44. Допис Школе за основно музичко образовање Уб – директор Сулејман Ћатовић, Жарку Димитријевићу, 2. новембар 1981.
45. Допис Жарка Димитријевића Школи за основно музичко образовање Уб, 5. новембар 1981.
46. Допис Скупштине општине Уб, Одељења за општу управу и друштвене службе, Жарку Димитријевићу, 3. март 1982.
47. Допис Жарка Димитријевића Скупштини општине Уб, Одељењу за општу управу и друштвене службе, 6. април 1982.
48. Позивница за свечаност 4. јуна 1983. године поводом именовања музичке школе Уб. Музичка школа „Петар Стојановић“ у Убу, маја 1983.
49. Музичка школа „Петар Стојановић“ у Убу. Програм свечаности поводом именовања (4. јун 1983).
50. Уводни говор Сулејмана Ћатовића, директора Школе, на свечаности поводом именовања одржаној 4. јуна 1983.
Необјављен говор, 1 стр.
/Школа за основно музичко образовање у Убу добила је име Петра Стојановића 1. маја 1982./
51. Жарко Димитријевић, „Мој ујак Петар Стојановић“. Говор на свечаности поводом именовања Школе за основно музичко образовање „Петар Стојановић“, одржаној у Убу, 4. јуна 1983.
Необјављено, 5 стр. куцаоног текста с рукописним интервенцијама.
52. Жарко Димитријевић, „Музичка школа у Уб-у узела име *Музичка школа Пејтар Стојановић*. Шта је у Београду заборављено у Уб-у није“
Необјављено, 2 куцане стране с рукописним интервенцијама; на горњој маргини изнад наслова: „Уредник Даутовић Сава Културни живот“ и број телефона. Текст је вероватно послат уреднику културне рубрике листа *Политика*.
53. Допис Сулејмана Ћатовића Жарку Димитријевићу, 28. јун 1983.
54. Фотографија Жарка Димитријевића; говор на свечаности поводом именовања Музичке школе „Петар Стојановић“. Уб, 4. јун 1983.
55. Фотографија публике на свечаности поводом именовања Музичке школе „Петар Стојановић“. Уб, 4. јун 1983.
56. Фотографија Лазара Марјановића, Елизабете Застијере (Elizabeth Zastiera) и Жарка Димитријевића у публици. Свечаност поводом именовања Музичке школе „Петар Стојановић“. Уб, 4. јун 1983.
57. Групна фотографија (1). Свечаност поводом именовања Музичке школе „Петар Стојановић“ (слева: Михаило Димитријевић, Елизабета Застијера, сликар Миодраг Петровић, Х, наставница хармонике Војка Терзић, Х, Ирена Димитријевић – супруга Михаила Димитријевића, Ђура Јакшић, Х; испред: Марко и Иван – синови Михаила Димитријевића). Уб, 4. јун 1983.
58. Групна фотографија (2). Свечаност поводом именовања Музичке школе „Петар Стојановић“ (слева: Марко Димитријевић, Х, Михаило Дими-

тријевић, Ирена Димитријевић, Х, Лазар Марјановић, Иван Димитријевић, Х, Жарко Димитријевић, Ђура Јакшић, Елизабета Застијера, Х, сликар Миодраг Петровић, Х). Уб, 4. јун 1983.

59. Свечаност поводом именовања Музичке школе „Петар Стојановић“, групна фотографија (3) (слева: Х, Михаило Димитријевић, сликар Миодраг Петровић, Ирена Димитријевић, Ђура Јакшић, Лазар Марјановић, Елизабета Застијера, Жарко Димитријевић; испред: Марко и Иван Димитријевић). Уб, 4. јун 1983.

в) Реакције на музичке критике Бранка Драгутиновића

60. Жарко Димитријевић, *Кријка о кријци*.
Необјављен текст, 3 стр. Поводом написа „Значајан Јубилеј. Прослава 70-годишњице композитора Петра Коњовића.“ *Полијика* 12. 12. 1953.⁴⁴
61. Жарко Димитријевић, *Уреднишћу „Полијике“*.
Необјављен допис, 2 стр. + руком писана прва верзија, 4 стр. Поводом написа „Значајан Јубилеј. Прослава 70-годишњице композитора Петра Коњовића.“ *Полијика* 12. 12. 1953. Текст није послат уредништву.
62. Жарко Димитријевић, *Уреднишћу „Полијике“*. *За рубрику „Културни животи“*. Београд, 10. мај 1960.
Необјављен допис, 3 стр. + руком писана краћа верзија, 2 стр. Поводом текстова „Значајан Јубилеј. Прослава 70-годишњице композитора Петра Коњовића.“ *Полијика* 12. 12. 1953. и „Концерт поводом јубилеја Петра Коњовића.“ *Полијика* 29. 4. 1960. Није познато да ли је допис послат уредништву.

г) Разно

63. *Souvenir de Zombor. Violino*. Од Пере Стојановића оп. 27. Прерада за средњу тежину Жарко Ч. Димитријевић stud. ing. for. У Земуну 2-XI.927.
За соло виолину. Рукопис Жарка Димитријевића, црно мастило, 3 стр.
64. Писмо Петра Стојановића из Београда сестри Станки Стојановић Димитријевић, 25. јануар 1954. (Препис писма с коментаром Жарка Димитријевића).
65. Допис Жарка Димитријевића Факултету музичке уметности (Музичкој академији), Београд, 5. јул 1983.
66. Жарко Димитријевић, „Предлог текста за разговор на програму Радио-Београда са Жарком Димитријевићем дипл. инг из Београда о његовом ујаку пок. Петру Стојановићу, композитору, виолинисти и професору Музичке академије у Београду, поводом 107. год. рођења и 27. год. смрти.“
Необјављено, 10 купаних страна с додацима за стране 2 и 3, две верзије; август 1984.
67. Допис Жарка Димитријевића Радио-телевизији Србије, за емисију „Суботом увече“. 24. мај 1993.

⁴⁴ Сви новински текстови на које је реаговао Ж. Димитријевић налазе се у наредној рубрици VI) *Исечци из штампе и друже периодике* овог пописа.

68. Жарко Димитријевић, „Срби у Бечу. / Политика 5. јула 1993. г.“
 Реакција на текст З. Р., „Нови пројекти – Срби у Бечу. Академик Дејан Медаковић припрема књигу о знаменитим Србима који су живели и радили у аустријској престоници.“ *Политика* 5. 7. 1993.
 Два примерка куцаног текста, 2 x 2 стр. На стр. 2 једног примерка, испод датума напомена: „Копију овог чланка предао сам г. Медаковићу. Ж. Д.“
 /о Стојановићу уп. Медаковић 1998: 293–94/
 69. Katalog dela članova Udruženja kompozitora Srbije. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1953.
 /дела Петра Стојановића у пописима на стр. 15, 18, 21, 22, 27, 31, 33, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 60, 68, 77, 84; биографски подаци на стр. 123/

VI) Исеци из *цијаміе* и *друђе ѱериодике*

70. Аноним. „Јуче је на свечан начин освећена Државна музичка академија у Београду.“ *Време* 22. 1. 1937: 5.
 71. Аноним. „Музичка академија и Средња музичка школа освећене су јуче.“ *Политика* 22. 11. 1937: 7.
 72. Б. М. Д. [Бранко М. Драгутиновић]. „Значајан Јубилеј. Прослава 70-годишњице композитора Петра Коњовића.“ *Политика* 12. 12. 1953.
 73. Б. М. Д. [Бранко М. Драгутиновић]. „Умро композитор Петар Стојановић.“ *Политика* 12. 9. 1957 (у истом броју и читуља).
 74. Д. Р. [Dušan Plavša]. „In Memoriam, Petar Stojanović.“ *Savremeni akordi I* (1958): 1.
 75. Б. М. Д. [Бранко М. Драгутиновић], „Концерт поводом јубилеја Петра Коњовића.“ *Политика* 29. 4. 1960.
 76. Аноним. „Музички албум. Петар Стојановић 1877–1957.“ *Политика* 14. 4. 1972.
 77. В. С. „Имамо и сопствену музику за свечаност.“ *Политика* 28. 5. 1977.
 /у оквиру текста објављено писмо Жарка Димитријевића/
 78. Вл. Д. „Нова плоча с делима домаћих композитора. Прва серија из антологије српске музике.“ *Политика* 29. 7. 1977: 13.
 79. Богдан Чиплић. „Концерт је ипак одржан.“ *Дневник* 13. 11. 1977: 15.
 80. Огласи за концерте Симфонијског оркестра РТС-а, дир. Младен Јагушт, Дворана Београдске филхармоније, 20. новембра и Дворана Студентског културног центра 25. новембра 1977.
 /извођење Дуплог концерта за виолину и клавир поводом 100-годишњице П. Стојановића; солисти: Ферн Рашковић и Арбо Валдма/
 81. М. О. „Вечерас у Великој дворани Коларчеве задужбине у Београду Дупли концерт Петра Стојановића.“ *Политика* 25. 2. 1993.
 82. З. Р. „Нови пројекти – Срби у Бечу. Академик Дејан Медаковић припрема књигу о знаменитим Србима који су живели и радили у аустријској престоници.“ *Политика* 5. 7. 1993.
 83. Др Данило Урошевић. „Велики композитор Срба у Мађарској Петар Лазар Стојановић.“ *Српске народне новине* (Будимпешта) 14. 12. 1995: 61–63.

84. М. К. „Премијера у Српском народном позоришту. Оперета *Војвода од Рајхсцхланда*.“ *Полиџика* 13. 12. 2003.
85. Марија Ћирић. „Из оперске продукције Српског народног позоришта у Новом Саду. Блистава премијера. Оперета *Војвода од Рајхсцхланда* Петра Стојановића на великој сцени СНП-а.“ *Полиџика* 28. 12. 2003.

VIII) Родослови и њихови илустрацији дародаваца

86. Stanka Jovanovic, „Petar Stojanovic – Composer, Violinist, Pedagog“. (Старија варијанта истог текста објављена је у: Stanka Jovanovic. *A Medley of Stories: My Ancestors, My Family And Me*, Vol. I. Portland: DJ Publishing, 2013, 51–64).
87. „Who was Pavle Stojanović“. By Stanka Jovanović, January 19, 2018.
88. „Petar and Pavle Stojanović Abbreviated Family Tree“. Compiled by Stanka Jovanović and Marko Dimitrijević, January 24, 2018.
89. „Petar Stojanović Abbreviated Family Tree“. Compiled by Stanka Jovanović and Marko Dimitrijević, March 4, 2018.
90. „Henriette Henri Wilscinska, Petar Stojanovic’s first wife, Family Tree“. Compiled by Stanka Jovanović, April 30, 2018.
91. Табела извођених дела Петра Стојановића за период 1979–1990, према подацима о ауторским накнадама СОКОЈ-а. Саставила Станка Јовановић, 7. маја 2017.
92. „Ко су носиоци ауторских права за дела Петра Стојановића“. Саставила Станка Јовановић, март 2018.
93. „Gordana Marjanović connection to Petar Stojanović“. Compiled by Stanka Jovanović, November 23, 2017.

Б) ГРАЂА У ЕЛЕКТРОНСКОМ ФОРМАТУ

а) АРХИВА ДАРОДАВАЦА

1) Фотографије

94. Петар Стојановић с породицом (седе: отац Евгеније и мајка Констанција Стојановић; стоје: Петар Стојановић, брат Евгеније са супругом Амалијом и брат Павле Паја Стојановић). Будимпешта, око 1900.⁴⁵
95. Петар Стојановић с породицом (седе: отац Евгеније Стојановић, баба по оцу Јулија Оберлор-Видеман /Julie Oberlohr-Wiedemann/, мајка Констанција Стојановић; стоје: Петар Стојановић, Мара Риковски /Richovski/ – кћерка Констанцијиног брата Леонидаса Стеријег; брат Евгеније и његова супруга Амалија Стојановић, Фрици Риковски /Frici Richovski/). Будимпешта, око 1900.

⁴⁵ Иста фотографија налази се и у непописаном делу Стојановићеве заоставштине у Библиотеци ФМУ.

96. Петар Стојановић с породицом сестре Станке Димитријевић Стојановић за празничном трпезом. Земун, на Ускрс 19. априла 1937.
97. Ђура Јакшић диригује Београдском филхармонијом на концерту поводом 75. годишњице Петра Стојановића. Београд, КНУ, 26. март 1953. Фото: С. Крагујевић.
98. Душан Сковран диригује Београдском филхармонијом. Фото: С. Крагујевић.
99. Олга Сковран, Душан Сковран, Х. Снимљено на концерту поводом 75. годишњице Петра Стојановића. Београд, КНУ, 26. март 1953. Фото: С. Крагујевић.
100. Бранко Пајевић, Петар Стојановић, Лазар Марјановић и Ђура Јакшић. Снимљено на концерту поводом 75. годишњице Петра Стојановића. Београд, КНУ, 26. март 1953. Фото: С. Крагујевић.⁴⁶
101. Петар Стојановић у публици на концерту поводом 75. годишњице свог рада. У публици седе његова друга супруга Љубица Мила Стојановић и сестра Станка Димитријевић (поред њих је празно место за Петра Стојановића), а 4 реда иза њих (на фотографији први с леве стране) седе Станка Димитријевић и њен будући супруг Драшко Јовановић. Београд, КНУ, 26. март 1953. Фото: С. Крагујевић.
102. Милица Марјановић (за клавиром), Петар Стојановић и Лазар Марјановић. Снимљено у дому П. Стојановића. Београд, 1954. Фото: С. Крагујевић.
103. Петар Стојановић у окружењу породице своје друге супруге Љубице Миле Стојановић (седе слева: Катарина Марјановић – мајка Лазара Марјановића, Петар и Љубица Мила Стојановић, Катарина – кћерка Милице и Лазара Марјановића, Наталија Стојановић – Мајка Милице Марјановић; стоје: Драгослав Гига Петровић – брат Љубице Миле Стојановић, Милица и Лазар Марјановић). Београд, 1954. Фото: С. Крагујевић.⁴⁷

II) *Прејиска*

104. Писмо Евгенија Стојановића, оца Петра Стојановића, својој деци. Уочи Св. Николе, 1886.
105. Писмо Евгенија Стојановића супрузи Констанцији и сину Петру Стојановићу (на немачком – готицом и на српском), 1897.
106. Писмо Петра Стојановића сестрићу Милошу Димитријевићу (на немачком), 11. август 1951.

б) АРХИВА ЕЛИЗАБЕТЕ ЗАСТИЈЕРА

1) *Фотографије*

107. Портрет Петра Стојановића. Око 1922. Фото: Medlarz, Ковин.
108. Александар и Вера Стојановић – син и кћерка Петра Стојановића. Око 1924.
109. Петар Стојановић с кћерком Вером Стојановић Кадлец (Kadletz). Око 1933.

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ Исто.

110. Портрет Петра Стојановића и његове кћерке Вере Стојановић Кадлец. Око 1933.
111. Портрет Петра Стојановића. 1933.⁴⁸
112. Портрет Петра Стојановића (профил). 1933.⁴⁹
113. Петар Стојановић. Београд 1930-их.
114. Александар Стојановић, Вилхелм Вили Рајнхард (Wilhelm Wili Reinhard) и Петар Стојановић. На језеру Волфгангзе код Салцбурга, око 1933.
115. Петар Стојановић, носилац Ордена Св. Саве III степена (фотографија с одликовањем). 11. март 1938.
116. Петар Стојановић, носилац Ордена Св. Саве III степена (фотографија с одликовањем, портрет). 11. март 1938.
117. Петар Стојановић и Ханс фон Бенда (Hans von Benda), диригент Берлинског филхармонијског оркестра. 1938.⁵⁰
118. Петар Стојановић с породицом прве супруге и кћерком (седе: Петар Стојановић, Хенријета Хени Вилчинска Стојановић, Вилхелм Вили Рајнхард; стоје: Адела Ада Вилчинска Рајнхард /Adele Ada Wilcsinska Reinhard/, Вера Стојановић Кадлец). Санкт Гилген, Аустрија, 1938.
119. Петар Стојановић с породицом прве супруге и кћерком (седе: Петар Стојановић, Адела Ада Вилчинска Рајнхард, Вилхелм Вили Рајнхард; стоје: Хенријета Хени Вилчинска Стојановић и Вера Стојановић Кадлец). Санкт Гилген, Аустрија, 1938.
120. Хенријета Хени Вилчинска Стојановић (прва супруга Петра Стојановића) са сестрама Леополдином Полди Вилчинском Добршански (Leopoldina Poldi Wilcsinska Dobrschansky) и Аделом Вилчинском Рајнхард. Санкт Гилген, Аустрија, 1938.
121. Петар Стојановић с породицом прве супруге (Хенријета Хени Вилчинска Стојановић, Адела Ада Вилчинска Рајнхард, Леополдина Полди Вилчинска Добршански, Петар Стојановић, Вилхелм Вили Рајнхард и Максимилијан Макс Добршански /Maximilian-Max Dobrschansky/). „Villa Reinhard“, Санкт Гилген, Аустрија, 1938.
122. Петар Стојановић с породицом прве супруге (Петар Стојановић, Хенријета Хени Вилчинска Стојановић, Адела Ада Вилчинска Рајнхард, Вилхелм Вили Рајнхард). Санкт Гилген, Аустрија, 1938.
123. Вилхелм Вили Рајнхард и Петар Стојановић. Санкт Гилген, Аустрија, 1938.
124. Петар Стојановић с кћерком и унуцима (Х, унука Елизабета Кадлец Застијера, кћерка Вера Стојановић Кадлец, Петар Стојановић, Х, унук Петар Кадлец /Peter Kadletz/). Санкт Гилген, Аустрија, 1938.
125. Петар Стојановић с кћерком и првом супругом у природи (на мосту: Вера Стојановић Кадлец, пас Бубица, Петар Стојановић; испод: Хенријета Хени Вилчинска Стојановић). Околина Санкт Гилгена, 1938.
126. Портрет Петра Стојановића. 1954.

⁴⁸ Иста фотографија налази се и у непописаном делу Стојановићеве заоставштине у Библиотеци ФМУ.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Исто.

II) *Породична њрејиска* (поклон Станке Јовановић и Марка Димитријевића Елизабети Застијера)

127–164. Писма 1904–1908: укупно 38 писама (198 страница)

165–206. Дописнице и разгледнице 1904–1910: укупно 42 (84 стр).

/Већину писама, дописница и разгледница писао је Павле Стојановић из Митвајде (Немачка) мајци Констанцији и брату Петру Стојановићу. Највише писама је на немачком, потом на мађарском, а најмање на српском језику./

в) ГРАЂА ПОКЛОЊЕНА ПИЈАНИСТКИЊИ НАТАШИ ШПАЧЕК
(ДАРОДАВЦИ: СТАНКА ЈОВАНОВИЋ И МАРКО ДИМИТРИЈЕВИЋ)

207. Умрлица Петра Стојановића (Београд, 12. септембар 1957).

208. Фотографија Петра Стојановића, портрет (1) око 1933.⁵¹

209. Фотографија Петра Стојановића, портрет (2) око 1933.

210. Фотографија Петра Стојановића (портрет с виолином), б. г.

211. Фотографија Љубице и Петра Стојановића, 1953.

212. *Jugoslovenska fantazija za dve violine, violončelo i klavir*, op. 32. Zagreb–Beč–Prag: Edition Slave, 1922.

213. *Правилник о заштити ауторских њрава и расѡдели ауторских хонора*. Београд: Савез организација композитора Југославије, 1953.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АЛГНЕР, Томас. „Флорибела и Триљав – рукописи композиција Петра Стојановића у Библиотеци Града Беча.“ У: Милановић, Биљана (ур.). *На марџинама музиколошког канона: комѡзиторска генерација Пејтра Стојановића, Пејтра Крсѡића и Стојанислава Биничког*. Међународни научни скуп, Београд 1–2. децембар 2017. Књижица апстраката. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2017, 36.

КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, Маријана, Вера Меркел-Тифенталер. „Школовање и уметничко деловање Петра Стојановића у Бечу (1896–1904).“ У: Милановић, Биљана (ур.). *На марџинама музиколошког канона: комѡзиторска генерација Пејтра Стојановића, Пејтра Крсѡића и Стојанислава Биничког*. Међународни научни скуп, Београд 1–2. децембар 2017. Књижица апстраката. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2017, 30.

КОМПОЗИТОР, ВИОЛИНИСТА И МУЗИЧКИ ПЕДАГОГ ПЕТАР СТОЈАНОВИЋ / PETAR STOJANOVIĆ ZENESZERZŐ, HEGEDŰMŰVÉDZ ÉS ZENEPEDAGÓGUS. Саставио Петар Ластих; стручни сарадник Даница Петровић / Összeállította Lásztity Péro; szakmai tanácsadó Danica Petrović. Будимпешта: Српска самоуправа – Задужбина Јакова Игњатовића, 2005.

МЕДАКОВИЋ, Дејан. *Срби у Бечу*. Нови Сад: Прометеј, 1998.

МЕРКЕЛ-ТИФЕНТАЛЕР, Вера, Маријана Кокановић Марковић. „Рецепција оперета Петра Стојановића у бечкој штампи: социокултурни и политички аспекти.“ У: Милановић, Биљана (ур.). *На марџинама музиколошког канона: комѡзиторска генерација Пејтра Стојановића, Пејтра Крсѡића и Стојанислава Биничког*. Међународни научни скуп, Београд 1–2. децембар 2017. Књижица апстраката. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2017, 38.

⁵¹ Иста фотографија налази се и у непописаном делу Стојановићеве заоставштине у Библиотеци ФМУ.

- Милановић, Биљана (ур.). *На марџинама музиколошког канона: композицијорска генерација Петра Стојановића, Петра Крсћића и Силанислава Биничког*. Међународни научни скуп, Београд 1–2. децембар 2017. Књижица апстраката. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2017.
- Милановић, Биљана (ур.). *Сонаје Петра Стојановића / Sonatas of Petar Stojanović*. Компакт-диск. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2019.
- Милојевић, Милоје. „За нашу националну културу. Балоковић – Розентал – ‘Руски терпет’ – П. Стојановић.“ *Полиџика* 8. 2. 1920: 1–2.
- Милојевић, Милоје. „Концерт Пере Стојановића.“ *Полиџика* 13. 11. 1922: 7.
- Рибич, Романа. „Стваралачка ризница Петра Стојановића.“ *Зборник Маџице српске за сценске уметности и музику* 28/29 (2003): 161–185.
- Рибич, Романа. „Каталогизација заоставштине рукописних музикалија композитора Петра Стојановића (1877–1957) из фонда библиотеке Факултета музичке уметности у Београду.“ *Глас библиотеке* 20 (2014): 163–174.
- Рибич, Романа. „Попис неких грађа из заоставштине композитора Петра Стојановића: написи, аутобиографија, инструктивна дела, преписка, документа, фотографије, програми концерата.“ У: Милановић, Биљана (ур.). *На марџинама музиколошког канона: композицијорска генерација Петра Стојановића, Петра Крсћића и Силанислава Биничког*. Међународни научни скуп, Београд 1–2. децембар 2017. Књижица апстраката. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2017, 57.
- Тифенталер, Вера. „Премијере оперета Петра Стојановића у огледалу аустријске музичке критике.“ *Зборник Маџице српске за сценске уметности и музику* 32–33 (2005): 141–154.
- Цвелић, Бојана. „Либрето музичке драме *Блаженкина заклејва* Петра Стојановића у односу на оперске узоре XIX века.“ *Нови звук* 12 (1998): 119–124.
- Цветковић, Соња. „Стваралаштво Петра Стојановића у музичкој критици и историографији.“ У: Перковић Радак, Ивана, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић (ур.). *Историја и мистерија музике. У часи Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности, 2006, 309–318.
- СВЕТКОВИЋ, Sonja. *Evropska tradicija u kamernim delima Petra Stojanovića*. Магистарски рад у рукопису. Београд: Катедра за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности, 2006.
- DE LORENZO, Leonardo. *My Complete Story of the Flute: The Instrument, the Performer, the Music*. Lubbock: Texas Tech University Press, 1992.
- НИЦАК, Brankica. *Tradicionalno i evolutivno u koncertima Petra Stojanovića*. Diplomski rad u rukopisu. Београд: Катедра за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности, 1985.

Архивска грађа:

- Документација из породичне заоставштине потомака Петра Стојановића. Архив Музиколошког института САНУ (збирка у процесу сигнирања).
- Пројекат *Знаменији Срби из Будима и Пеџије*, 2002–2005. Архив Музиколошког института САНУ, збирка: Архива Музиколошког института САН/САНУ (непописана грађа, без сигнатуре).
- Заоставштина Петра Стојановића. Библиотека Факултета музичке уметности у Београду (непописани део заоставштине, без сигнатуре).

**Study of the Artistic Biography and Music Work of Petar Stojanović:
A Contribution to Identification and Analysis of Research Sources**

Summary

The paper presents the material from the family archives of composer Petar Stojanović (1877–1957). Stanka Jovanović (born in 1931) and Marko Dimitrijević (1976), the successors of the composer's sister Konstancija-Stanka Dimitrijević (1872–1954), donated the material to the Institute of Musicology SASA. It consists of different kinds of documents, from manuscripts and printed compositions, through photographs and correspondence, to texts about Stojanović and his family members. The material was received on two occasions, in April 2018 and May 2019. Out of 213 listed units, 93 were physically donated to the Institute, and the entire material was donated in electronic form. Regarding the material donated only in electronic form, a smaller part of it remained in the possession of the donors, a larger part is in the archive of Elisabeth Zastiera (1944), granddaughter of Petar Stojanović, while several documents were given to the pianist Nataša Špaček.

The material is systematized and examined in the context of previous studies of documents about this artist. Its content was presented and it was pointed out to its importance in the research of various aspects of biography and artistic work of Petar Stojanović. Based on a detailed analysis, it was concluded that this corpus of documents can be included in the examination of the complex intertwining of private and family, professional and public aspects of Stojanović's life and work, the consideration of the problem of Stojanović's integration into the Vienna and Belgrade music context, the study of his understanding of national art, and the perception of the aspect of marginalization of the composer within the frameworks of Serbian music, before and after his death. Among the individual data, the most numerous are the ones that point to the unexplored aspects of Stojanović's cooperation with other musicians and the performances of his music at home and abroad, especially during the late years of composer's life. The material is comparable to the unlisted segment of Petar Stojanović's legacy, kept in the Library of the Faculty of Music in Belgrade, with which it is complemented in a research context.

A copy of the listed material from the family archives of Petar Stojanović is appended to the text.

Keywords: family legacy of Petar Stojanović, Institute of Musicology SASA, Library of the Faculty of Music in Belgrade, research of archival sources.

МИЛАН М. НОВАКОВИЋ

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

РАЗВОЈНИ ПУТ БОРЕ ШНАЈДЕРА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА САГЛЕДАН КРОЗ ОДНОС ТЕКСТА ДРАМЕ И ТЕКСТА ПРЕДСТАВЕ

САЖЕТАК: Анализирајући комад *Развојни пут Боре Шнајдера* Александра Аце Поповића и истоимену представу Атељеа 212, у режији Бранка Плеше, аутор истражује однос текста драме и текста представе. Истовремено, испитује оне елементе комичног којима се служи Поповић као писац али и Бранко Плеша као глумац и редитељ.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Александар Аца Поповић, Бранко Плеша, текст драме, текст представе, комично.

Увод

Жири позоришних критичара Србије, на челу са Мухаремом Первићем,¹ 1993. године прогласио је комад *Развојни пут Боре Шнајдера* за најбољу послератну драму. Двадесет шест године раније, 1967. године, овај комад имао је праизведбу у Атељеу 212, у режији Бранка Плеше.² Исте године, на Стеријином позорју (тада 12. Југословенским позоришним играма) тај комад је добио Стеријину награду за најбољи текст савремене драме, а Плеша за глумачко остварење. Ове мајсторе свог заната, Ацу Поповића и Бранка Плешу, чије се уметничке био-

* milannovakovic89@hotmail.com

¹ Анкету су организовали лист *Вечерње новости* и РТС – Телевизија Београд.

² Ауторски тим представе чинили су (према каталогу 12. *Југословенских позоришних игара* у Новом Саду): Бранко Плеша (редитељ), Раденко Мишевић (сценограф), Љиљана Драговић (костимограф), Војислав Костић (музика), Ирена Киш (сценски покрет), Александар Груден (асистент редитеља); улоге: Бранко Плеша (Бора), Данило Стојковић (Селимир), Милутин Бутковић (Пикља), Бора Тодоровић (Витомир), Драгутин Добричанин (Шпира), Зоран Ратковић (Милоје), Олга Ивановић (Лина), Бранка Петрић (Розика), Олга Познатов (Гоца), Слободан Радосављевић (Милисављевић), Александар Груден (Милисав). На снимку представе, на основу ког је урађена анализа за потребе овог рада, улогу Розике игра Ружица Сокић, а Гоцу игра Јелисавета Сека Саблић.

графије чине недостижне данашњим ствараоцима, упечатљиво је описао Јован Ћирилов.

О „човеку од сто петљи“, како је назвао Поповића, забележио је:

Довољно је погледати Александра Поповића да би се схватило да је он човек изван свих серија. Код њега је обично само његово име и презиме. Све остало је необично. Он има необичан изглед, необичне погледе, необичне пријатеље, необичног пса, необичну прошлост, необичан језик, необичне кћери, необичне поступке. Он чак има и необичне драме. (Ћирилов 1989: 60).

О Бранку Плеши, поводом доделе награде Добричин прстен, записао је:

Рођени Босанац, хрватске националности, загребачки студент глуме, који започиње своју каријеру најпре у граду својих студија, да би је наставио у Сплиту, али који је провео највећи део своје младости и зрелости у Београду, вероватно је, поред Небојше Комадине, првог редитеља Александра Поповића, режисер који је нашао најбољи кључ за дело великог савременог српског комедиографа. (Ћирилов 1992: 40).

О комаду

Дела Аце Поповића наилазила су на различит пријем код критичара и театролога. Често поређен са Јонеском, овом драматичару замерало се одступање од основних начела аристотеловске драматургије. Како наводи Слободан Селенић, од шест основних делова које издваја Аристотел, набројаних по важности: прича, карактер, мисли, говор, музичка композиција и позоришни апарат, Поповић на прво место ставља музичку композицију и позоришни апарат (Селенић 1977: 59). Други, попут Мирјане Миоциновић, ту мањкавост виде као аутентичност најснажније личности послератне српске књижевности (Миоциновић 1987).

Иако је комедија *Развојни љуџи Боре Шнајдера* једна од првих у којима Поповић има фабулу, ипак је тешко препричати је. По речима Петра Марјановића, сиже комедије исцрпљен је самим насловом: „реч је о развојном путу једне личности у врло прецизираном друштвеном оквиру“ (Марјановић 1997: 210).

Тешко је дефинисати и жанр коме припада овај комад. Иако већина Поповићевих првих комедија у поднаслову садржи одредницу *фарса*³, он је сваким својим комадом померао границе фарсе. Тако је

³ Фарса као подврста комедије има за циљ да насмеје публику. Елементи којима се користи су неспоразуми, физички и вербални хумор, апсурди и бесмислице, стилизована игра, стереотипни карактери који доминирају над самом фабулом, која је због комбинације поменутих елемената често неразумљива публици.

Развојни ѿуѿ Боре Шнајдера сценска карактеристика у четири ставке.⁴ Свака од ове четири ставке је необична, нејасна, зачудна, баш као и целокупно Поповићево стваралаштво. По мишљењу Мирјане Миочиновић, код Поповића је све двосмислено, ништа експлицитно; он настоји да забашури поруку комада (Миочиновић 1975: 102).

Као што нема јасне и целовите приче, дефинисаног жанра, тако нема нарочитих правила у психологији лика и његове развојне линије. Вођен правилима игре која сам одређује, Поповић своје ликове користи кад жели и у оној мери која му је потребна. Тако, на пример, у другој слици, Витомир улази на сцену током разговора Боре и Селимира, надовезује се на оно о чему они говоре (без назнаке да је претходно прислушкивао па тиме и знао ток разговора) и након своје реплике одлази. Ова појава, иначе честа у овом комаду, ствара динамику која, по мишљењу Мирјане Миочиновић, сличи на слепстик комедију⁵. Ако пратимо упутства писца која описују уласке и изласке на сцену: *уѿадне, улеће, махнийѿо долази, ѿриѿрчи, бане, баѿи се, журно одлази, долази као међава, улеѿи као луд*, па томе додамо и глаголе: *ѿурне, осврће се, дуне, насрне, бане, налеѿи, ѿрѓне се, шуња се, дрекне, ѿрасну, крикне, ѿикне, расѿрављају*, и на крају прилоге: *бесно, еѓзалиѿирано, љуѿиѿиѿо, уѿлащено, мрачно, бесомучно, жучно*, стичемо утисак атмосфера Чаплинових филмова, чија се комика једним делом заснивала на јурњави, тј. *убацивању и избављавању* његовог Скитнице из невоља.⁶

Иако Поповићев комад нема до краја дефинисане карактере и причу, време и простор дешавања радње комада тачно су одређени. Како је сам Поповић рекао, време у ком се дешава *Развојни ѿуѿ Боре Шнајдера* припада времену у ком је он живео, и то шездесетим годинама XX века. Тачно је дефинисан и простор – периферија Београда, тачније Чубура. Његово богато животно искуство, већином праћено лошим материјалним стањем, пружио му је увид у живот људи с маргине, занатлија у првом реду. Међутим, ни тај простор Поповић не одређује експлицитно већ „прибегава неуобичајеној књижевној инверзији, где се један реалан простор претвара у књижевну фикцију, која, међутим, одржава јасне везе са реалношћу“ (Миочиновић 1987: 7).

⁴ 1. До прве прилике: врбов клин; 2. Од прилике до Ивањице: бестрагија; 3. Трице и кучине: коњски нокат и магареће уво; 4. Кад Сивац прође Крушевац: чешагија.

⁵ Слепстик комедија је америчка нема комедија импровизације. У основи значења речи је ударац, штап, јер је за слепстик комедију карактеристично акцентовање појединих физичких гегова. Инспирирана је водвиљима (врста која комбинује разне елементе, комедију, акробацију...) и бурлеском (урнебесна комедија, зачињена зломом, агресивним карактером). Састоји се од низа визуелно атрактивних гегова, чија је основна функција да засмеју публику грубом, примитивном шалом, уз редовно срзавање достојанства јунака.

⁶ Више о овој теми у Чаплин 2003.

Језик је неспорно најаутентичнија одлика целокупног стваралаштва Аце Поповића. Као што је већ поменуто, то је језик занатлијског миљеа. Та одлика Поповићевог стваралаштва неретко је била разлог пометње у рецепцији његових текстова. Лексика коју он обилато користи просечном читаоцу је непозната. Његове речи делују као неологизми, међутим, оне то нису. Поповић нема потребу да смишља нове речи, већ користи оне постојеће, непознате, и тиме их спасава од заборава. Оно што је посебно значајно је да Поповићу није била битна семантичка страна речи, већ њена питорескност. Тако он пише без одређених законитости логике; он открива музичке квалитете речи и путем асоцијација их комбинује. То заумно дејство лексике, у светској књижевности познато преко Хлебњикова и Кручонића, у ком доминирају неразумљивост и мелодија над смислом, за Поповића је било важно и потребно.⁷ Све то богаћење лексике занатлијским идиомом имало је за циљ комични ефекат. Један од доминантних поступака, посебно у комаду *Развојни љуџи Боре Шнајдера*, јесте набрајање.⁸ Навешћемо један пример:

Акове, буцо, вериго,
Гегуло, дупуљо, ђинђуво,
Ексеру, жишку, замлато... (Поповић 2001: 395).

Ово је само један пример, од многих, у ком се Поповић поиграва речима. Мало је вероватно да сви читаоци знају значење сваке од тих побројаних речи; али се зато ликови у комаду савршено разумеју, јер то је њихов језик, то је говор њихове средине.⁹

⁷ Представник руског футуризма Велимир Хлебњиков истраживао је ирационално дејство речи на читаоце. Основу за свој заумни језик тражио је у језику бајалица и тужбалица, које се опиру буквалном и јасном значењу. За разлику од Поповићевог, његов језик је пун нових речи и неологизама, јер је желео да избегне аутоматизам свакодневног говора. Као и већина футуриста, за циљ је имао буђење читалаца из летаргијског сна изазваног аутоматским схватањем. То је чинио путем ритма и звуковне инструментације свог писања, које би имало хипнотичко дејство на читаоце, које даље води до крајње и суштинске спознаје идеје песника. Више о овој теми у: Хлебњиков 1964. Сличне идеје враћања језика коренима, кроз испитивање музичких квалитета речи, имао је и Момчило Настасијевић.

⁸ Мирјана Миочиновић сматра да се Поповић тим поступком надовезује на стваралаштво Франсоа Раблеа и његово дело *Гарџанџуа и Панџаџруел*, које обилује набрајањима. Стога се често истиче да Ацино „претеривање“ у набрајању досеже раблезијанске размере.

⁹ У *Лексикону сѣраних речи и израза* Милана Вујаклије налазимо значења речи: аков (мађ.) – стара мера за течност; буца (тур.) – мотка, батина; ђинђува (тур.) – минђуша. У *Подсесѣнику сѣраних речи и заборављених израза* налазимо значење речи гегула и замлата. Гегула је геак од милоште. Геак је погрдан назив за човека из Србије, преко Саве; сељак, примитивац. Замлата је занесењак, ексцентрик. Занимљиво је да у *Подсесѣнику*, аков има још одређеније значење: мера за течност 50 литара; у ствари, точена мера је 54 литре. Где заврше оне 4 литре разлике, сам Бог свети зна?! Значење речи дупуља није познато, али се може наслутити да је изведено од речи дупља, која представља рупу, шупљину.

Веома важан сегмент у комаду *Развојни љуџи Боре Шнајдера*, у историји наше драмске књижевности саставни део у комадима с певањем, јесу управо песме. Поповић користи неке песме из народа или кафана како би дефинисао интересовања, али и само окружење његових јунака (*Црвен фесић*, *Мали љијац*¹⁰). Даље, песме код Поповића дефинишу и време и политичку оријентацију његових јунака (*Устјај сељо, устјај роде...*, *Америка и Енглеска биће земља њролејтерска*, *Видар рану вида, зидар кућу зида...*). У трећем случају, Поповић сам пише стихове песама, играјући се већ поменути поступком набрајања.

Сви наведени поступци имали су за циљ стварање позоришта које забавља, али које не задовољава ниске страсти (Поповић 2009: 8). Овај бољшевик, како је Аца сам себе називао, кроз своје комаде желео је да читаоцима приближи Србе и њихов менталитет, баш као што је Гогољ идентификовао Русе.

О љпредстави

Визуелни аспект представе директно се надовезује на оно о чему пише Аца Поповић у свом комаду. Претрпана елементима воскарског а потом и лимарског заната, уз точак који се надвија над сценом сугеришући онај моменат кружности па тиме и потенцијалног понављања исте ситуације,¹¹ ова сценографија даје живописну слику и простор за игру и откривање менталитетских одлика нашег човека.

Веома је аутентична и употреба костима, тачније његов развој. У почетку одевени као занатлије, Поповићеви јунаци се у овој представи кроз сваку слику развијају, облачећи нове, елегантније костиме, који одговарају неком месту где се не обавља „прљав“ посао. Посебно је упечатљив развој бркова. Наиме, Селимир, један од представника оних „одозго“, у почетку носи густе црне бркове, док на другој страни Витомир и мало млађи Милоје, представници потлачених, у почетку уопште немају бркове. Ситуација се током комада мења, и промена ситуације доноси и промену физичког изгледа, тачније бркова. Узна-

¹⁰ *Црвен фесић* је народна српска песма, а песма *Београдски мали љијац* више пута је препевана у извођењу многих познатих кафанских певача.

Песма *Устјај сељо, устјај роде* народна је песма никла у предратној сељачкој борби не само за политичке слободе већ и за укупан слободни развој.

Америка и Енглеска биће земља њролејтерска парола је која је била популарна у Југославији након Другог светског рата.

Видар рану вида, зидар кућу зида део је пропратног текста из *Буквара* за основне школе, штампаног за ђаке и војнике у Државној штампарији Краљевине Србије на Крфу 1916. године. *Буквар* је написао Стево Чутурило.

¹¹ О тој кружности пише Миочиновић у свом есеју *Сценска иџра Александра Појовића* објављеном у *Есеји о драми*, Вук Караџић, Београд, 1975.

предовали Витомир и Милоје на крају се појављују исто онако поносни, густобрки, као Селимир на почетку, док се он, овог пута „голе коже“, налази на страни оних којима је раније командовао.

Плешина режија и игра свих глумаца креирају ону динамику и атмосферу којом одише и сам Поповићев текст. Тој динамици свакако доприноси брза смена ликова, поменути уласци и изласци, с тим што они у представи бивају много логичнији и оправданији. Плеша није пратио сва пишчева упутства, према којима је свако улазио на сцену по потреби писца, те је покушавао да нађе ваљан разлог и оправдање за сваки поступак. Тиме је допринео развојној линији лика, што је једна од мањкавости комада Аце Поповића. С тим у вези, Плеша је често замењивао реплике својим глумцима, сходно мотивацији лика у том тренутку. Како би тачно дефинисао свог Бору, он му је на крају комада дао и презиме, Влатуларевић, како он не би био само једна фигура, и тиме остао неодређен (како су лик Боре критичари оцењивали). Слично томе, ради диференцијације задругара и противничког играча Шпире клонфера, њему је „придодато“ умеће свирања клавира. Тиме је тај мајстор свог заната оплемењен и издвојен од једноличне групе лимара, бивших воскара.

Поменутој атмосфери Чаплинових немих филмова доприносе и динамична музика оркестра који је готово све време на сцени, а посебно једна од уводних сцена у којој помало гротескно Лина, Милоје и Витомир „сахрањују“ и оплакују живог Пикља. Свађа која претходи овој, у изразу пренаглашеној игри, веома сличи ситуацијама из слепстик комедија. Ипак, онај који је покретач енергије и атмосфере, о којој говоримо, јесте сам Плеша, у улози Боре Шнајдера. Премда су критичари замерали да Плеша својим хабитусом не одговара инструкцијама које Поповић даје о Бори Шнајдеру (које, узгред, аутор овог рада у самом тексту није могао да пронађе и препозна), он је остварио аутентичну и уверљиву глумачку креацију. Овај „мајстор телесног исказа“ (Ђурђевић 1992: 86), пластичним покретима тела, упечатљивом мимиком и употребом гласа и могућностима говора¹², донео је на сцену човека публици веома блиског и препознатљивог, спремног да се снађе у свим приликама и околностима. Своју слободу глумца искористио је и за то да свом говору придода учестало коришћење израза „ЈЕ ЛИ“ и тиме оствари карактеристичност Боре као лика, које је, као једно од његових обележја створило комични ефекат.

¹² У прилог изванредној дикцији Бранка Плеше говори Стево Жигон: „Он је своју театарску ‘револуцију’ градио на вековном темељу театра: на неисцрпним темељним могућностима које пружа људски говор. Није чудо да га он као редитељ најдубље ‘прочитао’ Александра Поповића који је све своје драмске тензије засновао на употреби језика.“ (Жигон 1992).

Штрих, као један од саставних процеса током инсценације драмског текста, присутан је и у овој представи. Међутим, Плеша је скратио оне делове текста који су заправо најпрепознатљивија одлика Ациног писања, поготово у овом комаду – набрајање. Како је Поповић гомилањем назива насеља у Србији креирао читав монолог, тако је Плеша штрихом то свео на готово једну реченицу. Слични примери присутни су у сваком набрајању. Таман када се помисли да Плеша скраћује, јер не постоји начин да се то одигра и глумачки оправда, он направи сјајне дијалоге Розике (Ружица Сокић) и Пикља (Милутин Бутковић), иначе састављених од набрајања.¹³ Његова интервенција се састоји у томе да је њихове „блокове“ набрајања разбио на мање целине, и на тај начин их комбиновао, и користећи глумачко умеће Ружице Сокић и Милутина Бутковића створио дивну и духовиту сцену. Као што је раније поменуто, Плеша је спретно замењивао реплике ликовима из Ациног комада. Веома је упечатљиво претварање разговора између Боре (Бранко Плеша) и Селимира (Данило Стојковић) са краја треће слике у телефонски разговор Лине (Олга Ивановић) са Селимиром.¹⁴ Сличан редитељско-драматуршки поступак примећује се у другој слици, током састанка који Бора држи пред запосленима. Током сцене, у представи, Бора поставља питања присутнима, али истовремено и одговара на њих, не пружајући прилику присутнима да се изјасне. Овај поступак сликовито приказује тадашњи (али и данашњи?) однос власти према народу.

Насупрот штриху, у представи је присутно и извесно додавање новог текста. Два су могућа разлога за то. Један од њих је свакако глумачка импровизација. Имајући на уму да снимак, на основу ког се анализира представа, није снимак премијерног извођења, врло је вероватно да је играњем текст мењан и прилагођаван, како би био што природнији за изговор. Други разлог је намера редитеља да прецизира тренутак у ком се драма дешава и да се што јасније одслика менталитет средине. Помало подсећајући на Стеријину *Покондирену њиву*, Плеша интегрише енглески језик у игру свог Боре. Како доспева на виши друштвени положај, он се развија и оплеменењује учењем енглеског језика. У своју канцеларију доноси транзистор из ког се чује глас који понавља основне фразе на енглеском језику. Оно што понајвише привлачи пажњу је убацивање Хамлетове двојбе „To be or not to be? That is the question“, у извитопереној Бориној интерпретацији. Могуће

¹³ Дијалог из четврте слике – „Кад Сивац прође Крушевац-чешагија“.

¹⁴ Овим поступком Плеша повезује трећу и четврту слику, која се, иначе, дешава месец дана касније. Овим разговором и сценском игром Лине предочава нам како функционисао Борино управљање задругом, тј. сугерише на његово стално одсуство.

је да је Плеша идеју за тај поступак нашао управо у Ацином тексту, тачније у Бориној реплици „Мени се на све стране ради о бити ил’ не бити!“ (Поповић 2001: 386). Редитељ остаје доследан у приказивању утицаја са Запада, те Бори придодаје билијарски штап као реквизит, а такође и сцена састанка, праћења фином музиком, подсећа на банкет, где се пије шампањац и једу сендвичи, на типично српски начин. Говорећи о састанку, приметно је да је Плеша од самог почетка реч *састајанак* која стоји у изворном тексту, заменио за реч *конференција* која је преузета из енглеског језика. Аца Поповић такође користи реч *конференција*, али тек након Бориног напредовања са једног „радног“ места на друго. Будући да Аца користи речи помало заборављене, неке од њих глумци у представи замењују. Тако уместо речи *йацквила*, актери изговарају анонимна *йисма*.

Конечно, текст представе обогаћен је песмама попут партизанске корачнице *Буди се усџок и зайад*, коју покреће Витомир. Алудирајући на чувене радне акције, током сцене спремања задруге, актери певају стихове Песме раду – *Друџарска се йесма чује... Да нам живи, живи рад*. Сцена гротескног сахрањивања живог Пикље настављена је песмом за упокојене – *Вјечнаја йамјай*. Све те песме извођене су без инструменталне пратње. Песме: *Црвен фесић*, *Мали йијац*, *Америка* и *Енџлеска*, *Усџај сељо*, *усџај роде*, остале су саставни део представе, док су песме које је Аца сачинио набрајањем најразличитијих појмова изостале.

Закључак

Говорећи о односу текста драме и текста представе, уочавамо да редитељ представе *Развојни йуџ Боре Шнајдера* истоимени драмски текст користи као предлог за представу и дорађује га у оној мери у којој је то дозвољено, како не би одступио од основне замисли којом се водио Поповић као писац. Богаћење текста представе познатим песмама и мотивима енглеског језика само су допринос потпунијем одсликавању менталитетских особина нашег народа. С друге стране, штриховањем делова текста који обилују набрајањем Плеша је изоставио једну од важнијих одлика Поповићеве драме.

На трагу запажања Петра Марјановића, како се „нико у нас није озбиљније бавио конфузијом у рецепцији Поповићевог театра у гледалишту“ (1997: 207), можемо поставити питање – да ли класични театар нуди на прави начин за поставку Ациних комада?

То питање има упориште у чињеници да је сам Аца Поповић основао своје, експериментално позориште. Иако нам није познато на који начин је у том позоришту радио са глумцима, могуће је претпоставити да је желео другачији приступ својим комадима. Ако се вратимо на

најзначајнију одлику његовог стваралаштва – језик, и притом знамо да му је много важније било како реч звучи, а не који је њен смисао, постављамо питање о другачијим могућим поставкама његових драмских текстова. То музичко дејство речи, тај заумни квалитет који код публике ствара неразумевање, како је сам рекао, Поповићу је било потребно. Таква моћ речи / звукова и музике позната је од давнина, кроз ритуал на чијим основама је настао театар. Рационализација, којом се служи театар, па тако и представа *Развојни џуџ Боре Шнајдера*, као да укида то магијско дејство музике у речима Аце Поповића.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- „Буквар за ђаке и војнике“. <<https://www.facebook.com/notes/mathias-hannau/bukvar-za-%C4%91ake-i-vojnike-krf-1916-godine/464527088132/>> 28. 9. 2017.
- ВУЈАКЛИЈА, Милан. *Лексикон сѝраних речи и израза*. Београд: Просвета, 2006.
- ЂУРЂЕВИЋ, Ђорђе. „Глума као дужност.“ У: *Бранко Плеша*, зборник. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1992.
- ЖИГОН, Стево. „Сценски говор Бранке Плеше.“ У: *Бранко Плеша*, зборник. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1992.
- ЛАКИЋЕВИЋ, Огњен. *Мера за меру*. Београд: Удружење издавача и књижара Југославије, 2000.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. *Српски драмски ѝисци 20. века*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- МИЉКОВИЋ, Љубинко. *Музичка ѝтрадиција Србије*. Рукописни зборник. Шабац, 1985. <<http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=627.5;wap2>> 28. 9. 2017.
- МИОЧИНОВИЋ, Мирјана. *Есеји о драми*. Београд: Вук Караџић, 1975.
- МИОЧИНОВИЋ, Мирјана. *Позоришће и ѝиљоѝина*. Сарајево: Свјетлост, 1990.
- ОТАШЕВИЋ, Ђорђе. „Речник српских антипословица.“ *Електронски часоѝис за сѝиѝу* бр. 106 (2011). <<https://www.aforizmi.org/etna/etna106/Recnik-srpskih-antiposlovica.pdf>> 28. 9. 2017.
- „Подсетник старих речи и заборављених израза.“ <<https://www.etnokucamajkaangelina.com/sremski-obicaji/13-podsetnik-starih-re%C4%8Di-i-zaboravljenih-izraza.html>> 28. 9. 2017.
- ПОПОВИЋ, Александар. *Драме*. Приредио Радомир Путник. Београд: Верзал Прес, 2001.
- ПОПОВИЋ, Александар. *Изабране драме*. Приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1987.
- ПОПОВИЋ, Радован. *Последњи српски бољшевик*. Београд: Службени гласник, 2009.
- „Програм 12. Југословенских позоришних игара 1967.“ <<http://www.pozorje.org.rs/arhiva/index1967.htm>> 25. 9. 2017.
- Развојни џуџ Боре Шнајдера*, режија Бранко Плеша, *Аѝеље* 212, 1967. <https://www.youtube.com/watch?v=_U2zZZvlBIs&t=5192s> 1. 9. 2017.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. *Аѝиолоѝија савремене српске драме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1977.
- СТАМЕНКОВИЋ, Владимир. *Позоришће у драматизованом друшћиву*. Београд: Просвета, 1987.
- ТОДОРИЋ, Гордана. *Људс и лоѝоѝезис Александра Пойовића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2012.
- ЋИРИЛОВ, Јован. *Драмски ѝисци, моји савременици*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1989.
- ЋИРИЛОВ, Јован. „Плеша и коментари.“ У: *Бранко Плеша*, зборник. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1992.
- ХЛЕЂЫКОВ, Велимир. *Краљ Времена Велимир I*. Београд: Просвета, 1964.
- ЧАПЛИН, Чарли. *Аѝиобиоѝрафија*. Нови Сад: Стилос, 2003.

Milan M. Novaković

***Razvojni put Bore Šnajdera* by Aleksandar Popović
Studied Through the Relation of the Text of the Drama and the Text of the Play**

Summary

This work aims at examining the relationship between the text of the drama and the text of the play on the example of *Razvojni put Bore Šnajdera* (The Development of Bora the Taylor) by Aleksandar Popović. Being a great comedian, Aleksandar Popović drew a lot of attention with his work, but he also posed a great challenge for theater artists. His language, often characterized as hermetic, besides being a barrier to interpretation, was at the same time the main source of comedy and laughter. The task of the director and the actor is to interpret the writer's thoughts in the right way, and Branko Pleša proved by the staging of this text the claims of the expert public that he is an excellent interpreter of Popović's work. Since a play is an autonomous work of art, he used the text of the drama as a template for the play. He shortened the text, inverse the replica, and insert new words and songs in order to enrich but also accurately describe the characters and their play. Nevertheless, he left out the most significant feature of Popović's style in this piece – enumeration, but he certainly confirmed himself as an actor with a great sense of comedy, and as a director he allowed the powerful witty text of Aleksandar Popović to lead the play from the beginning to the end.

Keywords: Aca Popović, Branko Pleša, text of the drama, text of the play, comic.

БОЖАНА Г. БИЈЕЛИЋ
ЈУ Дјечије позориште РС, Бања Лука*

ИНДОНЕЖАНСКА БОРИЛАЧКА ТЕХНИКА ПЕНЧАК СИЛАК У ФУНКЦИЈИ СЦЕНСКОГ ПОКРЕТА ЛИКА БАГИРЕ У ПРЕДСТАВИ *КЊИГА О ЦУНЉИ* ДЈЕЧИЈЕГ ПОЗОРИШТА У БАЊОЈ ЛУЦИ

САЖЕТАК: Индонезанска борилачка вјештина пенчак силат настала је посматрањем понашања и положаја тијела животиња у природи, и послужила као основа за градњу сценског покрета лика пантере Багире у представи *Књига о цунџи*, Дјечијег позоришта у Бањој Луци. Након извршене селекције покрета и положаја тијела преузетих из борилачке вјештине, услиједила је њихова трансформација у сценски израз лика који се тумачи, односно пантере Багире. Та трансформација је била условљена карактером лика, сценском радњом и датим околностима. У овом раду покушаће се показати у коликој мјери је финални покрет удаљен од свог извора и на који начин то мијења само значење покрета. Упоредићемо сценски покрет лика Багире и положај тијела у борилачкој техници пенчак силат и пронаћи разлике и сличност.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: дјечије позориште, пенчак силат, *Књига о цунџи*, Еуђенио Барба, сценски покрет.

Представа *Књига о цунџи* Дјечијег позоришта у Бањој Луци, у режији Роберта Валтла, премијерно изведена 6. октобра 2013. године, модеран је спој лутака, маске, глуме и музике. Приказује одрастање дјечака Моглија у вучјем чопору и његово прилагођавање законима шуме. Дјечак се суочава са великим проблемом који нарушава складну шумску заједницу, па и његов вучји чопор. Та пријетња је тигар Шир Кан. Ликови животиња у овој представи су персонифицирани и на тај начин се жељело указати на проблеме данашњег друштва. Са глумачке тачке гледишта, комплетан процес рада на овој представи је био јединствен и веома значајан по много чему. Оно што је важно и значајно за ову представу јесте то да се велика пажња посветила сценском покрету. Редитељ представе Роберт Валтл са собом је довео читав

* b.b@blic.net

тим сарадника: музичаре, луткаре, кореографа и драматурга. У данашње вријеме кратких рокова то је права ријеткост. Такав приступ редитеља дао је глумцима простор и могућност да се студиозно посвете својим улогама, да истраже и открију који то покрет најбоље изражава и одсликава његов лик. Тај процес водио је мађарски кореограф Ђула Черепеш (Gyula Cserepes). Сваког дана, прије глумачких проба, водио је радионице гдје су глумци имали кондиционе вјежбе и након тога су истраживали и радили на сценском покрету. Резултат тога студиозног рада јесте била представа која је наишла на веома добар пријем код публике, али исто тако и код стручне критике. Представа је гостовала на неколико фестивала и освојила је многе награде. У овом тексту осврнућу се на рад на улози пантере Багире у представи *Књиџа о џунџли* и улози борилачке вјештине у припремној фази рада на сценском покрету.

Багира: црна пантера, паметна, одговорна, импулсивна, одана, достојанствена, заштитнички настројена према Моглију. Преузима улогу мајке, пријатеља и учитеља. Њен основни циљ јесте да чува Моглија и да га безбједно врати у људско насеље.

Однос борилачке вјештине пенчак силак и сценског покрета лика Багире



Сл. 1. Индонежанска борилачка вјештина

Инспирација за сценски покрет лика који тумачим пронађена је у индонежанској борилачкој вјештини под називом пенчак силак (Pencak Silak). То је борбени облик који укључује цијело тијело. Практикује се не само за физичку одбрану већ и за психолошке циљеве. Борилачке вјештине најчешће повезујемо са мушким полом, међутим, жене суверено владају и овим аспектом људског живота. Али оно што јесте ријеткост је то да једна борилачка вјештина вуче коријене од једне жене. Подаци о историји ове вјештине нису забиљежени у писаној форми, већ их сазнајемо искључиво из археолошких истраживања, односно

усмене традиције заједно са митолошким причама. А сви они заједно указују на једну жену као зачетника ове вјештине – Рама Сукану, која је започела први силак. Та чињеница и објашњава женске дијелове ове борилачке вјештине.¹ На основу тог податка можемо повући паралелу са глумачком подјелом у представи *Књиџа о џунџли* гдје је лик пантере Багире додијељен жени, иако је по изворном тексту тај лик мушког пола. Оно што се искористило за сценски покрет пантере Багире јесте начин на који се изводи покрет, односно начин на који се користе покрети ногу: стално пребацивање равнотеже, положаји стопала, брзе измјене из става мирно у получучањ па из тога на земљу. Кружни покрети, колутови напријед и уназад, омогућавају повезивање са ликом мачке. На тај начин је избјегнуто буквално пресликавање кретњи једне мачке и дат је већи значај лику који се тумачи, јер основни став пантере Багире јесте био став мирно, положај главе усправан и увијек на стражи, затегнутост цијелог тијела.

Равнотежа

Равнотежа је способност човјека да задржи тијело усправним и да се креће кроз простор у том положају. Равнотежа човјековог тијела једна је од функција сложеног система полуга састављеног од костију, зглобова и мишића; тежиште тијела мијења свој положај као резултат различитих положаја и покрета овог сложеног система полуга. Да бисмо остали у удобном и симетричном положају приликом стајања, потребно нам је мање учешће мишића, јер основни посао обављају лигаменти (BARBA, SAVAREZE 1996: 38).

Динамична равнотежа:

- правац руку и ногу (контраст)
- изузетно раширене ноге.

И кад стоји и кад лежи, лик Багире никада није миран. Мишићи у тијелу су стално напети, у стању приправности. Глава се креће у свим физички дозвољеним правцима. Насупрот тој унутрашњој тензији, сви покрети и кретње морају бити изведени мирно, мекано и прецизно. То се добија константном вјежбом промјене равнотеже, као што је пребацивање тежишта тијела са једне на другу ногу. Ноге су у полусавијеном положају са издуженим кораком, осим у ставу мирно, када се хтјела истакнути доминација лика на сцени. Кретњама доминирају дијагонале, центар равнотеже је у куковима. Дужина корака је дужа од уобичајене и то је још један моменат због којег је равнотежа константно угрожена.

¹ <http://www.kpsnusanantara.com/rapid/rapid2.htm>



Сл. 2. Опасна равнотежа. Ноге савијене а горњи дио тијела лагано помјерен напријед



Сл. 3. Опасна равнотежа једне од одбрамбених позиција

У сценама у којима је основни задатак био чување Моглија и посматрање околине основна кретња је „полушпага“. Тежиште је на савијеној нози која не додирује подлогу цијелом дужином стопала већ само прстима, а друга нога је испружена и ослоњена петом на подлогу а прсти су подигнути. Кретње су извођене полако у правцу лијево-десно или напријед и назад. Леђа су увијек права а глава усправна. На слици 3 видимо борца у тој позицији опасне равнотеже. Иако је у том положају равнотежа константно угрожена, с друге стране, врло је погодна за сценски покрет лика, јер даје велике могућности промјена у свим правцима. Те могућности су истражене и искоришћене у представи. Лаганим или брзим промјенама центра равнотеже (што је условљено сценским околностима) у лијево или десно и напријед или назад, остварујемо другачије дејство на гледаоца. Лаганим пребацивањем равнотеже слијева надесно гледалац стиче дојам мира и спокојства, уљуљкан је у причу која се дешава пред његовим очима. То су дијелови приче када и остали актери на сцени могу да се одморе, када влада „мир“ на сцени. Супротан ефекат на публику добијен је брзим промјенама равнотеже напријед-назад. Немир који влада, неизвјесност и страх појачавају се ритмом и покретом. То је једна од позиција сценског покрета лика који је условљен техником пенчак силата.

Оваквим начином кретања добили смо на пластичности лика и избјегли имитацију.

Енергија

Снажна мушка енергија – анимус

Анимус је мушки принцип у несвјесном једне жене.

Инерција у покрету дијела тијела даје квалитет енергији. Инерција за снажни мушки принцип налази се у оштрим покретима главе. Ти покрети су реакција на звук, глас или покрет партнера у представи.

Покрет главе затим слиједе и остали дијелови тијела. Прво слиједи пребацивање равнотеже у правцу главе, затим савијање кољена и из тог положаја прелази се или у скок или у трчање. За скок припрема је следећа: став мирно са подигнутом једном ногом и савијеном у кољену (сл. 4). Равнотежа је пребачена на праву ногу и са њом се даје импулс за скок. Доскок је у чучањ са правим леђима и рукама које додирују под.



Сл. 4. Акумулација снажне мушке енергије

Трчање се састоји из дугих корака и кругова. Након неколико корака, следећи у низу корак био би корак са окретом. Завршава се са дијагоналом, односно, повијена леђа, глава напријед а нога испружена у супротном правцу од главе. Руке савијене. На тај начин се испољила снажна, мушка страна lika Багире, чувара.

Њежна женска енергија – анима

Анима је женски принцип у несвјесном једног мушкарца.

Ова енергија огледа се најбоље у лаганим покретима репа. То је положај тијела на сцени у вријеме одмора. Иако нема опасности у близини и Могли је безбједан, Багира лежи, са тензијама у мишићима. Али да би се слика безбрижности употпунила, додаје се лагани покрет репом слијева надесно. Док се реп покреће, остатак тијела је миран, не креће се. Њежна женска енергија пронађена је у детаљу – репу.

Енергија се акумулира истезањем дијелова тијела, кренувши од главе, врата, рамена. Када енергија стигне у кукове, прелази у покрет и ослобађа се.

Положај тијела приказан на сликама 5 и 6 јесте сличан, али је утицај на публику другачији. На првој слици видимо борца у сједећем положају гдје је акценат на рукама и енергија је усмјерена на дланове. Спреман је на одбрану. На другој слици имамо исти сједећи положај, једна нога повијена, друга испружена са подигнутим прстима стопала,



Сл. 5. Сједећи положај у пенчак силату



Сл. 6. Положај одмора

али су руке спуштене и опуштене. Леђа су повијена напријед, глава прати линију кичме заједно са рукама. Том промјеном положаја горњег дијела тијела добили смо потпуно супротно дејство на гледаоца. Створили смо слику мира и спокоја.

У пенчак силату сви положаји тијела и ставови инспирисани су животињама, првенствено мајмунима и тигровима, стога је ова вјештина као основ сценског покрета lika Багире била добар избор. „*Пенијак-силаи*“, национална индонежанска вештина самоодбране (која се у Малезији назива *берсилаи*) заснива се на покретима тигра, и из ње се родио плес *йенијак*“ (BARBA, SAVAREZE 1996: 198).

Стопала



Сл. 7. Тежиште тијела пренесено на прсте стопала



Сл. 8. Тежиште тијела на пуном стопалу

Положај стопала има велику улогу у сценском покрету lika Багире. Одређени положај стопала одговара одређеној ситуацији или емотивном стању. Оно што се покушало избјећи јесте паралелан положај стопала која цијелом дужином додирују површину пода. На сл. 8 видимо борца који ради управо то, његова равнотежа није угрожена, стабилна је. Из тог положаја тијело може прећи и у офанзиву и дефанзиву. За лик Багире тај положај је био неодређен. У свакој ситуацији и према свим ликовима Багира има јасан став. Никако није неутрална и зато се тај положај тијела избегава.

Честим и брзим измјенама положаја стопала добија се на динамичности, а исто тако, на тај начин се одсликава и карактер лика. Битно је и то да су стопала боса, без икакве обуће, слободна. То није увијек предност, јер нису све површине равне и глатке, па се положај стопала мора брзо прилагодити површини да не би дошло до губитка равнотеже, што би се негативно одразило на интерпретацију лика.

Шаке



Сл. 9–11. Положај шака зависи од односа према другим ликовима и од ситуације на сцени

Шаке су брбљиве, прсти су језици, њихово ћутање је бучно (Aurelius Kasiodorus) (BARBA, SAVAREZE 1996: 130).

Захваљујући сложеној анатомији шаке и њеној способности артикулације, у покретима прстију постоје неограничене могућности промјена облика и понашања.

Те промјене и тензије у прстима мијењају се у зависности од радње или поступка, а исто тако и према емотивном стању. Шаке имају значење и у позоришту и изван њега.

Једноставни покрет кажипрста горе-доле може да изрази узбуђење, као и друге различите нијансе значења. Промјене у положају малог прста додају емотивну нијансу покрету. На сцени, ове промјене елиминишу монотонију и прекидају аутоматизам. Основне позиције у којима се шаке могу наћи:

1. Прсти савијени према унутра,
2. Прсти савијени уназад,
3. Шаке које се окрећу,
4. Дланови окренути надоле,
5. Дланови окренути нагоре,
6. Прсти који праве таласе,
7. Прсти који се крећу уназад,
8. Змијски покрети,
9. Опуштени и раздвојени прсти.

Руке повлаче радњу и наглашавају говорну радњу. Да би био жив, говор шака подразумемијева динамику тензија у ротацијама зглобова руке. Ове ротације истежу мишићи који дају импулс енергији покрета. Када је акценат на радњи коју извршавају шаке, тада је цијело тијело у њиховој функцији. Говор шаке артикулишу ротације њених зглобова, али та артикулација је увијек дио смисла који радња и положај глумца граде на сцени (BARBA, SAVAREZE 1996: 136).

Покрет руке у представи зависио је од односа који лик Багира има према другим ликовима (сл. 9–11). Покрети руку и њихов положај су углавном асиметрични. Шаке су отворене и изражајне. Обично би покрет цијелог тијела био поентиран покретом шаке и положајем прстију. На тај начин постизала се динамика и онеобичавали се радња и сценски покрет.



Сл. 12. Прикупљање енергије помоћу покрета шака и прстију

У борилачкој вјештини руке, односно шаке, имају велику улогу када је духовна страна спорта у питању. Ширењем шака и повлачењем ка себи прикупљамо енергију (сл. 12). С друге стране, када покрет шака иде од тијела ка ван, отпуштамо енергију. То је и један од начина комуникације са околином, преношења информација о стању духа или расположењу. Шаке су брбљиве.

Ритам

Ријеч ритам потиче од грчког глагола *rheo*, који значи ‘трчати, протицати’. Ритам у буквалном смислу значи ‘одређен начин протицања’. Међутим, када поменемо ритам, мислимо на тишине и паузе. Оне су у ствари подлога на којој се ритам развија. Ритам не постоји тамо гдје нема свијести о тишинама и паузама, и два ритма се разликују према начину на који су тишине и паузе организоване, а не према произведеном звуку или буци. Мејерхолд се бавио проблемом сценског покрета и његове повезаности са ритмом. Говорио је да живот музике није живот свакодневне реалности (BARBA, SAVAREZE 1996: 216).



Сл. 13. Дио покрета у кореографији.
Сви дијелови тијела у покрету



Сл. 14. Положај тијела
животиње као инспирација
за покрет у пенчак силату

У представи *Књиџа о џунџли* лик Багире има два ритма, ритам корака и ритам горњег дијела тијела. Коришћене су вјежбе промјене равнотеже како би се освијестио ритам лика унутар ритма представе. Углавном је то супротан ритам. Ако се ритам представе убрзао, тензија у мишићима је расла а ритам се успоравао, и обрнуто. Ритам пантере Багире није био утврђен на пробама, нити је фиксиран и игран из представе у представу. Начин играња представе огледао се у томе да се партнери узајамно прате, прате сцене и општи ритам представе, и онда се тражио ритам на основу радње, околности и циља. Ритам се истраживао од почетка до краја представе.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- МИЕТИНЕН, Јука О. *Класично позориште јужоисточне Азије*. Београд: Clio, 2005.
- ПРПА-ФИНК, Маријана. *Мејерхољдова биомеханика: значај и утицај на позориште XX века (Гројшовски, Барба, Брук)*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине – Академија уметности, 2014.
- BARBA, Eudenio, Nikola Savareze. *Tajna umetnost glumca*. Beograd: FDU – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1996.
- KULENOVIĆ, Tvrtko. *Pozorište Azije*. Zagreb: Prolog, 1983.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

- https://en.wikipedia.org/wiki/Pencak_Silat
- <http://www.kpsnusantara.com/rapid/rapid2.htm>

Božana G. Bijelić

**Indonesian Martial Arts *Pencak Silat* in the Function of the Scenic Movement
of the Bagheera Character in the Play *The Jungle Book* Performed by
the Children's Theater in Banja Luka**

Summary

Martial arts are not practiced only to prepare for the fight, but also to improve our physical readiness and build character. If we introduce this skill to the theater scene, as in this case Pencak Silat, then we get a little more, the art of movement. The skill, with the basic purpose of self-defense against the attackers, has undergone a scene transformation and become a physical manifestation of the panther Bagheera in the play *The Jungle Book* performed by the Children's Theater in Banja Luka. When the first obstacle has been overcome, that is, when we determine the direction in which the stage movement of one character goes, the work of an actor is not nearly completed. It takes a lot of work, research, and time to get to the desired result – a plain, formed, and clear movement that closes the circle of stage expression. The acting rehearsals explored this connection between the martial art inspired by the movements of animals and panther Bagheera, a protector, friend, and teacher. This continuous research on rehearsals is the only safe path leading to the goal. The goal is to develop and shape the character to the point when it becomes “alive” on the scene. On this path, the actor will always learn something new about his character, but also about himself. The basic actor's working tools, voice and body, are thus nurtured. Each part of the body participates and creates a movement on the scene. To gain control of these resources, a lot of work and dedication is required. The body and voice are tools, not obstacles on the path of stage expression.

Keywords: Children's Theater, Pencak Silat, *Jungle Book*, Eugenio Barba, scenic movement.

Маријана Прпа Финк, *СЦЕНСКИ ПОКРЕТ И ЊЕГОВО ДЕЈСТВО
НА ГЛЕДАОЦА*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду,
Академија уметности, 2017.

Проф. др Маријана Прпа Финк је у 2014. објавила књигу *Мејерхољдова биомеханика – Значај и утицај на позориште XX века* (Гројшовски, Барба, Брук) (одбрањен докторски рад под менторским руководством проф. др Владимира Јевтовића), а у 2017. години објављује књигу *Сценски покрет и његово дејство на гледаоца* (у доброј мери заснованој на одбрањеном магистарском раду под руководством проф. др Живка Поповића). Ауторка је иницирала увођење предмета Невербално позориште (2004) на Академији уметности Универзитета у Новом Саду (као обавезан предмет на 2. години за студенте и студенткиње глуме на српском и на мађарском језику) и за овај предмет је *Сценски покрет* у великој мери основни прегледни инвентар као добра основа за будући уџбеник – јединствен код нас. Циљ је ове публикације да пружи добар извор емпијског и теоријског материјала студентима за размишљање о богатству могућности сопственог тела да се изрази и да делују на гледаоце покретима у сценском простору. Књига је настала као резултат искуства ауторке у вишегодишњем раду са студентима и студенткињама истражујући форму и значење сценског покрета у односу на оне који их посматрају у сценском простору. То значи да су нека питања извођења ове наставе већ довољно санирана за систематизацију и да се стављају на увид широј јавности као иницијални покушај да се емпијско богатство, уклопљено у теоријски оквир (Мејерхољда и Гротовског, Барбе, Брука) сада нуди и као могући наставни програм.

Оно што је већ понуђено непосредној пракси уобличено је у књизи у два основна дела. Након уводног текста под називом „Зашто је важан сценски покрет и његово дејство“ (стр. 7–10), први део проблематизује однос „Форме и значења“, тумачење невербалног сценског израза извођача документованог на визуелним записима (стр. 11–84), а други део се односи на „Форму и тумачење“ (стр. 85–160). Следе „Примена тумачења невербалног сценског израза забележеног на визуелним записима“

(укупно 15 фотографија), затим „Литература“ са укупно 34 одреднице (стр. 174–176) и „Именски регистар“, са укупно 130 помињаних имена (стр. 176–177).

Већ у предговору ауторка износи основни став у односу на вредност покрета: „Изучавање и тумачење значења покрета помаже да се *йовежу култура* истока и запада, севера и југа, јер је покрет дубоко утемељен у несвесном колективном и несвесном индивидуалном, те највише открива сензибилитет једне заједнице и помаже другој заједници у откривању нових зачења“ (стр. 7, италики С. С.). Теоријска оријентација да покрет помаже разумевању ‘другог’ подразумева подједнако да тумачење значења може бити исто, али и различито од културе којој припадамо. Оваквим схватањем изнетим на првим страницама текста ауторка се ситуира у оне погледе који контексту културе дају предност када се одређује значење. Притом, ауторка само имплицитно разматра значење не-покрета (мировање као део покрета), које је, такође, како знамо, културно условљено (на пример дуге паузе у говору Финаца).

У првом делу Маријана Прпа Финк говори о визуелним записима као сведочанству о глумачкој креацији, као полазишту за глумачки рад, као глумачкој техници. Тиме наглашава да је записивање у некој форми (фотографији, слици, графици, цртежу) један од извора у раду глумаца самих и/или у групи и да је напредак у форми записивања у знатној мери унапредило и наше поимање значења покрета. Аналитичко истраживање различите врсте покрета тела (лица, тупа, руку и ногу) доводи нас до основног питања шта је тело као знак и да ли га је могуће једнозначно дефинисати.

Као доказ за минуциозну анализу различитих облика емоција у односу на различите покрете лица, дела, руку/ногу, ауторка даје више од 120 различитих фотографија које документују различите покрете из различитих култура, забележене фотографским или видео-апаратом, и готово исто толико је ту различитих цртежа покрета, како би доказни материјал био убедљив у основној намери да се покаже напредак у различитим облицима бележења покрета. Отуда је очекивано да се нови предмет изучава паралелно са напретком технологије записивања и води у даљу интердисциплинарни повезаност појединачних предмета, који се предају на Академији уметности, у нужну целину.

Ауторка закључује први део излагања о форми и значењу тако што издваја укупно пет различитих сврха визуелног записа: за сведочење (како изгледа неки тренутак у представи), као полазиште и инспирација за глумачку креацију, за преношење тајни различитих глумачких техника, за сагледавање могућности глумчевог тела да формира знак и за могућност да пренесе *невидљиво* дејство глумачке експресије“ (стр. 80–81, италики С. С.).

Други део („Дејство на гледаоца“) односи се на процес посматрања као креативан чин. „Перцепција онога који посматра у великој мери зависи од његове емоционалне и интелектуалне осетљивости. Као што уметник који изводи покрет на сцени својим радом *йомера ѓранице могућности свога шела* и као што *уметник који бележи* тај покрет продире дубоко у технике и форме свог медија да би покрет бележио, тако и *јосмајрач* може свој доживљај да претвори у уметнички тако што ће радити на томе да његови рефлекси, емоције и интелект постану пријемчиви“ (стр. 9, италијански С. С.). Зато поднаслов („Дејство на гледаоца“) није изолована активност самих гледалаца, него је повезана са другима – који покрет изводе и који га бележе.

Домен у којем би се у истраживању сценског покрета могао надаље тражити одговор на питање: да ли исти сценски покрети мушкарца и жене имају једнаке или различита дејства на гледаоце? Увођењем родне димензије у проблематику објашњавања односа форме и значења можда нас доведе до нових сазнања о сценском покрету као родно зависном. У садашњем приступу, описан у овој књизи, изгледа да је подразумевано да је сценски покрет родно неутралан, што можда није сасвим блиско истини, без додатне емпиријске потврде.

Друго отворено питање се односи на не-покрет: да ли постоји ситуација у којој је сценски покрет тишина, мировање, нула, не-покрет тела, како то делује на гледаоце, и како тај феномен освестити студентима и студенткињама још током студија глуме.

Ту су и питања односа сценског покрета и узраста гледалаца на које покрет треба да делује: да ли је он (под)једнако разумљив различитим узрастним групама (на пример деци и младима у односу на оне који то нису).

Сва ова питања само сведоче да је истраживање сценског покрета у датом контексту једно од многих које у новим технолошким условима дају могућност постављања нових питања. У томе је основна предност ове књиге коју бисмо могли условно сврстати у приручник и у подсетник за оне којима је глума на првом месту.

Систематично изнета проблематика у књизи *Сценски покрет* Маријане Прпа Финк корисна је не само глумцима него и оперским солистима, подједнако колико и балетским играчима и онима који се за плес и игру тек припремају.

Свенка Ј. Савић
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
svenka@eunet.rs

RUSSIAN MUSIC SINCE 1917. REAPPRAISAL AND REDISCOVERY

Edited by Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker.

Published for the British Academy. Oxford University Press,
New York and Oxford 2017.

Пред нама је зборник од изузетног значаја. Може бити поље истраживања не само музичарима већ и историчарима културе разних профила, као и социолозима и криминолозима. У уводном тексту књиге (аутори су приређивачи) *Руска музика од 1917, размајрање и њено ново откривање*, сазнајемо да је ова обимна публикација (430 страна) избор радова саопштених на великој међународној конференцији, одржаној 2011. године у Дараму (Durham, Велика Британија). Организацију конгреса понео је на својим плећима његов идејни творац, професор тамошњег универзитета Патрик Зук, музиколог, композитор, пијаниста и полиглота. Захваљујући њему, за четири јунска дана 2011, више од 120 учесника из 23 земље саопштило је своје радове на релевантне теме. Треба подвући да је делегатима из источних земаља следила и материјална подршка организатора.

Зукова научна манифестација била је јединствена конфронтација руске и западне музикологије, боље рећи – спој руских и америчких, односно западноевропских музиколога. Овај велики скуп феномен је и по томе што је изведен двојезично, на енглеском и руском језику, и што је захваљујући последњем, привукао велики број презентера и слушалаца из свих крајева бившег СССР-а. „Чудо невиђено“ била је и прилика да се стручњаци из бивше „гвоздене завесе“ без страха искажу, а њихова публика да их без страха саслуша. На скупу је учествовала и колегиница из Србије, Ивана Медић (Београд), која има заслугу што је овај „руско/совјетски“ зборник представила у гласилу Музиколошког института САНУ, часопису *Музикологија* (бр. 25, 2018, 223–226), на енглеском језику. Вредно је напоменути да је Ивана Медић аутор књиге *From Polystylism to Meta-Pluralism. Essays on late Soviet Symphonic Music* (Од полистилизма до метаплурализма. Есеји о позној совјетској симфонијској музици, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2017).

О совјетској културној политици већ стичемо утиске у поменутом уводу који се састоји из три дела. Први је историја руско-совјетске музике у малом: „The Russian Art Music Tradition and its Development after 1917“ (Руска уметничка музика и њен развој после 1917), док други – „Russian, Soviet and Post-Soviet Music Studies“ (Студије о руској, совјетској и постсовјетској музици) – доноси глобални извештај о студијама руске музике за последњих сто година. У трећем делу су размотрени садржаји реферата које приређивачи третирају као поглавља: „Scope and Organization of the Volume“ (Видокруг и организација издања), у чијем је оквиру група од седамнаест музиколога (рачунајући и уреднике) са две стране света изнела и обрадила много до сада непознатих чињеница које на територији Русије осветљавају ново лице музике од Октобарског преврата до „гласности“ (и данашњих дана), са извесним пропуштеним периодима совјетске музике. Њих су можда приказали учесници чији радови нису уврштени у овај зборник. Значајно је, међутим, напоменути да се у зборнику, и на једној и на другој страни, налазе стручњаци руске националности. Из Русије – Марина Рахманова, Марина Раку, Јекатерина Власова, Олга Манулкина, Људмила Ковнацка (Ковнацкая), Олга Дигонска (Дигонская), Лидија Адер (Адэр) и Јерменин Левон Акопјан (Акопјан, Nakobian). С друге стране Ламанша – Марина Фролова Вокер (Frolova-Walker), или преко Атлантика Данил Завлунов и Јелена Дубинец (Elena Dubinets). Уз њих – Патрик Зук, Ричард Тарускин (Richard Taruskin), Лорел Феј (Laurel Fay), Вилијем Квилен (William Quillen), Полина Ферклаф (Pauline Fairclough) и, „last but not least“ – Ина Клаузе (Inna Klause).

Заслуга покретача и организатора Конгреса Патрика Зука лежи и у томе што је на енглески језик превео осам радова својих колега-учесника: Ине Клаузе са немачког, а текстове Рахманове, Акопјана, Раку, Власове, Манулкине, Ковнацке и Дигонске са руског језика. Зук је знанац и Београда, пошто је учествовао на међународном скупу Музиколошког института САНУ „Musical Legacies of State Socialism. Revisting narratives about post-World War II Europe“ (Музичко наслеђе државног социјализма. Преиспитивање наратива у послератној Европи), септембра 2015. године. Марина Фролова, учесник конференције у Дараму, коуредник зборника и коаутор Увода, такође је дала свој допринос београдској конференцији о државном социјализму у музици. Део радова са београдског скупа штампан је у часописима *Музикологија* (бр. 23, II/2017) и *Музички ѿшлас* (бр. 47, год. 24, 2018). Тема соцреализма осетљива је не само за СССР већ и за његове „сателите“ и бившу „несврстану“ Југославију, тако да су се Београђани овим скупом укључили у научно истраживање започето у Енглеској, концентрисано у књизи Зука и Фролове.

После њиховог Увода, следе шест делова зборника. Део I: „Russian Music History and Historiography Today“ (Историја руске музике): Рахманова, Зук, Акопјан и Фролова; Део II: „Reappraising the Soviet Past“ (Ново вредновање совјетске прошлости): Раку, Феркаф, Власова и Клаузе; Део III: „Soviet and Post-Soviet Musicology“ (Совјетска и постсовјетска музикологија): Манулкина и Завлунов; Део IV: „The Newest Shostakovich“ (Најновији Шостакович): Ковнацка и Дигонска; Део V: „Russian Music Abroad“ (Руска музика у иностранству): Тарускин и Дубинец; Део VI: „1991 and After“ (1991. и после): Феј, Квилен и Адер. Могло би се сажети овако: о постсовјетској музици и историографији које се углавном преплићу са музикологијом, пишу Рахманова, Фролова, Раку, Манулкина, Завлунов, Квилен, Феј и Адер; о руско-совјетској музици и музикологији на страни излажу Зук, Акопјан, Тарускин и Дубинец; о репресијама, Стаљину и Шостаковичу обавештавају Ферклаф, Власова, Клаузе, Ковнацка и Дигонска, мада је личност „вође“ или „газде“ присутна и у другим радовима. Могли су да избегну његово спомињање они који су говорили и писали о постсовјетском времену, као, на пример, Марина Рахманова.

У кључном предавању руске сесије („Russian Musicological Scholarship of the Last Two Decades. Achievements and Lacunae“ / Руска музикологија у последње две деценије. Достигнућа и празнине), Рахманова као иницијатор и сарадник многих пројеката анализира заиста импозантна достигнућа руске музикологије у протекле две деценије. Као ауторитет за дела Чајковског, Мусоргског и Римског-Корсакова дала је актуелне информације и о стању изучавања руске музичке класике. У прегледу руско-совјетске музике, виђене очима страних истраживача, теза Патрика Зукa („Soviet Music Studies Outside Russia: Glasnost' and After“ / Совјетска музика ван Русије: гласност и после ње) јесте да није све што је створено у соцреализму безвредно, какво се мишљење често може срести на Западу. То Зук доказује и својим вишегодишњим преокупацијама делом Николаја Мјасковског.

Док је Левон Акопјан у тексту „The Adventures of Soviet Music in the West: Historical Highlights“ (Авантуре совјетске музике на Западу: историјски нагласци) заокупљен вредновањем совјетске музике, Марина Фролова у свом прилогу „Soviet Music in Post-Soviet Musicology: The First Twenty Years and Beyond“ (Совјетска музика у постсовјетској музикологији) покушава да нађе средње решење за тумачење постсовјетског превирања на културном и музичком плану у Русији. Фролова је, да подсетимо, аутор књиге *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin* (Руска музика и национализам: од Глинке до Стаљина; New Haven – London, Yale University Press, 2007), док је Акопјан на енглеском језику објавио монографију *Music of the Soviet Era 1917–1991* (Музика

совјетског доба; Routledge Russian and East European Music and Culture, Paperback, 2018). Обе наведене публикације у свом реферату разматра Патрик Зук.

У другом поглављу, па и у целој књизи, пада одмах у очи рад Ине Клаузе – „Composers in the Gulag¹: A Preliminary Survey“ (Композитори у гулагу: прелиминарни преглед). Пада у очи и то да се овом, према Зуковом коментару – мало истраженом темом, на конгресу нису бавили Руси, већ странци. Зук апострофира књигу Ине Клаузе *Der Klang des Gulag: Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er-bis 1980-Jahre* (Звуци из гулага: Музика и музичари у совјетским логорима принудног рада 1920-их до 1980-их година; Göttingen, Vanderhoeck & Ruprecht, 2014), која нас недвосмислено упућује на дело Михаила Хелера (М. Геллер / М. Heller), *Концентрационный мир и советская литература* (*The World of Concentration Camps and Soviet Literature* / Свет концентрационих логора и совјетска литература; London: Overseas Publications Interchange Ltd., 1974). Ова публикација је настала непосредно после објављивања капиталног дела Александра Солжењичина (Александр И. Солженицын) – *Архипелаг Гулаг*,² на које се Хелер, аутор споменуте монографије *Свеј конценџрационих логора и совјејска лиџература*, у више махова и позива.

Да „стаљинизам“ није умро са Стаљином говоре и следеће књиге: Глеб Морев, *Диссиденты. Двадцать разговоров* (Дисиденти. Двадесет разговора; Москва: Издательство АСТ, 2017) и Соломон Волков, *Большой театр. Культура и политика. Новая история* (Большој театар. Култура и политика; Москва: Издательство АСТ: редакция Елены Шубиной, 2018). Совјетски музиколог Волков, житељ САД, дискредитовани аутор књиге о Шостаковичу *Завещиџање* (*Testimony*, New York: Harper & Row, 1979), рехабилитовао се каснијим радовима у које спада и цитирана књига о „Большом“. Овде је наводимо због информације о стрељаним диригентима главног музичког театра у СССР-у.

¹ Гулаг (рус. *ГУЛаг* = скраћеница од *Главна уџрава за ложоре и колоније џоџравноџ рада* (рус. *Главное управление исправительно-трудовых лагерей и колоний*) НКВД-а је била владина агенција која је управљала главним совјетским системом логора за принудни рад. У овим логорима су се налазили осуђеници разноликог типа (...), али велики број њих је осуђен по поједностављеним процедурама (...); гулази су признати као главни инструмент политичке репресије у Совјетском Савезу. Ова управа је званично основана 25. априла 1930, а укинута је 13. јануара 1960. Временом је (...) израз „гулаг“ почео да се користи за целокупан систем казненог рада у СССР. Прим. гл. и одг. уредника, вид. нпр.: <https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%93%D1%83%D0%BB%D0%B0%D0%B3>.

² Књигу *Архипелаг ГУЛаг* А. Солжењичин написао је према сопственом искуству, будући да је био заточен осам година, од 1945. до 1953. године. Првобитно објављена илегално, као самиздат у Совјетском Савезу, књига је своје прво издање на Западу доживела 1973, у Паризу. Вид.: А. Солженицын, *АРХИПЕЛАГ ГУЛаг I-II (1918–1956)*, Paris: YMCA Press, 1973. У Русији књига није службено била објављена све до 1989. године. Прим. гл. и одг. уредника.

Реферат Ине Клаузе једини је у зборнику који задире у постсталински период. Иначе, радови о периоду после Стаљинове смрти нису заступљени, што би било пожељно и с обзиром на потресе које је изазвала поменута публикација *Архивиела Гугла* Александра Солжењицина. Ова епохална књига, која је можда ништа мање од окупације Чехословачке 1968. узбунила (комунистичке) духове и у СССР-у и у свету 1970-их, потврђује нам да није Стаљин створио систем већ је (большевичко-комунистички) систем створио Стаљина – да парафразирамо речи Солжењицина, који је заступао становиште да „сталинизам“ не постоји. Да је био у праву сведоче нам и остали радови из другог дела зборника: ту је, најпре, текст Марине Раку, која, према сопственим истраживањима, расправља о идеји о совјетском стилу у музици („The Phenomenon of ‘Translation’ in Russian Musical Culture of the 1920s and Early 1930s: The Quest for a Soviet Musical Identity“ / Феномен „превођења“ у руској музичкој култури двадесетих и раних тридесетих година XX века: трагање за совјетским музичким идентитетом). Наставак процеса уобличавања совјетског музичке панораме представља рад Полине Ферклаф – „From Enlightened to Sublime: Musical Life Under Stalin, 1930–1948“ (Од просветљеног ка узвишеном: музички живот под Стаљином, 1930–1948). Прилог Власове – „The Stalinist Opera Project“ (Стаљинистички оперски пројекат) приказ је својеврсног театра апсурда у вези са стварањем совјетске опере према директивама „вожда“.

Разматрања у радовима трећег дела – „‘Foreign’ Versus ‘Russian’ in Soviet and Post-Soviet Musicology and Music Education“ („Страно“ према „руском“ у совјетској и постсовјетској музикологији и музичко образовање) Манулкине, и „Glinka in Soviet and Post-Soviet Historiography: Myths, Realities and Ideologies“ (Глинка у совјетској и постсовјетској музикологији: митови, стварности и идеологије) Завлунова, задиру у проблематику актуелну и за историју српске музике: колико композитори код нас дугују „Западу“, почев од Станковића, Маринковића и Мокрањца. Тема сродна свим словенским народима, пошто су музичку основу примили од Аустријанаца и Немаца.

Да је стваралачка личношћу Димитрија Шостаковича и његов однос према политици стална загонетка за решавање сведоче поглавља двеју преданих истраживачица у четвртом делу зборника: „Portrait of the Artist as a Young Man: The Shostakovich–Bogdanov–Berezovsky Correspondence“ (Портрет уметника у младости: преписка Шостакович–Березовски) Ковнацке и „Shostakovich’s ‘Lenin Project’: The ‘Pre-Twelfth’ Symphony“ („Лењински пројекат“ Шостаковича: „преддванаеста“ симфонија) Дигонске.

Пета група радова припада руским композиторима ван Русије, чији су експоненти Рахмањinov, Гречањinov, Черепњин, Стравински и

Прокофјев. Наш стари знанац Тарускин, аутор капиталних дела на тему руске музике пита се: „Is There a ‘Russia Abroad’ in Music?“ (Постоји ли „руска музика“ у иностранству?), позивајући се овог пута на виђење проблема и са емигрантске тачке гледишта, односно на напис Артура Луријеа (Arthur Lourié) за *La Revue musicale* из 1931. године. Свој одговор има и Јелена Дубинец у раду „Defining Diaspora through Culture: Russian Émigré Composers in a Globalising World“ (Дефинисање дијаспоре културом: руски композитори емигранти у глобализованом свету).

У шестом делу Лорел Феј говори о сналажењу руског музичког народа у слободи: „Musical Uproar in Moscow (II)“ (Музичка узбуна у Москви/ II), са освртом на Осми свесавезни конгрес совјетских композитора у руској престоници марта 1991. године. У покушаје да се неки музички ставови из двадесетих совјетских година протумаче у руској данашњици, уводи нас Квилен у раду „The Idea of the 1920s in Russian Music Today“ (Идеја о двадесетим годинама XX века у руској музици данас). Лидија Адер се труди да оствари разнолику слику руске музичке актуелности у чланку „Paradigms of Contemporary Music in Twenty-First Century in Russia“ (Парадигме савремене музике у XXI веку у Русији).

Из свега изложеног види се да још много у руској музици треба открити, исправити и наново анализирати да се не би живело у лажи, због чега наводимо речи Мстислава Ростроповича: „Наша историја је била фалсификована тако дуго, тако упорно, тако неуморно, да ће бити неопходан труд неколико хиљада људи да се поново успостави истина – укључујући истину о историји наше уметности [музике]“³, које, према Јурију Јелагину, цитира Ина Клаузе на завршетку свог реферата.

Приказани зборник круна је досадашњег рада на музици у СССР-у, уједно и почетак нових истраживања на тему уметности и слободе. Сличним мишљењем завршава своје поглавље и Ричард Тарускин. Реферати нам указују на чињеницу да су упркос репресијама ипак победили прогресивни и даровити људи и да није успело злим духовима, следбеницима Петра Верховенског (који постоје и данас), да затру у Русији сваки геније у колевци.

Надежда Б. Мосусова
Музиколошки институт САНУ, Београд
mosusova@sbb.rs

³ “Our history was falsified for so long, so persistently, so relentlessly, that it will require the effort of several thousand people to re-establish the truth-including the truth about the history of our art [of music].” Inna Klause, *Composers in the Gulag...*, p. 217, нав. према: Елагин Ю. Б., *Укрощение искусств*, Москва: Русский путь, 2002, 6.

*CONTEMPORARY POPULAR MUSIC STUDIES:
PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL ASSOCIATION
FOR THE STUDY OF POPULAR MUSIC 2017,
Marija Dumnić Vilotijević and Ivana Medić (Eds.),
Wiesbaden: Springer VS, 2019.*

У издању реномиране немачке издавачке куће Спрингер ове године објављен је зборник радова *Contemporary Popular Music Studies: Proceedings of the 19th Conference of the International Association for the Study of Popular Music (Kassel, Germany, 26–30. June 2017)* (*Савремене студије популарне музике: Зборник радова са 19. конференције Међународне асоцијације за студије популарне музике (Касел, Немачка, 26–30. јун 2017)*). Као уреднице овог издања потписују се др Марија Думнић Вилотијевић и др Ивана Медић, сараднице Музиколошког института САНУ, уједно и учеснице научног скупа у Каселу. Према њиховој напомени, осим радова излаганих на овој манифестацији, у коначну верзију издања укључено је и неколико студија које на скупу нису презентоване.

Имајући у виду дисциплинарну разнородност стручњака који су допринели овом приказу радова, важно је приметити које су области и проблематике нарочито актуелне и интересантне савременим проучаваоцима популарне музике. Као што и уреднице наводе у Уводу (Introduction), међу темама у зборнику истичу се оне које наглашавају потенцијалност улоге популарне музике у образовању на свим нивоима.

Поред уводног поглавља, зборник чини чак двадесет шест студија које су подељене у осам поглавља: „Историја и теорија популарне музике“ („History and Theory of Popular Music“), „Образовање и популарна музика“ („Education and Popular Music“), „Панк“ („Punk“), „Електронска денс музика“ („Electronic Dance Music“), „Ансамбли у популарној музици“ („Popular Music Ensembles“), „Видео у популарној музици“ („Popular Music Video“), „Фестивали у популарној музици“ („Popular Music Festival“) и „Нови изазови и приступи“ („New Issues and Approaches“). Ова подела донекле је проистекла из шест области које су биле покривене на конференцији: (1) истраживање, (2) анализа, (3) учење и

подучавање, (4) поновно мапирање популарне музике, (5) наративност и (6) технологија и популарна музика.

Прво поглавље обухвата четири студије. У првој, насловљеној као „Дефинисање популарне музике: према ‘историјској мелодици’“ („Defining popular music: Towards a ‘historical melodics’“), Серђо Мазанти (Sergio Mazzanti) покушава да, на основу „комбинације“ сегмената различитих устаљених дефиниција популарне музике са концептом литерарног процеса Александра Веселовског, дође до *комплетне* дефиниције популарне музике. У свом раду „Студије популарне музике у Каселу и Источној и Западној Немачкој – поглед уназад, поглед унапред“ („Popular music studies in Kassel and the Germanies – looking back, looking ahead“), Јан Хеминг (Jan Hemming) пише о историји, различитим приступима и идеологијама, те о специфичностима односа између Центра за проучавање популарне музике (који је 1981. године у Берлину основао Петер Вике [Peter Wicke] и Радне групе за студије популарне музике (коју су основали Хелмут Ресинг [Helmut Rösing] и Аленка Барбер Кершован у Западној Немачкој). У тексту „Градска народна музика и културални утицаји: Ознаке за *народну музику* у Србији у двадесетом веку“ („Urban folk music and cultural influences: Labels for *narodna muzika* (folk music) in Serbia in the twentieth century“), Марија Думнић Вилотијевић је сагледала историјат градске народне музике у XX веку кроз позицију ове појаве у етномузиколошким расправама, те медијским и дистрибуцијским дискурсима. У последњем тексту овог поглавља, „Популарна песма и књижевно учењаштво: интеракције између критике и уметничке креације“ („Popular song and literary scholarship: Interactions between criticism and artistic creation“), ауторка Клаудија Неива де Матос (Cláudia Neiva de Matos) пише о проминентним фигурама бразилске културе које су у свом опусу успешно ујединиле музичко и литерарно стваралаштво.

Наредно поглавље садржи пет текстова посвећених питању улоге популарне музике у образовању на свим нивоима. Најпре, у тексту „Жене које рокају: пројекат мемоар“ („Women who rock: The memoir project“) Дона Парсонс (Donna S. Parsons) представља један иновативни приступ подучавању популарне музике, путем којег се код студената развијају способност разумевања контекста у којима су одређене музичарке стварале, објективност и критичност у односу према литератури, те презентационе и говорничке вештине. Елина Голдсак (Elina Goldsack) пише о важности и могућој методологији систематичног групног слушања популарне музике у студији „Групно слушање, типична пракса популарне музике примењена на образовање музичара“ („Group listening, a typical practice of popular music applied to musician training“). Марија Инес Лопез (María Inés López) студију „Курикулумске оријентације

средњих музичких школа у Аргентини“ („Curricular orientations of secondary school specializing in music in Argentina: Input for inserting popular music into educational institutions“) посветила је сагледавању покушаја имплементације популарне музике у музичке образовне институције у Аргентини након установљења средњих музичких школа 2006. године. У тексту „Учење слушања снимљене популарне музике“ („Studying listening to recorded popular music: a methodological overview and some suggestions for future research“) Марта Гарсија Кињонес (Marta García Quiñones) даје кратак преглед могућих начина за проучавање слушања музике који потичу из психологије и социологије. Данијел Фредриксон (Daniel Fredriksson) је у тексту „Стазе попа: уметност и политика образовања, *studieförbund* и хијерархија жанрова“ („Pathways of pop: Art and educational policy, *studieförbund* and genre hierarchies“) разматрао постојеће поставе музичког образовања у Шведској и сагледао неколико иницијатива које финансијски подржавају младе у периоду између похађања „школе за популарну музику“ и уласка у музичку индустрију.

Треће поглавље посвећено је панк музици, и то специфично панк музици у Шпанији и Португалији. Поглавље отпочиње студијом „*Golfos, punkis, alternativos, indignados*: андерграунд традиције младих у Шпанији, 1960–2015“ („*Golfos, punkis, alternativos, indignados*: Subterranean traditions of youth in Spain, 1960–2015“) Пауле Гуера (Paula Guerra) и Карлеса Феише (Carles Feixa), који посматрају културу младих као место реакције на политичке, економске и друштвене промене у Шпанији на преласку из Франкове диктатуре у демократију, из једноумља у вишегласје, из пуританизма до конзумеризма. Гуера се потом прикључује Ани Оливеира (Ana Oliveira) у наредној студији овог поглавља, „Срце од стакла: род и доминација у раним данима панка у Португалији“ („Heart of glass: Gender and domination in the early days of punk in Portugal“), у којој ауторке проблематизују позицију жена и женско искуство на португалској, доминантно маскулиној, панк сцени седамдесетих година. Коначно, заједно са Дебором Гомес док Сантос (Débora Gomes dok Santos) ове две ауторке пишу последњи текст овог поглавља – „Једна борба, једна туча, цео дан, целу ноћ: панк картографије у подземном метроу Сао Паола и Лисабона“ („One struggle, one fight, all day, all night: Punk cartographies in the subway of São Paulo and Lisbon“). Ове три ауторке упоредо су сагледале на који начин се, у текстовима песама домаћих бендова, уочавају модернизација, фрагментација и сегрегација поменутих градова услед изградње метроа.

У краћем поглављу посвећеном електронској денс музици налазе се два текста. У првом од њих, „О анализи ЕДМ ди-џеј сетова: проблеми и перспективе за социологију звука“ („On analyzing EDM DJ sets:

Problems and perspectives for a sociology of sound“), Хосе Галвез (José Gálvez) бави се местом сусрета отелотворене субјективности и димензије медијске естетике музичких процеса у наступима ЕДМ ди-џејева који по дужини не прелазе сат времена. Студија о етнографским истраживањима културе и људи на илегалној рејв (rave) сцени у Уједињеном Краљевству у XXI веку („An ethnographic investigation into the culture and people of the UK Free Party (illegal rave) scene in the twenty first century“) ауторке Маријане Килер (Marianne L. Keeler) настала је као резултат својеврсне „феминистичке етнографије“; у њој ауторка говори о недостатној позицији жена и девојака на овој сцени.

Ансамбли у популарној музици тема су петог поглавља, у коме су садржане четири студије. У раду „Сарадња у полупрофесионалним музичким групама“ („Collaboration in semi-professional music groups“) Тобијас Маркс (Tobias Marx) пише о различитим нивоима невербалне комуникације између чланова музичких група на пробама и концертима. Текст „Самба *batucada*: флексибилност и интеграција“ („Samba *batucada*: Flexibility and integration“) Франсиска де Асиса Сантане Местринела (Francisko de Assis Santana Mestrinel) показује на који начин се у овој специфичној бразилској перкусивној активности уодношавају звучни обрасци и покрети тела. У свом тексту о ефектима популарне музике на религиозне музичке праксе („‘Sing to the Lord a new song’: The interaction of religion and popular music in the case of *Posaunnenchor* in the protestant church in Germany“), Рјото Акијама (Ryoto Akiyama) сагледава деловање ансамбла *Posaunnenchor* из Немачке и уочава модалитете сапостојања религиозних и секуларних музичких елемената у овом конгрегационом саставу. Последњи текст у овом поглављу написале су Жаклин Соарес Маркес (Jaqueline Soares Marques) и Жузамара Соуза (Jusamara Souza). У тексту „Музичко формирање популарних певача у Бразилу“ („Musical formation of popular singers in Brazil: A case study with singers who sing in pairs *músicasertaneja* – Brazilian country music“), оне истражују процесе музичке и професионалне социјализације певача *sertaneja* музике, помоћу којих они стасавају у музичке професионалце.

Шесто поглавље отпочиње текстом Иване Медић о опусу музичких видеа знамените београдске рок групе „Јарболи“ („Rock music videos in Serbia since the 1990s: The curious case of Jarboli“). Ауторка је изабрала и анализира четири видеа који, према њеним речима, „илуструју развој бенда од чудњикаве инди атракције до најуспешнијих музичара њихове генерације“, а такође дају врло проницљиве коментаре о скорашњим променама у српском друштву. Ивон Восман (Yvonne Vosmann) у тексту „Краљица Кејти Патра представља Стари Египат у поп музици“ („Queen Katy Patra represents ancient Egypt in pop music“)

разматра елементе *eḡīīīomanije*, тј. нивое визуелне репрезентације и апропријације староегипатских симбола у музичком споту за песму „Dark Horse“. Студија „Анализа гласа у популарној музици са категоријом ‘гласа’“ („Analysing the voice in popular music with categories of ‘voice’“) Фернанда Хернера (Fernand Hörner) показује како се Бахтинове метафоре „гласа Другог“, „двогласне речи“ и „полифоније“ могу искористити у анализи музичког спота, и то на примеру видеа за песму „Kiss“ чувеног америчког уметника Принса (Prince).

Поглавље о музичким фестивалима чине две студије: „Истраживање популарне музике посредством трансмедијалних фестивала“ („Researching popular music through transmedia festivals“) Бијанке Лудевиг (Bianca Ludewig) посвећен је резултатима етнографског истраживања о трансмедијалним фестивалима као покретачима савремене културалне продукције, док у свом тексту о сцени експерименталне музике у Атини („The underground, dispossession and positionality in Greek experimental music“) Дана Стефану (Danae Stefanou) настоји да прикаже несталност и несигурност „уради сам“ музичке продукције у овој сфери музичког деловања.

Последње поглавље овог издања посвећено је новим идејама, приступима и проблемским местима, који га на прави начин заокружују, остављајући притом отворена важна питања и дајући смернице за будућа истраживања. У тексту „Само ради забаве? Савремене стратегије за стварање, дистрибуцију и поклањање музике“ („Just for the fun of it? Contemporary strategies for making, distributing and gifting music“) Крис Андертон (Chris Anderton) разматра савремени контекст продукције и дисеминације музике омогућен технолошким напретком, упоређујући приметно већу слободу самих музичара да располажу својим радом на интернету са Аталијевим концептом „доба *композиције*“ у коме долази до својеврсног „одмора“ од капиталистичког начина продукције. С друге стране, Артур Зарецки (Arthur Szarecki) предлаже отклон од хегемоничких теорија које стоје у основи студија популарне музике, сматрајући да би фокус нових, „постхегемоничких“ теорија могао да буде управо на концептима афекта, навике и мноштва, како би се „физички ефекти звучног интензитета урачунали“ без потребе да се „упадне у замку“ потраге за значењем („Towards posthegemonic popular music studies“). Коначно, истражујући музичке праксе афричке дијаспоре у градовима као што су Лисабон и Салвадор, Франк Маркон (Franc Marcon) својим текстом („‘Party music’, expression of identities, aesthetics and power in the African diaspora“) најављује бројна будућа истраживања у сфери *музике дијаспорâ*, која на разноврсне начине проблематизује формирање идентитета и односа политичке и друштвене моћи, те улоге музике у тим процесима. Последњим поглављем, као, уосталом, и свим осталим

радовима у овом издању, предочавају се питања која окупирају пажњу савремених истраживача музике, а која несумњиво иду у корак са савременим развојем технологије, глобализацијом и друштвенополитичким контекстима.

Бојана С. Радовановић
Музиколошки институт САНУ, Београд
br.muzikolog@gmail.com

ОМАЗ ЈОВАНУ КОЊОВИЋУ

(Александра Јагодић, *ЈОВАН КОЊОВИЋ У СРПСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2018)

Александра Јагодић, историчарка уметности, новинарка у Радио Београду – Први програм, бавила се проблематиком сликарства и позоришта, била је водитељка и уредница емисије *Градинар* Радио Београда, магистрирала је театрологију на Факултету драмских уметности у Београду, са темом *Јован Коњовић у Српском народном позоришту у Новом Саду од 1944. до 1957. године*. Своје текстове о ликовној и позоришној уметности објављивала је у часописима *Лудус*, *Војвођанска сцена*, *ТФТ* и др.

Књига *Јован Коњовић у Српском народном позоришту* театролошка је студија о уметничком раду редитеља и управника Јована Коњовића у периоду од завршетка Другог светског рата до његовог одласка из Новог Сада. Књигу је објавио Позоришни музеј Војводине, 2018. године.

Књига Александре Јагодић садржи следећа поглавља: „Биографски подаци“, „Рад Јована Коњовића пре доласка у Нови Сад“, „Српско народно позориште до 1944“, „Јован Коњовић у Војвођанском народном позоришту после Другог светског рата“, „Сценографска решења у режијама Јована Коњовића“, „Покушај реконструкције Коњовићевих представа: *Севиљски берберин* Ђоакина Росинија, *Дубровачка трилогија* Иве Војновића, *Максим Црнојевић* Лазе Костића, *Зла жена* Јована Стерије Поповића, *Крајцорова соната* Лава Николајевича Толстоја, и *Војводина*“, „Јован Коњовић као драмски писац“, „Пријатељи и сарадници о Коњовићу“ и „Јован Коњовић у Српском народном позоришту у Новом Саду од 1944. до 1957. године – Закључна разматрања“. Књига садржи резиме, именски регистар, театрографију и библиографију и биографију ауторке.

У уводу ауторка наводи како је књига о Јовану Коњовићу настала најпре због чињенице „да о Јовану Бати Коњовићу до данас није написана ни једна озбиљнија студија“ (стр. 7), али и због трага који је он оставио у историји позоришта, а посебно у Српском народном позо-

ришту. Ауторки је посебно био интересантан податак да је Коњовић „био позоришни коленовић“ (стр. 5), јер му је отац био Петар Коњовић, композитор, а рођак Милан Коњовић, сликар, па се због тога његова биографија разликовала од биографија редитеља који су стварали у позориштима после Другог светског рата. Јован Коњовић се определио за позоришно стваралаштво, јер је имао образовање, културу, уметнички дар и породични углед. Најзначајније режије Јован Коњовић је остварио баш у Српском народном позоришту, у периоду 1945–1957, а тај податак је захтевао од истраживача да се посматра кроз различите аспекте: опште културно-историјске, политичке. Своја истраживања ауторка је заснивала на доступној архивској грађи, документима и сведочењима савременика, критикама, сећањим, плакатима, програмима, фотографијама и оригиналним редитељским примерцима позоришних текстова, а „од значаја је и оно што је сам Коњовић писао, како о себи, тако и о времену и општим приликама и начину мишљења не само у позоришту, већ и у свеопштој култури у Војводини, првих послератних година“ (стр. 8).

У биографским подацима ауторка нам у кратким цртама представља животопис Јована Коњовића: рођен је у Земуну 1910. године, у угледној уметничкој породици. Основно и средњошколско образовање стиче у школама у Сомбору, Земуну, Сремским Карловцима и Суботици, а на Филозофском факултету у Загребу студира историју уметности. Докторирао је историју уметности, у Загребу, са темом *Боја и облик у сценском њросијору*.

Поглавље књиге „Рад Јована Коњовића пре доласка у Нови Сад“ ауторка је поделила у два периода – загребачки период и период у Београду. Јован Коњовић је провео осам година у Загребу, где је студирао и 1935. дипломирао историју уметности. Крајем 1931. године, током студија, прикључио се групи младих људи који су створили Драмски студио у оквиру Народног казалишта у Загребу, а током 1932. године придружио се групи младих људи у оснивању Пучког театра у Загребу; они су имали амбицију да њихово позориште иде испред времена и тако је Коњовић „увек био на извору уметничких стремљења“ (стр. 14). Због забране Пучког театра, као и сукоба са постављеним и прописаним нормама, Коњовић напушта Загреб и одлази за Београд, где почиње нови период. Уметничко позориште у Београду Јован Коњовић је основао 1939. године са колегама Виктором Старчићем, Николом Поповићем и Петром Петровићем Пецијом. То позориште је основано као независна културна институција, без дотација из државног буџета и са посебним правилником о раду. Уметничко позориште се разликовало од других позоришта у земљи по начину управљања, по начину режирања и по целокупном схватању позоришта. Неколико чињеница у раду овог позоришта сведочи о новинама које су увели у позоришну

праксу. Прво, оснивачи, њих четворица, заједнички су доносили одлуке, односно управљали позориштем, друго, први пут је на плакату једне представе потписана колективна режија, и треће, позориште је било самостално у раду јер није добијало финансијска средства за рад, већ су оснивачи морали да се сами побрину и обезбеде финансијска средства за установу и будуће чланове. Прва премијера одржана је на Коларчевом народном универзитету 1940. године комедијом *Дундо Мароје* у режији колектива Уметничког позоришта. Почетак Другог светског рата имао је последице и на рад овог позоришта, а последња представа *Кројцорова соната* одржана је 14. марта 1941. године. Под притиском окупатора Уметничко позориште наставља са радом, али то више није оно позориште које је основано 1939, а забрањено је почетком 1943. године.

У делу књиге „Српско народно позориште до 1944.“ ауторка у кратким цртама прати историју развоја Српског народног позоришта у Новом Саду у којем ће Јован Коњовић радити као редитељ, директор Дrame и управник после Другог светског рата. Најстарије српско позориште основано је 1861. „са циљем да у српском народу шири за оно време напредна схватања..., буди националну свест народа и помогне борби на друштвеном и политичком плану“ (стр. 23).

У наредном поглављу под називом „Јован Коњовић у Војвођанском народном позоришту у Новом Саду после Другог светског рата“ ауторка пише о времену када се пажња усмерила на обнову рада новосадског позоришта, а за то су били задужени тадашњи управник Жарко Васиљевић, сценограф, и технички шеф Миленко Шербан и редитељ Јован Коњовић. Почетни послератни период карактерисале су беда и немаштина, како у погледу новца тако и у опреми представа. Јован Коњовић је организовао у Католичкој порти у Новом Саду Прве свечане Летње позоришне игре, 1945. године. Репертоарска политика позоришта била је под сталном пажњом нових власти па су, како каже ауторка, представе после премијера скидане са репертоара јер су биле „неподобне“, а понекад се дешавало да се никад премијерно и не изведу, као што је био случај 1945. са Шоовим *Пиџмалионом*, који није изведен јер је један високи партијски функционер био незадовољан што је једини пролетер у представи представљен као пијанац. У том првом периоду Јован Коњовић је као редитељ поставио следеће представе: *Најезда* Л. Леонова, *Жорж Данден* Молијера, *Сан леиње ноћи* Шекспира, *Десаниј у Норвешку* Џ. Стајнбека, *Кошћана* Б. Станковића, *Кнез од Зеише* П. Коњовића, *Пиџмалион* Џ. Б. Шоа (1947) и друге.

У периоду од 1947. до 1949. Јован Коњовић је био директор Дrame у Српском народном позоришту. Репертоар је осмишљавао према прописаним одредбама које су имале за циљ приказивање позоришних

комада „који ће стално утицати на формирање друштвене свести“ (стр. 38), а садржао је шест руских комада и пет домаћих комедија. Ауторка цитира помоћника министра за науку и културу у оцени репертоара позоришта који каже да су „данас у већини позоришта у Србији репертоари идејно чистији, чвршћи и темељнији... од септембра до краја децембра дата су двадесет четири домаћа драмска дела, шеснаест руских и совјетских драма и осам драмских дела из осталих књижевности“ (стр. 39).

Јован Коњовић је био управник Српског народног позоришта у периоду од 1949. до 1952. године. У овом делу књиге ауторка наводи поједине елементе културне политике тадашње државе, као што су на пример прокламовани задаци Министарства за науку и културу, где се наводи да позоришта треба да се проширују, организационо учвршћују, а културно-уметнички живот у републици треба даље да се „подиже“. Поменуто министарство је сваке године објављивало збирне извештаје о репертоару и раду свих позоришта. „У погледу избора репертоара, позоришта су у протеклој сезони била потпуно самостална“ (стр. 40). Како каже ауторка, Коњовић је ту директиву схватио „као могућност остваривања својих уметничких идеја без остатка“ (стр. 41), и цитира Јована Коњовића који о том проблему конципирања репертоара каже: „ни у једном нашем позоришту не осећа се онај најфинији и најважнији унутрашњи рад у изналажењу интересантних позоришних ствари, изабраних спретно, које ансамбл у тим позориштим може добро и на доличној уметничкој висини извести. Томе одузимању иницијативе дирекцијама драма у свима нашим позориштима допринео је онај генерални нацрт репертоара који је све до лане састављало Министарство просвете у Београду“ (стр. 41). Као управник Јован Коњовић је формирао Балет, тражио је новог директора Опере, диригента, формирао је и подстакао рад Позоришних савета и друго, а смењен је, по сведочењу Драгослава Васиљевића, из политичких разлога, 1952. године. „Да ли је Коњовић и зашто био баш ‘политички скинут’ са места управника новосадског позоришта ипак ће остати тајна,... тим пре што о томе данас у позоришту не постоји ни један податак“ (стр. 50).

Коњовић је као редитељ радио у Српском народном позоришту у периоду од 1952. до 1957. године. Режирао је *Пиџмалиона* Џорџа Бернарда Шоа, *Силејку* и *љубав* Фридриха Шилера, *Ка новим обалама* Михајла Васиљевића, сопствену драму *На зајадним коњима*, *Злу жену* Јована Стерије Поповића, *Еквиноцио* Иве Војновића, *Ошела* Вилијема Шекспира, *Сумњиво лице* Бранислава Нушића, *Нору* Хенрика Ибзена, *Најолеона – човека судбине* и *Велике Кајшарине*, две једночинке Џ. Б. Шоа, *Родолфине* Јована Стерије Поповића, *Сан лејње ноћи* Вилијема Шекспира. По одласку из новосадског позоришта Коњовић је режирао

joш две представе – „обнову“ *Војводине* (1960) и *Три бекрије* Јохана Непомука Нестроја (1963). Јован Коњовић је 1957. отишао из позоришта јер је био један од оснивача Телевизије Београд, у којој ће дочекати пензију, 1973. године.

У поглављу под називом „Сценографска решења у режијама Јована Коњовића“ Александра Јагодић говори о сценографима са којима је Коњовић сарађивао у периоду који је провео у новосадском позоришту. Коњовићево основно образовање – историчар уметности, и његов докторат *Боја и облик у сценском њросџору* говоре о томе да је он, како каже ауторка, „умео да сагледа и практично примени различите облике које је сценографија, као сегмент позоришног чина, доживела у креирању и пројектовању сценског простора за уметничку игру“ (стр. 69). Током рада у Српском народном позоришту Јован Коњовић је уметнички сарађивао са следећим сценографима: Миленко Шербан, Стеван Максимовић, Владимир Маренић и Милета Лесковац.

Веома интересантан део књиге чини поглавље „Покушај реконструкције Коњовићевих представа“ у којем ауторка приказује театролошку реконструкцију представа *Севиљски берберин*, *Дубровачка ѡрилођија*, *Максим Црнојевић*, *Зла жена*, *Крајцорова соната* и *Војводина*.

Податак да је Јован Коњовић режирао оперу *Севиљски берберин* Ђоакина Росинија у Српском народном позоришту 1949. године ауторка је пронашла у књизи *Педесет ѓодина ојере Срјског народног ѡзоришћа*. И поред бројних истраживања није пронађен ниједан запис који би ауторки омогућио реконструкцију ове представе.

Премијера представе *Дубровачка ѡрилођија* Иве Војновића одржана је 6. априла 1951. у режији Јована Коњовића, који је по сведочењу савременика и сарадника „као редитељ и човек културе, до краја поштовао реч драмског писца и да није волео да експриментише са већ написаним“ (стр. 82). Ауторка је у реконструкцији користила оригиналан текст Иве Војновића јер није сачуван редитељски примерак текста, док су у библиотеци СНП-а сачувани текстови сценаристе и шаптача, као и оригинални плакат, али није сачувана ниједна фотографија. Од секундарних извора ауторка је имала на располагању пет критика, осврт на сценографију Стевана Максимовића и сведочења учесника у представи. Коњовић је био редитељ који је „пре свега слушао и студирао писца“ (стр. 83). Поделом улога Коњовић је обухватио све чланове ансамбла Српског народног позоришта. Реконструишући рад на мизансцену, Александра Јагодић користи цртеж сценаристе за први чин, сценографску скицу Стевана Максимовића, текст Иве Војновића и критику Богдана Чиплића. „Гледано из оновременог аспекта, *Дубровачка ѡрилођија* у Коњовићевој режији донела је пре свега освежење репертоару Војвођанског народног позоришта, држећи се идеје да је задатак

театра поред његове васпитне улоге и уметничких тенденција, да негује домаћу драму“ (стр. 97).

Александра Јагодић се определила да реконструише представу *Максим Црнојевић* Лазе Костића коју је у режији Јована Коњовића ансамбл Српског народног позоришта премијерно извео 12. децембра 1951. године. Представа је настала поводом прославе 90 година постојања новосадског позоришта. За ову реконструкцију ауторка је имала на располагању следеће примарне изворе: оригинал текста, редитељев примерак текста, оригинални плакат представе, фотографије из представе и техничке цртеже декора, а секундарни извори су били: једна позоришна критика, један информативни текст и неколико сећања глумца у представи. Јован Коњовић је скратио текст, што се види из његовог примерка, а ауторка детаљно анализира сва скраћивања текста поредећи их са оригиналном Костићевом драмом. Поделу улога Коњовић је пажљиво радио, с обзиром на то да је представа уприличена на јубилеј позоришта, а посебно јер му је на тај дан враћено историјско име – Српско народно позориште. „Коњовић је овом глумачком поделом желео да прати Лазу Костића, који је остварио другачије концепције ликова од оних у народној песми *Женидба Максима Црнојевића*“ (стр. 105). Што се тиче рада на мизансцену, ауторка наводи да се редитељ придржавао Костићевог текста и када је реч о мизансцену. Редитељ је за сценографа позвао Мила Милуновића, познатог сликара, што није био обичај у оно време, а сликарске радове је урадио Владимир Маренић. Коњовић је желео да премијера поводом јубилеја позоришта буде свечарска и да се „начини помак у уметничком мишљењу и тако не само привуче публика, већ и достојно прослави јубилеј“ (стр. 106). О костимима не постоје писани подаци, па је ауторка своју анализу темељила на основу неколико фотографија и једне скице костима за Максима, које су сачуване у архиви позоришта.

Премијера представе *Зла жена* Јована Стерије Поповића одржана је 10. јануара 1953. године, у адаптацији Јосипа Кулунџића. Ауторка је за реконструкцију представе располагала примарним изворима: редитељев примерак текста, пет фотографија сцена из представе, оригинални плакат, а од секундарних извора: три позоришне критике, два информативна текста и неколико сведочења Коњовићевих сарадника. Како каже Александра Јагодић, „свака адаптација неког драмског дела изазивала је и изазива расправе о томе да ли је она заиста неопходна“ (стр. 119). Адаптација текста урађена је тако да су од три сачињена два „весела позорја“. Анализом редитељског примерка види се да Коњовић није ништа мењао те да се придржавао Кулунџићеве адаптације у целисти. У подели улога држао се тадашњег правила алтернатије. У представи своје прво сценографско остварење потписује Владимир Маренић.

Прегледом критика изашлих након премијере ове представе види се полемика о томе како играти Стеријине комедије. „Размишљајући представи *Зла жена* у Коњовићевој режији, намеће се утисак модернијег и напреднијег мишљења и драматурга и редитеља у односу на наметнуте норме и правила послератног времена“ (стр. 136).

Крајцорова соната Лава Николајевича Толстоја премијерно је изведена у Српском народном позоришту 17. фебруара 1956. године у режији Јована Коњовића. Драматизацију Толстојеве приповетке потписује редитељ у сагласју са структуром Бетовенове сонате, што подразумева да се као редитељ „до краја држао онога што је сам написао“ (стр. 146). Коњовић је главну улогу доделио глумцу Стојану Јовановићу поводом његовог глумачког јубилеја. Рад на мизансцену је био осмишљен још док је Коњовић радио адаптацију текста, „записујући мизансценске опаске у дидаскалијама“ (стр. 149).

Представа *Војводина*, 26. по реду режија Јована Коњовића у Српском народном позоришту, била је „ревија песама о Војводини, како је рекао сам Коњовић пред премијеру“, односно она није била поетско вече, већ се у свакој песми инсистирало на „поетско-сценским елементима и поетско-сценској реализацији“ (стр. 162). Примарни извори реконструкције ове представе били су: редитељев текст, оригинални плакат, једанаест фотографија и три скице костима, а секундарни извори: једна позоришна критика, редитељев интервју у новинама *Дневник*, сведочења савременика и извештај костимографа о опреми представе. „За педесете године 20. века врло смела и необична представа *Војводина*, према идеји Борислава Михајловића Михиза и Јована Коњовића, састојала се од двадесет девет делова“ (стр. 162). Подела улога била је условљена представом која је пружала једнак третман свих глумаца који су у њој учествовали. Редитељ је осмислио мизансцен за сваку од 29 песама. Сценографију је радио Милета Лесковац, а концепција представе омогућила му је да измашта сваку сцену представе. Костимографкиња Стана Јатић у извештају наводи да је креирала 48 костима за представу, а и сам редитељ је оставио у свом примерку текста напомене за костиме глумаца. Ова представа је „1956. године представљала другачији начин сценског мишљења, другачије схватање стиха и речи, као и другачији однос према улогама и сценографији“ (стр. 177).

У делу књиге под насловом „Јован Коњовић као драмски писац“, ауторка говори о драмском стваралаштву Јована Коњовића, а највише о два текста – *На зајадним кошама* (1953) и *Љубав је свему крива* (1954), који су играни на сцени Српског народног позоришта. Коњовића, драмског писца, интересују савремена догађања, било да је у питању „тршћанска криза“, што је тема представе *На зајадним кошама*, или комедија

Љубав је свему крива, која говори о послератном животу у Београду, односно Коњовић се бавио актуелним темама.

Да би комплетирала истраживање о Јовану Коњовићу, ауторка је урадила бројне интервјуе са Коњовићевим сарадницима и глумцима, па смо тако имали прилику да прочитамо изводе из разговора са Владимиром Маренићем, сценографом, Жижом Стојановић, глумицом, Зденком Николић, оперском певачицом, Јелицом Бјели, глумицом, Капиталином Ерић, глумицом, Угљешом Рајчевићем, глумцем и историчарем уметности, и Ренатом Улмански, глумицом.

У закључним разматрањима о улози Јована Коњовића у Српском народном позоришту у периоду 1944–1957. ауторка скреће пажњу на жељу и ентузијазам којим би се после рата покренуо позоришни живот у Новом Саду, на недостатак сцене и оснивање летње позорнице, на тешкоће у сценографском и костимографском опремању представа, на недостатак глумаца, на репертоарску политику у почетку диктирану из Министарства просвете, а касније на непосредно конципирање репертоара јер је Министарство 1950. године препустило тај посао управницима позоришта, односно на све оно што је Јован Коњовић урадио за новосадско позориште, да би му изборио и повратак историјског имена. Најважније његово залагање и одлика свих његових представа је идеја да су у позоришној представи све уметности подједнако важне и равноравне, а њихов баланс утиче на крајњи исход позоришне представе, међутим, „ако Коњовића посматрамо као човека и редитеља послератног времена и захтева које оно пред уметнике поставља, његове заслуге су вишеструке, пре свега у организаторском, а затим и у уметничком смислу“ (стр. 203).

Театролошка студија *Јован Коњовић у Српском народном позоришту* један је од начина да очувамо нашу театарску баштину. Она је показала колики је значај позоришних музеја и колико бисмо требали да сакупљамо и чувамо грађу о позоришном стваралаштву, јер када у књизи читамо део „Покушај реконструкције представа“ које је режирао Јован Коњовић, видимо колико је мало материјала, било да су у питању примарни или секундарни извори анализе, остало из послератног времена. Александра Јагодић је уложила велики труд да прикупи податке и детаљно анализира једно време, а посебно позоришну фигуру редитеља, директора Дrame и управника Јована Коњовића, да га отргне од заборавља и потврди његов значај у историји развоја институције какво је Српско народно позориште.

Љубица М. Ристовски
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
ljubica.ristovski@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аврамовић, Сима 116
 Адам, Гијом (Guillaume Adam) 28
 Адамич, Бојан 153
 Адер, Лидија (Лидия Адэр) 263, 264, 267
 Адижес, Исак (Ichak Kalderon Adizes) 43, 44, 45, 46, 48, 49
 Ајгнер, Томас (Thomas Aigner) 214
 Ајхнер, Барбара (Barbara Eichner) 71
 Акардо, Салваторе (Salvatore Accardo) 92
 Акијама, Рјото (Ryoto Akiyama) 271
 Акопјан, Левон (Левон Акопян) 263, 264
 Англоvски, Павле 136
 Андерсон, Бенедикт (Benedict Anderson) 70
 Андертон, Крис (Chris Anderton) 272
 Андрашевић, Стјепан 131
 Андреис, Јосип 148
 Андрејев, Леонид Николајевич (Леонид Николаевич Андреев) 12
 Анђелковић Грашар, Јелена 166, 180
 Антоан, Андре (André Antoine) 11, 13, 15, 19, 35
 Антонијевић, Драгослав 182
 Аристотел (Αριστοτέλης) 240
 Арсенијевић, Ивана 166, 167, 168, 175, 178, 179
 Арсенијевић, Коста 19
 Арсењев, Алексеј Борисович (Алексей Борисович Арсеньев) 111
 Арцибашев, Михаил Петровић (Михаил Петровић Арцыбашев) 12
 Атанасовски, Срђан Д. 69–86
 Атанацковић, Слободан 154
 Бабић, Милица 130, 132, 136
 Бакланов, Георгије 128
 Бакочевић, Александар 133
 Бакочевић, Радмила 136
 Балев, Георги 130
 Бамбергер, Гертруда (Gertrude Bamberger) 111
 Бандур, Јован 142, 150
 Бараковић, Лејла 142
 Баранов, Николај Сергејевич (Николай Сергеевич Баранов) 113
 Барановић, Крешимир 108, 110, 115, 123, 130, 136, 145
 Баратов, Леонид Васиљевич (Леонид Васиљевич Баратов) 134
 Бараћ, Станислава 107
 Барба, Еуђенио (Eugenio Barba) 249, 251, 254, 255, 256, 258, 259
 Барбер Кершован, Аленка 269
 Барбијери, Марија (Marija Barbieri) 115
 Баркер, Крис (Chris Barker) 51
 Барсова, Људмила Григорјевна (Людмила Григорьевна Барсова) 117
 Барток, Бела (Béla Bartók) 146
 Басил, Василиј де (Wassily de Basil) 117
 Батрањец, Татјана 115
 Батушић, Никола 42
 Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 98, 146
 Бахтин, Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 13, 272
 Бачић, Марцел 95
 Бевц, Цветка (Cvetka Bevc) 156
 Бек, Анри (Henry Becque) 15
 Бекет, Семјуел (Samuel Beckett) 21
 Белић, Александар 113
 Беловић, Мирослав 26
 Бельски, Владимир Иванович (Владимир Иванович Бельский) 108, 110, 113, 115, 117, 118, 119

Бенацки, Ралф (Ralph Benatzky) 144
Бенда, Ханс фон (Hans von Benda) 224, 235
Бераров, Гордана 166
Берг, Албан (Alban Berg) 88, 102, 145, 146
Бернс, Вилијам Џ. (William J. Burns) 42
Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 98, 110, 111, 146, 280
Бијелић, Божана Г. 249–258
Бингулац, Петар 113, 142, 145, 153
Бинички, Станислав 209, 211, 212, 214, 226
Бихаљи-Мерин, Ото 32
Бјели, Јелица 281
Благојевић, Мелита 154
Богданов Кочко, Петре 153
Богдановић, Димитрије 196
Боглић, Анте 129
Богошевић, Добрила 136
Бодуров, Љубомир 132
Божиновић, Љубомир 118
Бојић, Милутин 13, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38
Бојковић, Биљана 167, 168, 169, 171, 178
Бојовић, Бранка 129, 136
Бојчевић, Светлана 135
Болман Филип В. (Philip V. Bohlman) 70
Бомбардели, Силвије (Silvije Bombardelli) 150
Бонд, Едвард (Edward Bond) 15
Борг, Ким (Kim Borg) 131
Бородин, Александар Порфирјевич (Алекса́ндр Порфи́й рьевич Бородин) 114
Бравничар, Матија 146, 153, 154
Бражњиков, Максим Викторович (Максим Викторович Бражников) 192, 200, 201, 202, 203
Браиловски, Леонид Михајлович (Леони́д Миха́йлович Браило́вский) 126
Браиловски, Рима 126
Брајник, Миро 131
Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 96, 103, 114
Братуш, Тирил 129
Брезовшек, Иван 126, 128, 129, 136
Бркановић, Иван 144
Брук, Питер (Peter Brook) 259
Бугариновић, Меланија 129, 130, 131, 136
Бузони, Феручо (Ferruccio Busoni) 156
Булез, Пјер (Pierre Boulez) 154
Буњин, Иван Алексејевич (Ива́н Алексе́евич Бу́нин) 12

Бута, Лазар 132
Бутаков, Алексеј Алексејевич (Алексей Алексеевич Бутаков) 110, 111
Бутковић, Милутин 239, 245
Вагнер, Рикард (Richard Wagner) 128, 146
Вајлд, Оскар (Oscar Wilde) 11, 12, 37
Вајнгартен, Паул (Paul Weingarten) 220
Валдма, Арбо (Arbo Valdma) 232
Валтл, Роберт (Robert Valtl) 249
Васиљевић, Драгослав 277
Васиљевић, Жарко 276
Васиљевић, Миодраг 166, 169, 176, 180, 181
Васиљевић, Михајло 277
Васић, Александар Н. 87–104, 110, 116, 127, 142, 143, 147, 156
Ваулин, Александра 145
Вебер, Зденка 154
Венедик, монах 196
Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 146, 151
Верховенски, Петар Степанович (Пётр Степанович Верховенский) 267
Веселиновић Хофман, Мирјана 90, 142, 153
Веселовски, Александар Николајевич (Веселовский (Алекса́ндр Никола́евич Веселовский) 269
Весић, Ивана 90
Вескер, Арнолд (Arnold Wesker) 15
Веснић, Миленко 75
Вике, Петер (Peter Wicke) 269
Винавер, Станислав 33, 112, 126, 127, 129, 143
Вицпалек, Ладислав (Ladislav Vycpálek) 143, 147
Вјењавски, Хенрик (Henryk Wieniawski) 92, 102
Владислав Немањић 30, 31
Влајин, Милан 169, 172
Власова, Марина 263, 264, 266
Влатковић, Драгољуб 19
Влаховић, Петар 182
Војновић, Иво 34, 274, 277, 278
Волевач, Неонила Григорјевича (Неонила Григорьевна Волевач) 136
Волков, Соломон Мојсејевич (Соломо́н Моисе́евич Во́лков) 265
Восман, Ивон (Yvonne Vosmann) 271
Врсјаков, Љубица 136

Врхунац, Аница 127, 136, 140
Вујаклија, Милан 242
Вукадиновић, Зорана 167, 168, 174
Вукашевић, Степан 131
Вукдраговић, Михаило 143, 147, 148, 150, 153
Вукичевић Закић, Мирјана 179
Вукосављевић, Сава 153
Вукосављевић, Петар 176
Вулф, Вирџинија (Virginia Woolf) 55–68
Вучковић, Војислав 95, 143, 145, 146, 147
Вучковић, Радован 15

Галвез, Хосе (José Gálvez) 271
Гарашанин, Милутин 25
Гацковић, Славољуб 170, 171, 173
Гашић, Ранка 75, 99
Гильфердинг, Александар Фјодорович (Алекса́ндр Фёдорович Гильфе́рдинг) 196
Глигоријевић, Илија 131
Глигорић, Велибор 33, 133
Глигорић, Јелена 167
Гликман, Јудин (Eugene Glickman) 153
Глинка, Михаил Иванович (Михаи́л Ива́нович Гли́нка) 107
Глиньски, Матеуш (Mateusz Gliniski) 143, 147
Глишић, Милован 19
Глобокар, Винко 155
Гогољ, Николај Васиљевич (Николай Васиљевич Гоголь) 19, 21, 24, 243
Гођевац, Велизар 93
Гојковић, Андријана 171
Голдсак, Елина (Elina Goldsack) 269
Големовић, Димитрије О. 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183
Голубовић, Марија Ђ. 105–124
Гомес док Сантос, Дебора (Débora Gomes dok Santos) 270
Горки, Максим (Максим Горький) 11, 12, 13, 15, 20, 37
Гостушки, Драгутин 108, 148, 150
Готовац, Јаков 115, 123, 145
Гошић, Никола 27
Грачев, Пантелејмон Владимирович (Пантелеймон Владимирович Грачев) 113
Гречањинов, Александар Тихонович (Алекса́ндр Тихо́нович Греча́нинов) 266

Григ, Едвард (Edvard Grieg) 110
Грицкат, Зинаида 116
Грол, Милан 13, 14, 25, 27
Гротовски, Јежи (Jerzy Grotowski) 259
Груден, Александар 239
Грујић, Драгана 117
Гуера, Паула (Paula Guerra) 270
Гукасов, Нерсес Данилович (Нерсес Даниилович Гукасов) 113
Гусејнова, Зивар Махмудовна (Зивар Махмудовна Гусейнова) 194

Давидова Слатина, Софија (София Давидова-Слатина) 113, 115
Дамњановић, Мирјана 168, 177
Данило Пећки 28, 29, 31, 194, 195
Данон, Оскар 129, 132, 136
Даутовић, Сава 230
Де Лоренцо, Леонардо (Leonardo de Lorenzo) 224
Де Лука, Ђузепе Giuseppe de Lucca) 99
Де Фалџа, Мануел (Manuel de Falla) 95
Дебиси, Клод (Claude Debussy) 95
Девих, Драгослав 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182
Девчић, Натко 150, 152
Денић, Миомир 132, 136
Деретић, Јован 107
Детони, Дубравко 154
Дигонска, Олга (Олга Дигонская) 263, 264
Дидинг, Дитер (Dieter Dűding) 70
Дил, Шарл (Charles Diehel) 28
Дима, Александар Син (Alexandre Dumas) 13
Димитрије Палеолог 28, 30
Димитријевић, Гордана рођ. Осмец 228
Димитријевић, Жарко 214, 215, 216, 217, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232
Димитријевић, Загорка Цицика 228
Димитријевић, Иван 230, 231
Димитријевић, Ирена 230, 231
Димитријевић, Констанција Станка рођ. Стојановић 210, 214, 215, 217, 219, 222, 227, 228, 231, 234, 238
Димитријевић, Марко 210, 211, 215, 216, 230, 231, 233, 236, 238
Димитријевић, Милош 210, 214, 215, 226, 228, 229, 234

Димитријевић, Михаило Миша 210, 215, 228, 230, 231
 Димитријевић, Софија Цока 222, 228, 229
 Дјагиљев, Сергеј Павлович (Сергей Павлович Дягилев) 117
 Добричанин, Драгутин 239
 Добронић, Антун 90, 143, 144
 Добршански, Леополдина Полди рођ. Вилчинска (Leopoldina Poldi Wilcsinska Dobrschansky) 235
 Добршански, Максимилијан Макс (Maximilian-Max Dobrschansky) 235
 Домановић, Радоје 25
 Драгићевић Шешић, Милена 43, 45, 50, 51
 Драговић, Гордан 106
 Драговић, Љиљана 239
 Драгојевић, Сањин 43, 45, 50, 51
 Драгутин Немањић 27, 31
 Драгутиновић, Бранко 108, 109, 114, 115, 116, 130, 136, 142, 143, 144, 145, 147, М. 225, 232
 Драшкић, Мирослав 182
 Дубинец, Елена (Elena Dubinets) 263, 264, 267
 Дубровин, Сергеј 135
 Дуган, Фрањо 87
 Думнић Вилотијевић, Марија 178, 268–273
 Дучић, Јован 14, 16, 17
 Душановић, Станоје 115

 Ђокић, Олга 136
 Ђоковић, Гордана 117
 Ђоковић, Милан 24
 Ђорђевић, Владан 76
 Ђорђевић, Владимир 180
 Ђорђевић, Тихомир 165, 182
 Ђурђевић, Ђорђе 131, 136, 244
 Ђурић Клајн, Стана 88, 141, 142, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 161

 Ејзен, Артур Артурович (Артур Артурович Эйзен) 134
 Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 35
 Енгелман, Ханс Улрих (Hans Ulrich Engelmann) 153
 Ерић, Зоран 154, 155, 157
 Ерић, Капиталина 281
 Ес Дурлић, Паун 169, 171

Жари, Алфред (Alfred Jarry) 12
 Жганец, Винко 148
 Жедрински, Владимир Иванович (Владимир Иванович Жедринский) 118
 Жежељ, Мери 88
 Живковић, Миленко 114, 123, 129, 142, 144, 148, 154, 221
 Живојиновић, Велимир Масука 108, 126, 135
 Жигон, Стево 244
 Жуковски, Анатолиј 117
 Жуковски, Јања 117

 Заболотна, Наталија Викторовна (Наталия Викторовна Заболотная) 191, 192
 Завлунов, Данил 263, 264
 Загородњук, Владимир Павлович (Владимир Павлович Загороднюк) 130, 136
 Загребин, Вјачеслав Михајлович (Вячеслав Михайлович Загребин) 192
 Заленски, Зигмунд 128
 Замфировић Јаћић, Нада 174
 Зарецки, Артур (Arthur Szarecki) 272
 Зарјанко, Н. С. 75
 Застијера, Елизабет рођ. Кадлец (Elisabeth Zastiera) 210, 211, 215, 216, 226, 230, 231, 235, 236, 238
 Згандура, Маријафранческа (Mariafrancesca Sgandura) 192
 Зикова, Зденка 129, 130, 136
 Зиновјев, Лав 127, 136, 140
 Зорко, Јован 105
 Зук, Патрик (Patrick Zuk) 262–267

 Ибсен, Хенрик (Henrik Ibsen) 11, 12, 13, 17, 20, 34, 37, 277
 Ивановић, Олга 239, 245
 Ивановић, Слободан 114
 Ивић, Крста 129, 136
 Ивоковић, Горјана 88, 89
 Игњатов Поповић, Ивана 107
 Икре, Фернан (Fernand Ices) 15
 Илијевић, Зорка Беба рођ. Димитријевић 214, 215, 228, 229
 Илијевић, Ксенија 214, 228
 Илијевић, Лазар 228
 Илић, Војислав 19
 Илић, Вукосава 136
 Илић, Јован 19

- Илић, Милутин 19
Инд, Николас (Nicholas Ind) 41, 51
- Јагодић, Александра 274–281
Јагушт, Младен 232
Јаковљевић, Андрија 198
Јаковљевић, Растко 166, 167, 172, 176, 177, 183, 184
Јакшић, Ђура 148, 149, 222, 223, 225, 228, 230, 231, 234
Јаначек, Леош (Leoš Janáček) 144
Јангл, Вилем 110
Јанковић, Даница 165, 166
Јанковић, Драгомир 13
Јанковић, Љубица 165, 166
Јанковић, Софија 131
Јанчић, Никола 131
Јатић, Стана 132, 280
Јевтић, Иван 156
Јевтовић, Владимир 259
Јелагин, Јуриј Борисович (Юрий Борисович Елагин) 267
Јенић, градитељ 173
Јиречек, Константин 28, 30
Јовановић, Војислав Марамбо 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 27, 38
Јовановић, Владимир 19, 130, 131, 137
Јовановић, Драшко 234
Јовановић, Милица 117
Јовановић, Милорад 127, 129
Јовановић, Миодраг 136, 140
Јовановић, Станка рођ. Димитријевић 210, 211, 215, 216, 218, 225, 227, 228, 233, 234, 236, 238
Јовановић, Стојан 280
Јовановић, Чедомир 228
Јоксимовић, Божидар 73
Јонеско, Еуђен/Ежен (Eugen Ionescu) 21, 240
Јосиф, Енрико 148, 151
Јувенал (Juvenal) 25
Јурењев, Георгије/Ђорђе 127, 136, 140
Јуркић Свибен, Тамара 89, 88
- Кадлец (Kadletz), Вера рођ. Стојановић 215, 219, 226, 228, 234, 235
Кадлец, Петар (Peter Kadletz) 235
Кајзер, Лудвиг (Ludwig Kayser) 88
Калеф, Бреда 136
Калиновић, Мира 130
- Карађорђевић, Александар I, краљ 128
Карађорђевић, Марија, краљица 119
Каракаш, Михаил Николајевић (Михаил Николаевич Каракаш) 115, 116
Карин, Весна 165
Карловац, Јелка 88
Квилен, Вилијем (William Quillen) 263, 264, 267
Келемен, Милко 153
Кемпф, Даворин 153
Килер, Маријана (Marianne L. Keeler) 271
Кинтарић, Марија 112
Кињонес, Марта Гарсија (Marta García Quiñones) 270
Китић, Милена 135
Киш, Ирена 239
Киш, Људевит 142
Клајн, Хуго 24
Кларк, Кристофер (Kristofer Klark) 71
Клаузе, Ина (Inna Klause) 263, 264, 265, 266
Кленке, Дитмар (Dietmar Klenke) 70, 71, 72
Клодел, Пол (Paul Claudel) 12
Книтл, Зденко 129, 136
Ковач, Марија 154
Ковачевић, Јелена 35
Ковачевић, Крешимир 142, 148, 150, 151
Ковнацка, Људмила Григорјевна (Людмила Григорьевна Ковнацкая) 263, 264
Кодаљ, Золтан (Zoltán Kodály) 154
Кожухаров, Стефан 191, 196, 197
Козина, Марјан 150
Кокановић Марковић, Маријана 214
Коларић, Владимир 115
Комадина, Војин 153
Комадина, Небојша 240
Константиновић, Зоран 57
Констанца Морозина (Constantia Mauro-sena) 30
Коњовић, Јован 274–281
Коњовић, Милан 275
Коњовић, Петар 119, 150, 157, 231, 232, 275, 276
Коровников, Сергеј (Сергей Коровников) 115
Корто, Алфред (Alfred Cortot) 110
Косановић, Дејан 115
Косић, Петар 119
Костић, Војислав 239
Костић, Душан 148
Костић, Лаза 274, 279

Костић, Милан 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80
 Котевска, Ана 154
 Коци, Акил (Akil Koci) 152
 Кошничар, Софија М. 55–68
 Крагујевић, Стеван 222, 223, 228, 234
 Краут, Ернест (Ernst Krauth) 87
 Крафт, Роберт (Robert Craft) 113
 Крековић, Кристијан 95
 Крец, Франц Ксавер (Frantz Xsaver Kretz) 15
 Кривчења, Александар 131, 140
 Кретић, Звонимир 136
 Крошац, Лотка 131
 Крпан, Ерика 141
 Крстева, Јулија (Јулия Кръстева) 57
 Крстић, Петар 96, 106, 108, 109, 110, 126, 127, 136, 150, 209, 211, 212, 214, 226
 Кручоних, Алексеј Јелисејевич (Алексей Елисеевич Кручёных) 242
 Кубелик, Јан (Jan Kubelik) 223
 Кулунџић, Јосип 20, 26, 130, 136, 140, 143, 279
 Кунтарић, Марија 90
 Куприн, Александар Иванович (Александр Иванович Куприн) 12
 Кучукалић, Зија 141, 142, 148, 150, 152, 153

Ладиш, Бернард (Bernard Ladis) 131, 140
 Лазарев, Александар 134
 Лазаревић, Лаза 19
 Лајбовиц, Рене (Rene Leibowitz) 154
 Лајић Михајловић, Данка 166, 174, 176, 180
 Лајовиц, Антон (Anton Lajovic) 150
 Лапшин, Иван Иванович (Иван Иванович Лапшин) 116, 117
 Ластић, Пера 213
 Лебич, Лојзе (Lojze Lebič) 155, 156
 Леман, Дитрих (Dietrich Lehmann) 153
 Леон, Виктор (Victor Léon) 227
 Леонов, Леонид Максимович (Леонид Максимович Леонов) 276
 Лерсен, Јоеп (Joep Leerssen) 70
 Лесковац, Милета 278, 280
 Лехрих, Вернер (Werner Löhrich) 224
 Леших, Зденко 21, 26
 Лигети, Ђерђ (György Ligeti) 149, 154
 Лиње-По, Орелијен Франсоа Мари (Aurélien François Marie Lugné-Poe) 11, 13, 35

Липовшек, Маријан (Marijan Lipovšek) 147, 150
 Лист, Франц (Liszt Ferenc) 111
 Литвиновић, Селена 166, 169, 172
 Литрић, Ана 166, 167, 168, 170, 175, 177, 178
 Ловрић, Марија 171
 Логар, Миховил 97, 144, 148, 150, 152, 153, 157
 Лондон, Џорџ (George London) 131, 140
 Лопез, Марија Инес (María Inés López) 269
 Лотка, Фран (Fran Lhotka) 88, 144, 150
 Лотка Калински, Иво 150
 Лотман, Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 59
 Лудевиг, Бијанка (Bianca Ludewig) 272
 Лук, Рудолф (Rudolf Luck) 153
 Луначарски, Антолиј Васильевич (Анатолий Васильевич Луначарский) 143
 Лурије, Артур (Arthur Lourié) 267
 Лучезарска, Јевгенија Владимировна (Евгения Владимировна Лучезарская) 113
 Лучић, Фрањо 150
 Љубичић, Љубица 136

Магазиновић, Мага 73
 Мазанти, Серђо (Sergio Mazzanti) 269
 Мајданац, Боро 73
 Мајер, Милан 154
 Мајер Бобетко, Сања 90
 Мајнард, Енрико (Enrico Mainardi) 93
 Македонски, Кирил 154
 Максимовић, Рајко 156
 Максимовић, Стеван 132, 278
 Малец, Иво 153, 155
 Манишевски, Анатолиј (Анатолий Манышевский) 115
 Манен, Хуан (Juan Manén) 98
 Манојловић, Коста П. 88, 114, 115, 142, 165
 Манојловић, Милица 129, 136
 Манојловић, Тодор 127
 Манулкина, Олга Борисовна (Ольга Борисовна Манулкина) 263, 264, 266
 Маренић, Владимир 278, 279, 281
 Маријашећ, Евгенија 113
 Маринковић, Јосиф 73, 266
 Маринковић, Соња 142
 Маринковић, Филип 116

- Маринковић Илић, Вукосава 129
 Марић, Љубица 143, 145, 146, 154, 157
 Марјановић, Гордана 226, 233
 Марјановић, Катарина 234
 Марјановић, Лазар 222, 223, 225, 226, 230, 231, 234
 Марјановић, Милица 222, 223, 225, 226, 234
 Марјановић, Петар Д. 11–38, 240, 246
 Маркес, Жаклин Соарес (Jaqueline Soares Marques) 271
 Марковац, Павао 90, 142, 143, 144, 145, 147
 Марковић, Загорка 166, 173, 181, 182
 Марковић, Младен 178, 182
 Марковић, Татјана 70, 73
 Маркон, Франк (Franc Marcon) 272
 Маркс, Јозеф (Joseph Marx) 88
 Маркс, Тобијас (Tobias Marx) 271
 Марта, музичар 220
 Мартиновић, Ана 166, 175
 Мартинчевић, Јагода 97, 143
 Матачић, Ловро 136
 Матош, Антун Густав 15
 Матушић, Велizar 180
 Матушић, Миле 180
 Медаковић, Богдан 75
 Медаковић, Дејан 225, 232
 Медаковић, Милорад 75
 Медић, Ивана 262, 268–273
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Всеволод Эмильевич Мейерхольд) 256, 259
 Мерку, Павле 151
 Местринела, Франсиско де Асиса Сантане (Francisco de Assis Santana Mestrinel) 271
 Метерлинк, Морис (Maurice Maeterlinck) 12, 13
 Мијач, Дејан 26
 Мијо, Даријус (Darius Milhaud) 143, 145
 Микић, Весна 142
 Миладиновић, Душан 132, 133, 136
 Миладиновић, Милица 131, 136
 Милановић, Биљана С. 69, 71, 75, 76, 209–238
 Милановић, Љубомир 211
 Миленковић, Стефан 213
 Милин, Мелита 89, 96
 Милојевић, Милоје 88, 91, 92, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 123, 126, 127, 129, 136, 142, 146, 147, 221, 225
 Милосављевић, Живојин 131
 Милосављевић, Љубица 166, 167, 168, 171, 172, 176
 Милошевић, Владо 153
 Милошевић, Мата 26, 27
 Милошевић, Милош 152
 Милошевић, Олга 136
 Милошевић, Предраг 94, 142, 147, 148, 153
 Милуновић, Мило 279
 Милутин, краљ 27, 29, 30, 31
 Милштајн, Натан (Nathan Milstein) 91, 92
 Миоциновић, Мирјана 15, 16, 18, 240, 241, 242, 243
 Мисаиловић, Миленко 26
 Митровић, Милорад 25
 Митропулос, Дмитри (Dimitri Mitropoulos) 111
 Михајловић, Борислав Михиз 280
 Михалек, Душан 152
 Михаљевић, Дубравка 136
 Михаљчић, Раде 116
 Миџић, Сеадета 156
 Мишевић, Раденко 239
 Мишић, Зоран 33
 Мјасковски, Николај Јаковљевич (Николай Яковлевич Мясковский) 264
 Младеновић, Кокан 47
 Младеновић, Ранко 106, 107
 Млађеновић, Миливоје 47
 Мозер, Франц Јозеф (Franz Joseph Moser) 88
 Мокрањац, Василије 151, 154, 157
 Мокрањац, Стеван 73, 266
 Молијер (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) 13, 276
 Моралов, Олег 134
 Морев, Глеб Алексејевич (Глеб Алексеевич Моров) 265
 Мосолов, Александар (Александр Мосолов) 99
 Мосусова, Надежда 106, 120, 126, 137, 262–267
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 98, 111, 146
 Муждека Манџука, Данка 41
 Мургашки, Иван 131
 Мусоргски, Модест Петрович (Модест Петрович Мусоргский) 107, 114, 120, 125–140, 264

- Најдјенов, Сергеј Александрович (Сергѐй Алекса́ндрович Найде́нов) 12, 15
 Настасијевић, Момчило 17, 242
 Настасијевић, Светомир 150
 Натан, Моник (Monique Nathan) 58
 Недић, Милутин 107, 119
 Неива де Матос, Клаудија (Cláudia Neiva de Matos) 269
 Нелидов, Владимир 112
 Немањић, династија 194
 Немет, Рудолф 132
 Немировић-Данченко, Владимир Иванович (Влади́мир Ива́нович Немиро́вич-Да́нченко) 11, 38
 Ненадовић, Јелена 95
 Ненадовић, Љубомир М. 76, 83, 84
 Нестрој, Јохан Непомук (Johann Nepomuk Nestroy) 278
 Никодим, архиепископ 31
 Николић, Зденка 281
 Николић, Миладин 182
 Нинковић, Драгомир 131
 Новак, Виктор 108, 109, 110, 112, 113, 126, 127, 128, 143
 Новак, Вићеслав (Vítězslav Novák) 110
 Новаков, Јасна 46, 47
 Новаковић, Јована 174
 Новаковић, Милан М. 239–248
 Ножица, Ивана М. 141–162
 Нокар, Ив (Yves Knockaert) 153
 Ноч, Иван (Ivan Noč) 96, 111
 Нури Хаџић, Бахрија 129, 136
 Нушић, Бранислав 11, 13, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 38, 277

 Њеђелски, Станислас (Stanislas Niedzielski) 110

 Оберлор Видеман, Јулија (Julie Oberlohr-Wiedemann) 218, 233
 Обрадовић, Александар 151, 154, 157
 Обрадовић, Димитрије Микан 168, 173, 180, 181
 Обреновић, Александар, краљ 17, 19, 20, 77
 Обреновић, Александар, краља
 Обреновић, Драга, краљица 20
 Обреновић, династија 25
 Одака, Крсте 144
 Озборн, Џон Џејмс (John James Osborne) 15

 Озгијан, Петар 154
 Оливеира, Ана (Ana Oliveira) 270
 Ораић Толић, Дубравка 57, 59
 Ордовски-Танајевски, Михаил Љвович (Михаил Љвович Ордовский-Танаевский) 111
 Орлов 113
 Ортаков, Драгослав 152
 Орф, Карл (Carl Orff) 153
 Остерц, Славко 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 157

 Павловић, Перса 27
 Павловски, Теофан Венедиктович (Феофан Венедиктович Павловский) 109, 110, 126, 136
 Паганини, Николо (Niccolò Paganini) 92, 102
 Пазини, Серђо (Sergio Pasini) 221
 Пајевић, Бранко 222, 228, 234
 Палавестра, Предраг 33, 107
 Папандопуло, Борис 142, 150
 Парсонс, Дона (Donna S. Parsons) 269
 Паулик, Фрањо 132
 Пашћан Којанов, Светолик 73, 79
 Певзнер, Зина (Sina Pevsner) 95, 98
 Пејовић, Роксанда 72, 73, 89, 110, 112, 126, 127, 136, 141, 142, 151, 152, 154, 155, 161
 Пејчић, Александар 26
 Пентковски, Алексеј Мстиславович (Алексей Мстиславович Пентковский) 193
 Первић, Мухарем 239
 Перичић, Властимир 88, 111, 148, 152, 156
 Перковић, Ивана 213
 Перовић, Иво 119
 Перовић, Латинка 133
 Персевал, Хулио (Julio Perceval) 224
 Петковић, Драгана 229
 Петрановић, Јосиф 114
 Петрић, Бранка 239
 Петровић, Верослава 128
 Петровић, Даница 211, 213, 214, 229
 Петровић, Драгослав Гига 226, 229, 234
 Петровић, Драгутин/Драго 127, 130, 136, 140
 Петровић, Ирена 228, 229
 Петровић, Јелена 171
 Петровић, Миодраг 230, 231
 Петровић, Никола Пеца 47

- Петровић, Петар Пеција 275
 Петровић, Радмила 152
 Петровић Стојановић, Радица 226
 Петровић Шапчанин, Милорад 19
 Петрушанец, Фрањо 134, 136
 Пешић, Ђорђе 227
 Пивнички, Бранислав 130, 131
 Пилиповић, Горица 156
 Пинтеровић, Евгенија 127, 129, 136, 140
 Пиргов, Александар 131, 140
 Пихлер, Милан 129, 136
 Пјавко, Владислав 135
 Пјати, Карло Алфредо (Carlo Alfredo Piatti) 92
 Плавша, Душан 134, 136, 225, 232
 Пламенац, Драган 142, 145, 146
 Плесантс, Хенри (Henri Plesants) 149
 Плетњова, Екатерина Васильевна (Екатерина Васильевна Плетнёва) 191, 192, 193, 196, 198
 Плечити, Ярослав 150
 Плеша, Бранко 239, 240, 244, 245, 246, 248
 Познановић, Предраг 175, 183
 Познатов, Олга 239
 Полић, Никола 90
 Попов, Андреј (Андрей Попов) 196
 Попов, Лиза 129, 136
 Попов, Михаило 131
 Поповић, Александар Аца 239–248
 Поповић, Боривоје 23, 36
 Поповић, Борислав 135, 136, 140
 Поповић, Душан 128, 131, 132, 136
 Поповић, Живко 259
 Поповић, Јован Стерија 15, 26, 35, 36, 38, 245, 274, 277, 279, 280
 Поповић, Младенка 168, 175
 Поповић, Никола 275
 Поповић Матерни, Миљана 211
 Пордес, Алфред 110
 Поробић, Драги 229
 Потапенко, Игњатиј Николајевич (Игњатий Николаевич Потапенко) 12
 Предић, Милан 27, 32, 33
 Препрек, Станислав 154
 Прибићевић, Светозар 75
 Принс (Prince) 272
 Прокопиев, Трајко 153
 Прокофјев, Сергеј (Сергей Прокофьев) 111, 144, 267
 Протић, Предраг 26, 135
 Протић, Стојан 75
 Прпа Финк, Маријана 259–261
 Путник, Душан 221, 222, 228
 Пушкин, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 109, 117, 130
 Рабле, Франсоа (François Rabelais) 242
 Равел, Морис (Maurice Ravel) 146
 Радета, Игор 211
 Радивојевић, Маја Љ. 163–190
 Радиновић, Сања 166, 169, 170, 171
 Радић, Дивна 136
 Радић, Душан 150, 152, 155
 Радић, Зорана 154, 157
 Радовановић, Александар 139
 Радовановић, Бојана С. 268–273
 Радовановић, Владан 154, 157
 Радовић, Бранка 135, 136, 153
 Радочић, Милена 73
 Радосављевић, Слободан 239
 Рајић Раденковић, Лариса 168, 169, 170, 171, 174, 177, 182, 183
 Рајичић, Станојло 150, 151, 153, 155, 157
 Рајнхард, Адела Ада рођ. Вилчинска (Adele Ada Wilcsinska Reinhard) 235
 Рајнхард, Вилхелм Вили (Wilhelm Wili Reinhard) 235
 Рајсер, Јан (Jahn Reisser) 143, 147
 Рајсорова, Јулија (Julia Reisserova) 143
 Рајх, Вили (Willi Reich) 143, 145
 Рајхерт, Хајнц (Heinz Reichert) 227
 Рајчевић, Угљеша 281
 Рајишић, Милица 174
 Раку, Марина Григорјевна (Марина Григорьевна Раку) 263, 264, 266
 Рама Сукану 251
 Ранковић, Милан 42
 Рапајић, Светозар 15, 17
 Растед, Јорген (Jorgen Raasted) 191, 192
 Ратковић, Зоран 239
 Рахманова, Марина Павловна (Марина Павловна Рахманова) 113, 116, 117, 263, 264
 Рахмаинов, Сергеј Васильевич (Сергей Васильевич Рахманинов) 266
 Рашковић, Ана Д. 191–208
 Рашковић, Ферн 232
 Ресинг, Хелмут (Helmut Rösing) 269
 Рибић, Романа 210, 211, 212, 213, 214, 215, 220, 224

- Рибникар, Стана вид. Ђурић Клајн, Стана
 Ријавец, Андреј 152
 Ријавец, Јосип 127, 129, 136
 Риковски (Richovski), Мапа 218, 233
 Риковски, Фрици (Frici Richovski) 218, 233
 Римски-Корсаков, Андреј Николајевич
 (Андрей Николаевич Римский-Кор-
 саков) 113, 115
 Римски-Корсаков, Михаил Николајевич
 (Михаил Николаевич Римский-Кор-
 саков) 108, 110, 117, 119
 Римски-Корсаков, Николај Андрејевич
 (Николай Андреевич Римский-Кор-
 саков) 105–124, 129, 130, 132, 133, 134,
 135, 264
 Ристић, Милан 151, 153, 157
 Ристовски, Љубица М. 39–54, 274–281
 Рогановић, Гордана 168, 176
 Росини, Ђоакино (Gioachino Rossini)
 274, 278
 Ростан, Едмон (Edmond Rostand) 11, 12,
 35, 37
 Ростропович, Мстислав Леопольдович
 (Мстислав Леопольдович Ростро-
 пович) 267
 Рубинштајн, Артур (Arthur Rubinstein)
 110
 Ружицки, Лудомир (Ludomir Różycki)
 110
 Рус, Волфганг (Wolfgang Russ) 143
 Русел, Алберт (Albert Charles Paul Marie
 Roussel) 111

 Саблић, Јелисавета Сека 239
 Сабљић, Младен 132, 134, 135, 136, 140
 Сабо, Ести (Esti Szabo) 227
 Савареze, Никола (Nicolò Savareze) 251,
 254, 255, 256
 Савин, Егон 26
 Савичић, Снежана 229
 Савчић, Гордана 174, 176, 178, 179
 Сакач, Бранимир 154
 Сарамандић, Живан 128, 134, 135, 136, 140
 Сарду, Викторијен (Victorien Sardou) 11,
 13
 Свенка Л. Савић 259–261
 Свифт, Џонатан (Jonathan Swift) 25
 Седак, Ева 89, 95, 156
 Секулић, Исидора 33, 143

 Селенић, Слободан 12, 14, 240
 Сенаши, Драгутин 92
 Сен-Санс, Камии (Charles-Camille Saint-
 Saëns) 110
 Сесардић, Злата 131
 Сибелијус, Јан (Jan Sibelius) 92
 Симонида, краљица 29, 30
 Симоновић, Мирослава 73, 74
 Синђелић, Стеван 76, 84
 Скерлић, Јован 14, 25, 32, 33, 36
 Сковран, Душан 148, 151, 152, 234
 Сковран, Олга 234
 Скриб, Ежен (Eugène Scribe) 11
 Скрјабин, Александар Николајевич
 (Александр Николаевич Скрябин) 95
 Славенски, Јосип 96, 146, 147, 157
 Сластјенко, Татјана 136
 Слатин, Илија 112, 113, 115, 116
 Слобођанац, Дубравко 173
 Смаиловић, Авдо 151
 Смерков, Јержи 131
 Сокић, Ружица 239, 245
 Солжењин, Александар Исајевич
 (Александр Исаевич Солженицын)
 265, 266
 Соловера, Аљоша 156
 Соловјев, Александар Васиљевич (Алек-
 сандр Васиљевич Соловьев) 116, 117
 Сонди, Петер (Peter Sondi) 18
 Соуза, Жузамара (Jusamara Souza) 271
 Спасић, Вања М. 125–140
 Среботњак, Алојз 155
 Сретеновић, Срђан 211
 Стајић, Нада 136
 Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашви-
 ли (Иосиф Виссарионович Джуга-
 швили Сталин) 64, 67, 264, 265, 266
 Станиславски, Константин Сергејевич
 (Константин Сергеевич Станислав-
 ский) 11, 38
 Станковић, Живојин 165, 166
 Станковић, Сања 170
 Станковић, Борисав Бора 17, 276
 Станковић, Корнелије 266
 Старц, Драго 131
 Старчић, Виктор 275
 Стевановић, Биљана 167, 169, 170, 174
 Степанов, Стјепан 154
 Стерија, Леонидас 218, 233
 Стефан, краљ 27, 29

- Стефановић, Владимир 128, 133, 136
 Стефановић, Павле 111
 Стефану, Дана (Danae Stefanou) 272
 Стибиљ, Милан 153, 155
 Стојанов, Жижа 281
 Стојановић, Александар 215, 219, 228, 234, 235
 Стојановић, Амалија 218, 233
 Стојановић, Драган 95
 Стојановић, Евгеније, брат Петров 218, 233
 Стојановић, Евгеније, отац Петров 215, 217, 218, 219, 233, 234
 Стојановић, Констанција 217, 218, 220, 228, 233, 234, 236
 Стојановић, Љубица Мила 212, 215, 217, 226, 228, 229, 234, 236
 Стојановић, Милан 226
 Стојановић, Наталија 234
 Стојановић, Павле 217, 218, 219, 220, 233, 236
 Стојановић, Петар 209–238
 Стојановић, Хенријета Хени рођ. Вилчинска (Henriette Heni Wilcsinska) 215, 219, 228, 233, 235
 Стојковић, Данило 239, 245
 Стокић, Жанка 27
 Стокић, Јована 213
 Стравински, Игор Фјодорович (Игорь Фёдорович Стравинский) 95, 113, 144, 146, 266
 Стриндберг, Аугуст (August Strindberg) 11, 12, 17, 37
 Стројева, Вера 131
 Сук, Јозеф (Joseph Suk) 95
 Супичић, Иван 152
 Сфилигој, Љубица 136
- Тајчевић, Марко 142, 154
 Тарускин, Ричард (Richard Taruskin) 263, 264, 267
 Телебаковић Пецарски, Бранка 112
 Теодосије Хиландарац 195, 196, 198
 Терзић, Војка 230
 Тешењи, Катарина 229
 Тијардовић, Иво 150, 151
 Тинтер, музичар 220
 Типет, Мајкл (Michael Tippett) 153
 Тифенталер, Вера (Vera Tiefenthaler) 211, 213, 214, 215, 220
- Тодоровић, Александра 167, 175
 Тодоровић, Бора 239
 Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 13, 274, 280
 Томашев, Иван 135, 136
 Томашевић, Катарина 90, 106, 120
 Томић, Јеврем 119
 Томић, Светозар 79
 Тошков, Петар 223
 Тритлер, Лео (Leo Treitler) 193
 Трифковић, Коста 21
 Трифуновић, Александар 136
 Трифуновић, Лазар 147
 Тропин, Татјана 95
 Туксар, Станислав 89
 Тургењев, Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тургенев) 13
 Туркаљ, Ненад 153
 Турлаков, Слободан 91, 96, 112, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 137
 Тутолмина, Софија Николајевна (София Николаевна Тутолмина) 191, 192, 193, 196, 197
- Ћатовић, Сулејман 230
 Ћирилов, Јован 147, 240
 Ћирић, Марија 233
 Ћирић, Стеван 119
 Ћирковић, Сима 116
 Ћоровић, Владимир 28
 Ћосић Драган, Мирјана 170, 174, 176, 177, 180, 182
- Улмански, Рената 281
 Улуханов, Александар Иванович (Александр Иванович Улуханов) 129, 136
 Урошевић, Данило 232
- Фајзелзон (Feiselsohn), Мира 98
 Феиша, Карлес (Carles Feixa) 270
 Феј, Лорел (Laurel Fay) 263, 264, 267
 Ферклаф, Полина (Pauline Fairclough) 263, 264, 266
 Филипи, Пјеро 132
 Финци, Ели 27
 Фојерман, Емануел (Emanuel Feuermann) 92
 Фокин, Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Фокин) 117
 Фор, Пол (Paul Fort) 11, 13, 35, 38

Фотић, Милан 98
 Фрај, Нортроп (Northrop Frye) 20
 Франк, Сезар (César Franck) 110
 Фрациле, Нице 165, 174, 175
 Фредриксон, Данијел (Daniel Fredriksson) 270
 Фрибец, Крешимир 153
 Фролова Вокер, Марина (Marina Frolova-Walker) 262–267
 Фроман, Павле 126, 136

 Хаба, Алојз (Alois Hába) 97, 142, 147
 Хабић, Слободан 152
 Хабшид, Јосиф (José Habschied) 224
 Хајек, Емил (Emil Hájek) 111
 Хајек, Емил 142, 144
 Хал, Изабел В. (Isabel V. Hull) 72
 Хамбургер, Кате (Käte Hamburger) 56
 Хауптман, Герхарт (Gerhart Hauptmann) 13, 15
 Хаце, Јосип (Josip Hatze) 143, 145
 Хацић, Ела 119
 Хелер, Михаил (Михајл Геллер) 265
 Хелм, Еверет (Everett Helm) 149, 153
 Хеминг, Јан (Jan Hemming) 269
 Хержман, Јан (Jan Heřman) 110
 Хернер, Фернанд (Fernand Hörner) 272
 Хећимовић, Бранко 112
 Хинцак, Бранкица 213
 Хлебњиков, Велимир Владимирович (Велими́р Владимирович Хле́бников) 242
 Хлудов, Алексеј Иванович (Алексей Иванович Хлудов) 196
 Хол, Стјуарт (Stuart Hall) 39, 50, 52
 Хонегер, Артур (Arthur Honegger) 146
 Хорват, Станко 155
 Хофман, Неда 211
 Хофман, Срђан 153, 154
 Хофманстал, Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 13
 Хрисик, Таки 154
 Христић, Јован 12, 26, 27, 28, 33, 35
 Христић, Стеван 105, 109, 110, 111, 119, 126, 142, 143, 147
 Худовски, Зоран 153
 Хуменјук, Дарио 229
 Хумл, Вацлав (Václav Huml) 87
 Цвејић, Бисерка 131, 136
 Цвејић, Бојана 213

Цвејић, Жарко 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 140
 Цвејић, Никола 128, 130, 131, 135, 136, 140
 Цветко, Драготин 142, 148, 150
 Цветковић, Сава 130
 Цветковић, Соња 70, 213, 214, 221
 Цвијић, Јован 182
 Цетина, Жарко 79
 Цинцар Марковић, Димитрије 20
 Ципра, Мило 90, 97, 144, 150
 Црњански, Милош 55–68

 Чајковски, Петар Иљич (Пётр Ильич Чайковский) 96, 98, 103, 123, 130, 264
 Чакаревић, Ђурђевка 136
 Чангаловић, Мирослав 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 140
 Чаплин, Чарли (Charles Spencer Chaplin) 241
 Чејни, Дејвид (David Chaney) 42
 Черепеш, Ђула (Gyula Cserepes) 250
 Черепњин, Николај Николајевич (Николай Николаевич Черепнин) 113, 114, 115, 117, 266
 Чехов, Антон Павлович (Антон Павлович Че́хов) 11, 12, 13, 15, 37
 Чиплић, Богдан 232, 278
 Чолић, Драгутин 97, 111, 143, 147, 148, 149
 Чутурило, Стево 243, 244

 Џонсон, Естер (Esther Johnson) 111

 Шајновић, Јован 135, 136
 Шалъапин, Фјодор Иванович (Фёдор Иванович Шаляпин) 129, 136
 Шариб (Scharib), музичар 220
 Шафранек Кавић, Љујо 144
 Швара, Данило 153
 Шварц, Људевит 87
 Шварц, Рикард (Rikard Schwarz) 87–104, 111, 142, 143
 Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 12, 26, 60, 276, 277
 Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg) 95, 146
 Шербан, Миленко 276, 278
 Шеринг, Арнолд (Arnold Schering) 143
 Шерхен, Херман (Hermann Scherchen) 143
 Шивиц, Павел 143, 147, 153

Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 277
 Шимановски, Карол (Karol Szymanowski) 143, 144, 147
 Широла, Божидар 142, 143, 144, 145, 150
 Шкерјанц, Луцијан Марија 153
 Шо, Џорџ Бернард (George Bernard Shaw) 11, 12, 37, 276, 277
 Шопен, Фредерик (Frédéric François Chopin) 96, 110, 111
 Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 132, 139, 264, 265, 266
 Шпачек, Наташа 210, 216, 238
 Шпилер, Мирослав 151, 153
 Стајнбек, Џон (John Steinbeck) 276
 Штајнберг, Максимилијан Осејевич (Максимилиан Осеевич Штейнберг) 114
 Штокхаузен, Кархајнц (Karlheinz Stockhausen) 149
 Штраус, Рихард (Richard Strauss) 145
 Шукуљевић, Ксенија 117
 Шурбановић, Марија 174, 179

Регистар сачинила
Тајјана 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, ГРАЋА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом приреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

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 наредба* и *Цитирана литература* 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: mtismal@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

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, с тим 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 њих.

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 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 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 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 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 публиковао исте године, у текстуалној библиографској напмени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (Мурну 1974а: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напмени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клалн и др. 2007)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Брани- слав Брборић. <i>Српски језички љручник</i> . 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.
-----------------------------	-------------------------------	---

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразираи, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио 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, презет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према).

„Усменост“ и „народност“ бугаршлица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана лићерајура

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лићерајура*. 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 лићерајура наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Монографска љубликација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора, име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. 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 љрироди и језичком развијку: лингвистичка исш-
иивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском ишшању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови
Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска љубликација са корљорашивним ауљором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наве-
дено 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 исљорији, науци, књижевносш
и уметносш*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: На-
родна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографске љубликације са више издавача:

ПАЛИБРК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске избељлице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја
Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, ЉУБИЦА. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд:
Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Мак-
симовић, 2001.

Фољољшиско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиге*. Место првог издања, година првог
издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт
издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, ПАВЛЕ. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека
„Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

Секундарно ауљорсљво:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређи-
вача.

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 библиољека 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 се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летопис Мајнице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилог у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакитић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна 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.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов периодичне публикације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклопедије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15. 12. 2008.

Рецензенти *Зборника Мајице српске за сценске уметности и музику* 61/2019

Александар Васић
Маријана Кокановић Марковић
Данка Лајић Михајловић
Милена Лесковац
Зоран Максимовић
Биљана Милановић
Марина Миливојевић Мађарев
Мелита Милин
Вера Обрадовић
Ивана Перковић
Живко Поповић
Маријана Прпа Финк
Сања Радиновић
Немања Совтић
Катарина Томашевић

Зборник Матице 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: mtismal@maticasrpska.org.rs

www.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: mtismal@maticasrpska.org.rs

www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*

бр. 61/2019 закључило 31. јула 2019.

За издавача: проф. др Драган Станић, председник Матице српске

Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма

Преводац за енглески језик: Оливера Кривошић

Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић

Технички уредник: Вукица Туцаков

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

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 Катарина Томашевић. – 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 омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе и информисања Републике Србије