



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

64

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 ĐERIC, 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)
- Aleksandar VASIĆ, PhD
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)

NOVI SAD
2021

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

64

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)
- др Александар ВАСИЋ
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)

НОВИ САД
2021

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

Зборник Матиче 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 и резиме. 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 библиотеке 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 summary. 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

СЕЋАЊЕ НА ДИМИТРИЈА СТЕФАНОВИЋА

- Др ДАНИЦА С. ПЕТРОВИЋ
Димитрије Стефановић (Панчево, 25. новембар 1929. – Београд, 1. август 2020)
– музиколог, диригент, одани матичар – 11

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

- Др МАРИНА М. МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ
Алкестида – смисао жртве у друштву мира и изобиља 15
MARINA M. MILIVOJEVIĆ MAĐAREV, PhD
Alcestis – The Meaning of Sacrifice in a Peace and Plenty Society 21

- Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР
Тематски сусрет Милоша Црњанског и Тодора Манојловића у интермедијалном светлу – II део. Заједничка историјска фактографија као уметнички предложак *Каји шпанске крви* и *Ойчињеној краља* – контекст и текст 23
SOFIJA M. KOŠNIČAR, PhD
Thematic Meeting Between Miloš Crnjanski and Todor Manojlović in the Inter-Medial Light – Part II: Common Historical Factography as an Artistic Template for *Kap španske krvi* and *Opčinjeni kralj* – Context and Text 39

- Др СВЕТОЗАР Ђ. ПОШТИЋ
Тужни клонови као савршен бекетовски псеудопар 41
SVETOZAR Đ. POŠTIĆ, PhD
Sad Clowns as a Perfect Beckettian Pseudocouple 54

- Др АЛЕКСАНДАР Б. ДАВИЋ
Интерактивност и наратив 57

- ALEKSANDAR B. DAVIĆ, PhD
Interactivity and Narrative 74

- Др ДИАНА М. ПОПОВИЋ
Аполинер – од поезије до филма 75
DIANA M. POPOVIĆ, PhD
Apollinaire – From Poetry to Film 88

СЛАЂАНА Д. МИТИЋ	
Танго Стевана Малека: први композитор цеза у Србији	89
SLAĐANA D. MITIĆ	
Stefan Malek's Tango – The First Jazz Composer in Serbia	110

Др НИЦЕ Ј. ФРАЦИЛЕ	
Облици ритма аксак као повезујућа нит у традиционалној музици балканских народа – I део	111
NICE J. FRACILE, PhD	
Forms of <i>Aksak</i> Rhythm as a Connecting Thread in the Traditional Music of the Balkan Peoples – Part I	131

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др ИВАНА М. НОЖИЦА	
Непозната писма Стане Ђурић Клајн Живану Милисавцу и Миховилу Томандлу	133
IVANA M. NOŽICA, PhD	
Unknown Letters of Stana Đurić Klajn Addressed to Mihovil Tomandl and Živan Milisavac	154

Др ЗЛАТКО М. ГРУШАНОВИЋ	
Професор Клајн и ученици	155
ZLATKO M. GRUŠANOVIĆ, PhD	
Professor Klajn and His Students	167

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др ДУШАН Д. РЊАК	
Ана Митић, <i>Рецепција Коцебуових комада у хрватском и српском језичком простору у 18. и 19. веку у контексту културних промена</i>	169

Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ	
Јединствена и непоновљива (Каталин Каич, <i>Romhányi Ibi / Иби Ромхањи</i> , Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Нови Кнежевац: Народна библиотека „Бранислав Нушић“; Нови Сад, Издавачки завод „Форум“, 2019)	171

Др ИРА Д. ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК	
Тематски зборник радова <i>Југословенска идеја у/о музици</i> са научног скупа одржаног 25–26. маја 2019. године у организацији Матице српске и Музиколошког друштва Србије	177

Др ЈУЛИЈАНА С. БАШТИЋ	
Сима С. Матић, Борислав Хложан, <i>Композитор и диригент Сава Вукосављевић: живој посвећен шамбури</i> , Нови Сад: Тиски цвет, 2021	180

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	183
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	189
РЕЦЕНЗЕНТИ	195



Димитрије Стефановић
Панчево, 25. новембар 1929. – Београд, 1. август 2020.

СЕЋАЊЕ НА ДИМИТРИЈА СТЕФАНОВИЋА

(Панчево, 25. новембар 1929. – Београд, 1. август 2020)
– музиколог, диригент, одани матичар –

У сећањима и сведочењима о учитељима са којима сте у дугогодишњој сарадњи и сопствени живот изграђивали, стварали колегијалну сарадњу, па и пријатељства, у полувековном трајању, није могуће ослободити се неке посебне стрепње, одговорности, па и запитаности пред јавношћу и вечношћу. Како све рећи, а не претерати, како додирнути прошлост, а не изневерити реалност, како остати објективан и професионалан, а не изоставити, барем не потпуно, осећања и лична просуђивања?

Оно што представља професионалну биографију музиколога, академика Димитрија Стефановића, члана САНУ, САЗУ, а док је постојала и ЈАЗУ, оданог сарадника Матице српске, може се лако прочитати у енциклопедијама, на сајтовима САНУ или Музиколошког института САНУ, у којем је провео свој радни век и којим је руководио од 1979. до краја 2000. године. Покушаћемо зато да овде укажемо на оно што чини мање познат круг деловања овог динамичног, дуговеког човека, који је у свом животу спојио два века, неколико држава на истом простору, различите политичке и друштвене системе, у којима је страдао, опстајао, постигао успехе, радовао се и стварао. Различити дарови, интересовања, па и активности били су увек присутни у његовим вишеслојним професионалним активностима. На једној страни – научник, истраживач наше мало познате средњовековне музичке баштине, а на другој страни – уметник, музичар, који најосетљивије проговара у креативном додиру са тек откривеним напевима, мало познатим или непознатим хорским композицијама, али и у сусрету са хорским певачима свих генерација, различитог порекла, професионалног усмерења,

гласовних домета, националне или религијске припадности. Прва певачка, хорска искуства, стицао је од ране младости у родном Панчеву, његовој Успенској цркви и Панчевачком српском црквеном певачком друштву. Као студент Музичке академије у Београду, 50-их година прошлог века, своју приврженост хорској музици, па и потребу за усавршавањем, наставио је као асистент Богдана Бабића у Хору „Бранко Крсмановић“. Рад са хоровима и хорским певачима била је константа коју, Стефановић музиколог, докраја живота није напуштао.

Мање хорске групе студената и професора, посебно оних заинтересованих за православну црквену музику, организовао је и током магистарских и докторских студија на Универзитету у Оксфорду (1959–1960; 1964–1967). Током трогодишњег боравка у Београду (1961–1964), радио је са хором „Београдски мадригалисти“, са којим је постигао низ запажених међународних успеха. По коначном повратку са студија из Енглеске у јесен 1967. године, у свом матичном Музиколошком институту, основао је камерни женски хор, који ће потом прерасти у мешовити Студијски хор Музиколошког института САНУ. Са овим ансамблом, чији се састав током дугих пет деценија много пута мењао, изводио је у почетку транскрипције средњовековних српских и грчких неумских записа, потом записе грегоријанског, глагољашког, руског и бугарског појања, као и примере раног руског вишегласја XVII века. Промена састава хора утицала је и на ширење репертоара, па су поред једногласја извођене и хорске композиције за мешовити хор, у то време мало позната дела српских, руских и бугарских композитора XIX–XX века. Кроз овакве програме упознавао је домаћу и инострану публику са непознатим или мало познатим хорским традицијама, а млађе генерације заинтересованих музичара, будућих диригената и певача, уводио је у тада скрајнуте просторе православне духовне музике.

Присну сарадњу са Матицом српском, њеном Галеријом и Библиотеком, коју је непосредно после Другог светског рата успоставила директорка Музиколошког института Стана Ђурић Клајн, академик Стефановић је наставио пуним жаром и ангажманом, а свој ентузијазам преносио је на млађе сараднике. Истраживао је у Библиотеци Матице српске, најчешће у Одељењу старе књиге. Ту је у једном грчком неумском рукопису са записом из 1780. године, открио Херувимску песму на црквенословенском језику, коју је са хором често изводио. Други део ове песме „Јако да Царја“, снимио је са Студијским хором и објавио на CD-у 1997. године. Једно од најранијих иностраних гостовања, тада још Академског камерног хора, било је приликом постављања и отварања изложбе „Српске иконе XVIII века“, Галерије Матице српске у италијанском граду Модени, фебруара 1972. године.

За члана Одбора Матичиног Одељења за сценске уметности и музику Димитрије Стефановић је изабран 1987. године, када је постао и члан Уредништва *Зборника за сценске уметности и музику*. Наредних четврт века, све до 2012. године, са много привржености и пуне посвећености обављао је многобројне функције у Матици српској, од већ поменутог члана Уредништва *Зборника*, потом Секретара Одељења за сценске уметности и музику (1991–2004), члана Извршног и Управног одбора Матице (1991–2012) и најзад њеног потпредседника (2004–2012).

Откривањем, а исто толико и оживљавањем сачуваних примера наше средњовековне музичке баштине, Стефановић је обележио послератне деценије младе српске музикологије. Подстакао је тиме и стваралаштво низа домаћих композитора различитих генерација и стилских опредељења – од Душана Радића, Рудолфа Бручија, Љубице Марић, Василија Мокрањца, до Рајка Максимовића, Ивана Јевтића, Југослава Бошњака – који су те нове звучне мотиве уносили у своја музичка промишљања. Свој положај у Српској академији наука и уметности, њеном Музиколошком институту и у Матици српској, користио је како би ове институције, њихове чланове, сараднике, истраживачке пројекте и различите просветне и културне активности, повезивао и ширио. Тако су први научни скупови посвећени српским композиторима – *Корнелију Сџанковићу* (1981. године поводом 150-годишњице рођења) и *Петру Коњовићу* (1985. године поводом 100-годишњице рођења), које су организовали Одбор за историју српске музике и Музиколошки институт САНУ, добили и непосредне одјеке у Матици српској, како у значајним стручним прилозима двеју сарадница Матичине библиотеке, тако и у постављању изложби о времену, делу и окружењу двојице композитора, па и у живом извођењу њихових дела у Студију „М“ Радио Новог Сада и Галерији Матице српске.

Иако никада није био сарадник и предавач на неком нашем факултету, Димитрије Стефановић је увек био окружен студентима различитих професионалних усмерења. Своју животну и радну енергију несебично је делио са свима који су желели нешто да сазнају о црквеној музици, манастиру Хиландару, нашим знаним и мало познатим манастирским заједницама, Матици српској, певачким друштвима. Данас у ери електронике, брзих комуникација, једноставно доступних информација, нотног материјала и снимака, тешко је и замислити шта је младим музичарима тада, у последњим деценијама XX века, значио разговор са зналцем и соба пуна књига и нота, које је увек било могуће посудити и копирати.

Несрећних деведесетих година, када нам се свима живот увелико променио, наш Димитрије се са још већим жаром посветио младима – певачима, диригентима, или само потребитима. Српску заједницу у

Румунији посетио је са Студијским хором непосредно после револуције, када су трагови сукоба били још увек на многим местима јасно видљиви. Са хором се затекао у Великој Британији када је почео рат у Хрватској, а повратак је био неизвестан и готово драматичан. У време санкција под којима се Србија нашла деведесетих, са хором је гостовао у престижној атинској дворани „Мегарон“, потом два пута на фестивалу старе музике у Алзасу у Француској, трећи пут је то било после 5. октобра 2000. Годинама је био предавач и једини црквени диригент на Студеничким духовним академијама почев од 1992. године. Као диригент је радио са певачима и низом будућих диригената на првим летњим школама црквене музике „Корнелију у спомен“ од 1993. године, а редовно је држао предавања на овим окупљањима у Сремским Карловцима готово до краја живота.

Своја знања и изнад свега духовна искуства штедро је делио са људима, посебно са младима, и то отворено, ненаметљиво и оптимистички. Искрен и доследан космополита, неуморно је окупљао људе, увек са много разумевања, стрпљења и толеранције. То своје искрено хришћанством оснажено веровање оставио је као поуку, па и аманет свима, који су имали привилегију да га упознају и разумеју.

Даница С. Пејровић
Музиколошки институт САНУ
mdmjpet@gmail.com

МАРИНА М. МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

АЛКЕСТИДА – СМИСАО ЖРТВЕ У ДРУШТВУ
МИРА И ИЗОБИЉА

САЖЕТАК: Ауторка у овом раду полази од досадашњих расправа о жанру драме *Алkestида* и о лику Алкестиде и њеног мужа Адмета и поставља питање како на напетост између трагичког и комичког утиче то што они живе у свету у коме владају релативни мир и изобиље. Краљ Адмет настоји да направи максималан избор, што његов лик и читаву драму чини трагикомичним и блиским по духу савременом добу у коме је херојска смрт изгубила смисао, а жртва за друге (*Алkestида*) има укус апсурда.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: друштво изобиља, Адмет, Алкестиде, жртвовање, жртва, други, позориште, драма.

Анализе и расправе везане за Еурипидову *Алkestиду* углавном се крећу у два правца: питање жанровског одређења драме и односа спрам Алкестидиног чина жртвовања. У предговору најновијег издања ове драме код нас преводилац Александар Гаталица је одређује као трагедију која је играна на месту сатирске игре као четврти комад у низу на такмичењу у Атини одржаном 438. пре н. е. Овај парадокс – трагедија на месту сатирске игре, инспиративан је за жанровско испитивање драме. Гордан Маричић у *Уводу – личности Еурипидова* наводи особености овог комада које га чине блиским сатирској игри (МАРИЋИЋ 2007: 11). Сатирска игра је била пародија на мит који се приказивао у трилогији. Иако је имала за циљ да изазове смех, следила је структуру трагедије, а не комедије. Пародирајући трагички образац и изазивајући смех, сатирска игра је чувала дух дионизијских светковина (МАРИЋИЋ 2008). Сатирска игра у време када је настајала третирана је одвојено од комедије, но њени пародијски и хуморни елементи чинили

* marinamadjarev@yahoo.com

су да је данас доживљавамо блиском комичном. Јан Кот сматра да *Алкесџиџа* има комичан расплет ако се чита као трагедија, а ако се чита као комедија, онда је крај трагичан (Кот 1974: 107). Реч је о томе да Алкестиде, јунакиња трагедије, има за мужа Адмета који би могао бити јунак комедије. Грегор Модер *Алкесџиџу* види као предимензионурану трагедију која зато постаје комедија, „комедија је трагедија која саму себе схвата сувише озбиљно“ (MODER 2012: 77–78). У центру његовог интересовања су Адмет, љубазни краљ, његов избор да жена умре уместо њега, његова неумерена патња за њом те олако пристајање на нову-стару жену. Међутим, како ова и слична жанровска разматрања могу да допринесу позоришној поставци *Алкесџиџе*? Драма се не би једноставно могла играти ни као комедија, ни као трагедија, већ би се перцепција радње мењала од једне до друге развојне тачке, а ова напета и комплексна целина држала би се на окупу само захваљујући ширем сагледавању света ове драме и ликова Алкестиде и Адмета.

Платон у *Гозби* у Првој Федаровој беседи пише о томе да љубав љубавнике подстиче на часно и јуначко понашање, да би војска саздана од самих љубавника била непобедива и да су они који воле спремни и да умру за вољеног, а као пример наводи Алкестиду: „Штавише, и умрети један за другог решени су само они који љубе, и то не само људи, него и жене. А за ово што рекох даје довољан доказ Хеленима и Алкестиде“ (PLATON 2008: 21). Из тога произлази да љубав човека чини бољим и да „богови у највећој мери поштују преданост и јунаштво у љубави“ (Исто: 22). Иако Светлана Слапшак у свом тексту „Алкестиде и Адмет: опасност брачног уговора“ (SLAPŠAK 2006: 42) не спомиње Платона, она би се можда могла сагласити са његовом идејом да је љубав, бар кад је Алкестиде у питању, „стид пред срамотом и надметање за лепоту“ (PLATON 2008: 20). Она сматра да се Алкестиде понела херојски и да је својом храброшћу превазишла оно што се сматра „женском славом“ и за себе жели „мушку славу“ да је спомињу генерације, те да она као таква, у истоименој Еурипидовој драми, поставља за мушки свет низ непријатних питања и потребу да се та амбиција жене сведе тако што ће се у причу увести велики мушки херој, Херакле, да избави Алкестиду.

Ова разматрања су релевантна са становишта *Алкесџиџе* као књижевног дела и Алкестидином чину са аспекта филозофских и друштвених разматрања. Међутим, треба имати у виду да је *Алкесџиџа* истовремено и драмски текст намењен сцени и да као такав своју вредност потврђује не само у свом времену већ и у могућности да успостави комуникацију са гледаоцем у другом времену и простору. Ту осим жанровских разматрања и друштвених и филозофских процена ликова Алкестиде и Адмета од значаја постаје и чињеница да Алкестиде указује на разли-

ку у појму херојства и жртве у ратном и мирном добу. Идеје херојства и жртве се најчешће везују за ратно и/или кризно доба. Међутим, оно о чему се не пише и не расправља је разлика између херојства у рату и херојства у мирном добу, јер град којим влада Адмет највероватније је град у доба мира у коме се добро живи. Простор у коме се грађанин осећа заштићено, где је кућа напредна, а земља узорана:

*Тако заштитићена, цветала
је кућа уз дивно Боебијско
језеро. Узорана земља и
просирана равница (EURIPID 2007: 59)*

Иако се осим у наведеном стиху готово нигде не спомиње каква је то земља којом влада Адмет, ипак има више посредних доказа да је то земља у којој се добро живи. Као прво, не спомиње се никакав рат, нити војевање. Затим, слуге су добро третиране, такорећи као најближи род – господарица се према послуги односила као мајка (Исто: 65). Безбрижне гозбе и весела музика су врло вероватно честа појава (Исто: 51 и 53). Чак се и према кажњенику, попут Аполона, добро поступа и он осећа захвалност према племенитом краљу (Исто: 39). Сматрамо да је Еурипид могао мислити да је Адметово краљевство простор у коме се добро живи, у коме се има и може се слободно бирати и да му је за узор могло послужити стање у Атини његовог доба. Наиме, *Алкесџига* је изведена 438. године пре н. е. У то време Периклова Атина је била на врхунцу – те године завршен је Партенон, а коју годину пре тога и тзв. средњи зид око Атине. Атина је имала успешни поход на Самос у коме је као један од стратега учествовао и Софокле. Периклова Атина шири своју интересну зону на обале Црног мора. Формирају се атинске колоније на острвима као што су Адрос и Наксос, као и нови градови итд. Крај персијских ратова је већ био удаљен више од деценије, а Пелопонески рат ће почети „тек“ за седам година. У Атини владају мир, просперитет и благостање – златни Периклов период. Перикле, добри владар, има животу сапутницу Аспасију. Аспасија је родом из Милета. Она је странкиња, као и Алкестида. Савременици веле да је била мудра жена, одлична говорница и Периклова саветница. Као жена и странкиња, у блиским контактима са најмоћнијим људима Атине, сигурно је будила много љубоморе код мање успешних атинских мушкараца. Но, не можемо са сигурношћу тврдити да је веза Перикла и Аспасије могла бити инспирација Еурипиду за *Алкесџигу* биле међу најмирнијим и најпросперитетнијим у историји Атине и да је за то непосредно заслужан Перикле, а посредно можда и његова љубавница и саветница Аспасија

о којој Платон, кроз Сократова уста, у дијалогу *Менексен* говори као о оној која је Сократа научила говорничкој вештини (Платон, *Менексенус*, 235e, 236b).

Но, вратимо се комаду. Адмет је добар краљ у смислу да добро влада. Но, оно што га чини добрим владарем је и једна његова особина, а то је да је он љубазан чак и у тренуцима велике туге када му нико не би замерио одсуство обзира према другоме – „Несрећан јесам, али да још постанем и нељубазан – то је незамисливо.“ (EURIPID 2007: 58). Очигледно, Адмету је незамисливо и неприхватљиво да не изађе у сусрет цењеном госту. Та његова особина допринела је томе да је од Аполона, свог бившег слуге, добио великодушну понуду да када дође његов час, може своју смрт заменити смрћу другог човека. Међутим, када дође тај час и смрт дође по Адмета, нико не жели да жртвује свој живот за доброг краља. Зашто људи уопште јуре у рат и у смрт за владара који према својим поданицима није ни приближно тако добар и који уз то можда има сасвим личне разлоге за такав рат (нпр. Менелај коме је побегла жена), а неће за доброг краља који им је омогућио удобан живот? Да ли живот у изобиљу има другачију вредност за човека него живот у лошим условима? Зашто је једино жена његова, странкиња – Алкестида, спремна да се жртвује? Каква је позиција другог у свету изобиља?

Реч је о свету у којем владају мир и просперитет, а влада због стила владавине Адмета који је, данашњим речником бисмо рекли, „политички коректан владар“. Он поштује све па и сопствене слуге, слуша мудре савете богова, поштује госте и омогућава добар и миран живот у коме свако може живети по своме. Особеност света изобиља је могућност избора. О томе пише Бари Шварц (Barry Schwartz) у књизи *Парадокс избора (преживејши изобиље)*. Основна вредност савременог живота је слобода избора, али изобиље превеликог броја могућих избора у ствари тиранише човека, паралише га јер се у њему ствара потреба да направи најбољи могући избор што га фрустрира, паралише и гура у депресију и самопрезир, јер чим је избор начињен, врло брзо се увиђа да избор не доноси олакшање већ разочарење и незадовољство. То је позиција Адмета. Он је добио могућност да бира – да ли жели да умре или не. Можемо да окренемо питање и запитамо се зашто добри краљ, када је дошло његово време, није мирно кренуо пут смрти. Можемо набројати низ старогрчких јунака који су на позив у рат мирно пошли свесни да иду и у сопствену смрт. Зашто није проблем дати живот у рату, умрети у ропцу, усред битке, а јесте проблем мирно се разићи са животом у својој постељи окружен породицом? Одговор је у смислу смрти. Наиме, рат, односно тежња да се ратом постигне одређени циљ (освета неправде, спас сопственог града, помоћ

пријатељима), даје животу, односно одрицању од живота, смисао – освета, заштита пријатеља, породице или града, слава... Међутим, смрт у удобности сопствене постеље једноставно нема смисла. Таква смрт призива ужас празнине, одсуство значења и парадоксално, много је страшнија иако је истовремено и удобнија. Зато Адмет одбија да умре онда када му је време, али зато што је краљ, а поврх тога и добар краљ који уме да бира и увек прави „максимални избор“, с правом се нада да ће наћи некога ко је спреман да положи свој живот уместо њега. Дакле, смрт као таква нема смисла, али жртвовати свој живот за краља би имало смисла. Међутим, ниједан од његових слугу не жели да се лиши сопственог живота. Јувал Ноах Харари (Yuval Noah Harari) каже да када једном усвојимо неке вредности, тј. материјалне могућности као нешто уобичајено, снажно и бурно реагујемо када неко покуша да нам их ускрати (HARARI 2015: 106). Стога, грађани Адметовог града навикнути да свој живот живе по своме и за себе, одбијају да га жртвују за краља – одбијају да свој лични komoditet жртвују у име више вредности као што је круна или добри краљ. Зар се не боје да ако умре Адмет неће имати ко више тако добро да води краљевство и да ће им то добро бити ускраћено? У рату сматрамо да успех дугујемо војсковођи који нас је водио, иако смо се за победу борили и изборили сопственим мачем, а у миру сматрамо да све што имамо дугујемо искључиво себи самима, а да је обавеза друштва или државе да гарантује ту сигурност и вредност. Стога је неприхватљиво дати свој живот за друштво или за његовог репрезента тј. краља.

Посебна је позиција родитеља и деце у таквом друштву. У друштву оскудице и смањених ресурса као и друштву ригидних структура јасна је хијерархија приоритета и вредности. У таквом друштву сасвим је прихватљиво жртвовати своје дете зарад постизања општег добра. То ради Агамемнон са својом Ифигенијом на Аулиди. Међутим, у друштву изобиља обрнута могућност не важи. Децу истина не треба жртвовати, јер држава није ту да јој служимо, него да она нама служи, али се исто тако не треба жртвовати за децу. Деци треба омогућити оно што им припада, а затим родитељи могу узети свој живот назад и живети га како им је воља. За родитеље у друштву изобиља живот има смисао и када им породицу напусти дете јер смисао живота није живети га ЗА некога или нешто, већ га просто живети, а живота никада доста. Зато у свету изобиља и живот старих може бити пријатан, а смрт бесмислена. Стога отац веома оштро напада Адмета што се усудио да од њега тражи такву жртву, кад је он као отац испунио своју очинску дужност – извео га на пут и дао му престо.

А Алкестида? Зашто све ово не важи за Алкестиду? Као прво, она је странкиња – то практично значи да док сви око ње добробити свог

живота третирају „здрово за готово“, она из свога града носи друга-чије искуство. Још више од тога, она као мајка и жена не живи свој живот за себе, већ за другога – за своју породицу. Добробит породице је њој на првом месту. То се види и из начина на који се опрашта од свог супруга и шта од њега тражи – да се не жени изнова, да деци не доводи маћеху како не би била потиснута са места које им по праву припада (EURIPID 2007: 50). Алкестида, наиме, исправно закључује да ће им у свету, у коме је она не само жена већ и странкиња, од веће помоћи бити отац и онај ко по праву носи краљевску круну него што то она може бити из своје позиције. Зато она мора да се жртвује. Зато што је спремна да свој живот да за другог, тј. мужа, она постаје хероина овог мирног света, тј. њена физичка смрт није само смрт већ наставак живота у свести своје заједнице. Она се по својој спремности да живот живи ЗА другог, а не због себе, приближава другим великих херојима и она је спремна да свој живот да ЗА ту вредност за коју се залаже, а која не постоји по себи и безусловно већ захтева улагање тј. жртвовање. Зато Алкестида може да постане херојска фигура мирног доба. Занимљиво је да сви остали који живот живе за себе и због себе вреднују Алкестиду, због њене жртве, као најбољу супругу на свету. То примећује и Светлана Слапшак и сматра да је то одлика патријархата. Заиста, Адметово краљевство јесте свет изобила, али је и патријархални свет. Мушкарац у патријархалном свету увек вреди више од жене, а жена по вредности може бити равна мушкарцу само под условом да да живот мушкарцу, тј. да га роди и/или да жртвује свој живот за живот мушкараца. Ако уради обоје, жена постаје херој.

Занимљиво је како изгледа херојска смрт у доба мира. Као прво, та смрт је удобна. Алкестида има довољно времена да се лепо уреди, да обиђе све олтаре и да се помоли боговима. У свим овим редовним активностима Алкестида остаје мирна и доследна. Међутим, када се приближи брачном кревету у коме је „изгубила невиност“, њена самоконтрола потпуно попушта и она рида и баца се (Исто: 45). Зашто она овде губи самоконтролу? Зато што је ту најближи телесни контакт и зато што ту долази до спознаје о телесности живота, али и телесности смрти. Ту њој постаје сасвим јасно да је смрт коначна и то у њој буди ужас. Смрт постаје нехеројска, обична, сасвим банална и неподношљиво неминовна.

А шта је са Хераклом? Херакло представља упад војничког, пустиловног у овај мирни, тихи и уређени свет. Други мушкарци – Адмет и његове слуге, исказују му поштовање које путнику-намернику и уз то ратнику припада. Херакло се понаша у складу са својом репутацијом, а када сазна који је разлог жалости, одлучује да се реваншира у свом стилу – враћа Алкестиду и тиме развргава договор са смрћу. Иако се

трагедија зове *Алкестиду*, Херакло на крају испада највећи јунак. Он враћа Алкестиду и приморава краља који увек прави „максималан избор“ да прекрши нетом дата обећања и узме нову/стару жену. Зашто Алкестиде мора да ћути? А да ли она ишта може да каже поништена, па поново враћена у свет обиља? Светлана Слапшак сматра да је Алкестиде остала без речи како доликује античкој супрузи (SLAPŠAK 2006: 46), а Платон вели да је, тиме што је враћена у свет живих уместо да је отишла на острво блажених, Алкестиде ипак за богове била мање херој него они који су остали у подземном свету (PLATON 2008: 20). Али такве почести у ствари нису од значаја у свету изобиља који бира да живи у вечном, у коме Платонов Ерот можда и доприноси блаженству људи, али је поседовање ипак највећа врлина. У тој тачки *Алкестиду* постаје савремени комад о нама самима. О нашој неутаживој жудњи за максималним избором, фрустрацијом због истог и осећањем да човек опхрван таквом тежњом остаје комичан и у најтрагичнијем моменту сопственог живота.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ARISTOTEL. *O pjesničkom umijeću*. Preveo, komentare i pogovor napisao Zdeslav Dukat. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- EURIPID. *Izabrane drame*. Beograd: Plato, 2007.
- КОТ, Јан. „Alkestida pod velom.“ U: *Jedenje bogova: studije o grčkim tragedijama*. Beograd: Nolit, 1972.
- MARIČIĆ, Gordan. *Satirska drama danas: teorija ili teatar?*. Beograd: NNK internacional, 2008.
- MODER, G. „Alkestida komedija o smrti.“ *Scena XLVIII*, 1–2 (2012): 71–86.
- PLATO. *Menexenus*. 1925. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0180%3Atext%3DMenex.%3Asection%3D236c>> 17. 3. 2016.
- PLATON. *Gozba ili O ljubavi*. Beograd: Dereta, 2008.
- SLAPŠAK, Svetlana. *Ženske ikone antičkog sveta*. Beograd: XX vek, 2006.
- ŠVARC, Bari. *Paradoks izbora: preživeti izobilje*. Novi Sad: Psihopolis institute, 2011.
- HARARI, Y. N. *Sapiens – kratka povijest čovječanstva*. Zagreb: Fokus, 2015.

Marina M. Milivojević Mađarev

Alcestis – The Meaning of Sacrifice in a Peace and Plenty Society

Summary

Admetus is a good king. He is so good king that he is good to his servants and foreigners. Apollo, his ex-servant, gives him a generous offer that when his time comes he can exchange his death with another man's death. However, when the time comes and death comes for Admetus, nobody wants to sacrifice his life for the good king. Why are people willing to go to war and die for a king like Menelaus whose wife eloped, and not for the good king who provided them with a comfortable life? Why is it that only his wife, a foreigner Alcestis, is willing to make a sacrifice? This paper is considering the position of the *other* in the society of plenty.

Keywords: society of plenty, Admetus, Alcestis, sacrifice, other, theater, drama.

СОФИЈА М. КОШНИЧАР

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ТЕМАТСКИ СУСРЕТ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И ТОДОРА МАНОЈЛОВИЋА У ИНТЕРМЕДИЈАЛНОМ СВЕТЛУ** (II део)

Заједничка историјска фактографија као уметнички предложак
Кайи џијанске крви и *Ойчињеној краља* – контекст и текст

САЖЕТАК: У међуратном контексту Краљевине Југославије Милош Црњански и Тодор Манојловић су се срели на истом тематском и мотивском подручју и то путем фактоцитације историјских чињеница и догађаја из *Пролећа народа*, које се, средином XIX века, револуционарно разбокорило широм Европе. Прво Црњански (1932, *Кайи џијанске крви*) а потом и Манојловић (1936, *Ойчињени краљ*) – уметнички удахњују живот Лоли Монтез, најконтроверзнијој плесачици и глумици онога доба у Европи, и баварском краљу Лудвигу I – као главним актерима поменутих дела. У овом раду су фокусирани аспекти цитатног уметничког сусрета Црњанског и Манојловића, а размотрени су са позиција интертекстуалности и интермедијалности. Такође, размотрени су жанровски аспекти и потенцијали назначених дела у театролошком и драматуршком смислу. Анализа контекста, битних догађаја и друштвено-историјских прилика доба у којем су ова дела настала и у којем су ова двојица литерата живела и стварала – омогућила је ширину визуре и бољу осветљеност литерарне судбине *Кайи џијанске крви* и *Ойчињеној краља*.

У другом делу рада посебно су осветљени непосредни контекстуални моменти сусрета Црњанског и Манојловића на назначеној теми као и облици њене литерарно-медијске артикулације. С тим у вези, размотрени су медијски потенцијали *Кайи џијанске крви* и *Ойчињеној краља*: покушај Црњанског да транспонује *Кайи џијанске крви* у филмски сценарио и рецепција Манојловићевог *Ойчињеној краља* у сценској артикулацији.

* grinja@sbb.rs

** Овај рад, у два дела, заснован је на истраживањима у оквиру два актуелна пројекта Одељења Матице српске за сценске уметности и музику: *Интермедијалност и интертекстуалност у уметности* и *Европски оквири рецепције њеајтра у српској књижевној прози и њен културолошки значај*, који се спроводе под руководством проф. др Софије Кошничар.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милош Црњански, *Кај шпанске крви*, Тодор Манојловић *Ойчињени краљ*, историјска фактоцитација, Лола Монтез, Лудвиг I, интертекстуална цитација, интерлитерарна цитација, интермедијални аспекти и транспоновање, театролошко-драматуршки аспекти.

*

Кап шпанске крви у *интерлијерарно-цијицијном*¹ *друшћиву*
Опчињеног краља и *кријике*

Имајући у виду то да „природу ствари пре можемо схватити гледајући их како оне постепено настају (*genetique* или *morphologie artistique*) него ако их прихватимо као готове чињенице“, овде ће бити размотрена мрежа непосредне контекстуалне датости у којој су настајали *Кај* и *Краљ*, као и њихова међусобна интертекстуална кореспонденција која је, по својој природи, тип *интерлијерарне*² *цијиције* (Константиновић 1984: 10). Пођимо редом, пратећи важне хронолошке показатеље.

Згађен хајком коју му је Богдановић са својим трабантима приредио у културном естаблишменту, опхрван материјалним потешкоћама, а при томе, амбициозан и способан – Црњански је решен да промени средину: одлази у дипломатију.

„Тешкоће, материјалне природе, у животу професора, и новинара, у то доба, као и хајка мојих литерарних противника, натерали су ме да напустим књижевни рад у Београду и да одем у иностранство, на рад у наше Посланство, као такозвани аташе за штампу“ вели Црњански. Из Берлина, Александар Цинцар-Марковић обавестио је Централни пресбирио да је Црњански у Посланству преузео дужност 28. јануара 1936 (Поповић 1980: 168).

Међутим, једва што су се стишали ударни таласи богдановићевске буре који су се сручили на Црњанског и његов флоскуларно обезвређиван роман у наставцима *Кај шпанске крви* – појавио се нови, изненадни ударац типа „делом на дело“ – у виду драмског текста на исту тему коју је Црњански обрадио у *Каји*³. Реч је о *Ойчињеном краљу*

¹ *Цијицијност* као облик интертекстуалности „претпоставља цитатну релацију која је постала дубинским онтолошким и семиотичким начелом, доминантом неког текста“ (Ораић Толић 1990: 11). *Цијициј* (од лат. *cito* – призивам, наводим). „*Цијиција* или *цијицирање* су цитатни интертекстуални процеси, а *цијицијност* 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“ (Ораић Толић 1990: 11).

² *Интерлијерарни цијициј* или *књижевни цијициј*: подтекст је други литерарни текст, цитатни однос се успоставља на релацији литература–литература (према Ораић Толић 1990: 22–23).

³ Подсетимо, Црњански је своју идејну инспирацију за литерарну обраду догађаја у *Каји* имао директно у историографској фактографији, без присуства/посредовања литерарног

Тодора Манојловића, доброг познатика Црњанског, могло би се рећи и пријатеља.⁴ Иако, дакле, у међусобно добрим односима, Црњански о том новом Манојловићевом тексту ништа није знао, све док, радећи у Посланству у Берлину – у *Полиџици* није прочитао информацију да се у Народном позоришту у Београду спрема премијера позоришне представе *Ойчињени краљ*.

Полиџика у априлу 1936. године најављује да ће се ускоро у Народном позоришту у Београду одржати премијера драме Тодора Манојловића *Ойчињени краљ*. Писац у разговору са репортером *Полиџике* Синишом Пауновићем, каже да је реч о једној „пационалној и психолошкој драми... чудна, романтична авантура јадног старијег човека, готово већ старца, у коме напрасно плане огромна љубавна страст према једној заносној лепој, чаробној младој жени и који сагорева у тој љубави“. Тај занесени љубавник је Лудвиг I, краљ баварски и чувена шпанска играчица и светска авантуристкиња Лола Монтеc, једна од најинтересантнијих жена XIX века, жена чији ће живот окупирати и машту Милоша Црњанског. Представу режира Јуриј Ракитин, а насловну улогу тумачиће Миљивоје Живановић, док ће улогу Лоле Монтеc тумачити у алтернатици Блаженка Каталинић и Невенка Урбанова. Један од тумача у представи је и Мата Милошевић, али и други великани куће код Кнежевог споменика (Поповић 2009: 82).

Ако је то тако безвредна, популистичка тема – каквом су барем покушали да је представе Милан Богдановић и његов оркестрирани круг истомишљеника, пре свега инсистирајући на томе да тим априорним, а неаргументованим, ставом обезвреде и декласирају *Кай шћанске крви* – зашто се, и на који начин, баш те теме дохватио интелектуално префињени Манојловић? И то под врло дискретним околностима, таквим да за њих Црњански, иако пријатељ с Манојловићем, а, и иначе, добро обавештен – ни у траговима ништа не зна. И све то само једва тек три месеца касније, након што је из Београда прешао послом у Берлин. Дакле, дабоме, та контекстуална спрега недоумица узнемирила је Црњанског и пробудила му велику сумњу у то да је Манојловић, могуће, исплагирао његову *Кай*. Због тога „он из Берлина, где је аташе

или неког другог предлошка-узора. Стога, *Кай*, у односу на историографску датост – са њом кореспондира по принципу „*џрансемеџиџичке џиџаџиџности* [...] у тој врсти цитатности цитатни однос се успоставља између умјетности и не-умјетности у најширем смислу ријече“ (ОРАЋ ТОЛИЋ 1990: 110–111).

⁴ Дружили су се и пријатељевали „по перу“. „Тодор Манојловић је изабран за члана управе Српског ПЕН клуба [...]. Пропагира слободан стих као особеност београдске модерне поезије, а у том јату су имена за која је и он сам везан: Светислав Стефановић, Станислав Винавер, Вељко Петровић, Иво Андрић, Милош Црњански, Душан Васиљев, Растко Петровић, Раде Драинац, Десанка Максимовић, Јела Савић и, наравно, он, Тодор Манојловић“ (Поповић 2009: 84).

за штампу у посланству, пише младом пријатељу, Вршчанину, новинару *Времена* Милану Токину“ (Поповић 2009: 82) молећи га за услугу и помоћ:

као што знате ја сам 15. марта 1932. до краја априла објавио у *Времену* роман *Кай шћанске крви*. Са чуђењем које можете схватити, видим сад из *Полиџике* да [се] спрема премијера драме Тодора Манојловића који, у целој светској историји, погоди баш исто доба, исте личности итд. – за своју драму. Молим Вас, отидите у администрацију *Времена* или у Народну библиотеку и прочитајте тамо мој роман, па онда идите у позориште и видите садржај Тодорове драме, или ако је то немогуће, отидите и видите једну пробу његовог комада, па упоредите. Био би велики скандал од њега ако је то плагијат. Ја сам толико заузет послом у Берлину, да не могу тиме да се бавим. Мислим да би из колегијалности требало ту ствар у Београду прочистити (Поповић 2009: 82).

Ни пријатељу се, често, не може веровати. Токин, с тим питањем у вези, ни прстом није макнуо, дајући за то врло бледуњава аргументацију. Сам је на полеђини овог писма написао:

Наравно да нисам ништа хтео да предуздем, јер сам знао врло добро да је то само један тренутни каприс Црњансков. Када смо се после извесног времена срели у Београду, и ја му поменуо целу ствар, он је брже прешао на другу тему. Очигледно је било да је и њему било непријатно што је ово писмо написао. Карактеристично је да га није потписао руком (као што је иначе чинио на свим својим писмима) него машином (Поповић 2009: 83).

Питање је, међутим, да ли би то био „само један тренутни каприс Црњансков“ на који се заборавило да је, којим случајем, *Ойчињени краљ*, прво, по својој иманенцији, снажније уметничко дело но што јесте, а друго, да је у јавности доживело бољу рецепцију и успех. Условно речено, срећом по Црњанског, *Краљ*, иако сам *ојчињен*, ничим није фасцинирао нити опчинио ни стручну критику а ни позоришну публику.

Најзад, *Ойчињени краљ* приказан је у Народном позоришту у Београду 6. октобра 1936. године, али неки запаженији траг није остао. Говорило се о сценографији Владимира Жедринског, о костимима Милице Бабић Јовановић, писао је Велибор Глигорић у *Полиџици*, Ксенија Атанасијевић у *Времену* (Поповић 2009: 83–84).

Већ након пет, редитељски уобичајених, најчешће уговором обавезних представа, интересовање за ову драму се потпуно губи и *Краљ* доживљава неуспех о којем се у јавности – ћути.

Јован Поповић је у *Нациој сиварности* изнео чињеницу да је на петој представи *Ойчињеној краља* „дворана била, просто речено, празна“. Међутим, неуспех Тодора Манојловића не обесхрабрује; има подршку ПЕН клуба и стручне културне јавности (Поповић 2009: 83–84).

Након премијере Велибор Глигорић, иако пише о тематици и наративној окосници *Краља*, ниједном речју не спомиње Црњанског ни његову *Кай шћанске крви*. Занимљиво, јер су оба текста настала, у јавности се „реализовала“ и у различитом светлу експонирала – у року од само тек четири године. Ту критику дајемо у целости јер је једна од ретких и тек неколиких, које су пробделе над кратким животом *Краља* као позоришне представе:

Ойчињени краљ Тодора Манојловића: Карактеристично је код великог дела наших драмских писаца бекство од наше данашњице, било у сфере мистичке и метафизичке, било у дубоку прошлост историје. Данашњица, међутим, даје писцима дубоке драматичне и трагичне мотиве, тешке проблеме крваве стварности са обиљем врло интересантних догађаја, појава и типова. Осим тога велики сукоби у данашњици захтевају од писаца да према њима заузму став и да о њима и преко позорнице реалним и уметнички снажним и сугестивним језиком говоре (Глигорић 1946: 193).

Да је намеравао да, ма у ком облику, пронађе копчу са Лолом Монтез Црњанског, Глигорић је, свакако, то могао да уради говорећи о основној теми и историјском цитатном подтексту *Краља*, који су исти и у *Кайи*. Међутим, Глигорић ту сличност вокација између поменута два текста – нигде не помиње!?! Такође, а у вези са Манојловићевом уметничком обрадом историјских чињеница везаних за *Пролеће народа* – нема похвално мишљење:

Г. Тодор Манојловић узео је мотив за најновији свој позоришни комад из бурног периода историје 19. века. Ово одлажење драмског писца у тај период који има интереса за данашњицу, било би оправдано да је приказ тог периода изнет у пуној истинитости и објективности. Г. Манојловић се само површно дотакао револуционарних демократских тенденција у слици Минхена доба 1848, па и то без дубље везе са револуционарним врењима и покретима у осталим деловима Европе, чак и без осврта на ону тако драматичну фебруарску револуцију пролетаријата у Паризу (Глигорић 1946: 193).

Глигорић има и врло критичку опсервацију улоге и функције коју је Манојловић доделио Лоли Монтез у драми, имајући у виду револуционарни контекст догађаја током 1848. у Европи, посебно у Баварској:

По Г. Манојловићу слободоумни демократски покрет донела је у Минхен балетска играчица Лола Монтеc. Њена појава опчинила је краља Лудвика I и окренула га демократском уређењу Баварске, у борбу са „црним“ реакционарним силама, запалила је једну групу универзитетских младића који су у њој угледали симбол правде и слободе. Лола Монтеc је опчинила и писца г. Тодора Манојловића. Метежи масе у Минхену нису по његовом комаду одјек бунтовних покрета радништва и демократског дела буржоазије у суседству, нису због осиромашења и због тираније, већ због заносне балерине која провоцира (конзервативце и верске фанатике) више својим слободним животом, него слободоумним идејама. Неколико студената који заступају идеје доба 1848. и то оне грађанске либералне, чине то не из неког убеђења изграђеног из бунта против срамне, понижавајуће стварности, већ из чисте поетске, младићке егзалтације према лепој играчици Лоли Монтеc у коју је тако дечачки заљубљен њихов стари краљ (Глигорић 1946: 193–194).

Исти аутор, такође, проицљиво указује на слаба места у профилсању драмског лика Лоле Монтеc и њену неконзистентност, као и на произвољност у баратању историјском фактографијом:

А Лола Монтеc која је окружена као симбол слободоумне и напредне демократије таквим одушевљеним и врелим егзалтацијама, у комаду се показује највише као каприциозна краљева милосница. Тај идол напредних демократских елемената, у комаду, појављује се пред побуњену народну масу с корбачем у руци. Пред народ излази с крвавом мржњом у очима, готова да из освете због свог повређеног достојанства, окрене на њега топове. Лудвик I, по комаду просвећени владар, добија зверске наступе тиранина, приправног да истреби цео Минхен, сваког оног који увредом оскрнави „светињу његове љубави“. Површна, лако ломљива глазура демократских идеја, скида се са Лоле Монтеc и Лудвика I, краља баварског. Лола се открива као познати књижевни тип вамп жене, играчице (која се поиграва) људским душама, а он као презрели љубавник који „у јесен свога живота“ последњу своју љубавну авантуру плаћа престолом. Добивши тај карактер скандалозног авантуристичког доживљаја из баварске дворске хронике, овај „историски“ комад г. Манојловића остао је у главном на терену плитке и баналне, филмоване оперете (Глигорић 1946: 194).

Глигорић истиче и оскудност драмске радње, као и озбиљну драмску немотивисаност у понашању не само појединих епизодних ликова већ и самог краља и његове љубавнице:

Поред одсуства историске истине, поред недоследности и (недостатка) озбиљности у сликању личности, овај комад показао је и велико осиромаштво у драмској радњи. Интересантан мотив комада који је могао

и врло драматичан бити, упропашћен је понављањем истих драмских ситуација без градиције у буктању побуне маса и занимљивости у интригама око Лоле Монтес, као и разводњавањем оштријих и критичнијих драмских сукоба. Нека важна места у комаду врло су драстична наивношћу и неспретним дилетанством. Тако је први сусрет Лудвика и Лоле Монтес, из кога треба да се развије драматични ток радње, смешан својом неубедљивошћу у нестварношћу. Као у лакрдијашким оперетама ту се пада у загрљај на први поглед, ту жена одмах опчињава, својим заносним шармом, мушкарца, а уз то из ње без нарочито објашњења и убеђивања, готово физички зраче сугестивно демократске идеје и борбена решеност. Краљево понашање према жени коју је на пречац заволео, у комаду је тако лакомислено и неурачунљиво да та његова заслепљеност више делује као материјал за оперетску комику, него што поткрепљује пишчеву жељу да га прикаже као узвишени, културно-просвећени и поетски дух, као трагичну жртву околине чију назадност и мрачност мора да подноси (Глигорић 1946: 194–195).

При свему томе, истиче Глигорић:

Кроз свој артистички став г. Манојловић је хтео да идеализира тога владара. Хтео је да га опере од изгнанства великог песника и социјалног борца Хајнриха Хајнеа и да га наслика као поклоника лепога и уметничкога. Но и та жеља пишчева изгубљена је у лирским егзалтацијама које немају ни поетске чари, ни изразитијег књижевног језика који чак садржи и немогуће обрте као „правити рђаву крв“, „правити лице“ итд. Реч ових поетских места у комаду нема замаха, живот, искреног акцента, ни богатије сликовитости (Глигорић 1946: 195).

Глигорић нема речи хвале ни за бледуњавау Ракитинову режију, која је још више обезбојила и овако бледуњавог *Краља*:

Назив „историског филма“ режија г. Ракитина није оправдала. Радња је текла развучено, са излишним паузама међу појединим сценама, без живости, занимљивости и динамике. Понављала се иста слика бучне масе, готово са истим распоредом лица. У том режисерском раду није се осетио драмски електрицитет. Па ни онда када краљ долази да спасава Лолу, није било драматичних варијација у расположењу разјарене масе. Емотивни моменти у комаду, нарочито у сукобима с масом, прошли су без јачег драмског ефекта (Глигорић 1946: 195).

Глигорић је врло критичан и према сценским извођачима ове драме, поготово према глумици Блаженки Каталинић којој је поверена улога Лоле Монтез:

Г. Живановић је израдио улогу краља Лудвика на појединим местима, нарочито на оним где краљ осећа мужјачку презрелост, врло

маркантно. На тим местима његова глума је имала импресивног трагичног акцента. Г. Д. Гошић је дао драмски снажно тип фанатика професора фон Гереса, особито убедљив у првој сцени пред краљем, а исто тако је са успехом поново изнео на позорницу хипокритски лик исповедника г. Новаковића (Глигорић 1946: 196).

Гђа Каталинић није успела да убедљиво прикаже Лолу Монтез. У њеној игри није било ни оног заносног шарма који опчињава краља, ни оне отворености и одважности које карактеришу ову смелу играчицу. Ни поштовање према краљу, ни љубав према студенту Зенгеру, нису добили у гђи Каталинић искреног тумача. Нарочито у првим сценама није се губио са лица гђе Каталинић један извештачен кокетни љубазни осмејак који је у потпуној супротности са оном природношћу којом она треба да освоји краља.

Темпераментног студента Зенгера у наивном заносу, приказао је г. Мата Милошевић. Хладну племићку уздржљивост у књезу од Алтенбурга добро је израдио г. Н. Поповић, а исто тако била је маркантна фигура и принца Лујтполда у приказу г. Никачевића, грофа Пуфендорфа у тумачењу г. Васића. Типови Конче (гђа Врбанић) а нарочито барона Папенберга (г. Величковић) прелазили су у карикатуру (објављено 1936) (Глигорић 1946: 196).

Ни Ксенија Атанасијевић, у критици објављеној у *Времени*, 12. X 1936. – о репризног извођењу представе – у њој не види ништа спектакуларно. Једино истиче очаравајућу игру Невенке Урбанове која је (у алтернацији са Блаженком Каталинић) успешно одиграла Лолу Монтез:

Сложена природа Лоле Монтез, авантуристкиње, темпераментне младе жене, императивно је наметала потребу за глумицом жанра, уметничког квалитета и глумачког темперамента г-ђе Невенке Урбанове. Заблуда редитеља и писца свети се често и неповратно катастрофалним поразом на бини, као што је то случај са премијером *Ойчињеној краља*. Тешко је и мени да констатујем велико, свако одсуство објективитета у погледу улога. Г-ђа Н. Урбанова, после маестралне креације Лоле Монтез, убедила је сваког гледаоца да је даровита и велика уметница ранга најбољих европских позоришних уметница. Глумачки замах који је показала у креацији Лоле Монтез имао је ону изванредну динамику, која сцену ствара уметничком и носи, подиже глуму и својих партнера. Баш та динамика и свежина, лепршавост и суптилност и глумачке финесе, проткане кроз темпераменат ове даровите глумице, створио је онај заносни и импресивни лик Лоле Монтез, који је уметнички надахнуо г. Живановића у улози баварског краља, да нас још једном изненади снажнијом, сложенијом и психолошки убедљивом глумом, него на самој премијери. Гђа Урбанова је сваку своју реч, појаву, сцену дала студиозно. Глумачки проблем Лоле Монтез за њу није био сложен, јер

она у себи носи све те квалитете као глумица. Она се, дакле, имала да упушта у финесе, у филигрански префињено исказивање речи, дочаравање естетике за фразу, за корак, за гест. Она је пред нама анализира- рала импресионантно и са много нерава и узбуђења (које се пренело и на публику) суптилности духа Лоле Монтез, њену самопоузданост или охолост, њен бунтовни и необуздани темперамент, разбукталу страст жене, омамљене успехом и чулном младошћу. Гђа Урбанова је креаци- јом улоге Лоле Монтез прва од млађих уметница пустила публику да оде са представе очарана њеном игром (АТАНАСИЈЕВИЋ 2008: 58).

Видели смо, *Ойчињени краљ*, у својој јединој, Ракиновој сцен- ској поставци премијерно изведеној 6. октобра 1936. на сцени Народног позоришта у Београду – преварио је, у негативном смислу, очекивања публике; као позоришна представа *Краљ* је доживео бледуњаву рецеп- цију, отворено речено – неуспех. Ипак, у културном естаблишменту дочекан је стишано, у маниру добронамерности: било је довољно већ то што је естаблишмент, прећутно, *Краља* оставио на миру, без таласања културне јавности у вези с његовим лошим пријемом код гледалаца. Што, на пример, културни естаблишмент није критички прословио о самом тексту драме и драмском проседеу – о којем би се имало шта рећи, а да то баш нису похвале. У стишаном контексту, *Ойчињени краљ*, као драмска представа, убрзо пада у заборав, тако да није дочекао ни своју штампану верзију.

Ойчињени краљ – историјски филм у седам слика и са међуиџрама (како гласи пун назив драмског текста) – први пут је објављен након шездесет година од настанка текста – дакле, тек 1997, у издању Град- ске народне библиотеке „Жарко Зрењанин“ у Зрењанину и то у окви- ру књиге *Драме* Тодора Манојловића. Избор, белешке и поговор те књиге приредила је Марта Фрајнд. Из тих бележака се сазнаје да су као извор штампаног текста *Ойчињени краљ* кориштени прекуцан ру- копис према аутографу писца (који се налази у приватном власништву у Зрењанину) и примерак аутографа из Архива Народног позоришта, којим се служио редитељ представе Јуриј Љвович Ракин. „Ракито- нов примерак садржи више интересантних редитељских бележака – од коментара до сугестија за мизансцен и сценографију“ (ФРАЈНД 1997: 484–485). Фрајнд истиче да су „разлике између изворника незнатне [...] текст дидаскалија је углавном исти [...] повремене разлике које се јављају у дидаскалијама су пре свега графичке природе [...] јер је текст дидаскалија графички распоређен тако да се нагласе односи и место глумаца на позорници“ (ФРАЈНД 1997: 484–485).

Већ сам податак о томе када је ово Манојловићево дело први пут објављено, као и чињеница да је оно, у суштини, исто као и текст пре- куцаног рукописног предлошка по којем је Ракин режирао – довољно

сведочи о скромним донетима текста као драмске форме, те о уздржаном суду публике и интересовању културне јавности за њега.

Ошкривање цијипајној дијалоја на релацији Кап – Краљ

Основна упоредна анализа текста *Каји шипанске крви* М. Црњанског (из 1932. године) и *Ошчињеној краља* Т. Манојловића (из 1936. године) – недвосмислено показује да постоје изузетно развијене интертекстуалне релације између поменута два предлошка, а да већ добро познати контекстуални миље, као и хронологија појављивања *Каји* и *Краља* у културном животу – недвосмислено указују на то да је смер интертекстуалних веза и видног утицаја управљен од Црњанског ка Манојловићу.

С обзиром на то да су наратолошка компаративна укрштања, с аспекта интертекстуалности и теорије цитатности – само подтематски сегмент овога рада, те да нису једини и директни предмет разматрања, овде ће бити указано на основне домене *цијипајној дијалоја*⁵ и *кључне кореспонденције* између *Каји шипанске крви* и *Ошчињеној краља*. С позиције наратолошког изучавања, та кореспонденција, усмерена од *Каји* (као извора цитације) ка *Краљу* (као тексту апсорбенту интертекстуалног цитата) – више је него очигледна, а иманентна је комплетној наративној матрици успостављеној прво у *Каји*, а потом и у *Краљу*:

Краљ од *Каји* преузима њену основну идејну матрицу – тежиште теме; основну, централну наративну окосницу, односно „кичму“ фабуне са тзв. наративним језгрима;⁶ преузима главне и основне ликове из групе везаних мотива који су носиоци главне радње и без којих се

⁵ У оквиру интертекстуалности проширено је схватање цитата: „сваки *индикат* који на неки начин подсећа на неки туђи текст већ је *цијипај*“ (Константиновић 2002: 20). Када је реч о предмету цитације, потребно је истаћи да у „*интертекстуалном ошкривању дијалоја*“, цитат може бити заправо све што се до сада у теорији књижевности помињало као елемент 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 је да се ово само наслути па да се говори о цитату“ (Константиновић 2002: 18).

⁶ „Наратологија издваја *четири основне наративне функције*. [...] Две основне *наративне функције садржаја* у ужем смислу су:

- *језро-функције* (једна, или више њих) које, примерице, преплитањем, граде кичму фабуне-радње-догађаја (окосница, језгро фабуне); у њима се развијају везани мотиви и реализују главни ликови;
- *каипалијичке функције* (*каипализајори* или *решиарданаци*) – дигресијама, а по принципу пупљења, богате основну фабулу наративним садржајима (примерице: радњама, догађајима, стањима, описима и многобројним другим наративним структурама) које нису пресудне за основну фабулу; *каипализајори*, по дефиницији, богате и све

та и таква радња не би могла реализовати. С тим у вези, *Краљ* преузима сужејну мрежу кроз коју се оваплоћују наратолошка језгра и централни ликови, тако да у потпуности чува хронолошки редослед умрежавања догађаја из централне сужејне мреже фабуле.

У домену интертекстуалног дијалога на релацији *Каи – Краљ*, битније разлике се запажају на плану дигресија, тзв. каталитичких функција које само допуњавају садржај изложен у наративним језгрима – али, као резултат, не мењају ништа у основној фабули-радњи, нити њеној основној сужејној матрици, нити мењају њен смисао и идејни план. Манојловићеви каталитички облици – на пример они у којима он наративни флуks усмерава на политичке токове, на студентске политичко-љубавне шараде с Лолом Монтез и на мреже верско-хришћанских игара и колоплета (католици/језуити) – само компликују и разводњавају драмску нарацију, да би на крају, били сведени на „исто“ као код Црњанског, и то по истој хронолошко-наративној матрици. На пример, шарада колективне верске социемске фигуре сведена је на психемску фигуру језгро-финкције: на језуиту Валенштајна, као код Црњанског.

Једнако је и са увођењем каталитичких наративних јединица у којима се реализују епизодни догађаји и епизодисти: поједини типизирани ликови грађана, професори, студенти и сви они окупљени око „Алеманије“. Ни увођење епизодног лика принца Лујтполда, сина Лудвига I, није помогло да наративни потенцијали придодају *Краљу* већу драмску снагу. Нефункционалан, безбојан лик без антагонистичке и тензионе клице, без драмског оправдања – такође се показао као наративни вишак, не оправдавши своје постојање. На крају, у реперкусијама и расплету, сам Краљ у *Краљу*, абдицирајући: „по зром разматрању питања и слободном личном одлуком – одриче се круне својих предака у корист [...] љубљеног сина и престолонаследника Максимилијана Јозефа, којег као другог тога имена, проглашава за Краља баварског!“ (Манојловић 1997: 324).

друге наративне феномене, па, дакле, и ликове; у њима се реализују незвани-слободни мотиви и епизодни ликови.

Функције садржаја, без обзира на то којим су редоследом и поступком у приповедању изложене, увек се могу реконструисати и уланчати по одговарајућем логичко-хронолошком низу. Две основне *наративне функције квалитетивне*, расејане по целокупној наративној структури, а по нахођењу ауторове креативне воље су:

- *информанти*, задужени за хронолошке перформансе наративног бића и
- *индиције* које упућују на својства, карактерне црте, особине и друге квалитативне вредноте лика, стања, догађаја, или извесног другог феномена садржаја.

Те основне четири наративне функције (свака има своје поткласе) у основи обликују дискурс – начин, матрицу излагања нарације, односно тзв. *сужејну мрежу*“ (Кошничар 2013: 203–204).

За разлику од *Краља*, *Кай* има конзистентну наратолошку чврстину утемељену у добро одабраним ликовима и добро развијаним везаним мотивима, одлично успостављеној мотивационој кореспонденцији ликова у актанционим схематским пољима. Истакнимо и то да у *Кайи* нема разливених наративних дигресија које разводњавају и ретардирају главни флуks радње и фабулу. Црњански је нашао меру у избору епизодних ликова, чије је присуство мотивисано и оправдано функционалношћу у развоју нарације.

Међутим, за разлику од *Кайи*, *Краљ* нема такву наративну и драмску конзистентност, а као иновативне моменте у односу на *Кай* садржи знатан број епизодних, рекло би се непотребних, слабо развијених, „плошних“ ликова⁷ везаних за, такође, слабо развијене слободне мотиве, који беспотребно умртвљују нарацију и драматуршки ослабљују основну идејну интенцију Манојловићеве драме. Осим тога, сам краљ и главна јунакиња су у концепту драматургије лика често неконсеквентни, немотивисано промењиви и стога у поступцима често „неоправдани“. Управо поставка ова два централна лика и, с тим у вези, неконзистентна скала индикација њихових карактера (немотивисано промењивих) – чини битну разлику између текста М. Црњанског и *Краља*, и то на штету по *Краља*.

Наведено указује и на жанровске слабости *Краља* као позоришне драме. Дакле, могло би се рећи да је *Кай*, у наратолошком смислу – јачи, конзистентнији текст од *Краља*. Ни Манојловићев покушај да, дигресивним потезима, тежиште теме снажније помери у домен политичког – није био довољан да направи озбиљнији отклон од *Кайи* Црњанског, још увек задржавши њену централну идејну и наративну окосницу, поставку карактера главних ликова, њену хронолошку структуру и хронотопску матрицу. Коначно, ни формална промена жанровског⁸ облика у артикулацији уметничког предмета, из романескног у драмску форму – такође није помогла да се уметнички прикрије високо присуство интертекстуалне цитатности *Кайи* у *Краљу*. Поменуто се-

⁷ „У наратолошком смислу, када је реч о књижевном лику [...] за разлику од плошних, шаблонских, клише-ликова (који се, на пример, најчешће обликују директним исказом по моделу здраво-за-готово) сложени, полифони, или тзв. пластични књижевни ликови се обликују персуазивно, индиректно, путем *процеса нарације* и њене [...] *четири основне нарацијне функције*“ (Кошничар 2013: 203).

⁸ На пример, новија и савремена теорија уметности деле становиште да *грамско* наддилази оквире драме као жанра; разматрају феномен *грамској* као надродовску и наджанровску категорију 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 гаранцију да је радња одмах ‘драмска’“ а уједно је често истицан „драмски карактер“ многобројних новела, приповедака и романа (Хамбургер 1976: 196)

рију неоспорних чињеница засигурно је морао учити или макар индикативно запазити београдски културни естаблишмент, под богдановићевским упевавањем – али, пошто је свој гнев већ раније обрушио на *Кай* – роман у наставцима, о *Краљу* је, мудро – решио да ћути, како *Краља* (и Манојловића) не би довео у још неповољнији положај.

Тек је седамдесетак година касније, пред сам крај XX века, у добрано измењеној културној и уметничкој клими према Црњанском, у чијој се „дебелој“ сенци, како је то време показало – нашао не само Манојловић већ и многи други из оновременог ПЕН клуба који су тада оспоравали уметничку снагу Ипербореа⁹ – Мирослав Радоњић, само овлаш, спорадично, прословљава, истовремено, и о *Кайи шћанске крви* и о *Ойчињеном краљу*, опсервирајући их, импресионистички, поетски, у паралелама:

Озарена меланхолија бечкеречког песника Тодора Манојловића (1883–1968) и ина Лудвига I наследног краља Баварске, скоро да су исте. Јер, *очараване* им је резултанта у коју се стичу и из које истичу мисао, тежња ка другачијем, трансценденталном, ка центрифугалности, ка недосегнутости ледених гора или нежних врхова Урала, што Суматру слуте (РАДОЊИЋ 1998: 33).

Радоњић, у својим настојањима да запази и истакне различитости између два назначена текста исте тематике, констатује и следеће:

Док су „Катинкини снови [...] једина Тодосева комедија писана [...] да забави [...] да буде друштвено-критичка ругалица и психолошка анализа једног времена, који и те како допире и има одраза у овом, садашњем, у времену разметљивог, испразног и запуштеног хомо новуса [...] са *Ойчињеним краљем*, тој само наизглед добро скројеној љубавној романси, што се између 1846. и 1848. одвија на баварском двору, између Лудвига I и шпанске заводнице (да ли само то?) Лоле Монтез, нешто је другачије. Не само због Црњанскове *Кайи шћанске крви*. Другачије, између осталог, и зато што ни у једном Манојловићевом, бар, драмском тексту не наилазимо на тако експлицитне позиве за демократским променама у друштву које, дакако, треба да изведу млади. Није ли стога *Ойчињени краљ* био и Манојловићев позив Европи да се замисли и супротстави надирућим снагама фашизма и не треба ли га тако и читати? (РАДОЊИЋ 1998: 35).

Радоњић из позиције Манојловићевог „вјерују“ такође закључује:

⁹ У књизи *Код Хиперборејаца* Црњански вели да је за време свог дипломатског службовања у Италији, „у Риму, у мом [...] друштву сваки имао надимак (мене су звали: Иперборео)“ (Црњански 1966а: 361).

Верујући у театар као у благданско очишћење, као у умност која може да измени свет, јер мисија му је да живот преобликује узором, овај песник [...] остао је [...] Краљ опчињен позориштем. Дакле, *оичињени краљ* (Радоњић 1998: 37).

За *Кај шћанске крви* би се могло рећи да је љубавни роман с политичком позадином, која је насилно искрварила под притиском културног контекста и сплеткарења књижевног естаблишмента. Међутим, сам текст *Каји* у новом, савременом контексту – има, чини се, светлију будућност. *Краљ*, чија је интенција да буде политичка драма с љубавном позадином – није, међутим, успешно остварен ни у једној ни у другој намери. Стога, без обзира на добронамерност београдског естаблишмента и културног контекста између два светска рата, да разумеју и прећуте слабости *Краља*, *Оичињени* као текст ни данас, баш као ни онда када се појавио, нема снагу да опчини, да савременом читаоцу и гледаоцу добаци уметничку визију о романси баварског краља и заносне плесачице у освит кључних политичких догађаја средином XIX века у Европи.

Ипак, затворена у оквире бледуњаве рецепције с прве половине XX века, ни М. Црњанског а ни Т. Манојловића Лола Монтез, све у пратњи свога краља, својих кавалера и магије револуционарног *Пролећа народа* – још увек, до данас није добила нова медијска читања нити покушаје сценске имплементације у савремене контексте.

Медијски ѿиенцијали Капи као филмској ѿредлошка

Мултимедијски потенцијали романа *Кај шћанске крви* су, међутим, врло изражени, што је и сам Црњански истицао. Он је у више наврата радио на томе да *Кај* добије друге медијске изразе (пре свега на филму, евентуално у театру):

Она [књига *Кај шћанске крви*] је, уосталом, искориштена за један филм¹⁰. Писао сам сценарио који је одбијен, али је филм после снимљен

¹⁰ Индиције указују на то да је реч о филму поменуте тематике под називом *Lola Montès* који је настао у француској продукцији 1955; снимео га је и режирао Макс Офилс (Max Ophüls / Max Ophuls = Maximilian Oppenheimer), који је и аутор сценарија. Посебно је занимљиво то што извесни извори наводе да је сценарио за филм настао по роману Сесил Сен Лоран (Cécil Saint-Laurent) *La vie extraordinaire de Lola Montès*, који није никада званично објављен, што уноси додатне сумње и указује на то да је исказ Црњанског тачан. Видимо, Црњански је мишљења да је основ за тај сценарио његово дело. Иначе, главну женску улогу у том филму – Лолу Монтез, тумачи Мартина Керол (Martine Carol), Антону Волбруку (Anton Walbrook) поверена је улога Лудвига I, краља Баварске, док Питер Јустинов (Peter Ustinov) игра управника циркуса у којем наступа Лола и који је наратор приче о њеном животу. Филм је, као мелодрамски спектакл, сниман у Паризу, Ници и Минхену, а доживео је

ја сам у њему нашао оно што сам писао и што је одбијено. За то постоје докази, али нећу да правим питање јер је то врло тешко истерати до краја. Писао сам тај сценарио јер сам у Лондону завршио школу за филмску режију. Чинило ми се да би грађа романа *Кайи шћанске крви* била веома подесна за филм о Лоли Монтез. Али, то је завршило јадно: покрали су ме (Буџац 2014: Web).

О упорном настојању Црњанског да својој несрећној Лоли Монтез покуша да утре пут ка звездама, сведоче и чињенице да је лично урадио два превода *Кайи шћанске крви* на енглески језик, како би могао да је нуди као предлог за филмски сценарио:

У оквиру сабраних *Дела Милоша Црњанског* Задужбина са именом овога писца је 19. 09. 2013. године представила 14. том, „Приповедна проза II“ у којем су романи *Кайи шћанске крви* и *Сузни крокодил*. Посебно је значајно што су у овој књизи, коју је критички приредила доцент Слађана Јаћимовић, први пут пред читаоцима два превода *Кайи шћанске крви* које је на енглески, у годинама дугог избеглиштва, превео сам Црњански (Д. Бт.: Web).

Из истог извора, а увидом у рукописну пишчеву заоставштину – сазнајемо и да је над тим својим преводима *Кайи* Црњански брижљиво бдео, дотеривао их, изнова адаптирао и поново, упорно, покушавао да нађе начин да своју Лолу Монтез уведе на филмско платно:

Ове преводе, који су пронађени у рукописној заоставштини, писац је безуспешно нудио годинама енглеским издавачима, о чему сведочи његова преписка, а често их је мењао и брижљиво дотеривао. Преводе је Црњански искуцао на својој писаћој машини, али је оловком много тога дописивао и на многим местима мењао текст оригинала. Тако је ово самопревођење изазов за нова тумачења која би се бавила истраживањем овог готово неосветљеног дела стваралаштва једног од највећих писаца српске књижевности – рекла је Јаћимовићева (Д. Бт.: Web).

Ово „самопревођење“ *Кайи*, односно покушаји Црњанског да је интермедијски аутоцитира на енглески, за сада нису уродили плодом. Ипорборо је, видели смо, међу првима препознао уметнички потенцијал теме¹¹ обухваћене у *Кайи* јер је револуционарна, слободарска 1848. година оставила значајан траг не само широм Европе већ и на

велику популарност средином XX века. Премијерно је приказан 22. децембра 1955. године (француска верзија), а његова америчка продукција појавила се 1969. године (ЕВЕРТ 2008: Web; КЕНР 2016: Web).

¹¹ Довољно је прегледати године првог издања или медијског појављивања дела са тематиком о Лоли Монтез и њеној љубавној вези са Лудвигом I у освит револуционарних

војвођанском простору. Историјске чињенице засејане у *Пролеће народа*, са многим крвавим реперкусијама – јасно се препознају и у војвођанској историји. Стога, колико год да је та тема „европски воцирана“ толико је и „војвођански препознатљива“; због тога је изузетно податна уметничкој обради с позиција транскултуралности и мултикултуралности.

Иако су извесна уметничка остварења са назначеном тематиком везаном за 1848. годину, попут филма *Lola Montès* из 1955. године (дакле, хронолошки настали двадесетак година након *Кайи шћанске крви*) – доживела велику популарност у Европи и Америци, та тема, обрађена пером и делом Црњанског, остала је у дебелој сенци и након свог васкрснућа у форми књиге. Зашто?

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. „Реприза *Ойчињеној краља*. Лола Монтез г-ђе Невенке Урбанове.“ *Време* 12. X 1936. У: *Невенка Урбанова, позоришна дива*. Аутор каталога Олга Марковић. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2008, 58.
- БУЊАЦ, Иван. *Разговор са Црњанским: Роман о Лондону је писао мој сопствени животи*. 2014. <<http://fenomeni.me/roman-o-londonu-je-pisao-moj-sopstveni-zivot-tema-crnjanski/>> 12. 9. 2017.
- ГЛИГОРИЋ, Велибор. „*Ойчињени краљ* Тодора Манојловића (1936).“ У: Глигорић, Велибор. *Позоришне кријивке*. Београд: Просвета, 1946, 193–196.
- Д. БТ. „Први преводи *Кайи шћанске крви* Црњанског.“ *Новосћи* (19. септембар 2013). <<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:454857-Prvi-prevodi-Kari-spanske-krvi-Crnjanskog>> 12. 9. 2017.
- ЂУРИЋ, Иван. „Власт, опозиција, алтернатива.“ *Огледи* 13 (2019). <<https://pescanik.net/istoricar-ivan-duric/>> 23. 5. 2019.
- КАЛАЈИЋ, Драгош. „Поговор.“ У: Црњански, Милош. *Кай шћанске крви*. Београд: Књижевне новине, 1984.
- КАЛАЈИЋ, Драгош. „Лола Монтез.“ У: Црњански, Милош. *Кай шћанске крви*. Београд: Нолит, 2007, корице.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. *Увод у ујоредно проучавање књижевности*. Београд: СКЗ, 1984.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. *Инијерџексџуална комџарџисџиџка*. Београд: Народна књига – Алфа, 2002.
- КОШНИЧАР, Софија. *Иијерборео међу женама – иијервџу Милоџа Црњанској Где живи најсрећнија жена Јуџославије? Тексџ–конџексџ–иијерџексџ*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013.
- ЛЕОВАЦ, Славко. „О овом роману.“ У: Црњански, Милош. *Кай шћанске крви*. Београд: Нолит, 2007, корице.
- ЛОТМАН, Јуриј М. „Разне културе, различити кодови.“ *Поља* бр. 318 (1985). *МАЛА ЕНЦИКЛОПЕДИЈА*. Књига I. Београд: Просвета, 1970.
- МАНОЈЛОВИЋ, Тодор. „Опчињени краљ – Историјски филм у седам слика и са међуиграма.“ У: Манојловић, Тодор. *Драме*. Избор, белешке и поговор Марта Фрајнд. Зрењанин: Градска библиотека Жарко Зрењанин, 1997, 229–324.
- „Награде за роман *Кай шћанске крви*.“ *Време* 30. април, 1, 2. и 3. мај 1932: 3.

догађаја 1848. године, па с лакоћом запазити да је Црњански заиста међу првима у Европи уметнички обрадио ову тему.

- „Нови наградни роман Времена (*Кај шпанске крви*).“ *Време* (6. март 1932): 7.
- „Нови наградни роман Времена (*Кај шпанске крви*).“ *Време* (12. март 1932): 3.
- ПЕТРОВИЋ, Момчило. „Милан Богдановић оставио жену.“
 <<https://www.kurir.rs/zabava/pop-kultura/2450453/seks-skandali-u-srbiji-milan-bogdanovic-ostavio-zenu-zbog-19-godina-mlade-novinarke>> 16. 7. 2015.
- ПОПОВИЋ, Радован. *Животи Милоша Црњанског*. Београд: Просвета, 1980.
- ПОПОВИЋ, Радован. „Сеобе после Авлије.“ *Новосићи* (18. фебруар 2008).
 <http://www.novosti.rs/dodatni_sadržaj/clanci.119.html:278901-Seobe-posle-Avlije> 7. 1. 2015.
- ПОПОВИЋ, Радован. *Грађанин светиа*. Београд: Службени гласник, 2009а.
- ПОПОВИЋ, Радован. „Случај Дис.“ У: Поповић, Радован. *Грађанин светиа*. Београд: Службени гласник, 2009б, 82–86.
- РАДОВИЋ, Мирослав. „Опчињени краљ.“ *Улазница* бр. 159 (1998): 33–37.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Код Хиперборејаца I*. Београд: Просвета; Нови Сад: Матица српска; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост, 1966а.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Код Хиперборејаца II*. Београд: Просвета; Нови Сад: Матица српска; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост, 1966б.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Исјунио сам своју судбину*. Уредник Зоран Аврамовић. Београд: БИГЗ – СКЗ – Народна књига, 1992, 17.
- ФРАЈНД, Марта. „Драмски текстови Тодора Манојловића.“ У: Манојловић, Тодор. *Драме*. Избор, белешке и поговор Марта Фрајнд. Зрењанин: Градска библиотека Жарко Зрењанин, 1997, 469–493.
- ХАМБУРГЕР, Кате. *Лојика књижевности*. Београд: Нолит, 1976
- EBERT, Roger. “Lola Montes movie review.” *Chicago Sun-Times* (November 5, 2008).
- KENR, Dave. “Lola Montes.” *Chicago Reader* (July 24, 2016).
- ORAĆIĆ TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.

Sofija M. Košničar

**Thematic Meeting Between Miloš Crnjanski and
Todor Manojlović in the Inter-Medial Light – Part II:
Common Historical Factography as an Artistic Template for
Kap španske krvi and *Opčinjeni kralj* – Context and Text**

Summary

In the interwar context of the Kingdom of Yugoslavia, Miloš Crnjanski and Todor Manojlović met in the same thematic and motive area, by citing historical facts and events related to the Spring of Nations, a revolutionary wave in Europe in the middle of the 19th century. First Crnjanski (1932, *Kap španske krvi* – A Drop of Spanish Blood), and then Manojlović (1936, *Opčinjeni kralj* – The Enchanted King) artistically breathed life into Lola Montez, the most controversial dancer and actress of that time in Europe, and King Ludwig I of Bavaria, as the main characters in the mentioned works. This paper focuses on aspects of the citation artistic meeting between Crnjanski and Manojlović, which is considered from the intertextual and inter-medial standpoint. Also, the genre aspects and potentials of the indicated works in the theatrical and dramaturgical sense are considered. The analysis of the context, important events, and socio-historical circumstances of the time in which these works were written and in which these two writers lived and created provides a broader picture and better illumination of the literary destiny of *Kap španske krvi* and *Opčinjeni kralj*.

The second part of the paper highlights the immediate contextual moments of the gathering of Crnjanski and Manojlović around the indicated topic, as well as the forms of its literary and media articulation. In this regard, the media potentials of *Kap* and *Opčinjeni kralj* were considered: Crnjanski's attempt to transpose *Kap španske krvi* into a film script, as well as the reception of Manojlović's *Opčinjeni kralj* in stage articulation.

Keywords: Miloš Crnjanski, *Kap španske krvi*, A Drop of Spanish blood, Todor Manojlović, *Opčinjeni kralj*, The Enchanted King, citing historical facts, Lola Montez, King Ludwig I of Bavaria, intertextual citation, interlinear citation, inter-medial aspects and transpositions, theatrical dramaturgical aspects.

СВЕТОЗАР Ђ. ПОШТИЋ

Филолошки факултет, Вилњуски универзитет, Литванија*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ТУЖНИ КЛОВНОВИ КАО САВРШЕН БЕКЕТОВСКИ ПСЕУДОПАР

САЖЕТАК: Овај рад приказује главне ликове у позоришном комаду Семјуела Бекета *Чекајући Гогоа* – Владимира и Естрагона, као „тужне клонове“. Та два лика описана су као „псеудопар“, или једна личност у два тела, која се често понавља у Бекетовим радовима. По својим супротстављеним али комплементарним особинама, они подсећају на архетип близанаца или на супружнике. Својим комичним изгледом и досеткама, налик су једном од најпознатијих холивудских парова немог филма, Стену Лорелу и Оливеру Хардију, који су им послужили као инспирација. Осим што подстичу смех, они изазивају и сажаљење, и по томе одговарају лику тужних клонова, присутним у позоришним традицијама многих култура, и као такви савршени су протагонисти трагикомедије. Једна од најважнијих особина Владимира и Естрагона јесте та да су, иако често у конфликту, више него свесни своје неодвојивости и међусобне зависности. Присуство партнера пружа им моралну и физичку подршку у свету немаштине, досаде и претећег незнања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Семјуел Бекет, *Чекајући Гогоа*, Владимир и Естрагон, Станлио и Олио, псеудопар, тужни клонови.

Увод

Неколико дана након самоубиства Робина Вилијамса, познатог холивудског комичара, појавио се виц на интернету: „Дође човек код доктора. Каже да га мучи депресија. Каже да му живот изгледа суров и бесмислен. Каже да се осећа усамљено. Доктор му одговара: ‘Лек је једноставан. Велики клоун, Пајацо, гостује вечерас у граду. Идите на представу. То ће вас сигурно орасположити’. Човек брзине у плач, и каже: „Али, докторе, па ја сам Пајацо““ (према *BOYD* 2014). У психологији су добро познате негативне последице јавних наступа и императив одржавања еуфорије код комичара. Неки од најпознатијих клонова,

* svetozar.postic@gmail.com

какав је био Вилијамс, патили су од озбиљне депресије која се завршавала самоубиством. Примера је много.

Семјуел Бекет, познати ирско-француски драмски писац, добро је познавао ову противречност. У његовим делима проналазимо усањеничке, депресивне и опсесивне особине код комичара које су супротност ономе што их чини популарним, али су неодвојиви део њихових забављачких способности, тврди Џејн Гудал (GOODALL 2014: 297). И сам живот овог књижевника пратио је „изграђен образац црног и белога, смисла и духа, који је он касније описао као манихејски дуализам“ (KNOWLSON 1997: 444–445). Бекет се скоро две године лечио од депресије и застрашујућих напада панике, а главну утеху од егзистенцијалне тескобе налазио је у хумору. Два главна лика из његове најизвођеније представе – *Чекајући Гогоа*, отеловљење су те супротстављености неуспешног трагања за смислом и забавног хумора. Владимир и Естрагон на упечатљив начин представљају добро познату противречност трагикомедије.

Овај рад приказује лик кловна, нарочито тужног кловна, као једно од највећих уметничких надахнућа Семјуела Бекета. Опис порекла пишчеве љубави према комедији и забављачима, и потрага за моделом који највише одговара Владимиру и Естрагону, главним ликовима његове драме *Чекајући Гогоа*, указује на архетипску везу између трагичног и комичног у драми уопште. Кловнови-скитнице из ове представе само су један од Бекетових познатих „псеудопарова“, који по свом међусобном контрасту и комплементарности највише подсећају на популарни холивудски пар Стен Лорел – Оливер Харди. Чувени комичари узор су не само за комичне елементе у *Гогоу* већ и за оне оне који код гледалаца проузрокују сажаљење и саосећање. Иако често у конфликту, Бекетов псеудопар свестан је међусобне зависности, јер у суштини представља две личности у једном телу. По својој сличности и неодвојивости, он подсећа на јунговски архетип близанаца, али и на дугогодишње супружнике. Описивањем манифестације ове појаве у комедијама заснованим на физичком хумору (*slapstick comedy*) и у самој представи, у овом тексту је циљ да се и лик тужног кловна у Бекетовом делу смести у шири друштвено-историјски и културни контекст.

Лик тужног кловна

Бекетова љубав према комедији корене вуче из познатог позоришта Еби (Abbey) у Даблину, где је у својим ђачким данима гледао велике кловнове, нарочито Берија Фиццералда (Barry Fitzgerald) и Ф. Џ. Мекормака (F. J. McCormack), који су наступали као Капетан Бојл и

његов верни пратилац Џоксер у представи *Џуно и Пејкок* Шона О'Кејсија (Sean O'Casey) (McMANUS 2003: 259–260). Писац је и касније наставио да проналази инспирацију у водвиљу и бурлесци. Током дужег боравка у нацистичкој Немачкој 1936–37, Бекет је посетио представу једног од најистакнутијих комичара тог раздобља, „Немачког Чарлија Чаплина“ – Карла Валентина, у познатом минхенском кабареу. Кратки али „луди“ сусрет са клоном после представе оставио је писца „узнемиреног али заинтригираног“. У својим *Немачким дневницима*, Бекет је о Валентину записао: „Стварно квалитетан комичар који одише депресијом“, а у писму пријатељу годинама касније: „Био сам веома ганут“ (према KNOWLSON 1997: 259). Речено је да је „природа дијалога између Валентина и Лизла Карлштата“, његовог партнера, комбинована са сложенијим наступом Лорела и Хардија, резултирала „суморним, али живим дијалозима између Естрагона и Владимира“ (према KNOWLSON 1997: 260).

Бројни критичари су приметили да звезде америчког немог филма Станлио и Олио проузрокују саосећање у истој мери колико и смех. „Мало је других извођача, комичара и озбиљних глумаца могло да се мери са њиховом способношћу да сведу публику на смех и сажаљење једним обичним чешкањем главе“, пише у тексту који одаје пошту нарочитом дару Лорела и Хардија за патос (“ALL THEY HAVE” 2019). Сцене попут оне у којој срећног и пуног наде Хардија девојка сурово одбаци у филму *Летјећи баксузи* (*Flying Deuces*), или када он неколико пута гута прегршт ексера у *Завршном годуру* (*The Finishing Touch*), или када Лорел искриви лице као да ће заплакати након што га неко удари или увреди, јесте оно што публику у тренутку привуче на њихову страну. Комика у сцени филма *Швајцарска јосифица* (*Swiss Miss*), на пример, у којој неспретни али одлучни холивудски пар покушава да пренесе клавир преко уског, дрвеног висећег моста изнад огромне провалије, и наред тога моста сусретне горилу, заснована је на узалудним и патетичним покушајима да се савладају ситуације које протагонисти не могу да контролишу (GRAVES 2009: 86). На крају крајева, једна од главних особина клонова и јесте да „проузрокују сажаљење колико и смех“ (ACKERLEY, GONTARSKI 2004: 100). Кловн је биће чије су беспомоћност и наивност комичне и јадне, биће које себе не узима озбиљно, које обзнањује своја осећања и патње без размишљања о друштвеним нормама (GUINOISEAU 1995: 71). „Ако се бавиш комедијом, никад, али никад те ничега не сме бити срамота“, саветовао је Стен Лорел свог млађег колегу, америчког комичара Џерија Луиса (*JERRY LEWIS* 2019).

Лик кловна постоји у позоришним традицијама свих култура, и сматра се једним од средишњих театарских архетипова (VARRÓ 2010: 205–206). Његова оваплоћења појављују се, између осталог, у плешућим

дворским лудама старе Кине, трикстеру-варалици америчких домородаца, звекану грчких комедија, Арлекину и Пјероу комедије дел арте, као и у циркуском кловну и пантомимичару. Један од кловнова који на најдубљем нивоу спаја трагедију и комедију и проузрокује највеће сажаљење сигурно је Пјеро. Он је пајак којег његова драга, Колумбина, напушта због Арлекина. Наступа лица офарбаног у бело, одевен у белу блузу са великим дугмадима и широке, беле панталоне. Пјеро је луда чија је главна одлика наивност. Један од најпознатијих Пјероа је Канио из Леонкавалове опере *Пајаци (Pagliacci)*, који дознаје за женину прељубу непосредно пре свог наступа, и излази на сцену у стању огромног душевног растројства. У познатој арији, он пева: „Смеј се, пајачо, својој сломљеној љубави!“ а публика га, импресионирана његовим емотивним наступом, гласно бодри. Канио убија своју жену и њеног љубавника на позорници, а затим изговара познате завршне речи: „La commedia è finita!“ („Комедија је завршена!“).

По свему судећи, могло би се рећи да су Владимир и Естрагон по својим особинама ипак највише налик на Белог Кловна и Огиста, познатије под именом Тужни Кловн и Срећни Кловн, и као такви се често појављују у циркусима широм света. Док Бели Кловн за све тражи логично објашњење, инсистирајући на некој врсти реда у било којој ситуацији на коју њих двојица наилазе, Огист, као његово наличје, не схвата ни логику дате ситуације ни напоре његовог партнера да му је објасни (McMANUS 2003: 74), што одговара и опису Станлија и Олија. Због тога није чудно што је Роже Блен (Roger Blin), редитељ прве поставке *Чекајући Гогоа у Позоришту Вавилон (Théâtre de Babylone)* у Паризу, хтео радњу представе да смести у циркуски ринг, и унајмио је кафанског певача и бурлескног комичара, физички потпуно различите, да глуме Владимира и Естрагона (KNOWLSON 1997: 386). Бекет је идеју о циркусу одбио вероватно због тога што би у том случају противречност и амбивалентност трагикомедије биле изгубљене, и код публике би се одмах појавила одређена очекивања.

Приликом раних продукција драме *Чекајући Гогоа* било је лако да се упадне у исту замку и да се она представи као урнебесни шоу, али било је потребно време да се публика упозна са садржајем представе и навикне на наступ познатих комичара како би се у њој више истакли комични елементи. Америчка премијера *Гогоа у Мајамију* рекламирана је као „урнебес двају континената“, са комичарима попут Берта Лара (Bert Lahr), најпознатијег по улози Плашљивог Лава у филму *Господин из Оза* (1939). Ова представа је доживела потпуни фијаско (KNOWLSON 2019: 419). Касније се пријем представе постепено променио. „Када сам прочитао текст“, изјавио је Стив Мартин у интервјуу поводом продукције исте представе с Робинотом Вилијамсом 1988. године,

„видео сам га као комедију са величанственим, интелигентним хумором, који мора да има предност над осталим елементима“ (*UPROARIOUS PESSIMISM* 2019). Ијан Мекелен (Ian McKellen), који је скоро 500 пута одиграо Естрагона с Патриком Стјуартом (Patrick Stewart) као Владимиром у Лондону, каже да је њих „образовала публика“, јер је већ на почетку премијере почела да се смеје, и то понекад громогласно. Иначе, ниједан од ове двојице глумаца није познат као комичар. Кад су Мекелен и Стјуарт стигли у Единбург, дочекали су их као да је дошао комични дуо Кренкис (Krankies), који је у то време у Шкотској био изузетно популаран, сведочи Мекелен (*MEET SAMUEL BECKETT* 2015). Иако су представе ове трагикомедије у већини бродвејских продукција најчешће еволуирале у озбиљне, интелектуалне драме – што се може рећи и за представе у Србији и њеном окружењу – „кловн је остао средишње место ове представе“ (VARRÓ 2010: 215).

Па ипак, могло би се рећи да су најпрецизније, најуспешније и најпознатије поставке *Чекајући Гогоа* биле оне које су одржале баланс између трагичног и комичног. Театар апсурда је прихватио лик кловна управо због тога што он савршено одсликава егзистенцијалну анксиозност, разочараност и дезоријентисаност после Другог светског рата и способност да се безнађе одагна смехом. По овој одлици, апсурдни кловн најближи је Бахтиновом појму „карневала“, чији је главни протагониста луда или будала која се против очаја и страхова за време окупације и прогона бори помоћу ослобађајућег смеха (Бахтин 2008: 38). За Бекета, нарочито приликом његовог бекства од нациста у окупираном Паризу и боравка до краја рата у потпуној изолацији у сеоцу на југу Француске, хумор је постао једна од малог броја ствари која је живот чинила издрживим (Knowlson 1997: 351). У сличном духу, Артур Шопенхауер, један од Бекетових омиљених мислилаца, тврди да је „живот сваког појединца у суштини трагедија, али у детаљима има одлике комедије“ (према Ackerley, Gontarski 2004: 624). „Чаша жучи иште чашу меда / смијешане најбоље се пију“, пева Његош (1957: 37), а Бекет те две течности спаја у упечатљивом уметничком делу које се можда најбоље може сажети речима једног од његових ликова, Поцоа: „Са људским сузама је увек исто. Чим један човек почне да плаче, негде на свету други престане. Исто је то и са осмехом“ (Бекет 2015: 55).

Сшанлио и Олио

Једно од највећих надахнућа Семјуела Бекета био је Мјузик хол (Music hall), који је у детињству и младости посећивао у својој родној Ирској. Трагикомедија *Чекајући Гогоа* своју форму и ритмове умногоме дугује водвиљу и наступима кловнова на овим местима. Монолози,

дијалози и песме у представи подсећају управо на ову врсту забаве веома популарну почетком XX века (KNOWLSON 1997: 379). Међутим, још утицајније на писца биле су америчке урнебесне безвучне комедије 1920-их и 1930-их година, које су харале Европом између два светска рата. Као адолесцент у Даблину, Бекет „никад није пропустио ниједан филм са Чарлијем Чаплином, Лорелом и Хардијем или Харолдом Лојдом“, и његова љубав према филму трајала је до 1950-их година, када је одлазак у биоскоп била једна од ретких активности коју је редовно упражњавао са својом супругом (GRAVES 2009: 82). Критичари су одмах пронашли трагове Чарлија Чаплина, Браће Маркс и Бастера Китона – кога је Бекет ангажовао у свом једином филму 1965. године – у његовим раним драмама. Па ипак, због појаве глумачких двојаца у *Gogoу* (Владимир–Естрагон и Поцо–Лаки) и *Крају ипре* (Хем–Клоув и Нег–Нел), као и дуета Вини–Вили у *Срећним данима*, утицај најпознатијег холивудског комичног пара тог раздобља – Стена Лорела и Оливера Хардија, још је очигледнији. Као што је то Норманд Берлин (1986: 49) приметио, „Како да ме два мушкарца који носе полуцилиндре, два мушкарца који стално иритирају један другог и зависе један од другог, један важан, други помало туп, како да ме таква два мушкарца не подсети на Лорела и Хардија“.

Кад је у интервјуу 1982. године упитан да ли би волео да види Лорела и Хардија у *Gogoу*, Бекет је деловао као да га је та идеја дубоко заинтригирала, и одговорио је да би они били „физички идеални“, али да је сад „сувише касно“, зато што више нису живи (GUSSOW 1996: 41). Иако Бекет није „одао посебну заслугу филмовима Лорела и Хардија“ (GRAVES 2009: 81), више је него очигледно да су сцене чувеног пара често евоциране у Бекетовим радовима, а нарочито у његовим прозним делима. Вајли и Нири (Wiley and Neary), ликови из његовог романа *Марфи*, изводе класичну бурлеску. Мерсије и Камије (Mercier et Camier), најзапаженији претходници Владимира и Естрагона у истоименом роману, јесу „Дугоња“ и „Мали Дебели“. Они воде водвилске дијалоге и повремено изводе комичне штосове. Арт и Кон (Art and Conn) у роману *Ваџ* (*Watt*) и Молој и Моран у *Молоју* (*Molloy*) такође су фарсични парови. Иако радњу почињу у потпуно другачијим околностима и окружењу, судбина Молоја и Морана на крају постаје застрашујуће слична.

Овај комични прототип појављује се у тако великом броју Бекетових прозних радова да је чак добио и назив. На крају *Ваџа*, Артур се у једном тренутку тако насмеје да мора да се „ослони на грм, жбун у пролазу, који му се придружи у смејању“. Када Артур затим упита једног старца каква је то чудна биљка, овај му одговара: „Зовемо га

харди лорел“ (BECKETT 2009: 252).¹ Комични парови „прожимају [Бекетов] простор као животиње у потрази за барком“, примећују Екерли и Гонтарски (ACKERLEY, GONTARSKI 2004: 463). Један од разлога за њихову честу појаву сигурно је Бекетова фасцинација симетријом, аналогном и понављањима. Дублети у његовим радовима такође се тумаче као картезијанска двојност ума и тела (или духа и материје), или две половине исте личности. Они су још познати као псеудопарови, јер заправо представљају једну особу у два тела (ACKERLEY, GONTARSKI 2004: 464). Због тога не чуди да у неким продукцијама *Гогоа* Владимир и Естрагон деле исто одело, као у представи изведеној 1975. године у берлинском Позоришту Шилер коју је режирао сам Бекет, где у првом чину Диди носи сако а Гого панталоне, а у другом чину обратно.

Критичари су често превиђали сличности између сцена са Дидијем/Гогоом и оних са Стеном/Олијем. Узор за сцену „Три шешира за две главе“ из другог чина, рецимо, обично је приписиван познатој сцени са три лика у *Пачјој супи* (*Duck Soup*) Браће Маркс (COHN 1973: 133; KNOWLSON 1997: 609). Међутим, Лорел и Харди такође имају бројне сцене са заменом својих полуцилиндара. Оне најпознатије, у филмовима *Да ли детективи размишљају* (*Do Detectives Think*) и *Лейошани* (*Beau Hunks*), на пример, много више подсећају на скеч Владимира и Естрагона. Такође, последња бурлескна сцена у којој Естрагонове панталоне спадну – након што из њих извади канап да види да ли је довољно чврст да би могли на њега да се обесе – приписана је Чарлију Чаплину (MAST 1979: 107). Међутим, све ватрене присталице Станлија и Олија знају да је то један од главних штосова овог дуа, као онај у филму *Слобога* (*Liberty*), рецимо, када њих двојица при бекству из затвора у журби побркају панталоне и онда током целог кратког филма покушавају да их замене. Постоје и друге досетке холивудског пара у *Чекајући Гогоа*. Сцена у којој Лаки шута Гогоа у цеваницу сигурно је инспирисана класичном, завршном сценом у филму *Проклећо си слабак* (*You're Darn Tootin'*) у којој Стен удара ногом Олија у цеваницу најмање десет пута пре него што се сви пролазници придруже међусобном шутању.

У свом чланку о утицају комедија Лорела и Хардија на Бекетове драме, Роберт Грејвс указује на бројне паралеле између комичног дуета раних филмских комедија и Бекетових ликова. Он упоређује, на пример, дирљиви поновни сусрет Станлија и Олија у *Тукванима* (*Block Heads*) са сусретом Владимира и Естрагона на почетку оба чина, укључујући и понављање истих фраза (GRAVES 2009: 83–84). У обе приче, ситно

¹ Игра речи: придев „hardy“ на енглеском значи „одважан, издржљив“, а „laurel“ је „ловор“.

задиркивање, пребацивање и враћање мило за драго смењује се са изразима дубоке привржености и међусобне зависности. Још један пример сличности са драмом је неуспешни покушај самоубиства Лорела и Хардија и неуверљиви разговори о суициду у *Летјећим ђаволима* (*Flying Deuces*) (GRAVES 2009: 89–90). И у филму и у представи, намера је прекинута због премостивих околности, а главни разлог за преомишљање налази се у чињеници да ни Лорел ни Естрагон не желе да остану сами, без свог партнера. Док су Чаплин и Китон усамљени индивидуалци супротстављени свету око себе, Лорел и Харди су „два предивна кловна супротстављена себи, али свесни своје међусобне зависности“, потврђују ову тезу Мекејб и Килгор (McCABE, KILGORE 1983: 7). Исто се може рећи и за Владимира и Естрагона, који двапут поведу разговор о расанку, али одмах одбаце ту помисао.

Као и код већине комичних партнера, једна половина псеудопара представља ум а друга тело. Владимир жели да нађе одговор на питање о смислу живота, и воли да филозофира, па је по томе сличнији Хардију. Естрагон, с друге стране, више размишља о храни, новцу и удобности, показујући своју усмереност ка физичком аспекту личности, и по томе више подсећа на Лорела. Веома је индикативно то што је у поставци Позоришта Шилер у Берлину 1975. године Бекет додао редитељско упутство: „Скине шешир и почеше се по глави“, очигледно истичући утицај Лорела на Естрагона (GRAVES 2009: 90–91). Тај Станлиов покрет, у коме истиче своју немогућност да нешто схвати, један је од његових најпрепознатљивијих гестова. Међутим, без обзира на то колико се међусобно разликовали, Бекетови трагикомични ликови у *Чекајући Гогоа* могу се међусобно и не разликовати. Као што су другачије особине Лорела и Хардија преврнуте у филму *Гушће до воде* (*Thicker than Water*), када им се у болници крв случајно помеша, тако је и Бекет у каснијим верзијама представе желео да физичке одлике и манире свог псеудопара учини комплементарним и симетричним, на тај начин истичући њихову симбиозу (GRAVES 2009: 91). Њихова међусобна заменљивост један је од кључних разлога зашто Владимир и Естрагон не прибегавају самоубиству, о којем неколико пута разговарају, и остају скупа делећи све изазове свог заједничког живота.

Владимир и Естрагон као њеудоуар

Као што је већ речено, Владимир и Естрагон су и по изгледу и по карактеру суште супротности, али у исто време, пошто су замењиви, представљају једну особу. Прецизније речено, они су једна личност растављена у два тела.

У својој истовременој истоветности и супротности, они су слични архетипу близанаца, који постоји у митологијама различитих култура као четврти стадијум циклуса хероја. У књизи *Човек и његови симболи*, Џозеф Хендерсон (1988: 113) описује генезу овог пара. У почетку сједињени у мајчиној материци, близанци при рођењу бивају насилно раздвојени. Међутим, пошто им је суђено да буду заједно, потребно их је поново спојити, иако је то изузетно сложено. У та два детета виде се две стране човека. Један од близанаца је кротак, благ и без иницијативе, а други динамичан и побуњенички настројен. У неким митолошким причама један од близанаца представља интровертну особу, окренуту свом унутрашњем бићу, чија главна снага лежи у контемплативним способностима, а други је екстрвертан, окренут спољашњем свету, човек је од акције у стању да постигне велике успехе у животу. У митологији северноамеричког племена Винебаго, због тога што су савладали све своје непријатеље, а гордост им је притом нарасла до неслућених граница, близанци убијају корњачу, једну од животиња која на леђима носи Земљину куглу, и тиме су осуђени на смрт (HENDERSON 1988: 114). Иако различити, Владимир и Естрагон, попут близанаца, не могу један без другог јер се међусобно допуњавају.

С друге стране, они могу бити посматрани и као брачни пар, мушко и женско начело које природно једно другом стреми и једно друго допуњује. Иако атеиста, Бекет је одрастао у побожној протестантској породици и сигурно је знао одломак из јеванђеља у којем Христос брак између мушкарца и жене описује речима: „биће двоје једно тело“ (Матеј 19: 5). И чарке и изрази привржености Владимира и Естрагона често су слични односу мужа и жене. Док је Владимир, слично мушкарцу, рационалан и окренут великим питањима живота и смрти, Естрагон је емотивнији, физички слабији и окренут свакодневним материјалним неопходностима. Уосталом, Владимир пати од хроничне упале простате, мушког репродуктивног органа, а име Естрагон подсећа на женски хормон естроген. Познато је да је Бекетов амбивалентан однос са својом сапутницом, касније супругом, Сизан Димеснил (Susanne Dumesnil), нарочито за време њиховог дугог боравка у малом селу Русижон (Roussillion) за време рата, када су били осуђени да све слободно време проводе заједно и који је непосредно претходио писању драме, послужио као једна од инспирација за опис односа два главна лика у представи (KNOWLSON 1997: 369). Било да се посматрају као близанци или супружници, Владимир и Естрагон су емотивно и физички везани и предодређени да деле заједничку судбину.

Владиминова склоност ка размишљању и Естрагонова ка задовољавању физичких потреба представљене су већ у првој сцени првог

чина, у којој Естрагон не успева да скине ципелу, а Владимир његову фрустрацију због тога схвата као констатацију о метафизичком ћорсокаку:

ЕСТРАГОН: (*Поново одусијајући*). Не може па не може.

ВЛАДИМИР: (*Прилази крајњим и крујним корацима, раскорачено*). Сад почињем да верујем у то (*засијаје*). Дуго сам одбацивао ту помисао и говорио себи: Владимире, буди разуман. Још ниси све покушао (БЕКЕТ 2015: 7).

Дакле, док Естрагон само покушава себи да олакша физичке тегобе, Владимир медитира о смислу живота. Та двојност понавља се током целе драме. У симболичном стилу, Владимир посвећује највише пажње свом шеширу, највишем, церебралном комаду одеће, на тај начин указујући на своје умне, узвишене склоности, док је Естрагон опседнут својим ципелама, најнижем делу човекове гардеробе, истичући своју усмереност ка приземном, физичком аспекту личности. Естрагону смрде ноге, а Владимиру дах из уста (Исто: 55). Владимир стално мора да подсећа Естрагона због чега не могу да напусте то место. Његов партнер увек заборавља да њих двојица чекају Годоа, јер не размишља о духовним идеалима и своме спасењу.

У складу са својим особинама, Естрагона није срамота да од Поцоа тражи остатак његове оглабане кости (Исто: 49), и новац, док је Владимиру испод части да од других тражи материјалне ствари. Владимир свог партнера при томе прво опомиње, али ипак одмах прилази да помогне Поцоу када овај подигне цену за помоћ коју од њих тражи (Исто: 107).

Комплементарност Владимира и Естрагона одражава се и у најважнијем средству комуникације, језику. Након деценија проведених заједно, њих двојица тако добро познају један другог да се вербално међусобно надовезују. Постоји неколико дијалога у представи у којој један другом одговарају кратким репликама, и који се обавезно завршавају Естрагоновим понављањем последње речи коју је изговорио, слично жени чија реч мора да буде последња. Попут близанаца, Владимир и Естрагон завршавају реченицу коју је онај други започео.

ЕСТРАГОН: А сад покушајмо да разговарамо без узрујавања, кад већ не можемо ћутати.

ВЛАДИМИР: То је истина, ми брбљамо без престанка.

ЕСТРАГОН: То је зато да не бисмо мислили.

ВЛАДИМИР: Ми имамо извињења за то.

ЕСТРАГОН: Да не бисмо чули...

ВЛАДИМИР: Имамо ми својих разлога.
ЕСТРАГОН: Све оне мртве гласове.
ВЛАДИМИР: Што личе на шум крила.
ЕСТРАГОН: Лишћа.
ВЛАДИМИР: Песка.
ЕСТРАГОН: Лишћа.

Ћушање.

ВЛАДИМИР: Они говоре сви у исти мах.
ЕСТРАГОН: Сваки за себе.

Ћушање.

ВЛАДИМИР: Пре би се рекло да шапућу.
ЕСТРАГОН: Да жаморе.
ВЛАДИМИР: Да шуморе.
ЕСТРАГОН: Да жаморе.

Ћушање.

ВЛАДИМИР: Шта ли хоће да кажу?
ЕСТРАГОН: Причају о свом животу.
ВЛАДИМИР: Није им доста што су живели.
ЕСТРАГОН: Треба и да причају о томе.
ВЛАДИМИР: Није им доста што су мртви.
ЕСТРАГОН: То није довољно.

Ћушање.

ВЛАДИМИР: То личи на шум крила.
ЕСТРАГОН: Лишћа.
ВЛАДИМИР: Пепела.
ЕСТРАГОН: Лишћа. (Исто: 86–87)

Ови делови њихових дијалога подсећају на песму коју је створио један човек. Владимир и Естрагон се савршено разумеју, заједно стварају, и, налик на близанце, имају свој особен језик. Они су у стању да се међусобно вређају ради забаве, а затим се, попут љубавника, баце један другоме у загрљај (Исто: 102).

И, слично томе како улоге Поцоа и Лакија у другом чину у неку руку бивају изокренуте, јер Лаки сада на канапу води слепог Поцоа, тако и Владимир и Естрагон при крају драме понекад изговарају реченице које би више одговарале оном другом. Као што је Руби Кон још одавно приметио, стриктна раздвојеност између ова два лика постепено нестаје током трајања драме (Сонн 1973: 214–215). На самом крају представе, Владимир је први пут тај који, разочаран што се Годо још једном није појавио, предлаже Естрагону да пођу даље (БЕКЕТ 2015: 103).

Међусобна зависност два главна лика може се назвати и бригом, чак љубављу. Владимир покрива Естрагона када овај заспи и жели да га заштити од ноћних напасника који га туку. Естрагон је неопходан Владимиру као саговорник и слушалац. Њих двојица често говоре о

томе како ће се растати, али обојица знају да им је суђено да остану заједно:

ВЛАДИМИР (*Уздахне дубоко*): Тешко је бити с тобом, Гого.

ЕСТРАГОН: Боље би било да се растанемо.

ВЛАДИМИР: Ти увек тако кажеш, а сваки пут се вратиш. (Исто: 87).

Колико год нечији живот био тежак, он је увек лакши кад се с неким дели. Због тога, и поред свих разговора о самоубиству, Владимир и Естрагон никада не звуче као да о њему озбиљно размишљају. На крају крајева, самоубиству се најчешће прибегава због усамљености и осећаја остављености. Оно се извршава у самоћи, и скоро никада у друштву.

Семјуел Бекет, као обдарени математичар и заљубљеник у шах, волео је симетрију, па се његова дела одликују двојношћу, како у ликовима, тако и у структури. Бекетови романи се увек састоје из два дела, а драме из два чина једнаке дужине. Псеудопарови, који имају главну улогу у скоро свим његовим прозним и драмским делима, комплементарни су, па због тога један другом често иду на живце, али су исто толико свесни и своје дубоке повезаности. Владимир и Естрагон, Бекетов најпознатији псеудопар, класичан је пример допуњавања и неодвојивости његових супротстављених полова.

Закључак

Трагикомедија је жанр који у посматрачу спаја две емоције, смех и тугу. Она се подудара са дуалношћу исказаној у делима Семјуела Бекета. Педесет посто шанси да се човек спасе за овог писца изражено је у наводном савету Блаженог Августина: „Немој да очајаваш, један од разбојника је спасен; немој да претпостављаш, један од разбојника је проклет“ (KNOWLSON 1997: 379). „Кључна реч у мојим представама је ‘можда’“, изјавио је једном приликом Бекет (према WORTON 2004: 67). Садржај свих његових дела базиран је на том међусобном односу топло – хладно.

Театар апсурда, појава у културном животу Париза 50-их година прошлог века којем се Бекетове ране драме традиционално приписују, може се посматрати као последица растућег секуларизма, фрагментације света и свепрожимајуће ироније у уметничким делима насталим након Другог светског рата. Егзистенцијална анксиозност и нада помешана са безнађем уочљиве су и код Владимира и Естрагона, клонова-скитница који стрпљиво чекају извесног Годоа.

Осим што представљају отеловљење опште стрепње и дезоријентисаности у уметничком изразу тог раздобља, њих карактерише и

нешто веома особено. Диди и Гого припадају архетипу тужних клонова у позоришту и на филму. Главни ликови Бекетове најизвођеније представе спајају најистакнутије елементе филозофије апсурда и холивудских комедија. Један од најпрослављенијих комичних парова немог филма Стен Лорел и Оливер Харди послужили су као важан модел при креирању Владимира и Естрагона. И један и други пар истовремено изазивају сажаљење и громогласан смех. Та емотивна двојност једна је од главних особина тужних клонова.

Поред тога што су свесни недостатака свог партнера, главни ликови у овој драми такође су свесни зависности од друштва другог у циљу сопственог опстанка. Псеудопар, као једна личност у два тела, својом комплементарношћу пружа физичку и психичку подршку својој другој страни. Они, попут близанаца, користе посебан језик, и савршено се разумеју. Међусобна приврженост овог пара, осим што је смешна, веома је дирљива. Она у себи садржи све предности и недостатке суживота супружника.

ЛИТЕРАТУРА

Књиге и чланци

- БАХТИН, Михаил. *Творчесто Рабле и народная култура средневековья и ренессанса*. Москва: Эксмо, 2015.
- БЕКЕТ, Семјуел. *Чекајући Годоа*. Превео Петар Пјанић. Београд: Школска књига, 2015.
- ЊЕГОШ, Петар Петровић. *Горски вијенац*. Београд: Просвета, 1957.
- СВЕТО ПИСМО / НОВИ ЗАВЈЕТ*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2008.
- ACKERLEY, C. J., S. E. Gontarski. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004.
- “ALL THEY HAVE IS EACH OTHER: Celebrating a Comedy Duo with a Gift for Pathos.” *The Telegraph*. (10 Nov 2001). <<https://www.telegraph.co.uk/culture/4726491/All-they-have-is-each-other.html>>
- BECKETT, Samuel. *Watt*. New York: Grove Press, 2009.
- BERLIN, Normand. “The Tragic Pleasure of *Waiting for Godot*.” In: BRATER, E. (ed.). *Beckett at 80 / Beckett in Context*. New York: Oxford, 1986, 46–64.
- BOYD, Brian. “The Sad Clown Cliche.” *The Irish Times*. (16 Aug 2014). <<https://www.irishtimes.com/culture/stage/the-sad-clown-cliche-1.1898201>>
- COHN, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1973.
- GOODALL, Jane. “Popular Culture.” In: GONTARSKI, S. E. (ed.). *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh UP: 2014, 289–298.
- GRAVES, Robert. “‘The hardy laurel’: Beckett and Early Film Comedy.” In: KINDERMAN, W. J. Jones (eds.). *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature and Theater*. Rochester, NY: U of Rochester P, 2009, 83–94.
- GUSSOW, Mel. *Conversation With and About Beckett*. New York: Grove Press, 1996.
- GUINOISEAU, Stéphane. *En attendant Godot de Beckett*. Paris: Hachette, 1995.
- HENDERSON, Joseph. “Ancient Myths and Modern Man.” In: JUNG, Carl G. (ed.). *Man and His Symbols*. New York: Anchor Press – Doubleday, 1988.

- KNOWLSON, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1997.
- MAST, Gerald. *The Comic Mind*. Chicago: U of Chicago P, 1979.
- MCCABE, John, Al Kilgore. *Laurel and Hardy*. New York: Bonanza Books, 1983.
- McMANUS, Donald. *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-Century Theater*. Cranbury, NJ: Rosement, 2003.
- VARRÓ, Gabriela. "Versions of the Clown in Samuel Beckett's 'Waiting for Godot' and Sam Shepard's 'Kicking a Dead Horse'." *Hungarian Journal of English and American Studies* 16-1/2 (2010): 205–223.
- WORTON, Michael. "Waiting for Godot and Endgame: theatre as text." In: PILING, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. JCambridge: Cambridge UP, 2004, 67–87.

Филмови и видео-записи

- Beau Hunks* (1931). H. Roach (prod.) Laurel and Hardy Classics. Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=Vkf9hs4Vhqk>
- Block Heads* (1938). H. Roach (prod.) Laurel and Hardy Classics. Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=Ebn1YotTIZs>
- Do Detectives Think* (1927). H. Roach (prod.) Laurel and Hardy Classics. Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=Qr0UEJ7bW5M>
- Jerry Lewis on Stan Laurel*. (2019). Discussion with TCM's Ben Mankiewicz. Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=ztgVvD67cs4>
- Liberty* (1929). H. Roach (prod.) Laurel and Hardy Classics. Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=Tl4Msnh1yY4>
- Meet Samuel Beckett with Richard Wilson* (2015). Manufacturing Intellect. Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=4NIO15Q-ar0&t=1019s>
- Laurel and Hardy Swiss Miss* (1938). H. Roach (prod.) Renji Oboro. Преузето са: https://www.youtube.com/watch?v=E3v5_dhOTco
- The Finishing Touch* (1928). H. Roach (prod.) Laurel and Hardy Classics. Преузето са: https://www.youtube.com/watch?v=KBlm25W4fag&list=PLfrOuVZugB9Ps2eMzhcObK_851V24RBsn&index=25
- The Flying Deuces* (1939). H. Roach (prod.) Laurel and Hardy Classics. Преузето са: https://www.youtube.com/watch?v=PIxDOn2TbU&list=PLfrOuVZugB9Ps2eMzhcObK_851V24RBsn&index=85
- Thicker than Water* (1935). H. Roach (prod.) Laurel and Hardy Classics. Преузето са: https://www.youtube.com/watch?v=CAryF2A34Jo&list=PLfrOuVZugB9Ps2eMzhcObK_851V24RBsn&index=13
- Uproarious Pessimism: Robin Williams and Steven Martin in Waiting for Godot*. Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=TazBIiAJtb0>
- You're Darn Tootin'* (1928). H. Roach (prod.) Laurel and Hardy Classics. Преузето са: https://www.youtube.com/watch?v=vDuVVmURAFQ&list=PLfrOuVZugB9Ps2eMzhcObK_851V24RBsn&index=62

Svetozar Đ. Poštić

Sad Clowns as a Perfect Beckettian Pseudocouple

Summary

This article presents the main characters in Samuel Beckett's play *Waiting for Godot*, Vladimir and Estragon, as "sad clowns". These two characters have been described as a "pseudocouple", or one person in two bodies, which often appear in Beckett's creations. Their opposite yet complementary features make them recall the twin archetype

or a married couple. With their comic appearance and various gags, they are similar to one of the most famous Hollywood silent film couples, Stan Laurel and Oliver Hardy. Besides inciting laughter, they also cause pity, which makes them reminiscent of the sad clown characters, who appear in many theatrical traditions of various cultures and renders them perfect protagonists of a tragicomedy. One of the most important characteristics of Vladimir and Estragon is that, although often in conflict, they are more than aware of their inseparability and mutual dependence. The presence of the partner gives them moral and physical support in the world of austerity, boredom, and nagging hopelessness.

Keywords: Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, Vladimir and Estragon, Laurel and Hardy, pseudocouple, sad clowns.

АЛЕКСАНДАР Б. ДАВИЋ

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

ИНТЕРАКТИВНОСТ И НАРАТИВ

САЖЕТАК: У раду се дефинишу појмови интерактивност и наратив, прате се њихове теоријске основе, указује се на њихове фундаменталне разлике, као и на могућности њихове коегзистенције. Анализом Шекспирове *Буре* у поставци Дејвида Залца на Универзитету Џорџија показује се једна од могућих употреба интерактивних технологија у производњи наратива у театру.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интерактивност, наратив, игра, каузалност, афорданс.

„Треба, дакле, као што се и у другим миметичким умијећима једно опонашање односи на један предмет, да и фабула – јер је опонашање радње – буде опонашање радње која је јединствена а такођер и потпуна. Штавише, догађаји који сачињавају фабулу треба да буду тако састављени да се, ако се један од њих преметне или одузме, промијени и поремети цјелина“ (ARISTOTEL 1983: 23–24).

За Аристотела је сваки појединачни наратив дефинисан непроменљивим редоследом и садржајем сегмената који чине један одређени наратив. Свака промена ствара нови наратив.

„Комбинација игара (интерактивних) и наратива ризикује да поквари и јединственост и потпуност“ (JUUL 1999: 7).

Мастер рад Јеспера Јула (Jesper Juul) о компјутерским играма и интерактивној фикцији под насловом *Сукоб између игре и наратива* релевантан је и у ширим оквирима, јер на месту компјутерске игре може бити било који дигитални интерактивни систем насупрот наративу у било којем његовом облику. Дигитални интерактивни систем је кључни елемент већине радова интерактивне уметности.

„Термин интерактивна уметност служи као одредница специфичне категорије компјутерски подржаних радова у којима се одвија интеракција између дигиталног компјутерског система и корисника/конзумента“ (KWASTEK 2013: 4).

* jovanadavic@gmail.com

Каузалности

Природа имитације радње у драмском театру и природа акције која је у интеракцији стварна, макар у виртуелном смислу, на чудан начин подсећају на несклад природе снимка и природе живог извођења. У једном случају је реч о догађају и снимку догађаја, а у другом се имитација радње среће са стварном радњом. Несклад постаје видљив ако обратимо пажњу на каузалност. У драмском театру, сходно природи драмског театра, сви узрочно-последични односи су одглумљени и у великој мери произвољни.

„... учесници су извор непредвидивости“ (Kwastek 2013: 12).

Цитат Катје Квастек (Katja Kwastek) односи се на интеракцију човека и компјутера у интерактивном уметничком делу и врло јасно везује непредвидивост за човека/учесника/интерактора. Насупрот учеснику/интерактору, интерактивни систем ће на конкретни инпут (акцију) увек имати конкретну реакцију, која је одређена могућностима и законитостима система, а самим тим и предвидива. Другим речима, интерактивни систем је извор предвидивости. Драмску представу, за разлику од интеракције човека и компјутера, одликује интеракција човека и човека. То значи да је непредвидивост присутна на оба краја интерактивне везе. Под тим условима није могуће говорити о стварној интеракцији, јер интерактивност постоји готово искључиво у метафоричном смислу (изузетак би били сви физички контакти између глумца, јер карактер каузалности акције и реакције одређују физички закони стварног света у коме се представа одиграва). Пошто је интеракција одглумљена, она своју привидну каузалност заснива на драмском тексту и глумачко-редитељским решењима, а не на стварним интерактивним везама.

У интерактивном систему каузалност је и стварна и веома прецизно одређена, у смислу да је увек јасно која и каква акција изазива коју и какву реакцију. Унутар таквог интерактивног система је могуће интегрисати и одређене елементе произвољности или случајности (генератор случајних бројева или инпут који потиче од живог извођача), али основу функционисања интерактивног система чине увек јасно уређени узрочно-последични односи. Ти односи могу бити и потпуно произвољни, у смислу поређења са узорима у реалном свету, али карактер и степен произвољности је искључиво у надлежности дизајнера/програмера, дакле особе која креира интерактивни систем, а интерактор, особа која користи интерактивни систем, може једино са мање или више вештине користити интерактивни систем.

„Интеракција човек–компјутер у реалном времену је посредована сарадња дизајнера (програмера) и интерактора“ (LAUREL 2014: 110).

Та сарадња се креће у оквирима јасно уређених хијерархијских односа, јер интерактор може да дела једино у оквирима датости конкретног интерактивног система и не може да мења систем унутар кога се креће, изузев када му програмер не омогући и такву врсту интеракције.

„Учешће интерактора у ауторству је на nižем ступњу од дизајнера тако да они (интерактори) стварају под различитим врстама и нивоима ограничења које је одредио дизајнер“ (LAUREL 2014: 112).

Улоге дизајнера/програмера и корисника/интерактора су строго подељене. Дизајнер креира интерактивни свет и његова правила, а интерактор користи могућности за акцију интерактивног света.

„Дизајнери и интерактори заједнички креирају целину акције на сложен начин, чак и ако нису у исто време присутни. Финални облик заплета (наратива) не може да контролише искључиво дизајнер; он ће бити обликован и изборима и акцијама интерактора/играча“ (LAUREL 2014: 110).

Игра

За ову прилику игру ћемо дефинисати као добровољну активност која се одвија по одређеним правилима, која у већој или мањој мери остављају играчу слободу избора за конкретну акцију, али увек у оквиру граница одређених правилима игре.

Наратив

„Основни проблем са наративом је то што се он не може посматрати независно, по себи, већ само кроз неки други медијум као што су усмено приповедање, роман и филм. Класичан аргумент у корист тезе постојања наратива је чињеница да се прича може превести из једног медијума у други“ (JUUL 1999: 31).

У случају наратива, питање ко је аутор комплетног дела је решено пре него што публика почне да конзумира дело. Наратив у било ком облику је завршено, заокружено дело на чији облик публика-конзументи не може да утиче. Још прецизније би се могло рећи да учешће конзументата у обликовању дела није ни предвиђено и да они ни у једном тренутку не могу да напусте забран пасивних конзументата. Интерактивно дело, било да је реч о компјутерској игри или делу интерактивне уметности, увек остаје отворено, у најдословнијем смислу, јер подразумева учешће интерактора у одвијању интеракције.

„Активност у којој учествују човек и компјутер може се, за разлику од позоришног комада, формулисати јединствено сваки пут када се изводи“ (LAUREL 2014: 85–86).

Бренда Лорел (Brenda Laurel) под позоришним комадом у овом случају очигледно мисли искључиво на драмски текст, који се за разлику од живог извођења позоришне представе не мења поновним читањем. Она одмах потом прецизно лоцира извор варијабилности.

„Извор варијабилности су људи, кроз њихове изборе и акције, које одражавају различите циљеве, стилове и способности. Други извор могу бити елементи као што је учење или случајност, а који су укључени у активност на нивоу процесирања“ (LAUREL 2014: 85–86).

Случајност која је укључена у активност на нивоу процесирања је заправо карактеристика система који временом мења своја својства. Ипак, начин на који ће систем мењати своја својства, као и могуће размере тих промена, одређен је и ограничен кодом који је дело дизајнера/програмера. Другим речима, поред интерактора и интерактивни систем може бити извор варијабилности, али та варијабилност се увек креће унутар унапред одређених граница и није у потпуности непредвидива.

„У интерактивној медијској уметности непредвидивост је обично отеловљена у реакцијама конзумента“ (KWASTEK 2013: 12).

Та непредвидивост је углавном ограничена само на реакције интерактора/конзумента и најчешће не обухвата други пол интерактивне везе, а то је интерактивни систем. Интеракторове акције су непредвидиве, али у тренутку своје реализације свака акција постаје конкретна у смислу да се може изразити одређеним физичким параметрима. Ти конкретни параметри, као што сам већ поменуо, узроковаће исто тако конкретан одговор/реакцију интерактивног система. Карактер тог одговора интерактивног система зависиће од врсте и карактеристика самог система, или прецизности, од афорданса тог система.

Афорданс

Чин финалне артикулације интерактивног дела је увек препуштен интерактору у оквиру прецизно одређених могућности које дефинише афорданс конкретног интерактивног система. Афорданс (affordance) јесте термин који означава могућност акције коришћењем неког објекта или окружења. Психолог Џејмс Џ. Гибсон (James J. Gibson) дефинисао је афорданс као „могућности акције“ које су латентне у окружењу и независне од могућности појединца да их уочи, али увек у односу на агенте (који могу бити и људи и животиње) и зато увек зависне од њихових способности. „Доналд Норман користи термин ‘афорданс’ (affordance) да би описао акциони потенцијал објеката. Афорданс се односи на стварне, чулима доступне карактеристике одређених ствари, посебно оне карактеристике које одређују како ствари могу бити упо-

требљене“ (KWASTEK 2013: 98). Интерактор може да се креће само у унапред одређеним оквирима афорданса, а његово познавање могућности за акцију је одлучујуће за финалну артикулацију интерактивног процеса.

„Интерактивност и самим тим естетско искуство су одређени не само стварним потенцијалима интерактивног система, већ такође њиховом интерпретацијом и значењима које њима (потенцијалима) приписује конзумент“ (KWASTEK 2013: 28).

Улоге дизајнера интерактивног система и интерактора

„Моја радна хипотеза је дефинисање интерактивног уметничког дела као уметнички конфигурисану могућност за интеракцију, која конкретизује свој облик само кроз сваку нову реализацију од стране конзумента“ (KWASTEK 2013: 47).

Уз незнатне измене, горе наведену дефиницију могли бисмо прихватити и као дефиницију позоришне представе. На месту уметнички конфигурисане могућности за интеракцију (афорданс) стајали би драмски текст и конкретна сценска решења, а на месту конзумента (интерактора) био би позоришни глумца, који кроз сваку нову реализацију конкретизује облик позоришне представе.

„Зато што је конзумент активно учествовао у формалној реализацији рада, неки аутори тврде да он треба да буде сматран коаутором“ (KWASTEK 2013: 45).

У случају позоришне представе, учешће глумца у ауторству конкретне представе се не доводи у питање, а исто тако нико не спори да је ауторство писца драмског текста или редитеља другачије врсте од ауторства глумца. Чини се да ту нема никакве суштинске разлике у односу на ситуацију програмера/дизајнера интерактивног система и конзумента/интерактора.

„Ауторство дизајнера (програмера) другачије је врсте од креативног инпута играча (интерактора); дизајнер је аутор света (виртуелног и интерактивног) и његовог афорданса, док играч креира одређене путање кроз свет, за које се може рећи да су играчеви заплети/наративи“ (LAUREL 2014: 111).

Тако гледано компјутерска игра се може схватити и као машина за производњу наратива, али она сама није наратив. Исто бисмо могли рећи и за позоришну сцену са глумцима, који у одглумљеном процесу интеракције произведу наратив конкретне позоришне представе. Очигледно, интеракција може бити употребљена у процесу стварања наратива. Да би, сходно Аристотеловој тврдњи на почетку текста, фабула била потпуна, неопходно је да наратив буде завршен. Ово значи

да наратив постаје наратив тек када је завршен, а у процесу стварања наратив је интеракција, глумљена или стварна, свеједно. „Компјутерске игре нису наративи, него феномен чији квалитети су у истраживању и могућности понављања“ (JUUL 1999: 86).

Ови квалитети су присутни и у интерактивном уметничком делу у било ком облику.

„Дејвид Рокеби: ‘Ја сам интерактивни уметник. Ја стварам доживљаје.’“ (JUUL 1999: 48).

Прецизнија формулација од Рокебијеве (David Rokeby) била би: „Ја стварам предуслове/могућности за доживљаје.“

Време/простор наратива и време/простор интеракције

„Чини се да постоји сукоб између времена игре (интерактивности) и (времена) наратива: Када је нешто интерактивно – као игра – интерактивност се мора одвијати сада, када играч бира опцију. Основна карактеристика наратива је да је он нешто из прошлости. Слично томе, простор се третира другачије: компјутерска игра увек креира простор по коме се играч може кретати, али наративи се заснивају на избегавању неинтересантних простора; пут се описује једино када се нешто стварно догађа. За наратив је есенцијално да се наратија не одвија константном брзином, већ се стално мења користећи наизменично сажето приповедање, резове/елипсе (временске скокове) и сцене (у временском континуитету). Компјутерска акциона игра се базира на реалном времену и подразумева непрекидну контролу играча“ (JUUL 1999: 7).

Једна од карактеристика наратива је та да је он увек заокружен, припремљен и завршен у прошлом времену, без обзира на дијегетско време које треба да представља. Ово подсећа на садржај Мановичевог динамичног екрана који приказује само снимке прошлог времена. Конкретан пример таквог динамичног екрана је биоскопска пројекција играног филма, а филм је медиј у коме се наратив можда и најчешће манифестовао током XX века. С друге стране, интеракција се може реализовати само у садашњем времену, а то веома личи на упућеност позоришта на садашње време, а самим тим и на радијски или телевизијски програм уживо. Финална артикулација наратива се увек догодила у прошлом времену, а финална артикулација интеракције се догађа само у садашњости. Несклад је очигледан. Ово у дословном смислу значи да није могућа интеракција која би акцијом у садашњем времену узроковала реакцију у виду догађаја који се већ догодио у прошлости.

„Не може се утицати на нешто што се већ догодило. То значи да није могуће имати интерактивност и наративност у исто време“ (JUUL 1999: 35).

Тврдња да није могуће имати интерактивност и наративност у исто време заслужује више пажње и њом ћу се позабавити касније. Прошлост је у сваком случају ван домашаја интеракције, али у случајевима када између акције и реакције постоји било какво временско одлагање реакције, интеракција неминовно захвата и будућност. Свеједно је да ли до одлагања времена реакције долази због немогућности система да процесира адекватну и потпуну реакцију у реалном времену, или је реч о намерном и планираном продужењу времена реакције. Ступити у интеракцију се не може ни у прошлом ни у будућем времену, иако је у одређеним случајевима могуће да акција у садашњем времену изазове реакцију која ће се одвијати у неком будућем времену, а које ће опет у тренутку одвијања реакције бити садашње време.

Интеракција са виртуелним светом захтева постојање виртуелног света у целости, без обзира на то да ли се у њему одвија акција или не, а наратив се бави само оним просторима у којима се одвија одређена радња, а и тада веома селективно.

„Наративност и интерактивност се не могу одвијати у исто време. Нарација подразумева временске скокове и сажимање времена, интерактивност захтева реално време“ (JUUL 1999: 8).

Са овом тезом се могу сложити само ако се мисли да се унутар једног система не може истовремено одвијати наративност и интерактивност. Не видим зашто два или више интерактивних система не би могли омогућити симултано одвијање и интеракције и наратива. Остаје отворено питање смисла и функционалности евентуалних корелација између система за производњу наратива и интерактивног система, који и сам производи наративе, али то је питање на које треба да одговори сваки појединачни уметнички пројекат.

Одвијање у реалном времену је одвијање уживо. Садашње време је тренутак у временском току у коме догађаје доживљавамо директно и први пут, а не као сећање или размишљање о будућим догађајима или њихово предвиђање. Појам садашњег времена се не подудара са појмом реално време, јер се реално време (real-time) не односи ни на који конкретан тренутак, или било који други временски период, већ на брзину протицања времена која је идентична брзини протицања времена у реалном свету. У светлу Ајнштајнових теорија ово је крајње проблематична тврдња, али предмет истраживања је у овом случају ограничен на реални свет планете Земље, те теорију релативности овом приликом можемо оставити по страни.

Интеракција може бити реализована само у садашњем времену, а уколико се одвија у реалном времену (real-time interaction), онда за њу такође можемо рећи да се одвија уживо. То садашње време може

бити и само тренутак реализације једне од понуђених и унапред припремљених опција, као што је то случај код интерактивне књижевности или интерактивног филма, а може се одвијати и у много дужем временском периоду, као што је то случај код акционих игара у првом лицу, где трајање зависи од издржљивости играча/интерактора. Карактеристике интерактивности су перманентност и одвијање у садашњем времену.

„Акциона игра на компјутеру увек протиче брзином протицања сцене: једна минута у времену игре одговара једној минути играња. Ово не значи да свака игра траје једнако време“ (JUUL 1999: 35).

Сродност која повезује позориште и компјутерске игре, што се може проширити и на сва коришћења било ког интерактивног система, јесте карактеристика да се и један и други феномен одвијају уживо. Управо та особина омогућава коегзистенцију два феномена. Интеракција може бити функционална у наративу када се користи у сегментима наратива који се одвијају у реалном времену, без обзира на то што то реално време можда у дијегетском свету позоришне сцене не представља садашње време, већ прошлост или будућност. Чак и у случајевима синхроног одвијања наратива и интеракције, па и када је интеракција потпуно у служби одређеног дела наратива, интерактивност и наратив остају два потпуно одвојена и различита феномена. Наравно, интеракција, која је и сама процес, сигурно може бити употребљена у производњи наратива.

„Садашњост игре спречава је да буде представљање нечега што се догађа у другом времену” (JUUL 1999: 37).

Проток реалног времена у реалном свету увек се одвија у садашњем времену. То не мора бити случај са дијегетичким временом у позоришној сцени која протиче брзином протицања реалног времена, а које према потребама наратива може представљати и прошло и будуће време. Овде искључиво мислим на делове наратива у којима нема временских скокова, односно сегменте за које је карактеристично јединство времена, што практично значи да се брзина протицања догађаја и брзина протицања дела наратива који тај догађај описује подударају, како међусобно тако и са брзином протицања реалног времена.

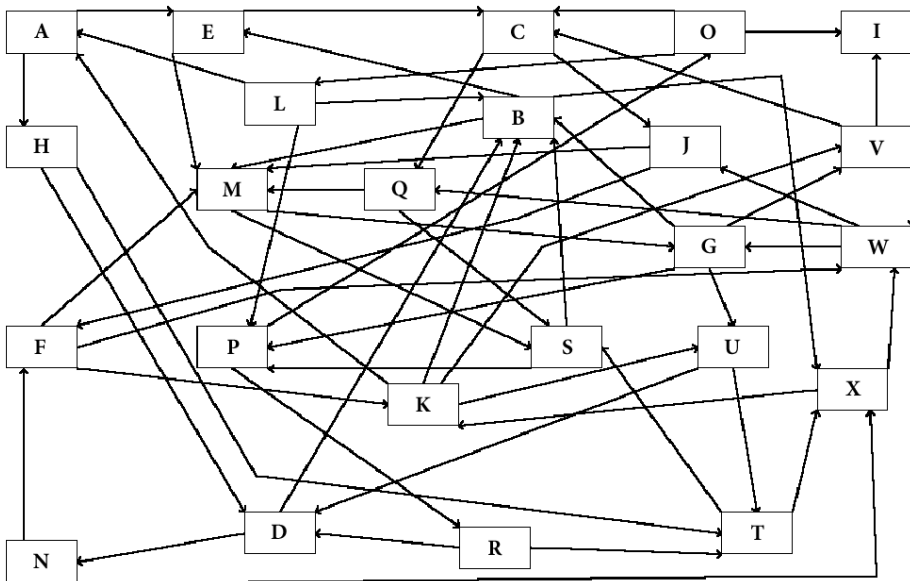
„Наративи у вербалном облику морају обавезно означити време догађаја у односу на наративно време: ја могу испричати причу а да не одредим место где се догађа, и да ли је то место више или мање удаљено од места на ком причам причу; готово је немогуће не лоцирати причу у времену у односу на мој акт наратије, јер причу морам испричати у садашњем, прошлом или будућем времену (Genette, p. 215)“ (JUUL 1999: 34).

*Међусобна искључивост наратива и интеракције
у оквиру једног система*

Већ је поменуто да један систем не може истовремено репродуковати наратив и бити интерактиван. У случају интерактивне књижевности наратив и интеракција се наизменично смењују. У тренуцима читања текста одвија се наратив, која се прекида у тренутку када читалац треба да донесе одлуку коју опцију да изабере, а тренутак реализације одлуке интерактивним чином је интеракција. Наратив се поново наставља читањем после завршене интеракције.

Истоветно смењивање наратива и интеракције карактеристично је и за први интерактивни филм *Кино-аутомат* (*Kinoautomat / Člověk a jeho dům*) Радуза Чинчере (Radúz Činčera), Јана Рохача (Ján Roháč) и Владимира Свитачека (Vladimír Svitáček), који је имао премијеру на чехословачком павиљону изложбе Експо 67 у Монреалу 1967. године. На девет места у филму је пројекција била заустављана, а модератор је излазио пред публику и тражио да гласа за једну од две опције наставка радње. Прекид пројекције је у овом случају одсликавао суштинско стање ствари, а то је прекид наратива коју смењује интеракција, односно реализација одлука између две понуђене опције. *Кино-аутомат* је у основи филм који има две верзије чији се поједини сегменти разликују. Интерактивност се сводила на одлуку да ли ће се приказати сегмент из једне или друге верзије. Неколико деценија касније две верзије су синхроно емитоване на каналима СТ1 и СТ2 чешке телевизије, а гледаоци су даљинским управљачем остваривали интеракцију мењајући канале и верзије наратива по жељи. Без обзира на ограниченост избора на само две опције, ни много компликованија и богатија структура интерактивних веза не мења суштину односа наративности и интерактивности, а то је међусобна искључивост два феномена у оквиру једног система. Где завршава један феномен, почиње други, и обрнуто. То се види и на шеми много компликованије структуре интерактивних веза. Правоугаоници представљају наративни сегмент, а стрелице су нити мреже расположивих интерактивних веза. Ни у једном случају нема преклапања, границе између два феномена су кристално јасне.

Интеракција дословно значи остваривање утицаја или, конкретно речено, мењање света било да је стваран или виртуелан. Ово значи да су интерактивна књижевност и интерактивни филм форме које су сиромашне интерактивношћу, а то важи и за сваку другу форму у којој се интеракција своди на могућност избора између унапред припремљених садржаја. То су форме у чијим садржајима интерактивност заузима веома мало простора, без обзира на евентуално мноштво расположивих интерактивних опција, јер оне пре свега служе као тренутни



мост између наративних сегмената, на којима заправо почива садржај. Супротни случај је било која акциона игра у првом лицу где се наратив најчешће своди на кратки уводни филм, а све остало је непрекинута интерактивност која захтева константну акцију од стране играча/интерактора, зато што он/она, преко интерфејса, постаје интегрални део света игре. У овом случају доминација интеракције је готово апсолутна.

Да би нешто могло да се сматра интерактивним медијем мора, према Дејвиду Залцу (David Z. Saltz), да задовољи три услова:

1. Дигиталне технологије са директним приступом (random access digital technologies) омогућавају тренутно кретање између медијских сегмената који нису суседни.
2. Произвољна веза између окидача (акције) и излаза (реакције). Пошто компјутери складиште и манипулишу звуцима, сликама и свим другим датотекама у истом облику – облику бинарних информација – не постоји природна, механичка веза између медијских садржаја и акција које служе као окидачи за покретање тих садржаја, као у случају акустичних музичких инструмената или аналогних медијских уређаја као што је магнетофон.
3. Манипулација медијима. Најдалекосежнија особина интерактивних медија потиче од наше способности да пишемо програме који манипулишу дигиталним информацијама на основу инпута (акције).¹

¹ <http://www2.idehist.uu.se/distans/ilmh/Ren/digital-interactive-saltz.htm>

Интерактивност се према Стиву Диксону испољава у четири категорије, или на четири нивоа интерактивности.

Четири нивоа интерактивне уметности и представа које су поређане растућим редоследом у односу на отвореност система и консеквентан ниво и дубину корисникове интеракције:

1. Навигација (Navigation)
2. Учешће (Participation)
3. Конверзација (Conversation)
4. Сарадња (Collaboration) (DIXON 2007: 563).

Иако Диксон користи реч типови интерактивне уметности (types of interactive art), мислим да се подела исто тако може подвести под наслов нивои интеракције, имајући у виду да је аутор поделу засновао у односу на отвореност система и дубину интеракције коју корисник може да оствари. Ови нивои се често преклапају и понекад је тешко разликовати учешће од конверзације, а конверзацију од сарадње.

Навигација

Навигација је основни ниво интерактивности који подразумева могућност кретања по различитим просторима система и неопходан је услов који систем мора да задовољи да би уопште био сматран за интерактиван. Под навигацијом се подразумева и најједноставнији облик интеракције са компјутером у виду клика мишем као одговор на питање „да или не“. Рад Клода Шенона (Claude Shannon), творца теорије информација, под називом *Коначна машина (The Ultimate Machine, 1952)*,² добра је илустрација најједноставнијег навигационог нивоа. Простор навигације је сасвим сужен и своди се на могућност интерактора да прекидач помери у положај који укључује машину. Једина последица те акције је реакција система, са задршком од неколико секунди, у виду мале стилизоване металне руке која подигне поклопац на горњој страни дрвене кутије и искључи уређај, а потом се одмах враћа под поклопац. Ипак, овај Шенонов минималистички „неукротиви систем“ има до крајности сведену могућност навигације, као и иронични афорданс. Афорданс овог система је сведен само на једну функцију – сопствену негацију. Реакција система не само да поништава акцију интерактора већ и дословно искључује систем враћајући га у стање пре интерактивног чина.

На интернету је навигациона интерактивност сам чин сурфовања, а то важи и за интерактивност већине CD-ROM-ова, јер је простор којим се интерактор креће претходно програмиран и у већини случа-

² <https://www.youtube.com/watch?v=cZ34RDn34Ws>

јева не може да се мења. На тај начин „интерактивност је ограничена на корисников (интеракторов) избор пута кроз материјал или виртуелно окружење“ (DIXON 2007: 565).

Учешће

Учешће, односно учесничку интеракцију, Диксон углавном везује за компјутерске игре када у њима учествује један играч (интерактор). Компјутерске игре истовремено карактерише и навигациона интерактивност, а ниво учесничке интеракције је последица активног учешћа у сложеној активности која превазилази једноставну „А или Б?“ навигацију.

Ван области компјутерских игара Диксон сматра да су инсталације са сензорима пример учесничке интерактивности, иако би се могло рећи да заправо делују на сва четири интерактивна нивоа (навигација, учешће, конверзација, сарадња). И сам аутор поделе интерактивних нивоа признаје да у већини случајева није могуће прецизно разграничити нивое интерактивности, али је зато могуће закључити који је ниво најдоминантнији и најважнији (DIXON 2007: 565). Као типичан пример наводи сензорску инсталацију Перија Хобермана (Perry Hoberman) *Фарадејева башиња* (*Faraday's Garden*) из 1990. године у којој посетиоци ходањем делују на сензоре на поду и тако покрећу низ електричних апарата (старе грамофоне, филмске пројекторе, бушилице, миксере, итд.).³

Конверзација

Иако у ситуацији соло играча несумњиво постоји дијалог између играча (интерактора) и програма, „софтвер ретко даје стварну флексибилност дијалогу, и мада може бити ‘интелигентан’ и може радити различите или неочекиване ствари од игре до игре, комуникација није ‘отворена’. Тамо где два или више корисника играју један против другог, у реалном простору и времену или онлајн, а посебно где раде заједно као тимови, ту више долази до изражаја конверзациона интерактивност“ (DIXON 2007: 565).

Хоберманова инсталација из 1998. године *Lightpools*⁴ је пример за интеракцију која уз навигациони и учеснички ниво такође испуњава услове конверзационог нивоа. Сваки од интерактора опремљен је физичким предметом – фењером са сензором који одређује његову позицију у простору. Интерактори се крећу слабо осветљеним кру-

³ <https://www.youtube.com/watch?v=HxQ8pum8xaU>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ThfQqAjUOOo>

жним простором, а компјутер прати позиције фењера и пројектује слике различитих објеката на под. Пројекција је кружног облика и веома успешно симулира да је фењер извор светлосне пројекције. Спуштањем и подизањем фењера пројектовани облици се мењају, а у додиру са другим пројекцијама слике се спајају и мутирају. Конверзација се, по Диксоновом мишљењу, у овом случају одвија на два нивоа. Најпре је то конверзација интерактора и система, а потом и конверзација између више интерактора међусобно.

Конверзациона интерактивност је заступљена и у инсталацији *Text Rain*⁵ из 1999. године Камииј Атербек (Camille Utterback) и Ромија Ачитув (Romy Achituv). Интерактори стоје пред платном са задњом пројекцијом на којем могу да виде себе и слова која полако падају све док не дођу у додир са сликом тела интерактора. Сliku интерактора добијену са камере која врши пренос уживо, интерактивни систем на екрану комбинује са словима која не постоје у реалном простору, а која интерактор може да подиже и помера по екрану покретима руку, или било којим другим делом тела, као да су део реалног простора. Интеракција није ограничена само на једног интерактора, већ сви који се нађу у видном пољу камере постају интерактори.

Сарадња

„Интерактивна сарадња се појављује када интерактор постаје значајнији аутор или коаутор уметничког дела, доживљаја, представе или наратива“ (DIXON 2007: 595).

Сарадња, или сараднички ниво интерактивности, подразумева већи утицај интерактора који би за последицу могао да има и промене у структури и реакцијама интерактивног система. Диксон сараднички ниво илуструје примером спонтаног учешћа Јозефа Бојса (Joseph Beuys) на Нам Џун Пајковој (Nam June Paik) изложби *Exposition of Music – Electronic Television* из 1963. године. Он је секиром демолирао клавир и на тај начин „трансформисао оно што је до тада било учеснички интерактивни простор у сараднички (прескочивши притом ниво интерактивне конверзације). Бојс се није само придружио (учешће), или приступио дијалогу са уметничким делом (конверзација); он је урадио нешто што је значајно променило само уметничко дело/простор интерактивног перформанса“ (DIXON 2007: 595).

Иако је овај конкретни пример из преддигиталног доба, суштина сарадничке интеракције није се променила ни увођењем дигиталних медија. Звучна инсталација у отвореном простору Стивена Вилсона

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=toWFvXHghDk>

(Stephen Wilson) *Онџарио* из 1990. године иде и корак даље у истраживању сарадничке интерактивности. Аудио-материјал добијен одговорима пролазника на питања о религији примарни је материјал/инпут, који се после обраде репродукује преко појединачних звучника распоређених у простору. Аудио-снимци одговора су груписани према испољеном светоназору анкетираних, а потом репродуковани тако да се конзервативна мишљења чују из звучника на једном крају трга, а либерална са другог.

Интернет је отворио нове могућности за сарадничку интеракцију путем онлајн доприноса различитим пројектима.

Могући опсег интеракције од навигације, као најједноставније категорије, до сарадње, као најкомплексније категорије, описује и Лев Манович користећи донекле другачију терминологију:

„У случају гранајуће интерактивности, корисник игра активну улогу у одређивању којим ће редом приступати унапред генерисаним елементима. Ово је најједноставнија врста интеракције; а могуће су и комплексније врсте у којима су и елементи и структура целог објекта или модификовани или генерисани у току интеракције корисника са програмом. Такву примену можемо назвати отворена интеракција да бисмо је разликовали од затворене интеракције која користи фиксне елементе аранжираних у фиксне гранајуће структуре“ (MANOVICH 2001: 40).

У Мановичевој затвореној интеракцији релативно лако распознајемо навигациону интерактивну парадигму, а у отвореној интеракцији најсложенији ниво за који је карактеристична сарадничка интерактивна парадигма. Како је за затворену интеракцију типична унапред одређена структура интерактивних веза и унапред фиксирани елементи, то у потпуности одговара *data-intensive works*-у Катје Квастек, или интерактивним системима који се пре свега заснивају на унапред припремљеним медијским датотекама, које ће у већини случајева у процесу интеракције остати непромењене. Отворена интеракција, која подразумева модификацију или чак генерисање датотека и интерактивних веза, јесте другачијим терминима описан *process-intensive work*.

Могућности коезистенције наратива и интеракције

„У интерактивној уметности конзумент преузима функцију глумца“ (KWASTEK 2013: 83).

Залцова поставка Шекспирове *Буре* на Универзитету Џорџија (University of Georgia) користила је технологију *real time motion capture*. Глумица која игра Аријела, ваздушног духа, контролише преко сензора, који су део система *motion capture*, своје тродимензионално виртуелно тело, а оно је на сцени уз живу глумицу присутно као видео-пројекција.

Глумац који игра Проспера комуницира са Аријеловим пројектованим виртуелним телом, а не директно са глумицом која својим покретима анимира виртуелног Аријела.

Чини се да је редитељ Дејвид Залц, бар у овом конкретном случају, успео да усклади непомирљиве карактеристике феномена интеракције и наратива. По свему судећи, овде је реч о драмској представи на основу класичног текста у коју је функционално инкорпорирана интерактивна технологија. Овај спој наратива и интеракције је лишен компромиса који би ишао на штету природе било наратива, било интеракције. То не значи да између два феномена влада равноправност. Напротив, јасно је да је наратив доминантан, а да је интерактивности дата пуна слобода, али у оквиру строго омеђене функције покретања виртуелног Аријела.

Другачије није ни могуће. Наратив није интеракција, али интеракција може бити употребљена у производњи наратива. Очигледно је могуће унутар наратива пронаћи функцију која се може препустити интерактивности, као што и интеракција може имати наративни оквир, али се ни у једном тренутку не доводи у питање примат било једног, било другог феномена. Другим речима, један од ова два феномена је увек доминантан.

Могуће је готово нетакнуту структуру једног интерактивног система сместити у различите наративне оквире, а да се притом не интервенише у постојеће интерактивне везе.

„Евидентно је да наративни оквир није увек играње (same) игре и да он може бити замењен другим наративом. Space Invaders могу бити брзо измењени у игру у којој те нападају инсекти и стоноге (уместо свемираца)“ (JUUL 1999: 42).

И свака акциона игра у првом лицу има свој наративни оквир, али он брзо тоне у заборав оног тренутка када почне интеракција и када играч покушава да постигне циљ дефинисан афордансом. Ово се подудара са акцијама драмског глумца који у свакој сцени покушава да оствари одређени циљ или циљеве.

„Игре (као и интерактивна уметност) не заснивају се само на контекстивној перцепцији него и на акцији“ (KWASTEK 2013: 74).

У овом случају је играч дословно у функцији глумца који својим акцијама обликује наратив. Глумица која преко технологије real time motion capture покреће аватара/Аријела заправо је у потпуно истој улози као и играч/интерактор/конзумент компјутерске игре / интерактивног система / интерактивног уметничког дела. Као што играч компјутерске игре сваким својим поновним играњем ствара и обликује различите верзије наратива, тако и глумац/интерактор коришћењем интерактивног система и конкретним сценским радњама ствара

наратив позоришне представе. Тај наратив се у случају компјутерске игре одвија у виртуелном простору, а у случају традиционалне позоришне представе у реалном простору, али је њихова улога у креирању наратива иста. На то не утиче ни чињеница да је наратив у позоришту обично утврђен пре извођења представе (изузетак је позориште засновано на импровизацији), а у компјутерској игри наратив је далеко варијабилнији, иако увек у оквиру афорданса саме игре.

Компјутерску игру можемо схватити и као позоришну сцену са глумцима, сценографијом, костимима, реквизитом и свим техничким елементима позоришне представе, али компјутерска игра није сама по себи представа. Она то постаје оног момента када играч/интерактор ступи у интеракцију. Ни позоришна представа ни интеракција не могу да постоје без акције/радње. Интерактор/глумац у оба случаја обликује наратив и мења свет у коме се он одвија. Ни један ни други интерактор не могу изаћи ван оквира афорданса који су иманентни и реалном и виртуелном свету.

Глумица-Аријел је покретима анимирала и друге предмете, а не само свој антропоморфни аватар. Преко софтвера за препознавање гласа је манипулисала обликом мехура на екрану. У сцени у којој Аријел покреће буру, на екрану је палуба брода, глумица је држала руке раширене у пози распећа где јој руке чине линију паралелну линији хоризонта на екрану. Померањем линије руку померао се и хоризонт на екрану. Ипак, и у овим сценама интерактивност остаје у функцији креирања дијегетичког света и не намеће се као сама себи циљ.

Залцова поставка *Буре* иако веома поучна, када се размишља о начинима коришћења интерактивне технологије у драмском позоришту, повлачи за собом и нека питања. Измештање натприродног бића (Аријел) на екран и технолошка чаролија која глумици омогућава да оживи аватар Аријела су веома функционална решења, али могућност за такву врсту функционалности већина драмских текстова не нуди. Некоме ко упркос томе жели да у драмском позоришту користи интерактивне медијске системе, преостаје да тражи драмске текстове у којима би њихова имплементација била смислена и могућа. То је један могући правац истраживања, а други би био везан за сценске форме којима наратив није у првом плану и који би користио искуства различитих интерактивних перформанса и интерактивне уметности у најширем смислу.

Пошто се функције позоришног глумца и играча компјутерске игре преклапају (два појавна облика интерактора), тиме је задовољен први аксиом Гротовског – да позориште не може постојати без глумца. Поставља се питање другог неопходног услова за постојање позоришне представе, а то је публика.

Публика

Где је публика акционе компјутерске игре у првом лицу? Играч/интерактор није публика, а његово посматрање последица сопствених акција служи пре свега перманентном одвијању интеракције, јер он није пасиван посматрач. Пасиван у смислу да нема могућност утицаја на процес интеракције и генерисање наратива. Уколико макар иједна особа посматра играње компјутерске игре, тај појединац је публика у потпуно истом смислу као и сваки појединац у публици позоришне представе. Ни један ни други немају могућност утицаја на интеракцију и стварање наратива.

Могуће је разликовати две врсте доживљаја интерактивног уметничког дела. Најпре је то доживљај интерактора, али његова улога је фундаментално другачија од обичног посматрача и доживљај који интерактор има обављајући интеракцију је у функцији одржавања интеракције. За доживљај посматрача Катја Квастек користи појам *vicarious interaction*, што ћу превести као „делегирана интеракција“. Делегирана интеракција је доживљај који има особа која са стране посматра интерактора и одвијање интеракције, а ту ситуацију доживљава кроз осећања и акције особе која директно учествује у интеракцији – интерактора/играча. На потпуно исти начин бисмо могли дефинисати и позоришну публику. У оба случаја публика прати одвијање наратива кроз интеракцију глумца у представи или интеракцију играча и интерактивног система. Ако гледаоца дефинишемо као некога ко нема утицаја ни на наратив ни на интеракцију, позориште као кандидата за интерактора може да понуди још само глумца. Имајући у виду већ поменути истоветну функцију играча компјутерске игре и позоришног глумца у стварању и обликовању наратива, тај избор се чини природан.

„Задатак конзумента интерактивне уметности је реализација уметничког дела“ (KWASTEK 2013: 94).

Глумац повезан са интерактивним системом, осим своје уобичајене улоге креатора конкретних сценских радњи на сцени реалног света, истовремено је у улози играча/интерактора, који својим физичким акцијама утиче на процесе у виртуелном свету.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ARISTOTEL. *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: August Cesarec, 1983.
- DIXON, Steve. *Digital Performance, A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.
- JUUL, Jesper. *A Clash between Game and Narrative*. Copenhagen: Institute of Nordic Language and Literature: University of Copenhagen, 1999.

- KWASTEK, Katja. *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. London: Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.
- LAUREL, Brenda. *Computers as Theatre Second Edition*. Upper Saddle River New Jersey: Addison-Wesley, 2014.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.

Aleksandar B. Davić

Interactivity and Narrative

Summary

The concept of the game, defined as a voluntary activity taking place according to certain rules that to a greater or lesser extent give the player freedom to choose a specific action (always within the limits set by the rules of the game), is in complete contrast to the concept of the narrative. The narrative in any form is a complete, rounded work whose form the audience—consumers cannot influence. Moreover, their participation in shaping the work is not expected and they cannot leave the position of passive consumers at all. An interactive work, whether it is a computer game or a work of interactive art, always remains open, in the most literal sense of the word, because it implies the participation of the interactor in the interaction. Nevertheless, director David Saltz managed to harmonize the irreconcilable characteristics of the phenomenons of interaction and narrative in the setting of Shakespeare's *Tempest* at the University of Georgia. In the play based on a classic text, he functionally incorporated interactive technology. The actress, who played Ariel, used a motion capture system to control her virtual body, which was present on the stage (along with the live actress) as a video projection. The actor who played Prospero communicated with the projected virtual body, and not directly with the actress who animated the virtual Ariel with her movements. This blend of narrative and interaction was devoid of a compromise that would be to the detriment of the nature of either narrative or interaction.

Keywords: interactivity, narrative, game, causality, affordance.

ДИАНА М. ПОПОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

АПОЛИНЕР – ОД ПОЕЗИЈЕ ДО ФИЛМА

САЖЕТАК: Гијома Аполинера познајемо као великог песника, писца, теоретичара и критичара уметности, који је оставио неизбрисив траг у француској и европској културној баштини. Ипак, један аспект његовог разноврсног и обимног дела мање је познат и истражен, о њему се готово и не говори, а реч је о његовом филмском стваралаштву. У овом чланку представљен је Аполинеров допринос филмској уметности, са циљем да се осветли тај део његовог стваралачког опуса и да се укаже на његову вредност и значај. Текст је подељен на три целине: у првој се представљају Аполинерова теоријска разматрања и искази о филму као уметности, у другој се истражује место филма у његовој поезији и прози, а трећа је посвећена анализи његова два филмска сценарија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Аполинер, филм, сценарио, *Брећанка*.

Аполинерова визија нове уметности

Уметничка интересовања Гијома Аполинера (Guillaume Apollinaire, 1880–1918) ништа није ограничавало: док ће се љубитељи песништва одмах сетити стихова славног *Мосџа Мирабо* (*Le Pont Mirabeau*), *Зоне* (*Zone*) или пак калиграма, познаваоци ликовне уметности сетиће се изванредних медитација о кубизму, позоришни ствараоци прво ће помислити на чувени комад *Тиресијине гојке* (*Les Mamelles de Tirésias*), док ће естетичарима прва мисао на Аполинера бити на надахнутог пророка и теоретичара нове уметности (*l'art nouveau*). Али, Аполинерова веза са уметношћу била је још много шира, а његов стваралачки опус необично богат и разноврстан. Аполинер је био свеприсутан у уметничком животу Париза, био је сведок свих нових трендова и догађања, у којима је и сам активно учествовао. Како је много писао, за собом је оставио и волуминозно дело, углавном истраживано из књи-

* diana.popovic@ff.uns.ac.rs

жевног угла. Али, у овом раду желимо да се посветимо једном мање познатом делу његовог уметничког ангажовања, које се углавном занемарује у истраживањима. Наиме, реч је о Аполинеровом интересовању за филмску уметност, која је тада била нова, и чија значајна дела Аполинер није дочекао да види, али је био довољно луцидан да их наслути. Аполинер, пре свега утицајни књижевник и критичар, свој допринос уметности, како ћемо видети, дао је и као талентовани си-неаст.

Гијом Аполинер није много писао о филмовима или филмским ауторима и врло мало знамо о томе које је филмове имао прилике да види. Познато је тек неколико детаља, да је аплаудирао после пројекције филма Луја Фејада (Louis Feuillade) под насловом *Фанџомас* (*Fantômas*), који је гледао на биоскопском платну заједно са супругом, као и да је његов пријатељ, сликар и филмски стваралац Фернан Леже (Fernand Léger) оставио сведочење о разговору у коме му Аполинер топло препоручује да погледа једно филмско остварење Чарлија Чаплина (Charlie Chaplin) (СОНЕН 2012). Аполинер, који је изузетно много писао и за собом оставио дело које се протеже на више хиљада страница, није систематизовао своје мисли о филму, већ је записивао само спорадичне реченице о тој теми. Међутим, не можемо а да не учимо огромну неравнотежу између тако ретког спомињања седме уметности и тако великог уметничког значаја који јој је писац предвиђао у будућности.

Аполинер је имао само петнаест година када је 28. децембра 1895. године одржана прва филмска пројекција браће Лимијер (frères Lumière), приређена у Индијском салону Гран кафеа у француској престоници. Од тада па до Аполинерове преране смрти која га је задесила крајем Првог светског рата, Француска је била центар нарастајуће филмске индустрије и земља са највећим бројем биоскопа. За браћу Лимијер изум који су назвали кинематографом представљао је само машину која може успешно да репродукује слике (копије) стварности на црно-белој емулзији. Нити они, нити културна елита тога времена, нису видели у њему могућност зачетка једне нове уметности, јер су сматрали да кинематограф тежи пукој репродукцији реалног света, док уметност представља стваралачки преображај стварности. У том смислу и сâм Аполинер спомиње ограничења фотографије, те је у свом чувеном тексту *Естетичке мегитације. Сликари кубисти* (*Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*) забележио: „Свако божанство ствара по својој слици; па тако и сликари. А једино фотографи израђују копију природе.“ (APOLLINAIRE 1991: 8).¹

¹ Све наводе са француског језика превела Д. П.

Али филм се развијао у правцу који његови изумитељи нису очекивали: тек што је атрактивност снимљених слика стварности браће Лимијер почела да јењава, појавио се један маштовити стваралац, Жорж Мелијес (Georges Méliès), који је схватао филм као нови облик позоришта са својом драмском причом, ликовима, сценографијом, костимима и чаробним визуелним ефектима. За њим, потом, долазе браћа Пате (Pathé Frères), који организују филмску производњу на индустријски начин, зачињу низ филмских жанрова по укусу публике тога времена, и Париз постаје први светски центар филмске индустрије која већ тада указује да има невероватан финансијски потенцијал, тако да ће до почетка Великог рата једино војна индустрија доносити веће профите од филмске. Таква ситуација Аполинеровим визијама нове уметности даје неочекиване подстицаје.

Тих година биоскопи представљају места јефтине забаве, па их образована публика избегавала. За њих је било „светогрђе називати именом уметности простачку забаву намењену недељним изласцима нижих друштвених слојева“ (СТОЈАНОВИЋ 1978: 13). Ипак, мали број француских уметника покушава да кинематограф уздигне у круг уметности. Међу њима је и млади Аполинер, који је у својој усхићености новим изумом и његовим могућностима 1913. године у свом књижевном часопису *Париске вечери* (*Les Soirées de Paris*) покренуо рубрику о филму, што је у то време био прави куриозитет, нешто посве ретко и необично (СОЕН 2012).

Савремени изуми кинематографа и фонографа уклапају се у Аполинерове визије нове уметности, која се развија у епохи науке и прогреса. Он каже:

Пре свега, занима ме прогрес. Ја сам просветљени, или барем одушевљени, поклоник научних изума. С друге стране, књижевност и уметност су ми утеха и задовољавају моју љубав према ономе што је лепо, што је смислено. Након реченог, лако је замислити да фонограф и кинематограф за мене имају привлачност без премца. Они у исто време задовољавају моју љубав према науци, страст за књижевношћу и уметнички укус. (APOLLINAIRE 1993: 1401).

Занимљиво је и Аполинерово стално наглашавање повезаности два сродна изума, кинематографа и фонографа. У време немог филма, Аполинер о њему често исказује идеју као о аудиовизуелном медију, што је тада још увек била само могућност скривена у будућности (RAMIREZ 1995: 375).

Запитамо ли се како Аполинер тумачи појаву новог медија у односу на савремено књижевно и уметничко стваралаштво, добићемо

здивљујуће одговоре. Наиме, у једном интервјуу он смело износи идеју да ће књига нестати пред налетом нових медија: „[Књига] је на свом заласку. За један век или два, она ће нестати. Имаће наследника, свог јединог наследника у виду диска фонографа и филма кинематографа. Неће више бити потребно да учимо да читамо и да пишемо.“ (APOLLINAIRE 1991: 989). Аполинер о филму размишља веома широко, у њему види наследника епа, а биоскопску пројекцију сматра заменом за окупљање народа око древног рапсода:

Постоји данас уметност из које се може родити једна врста епског осећања, кроз песникову љубав према лирици и кроз драмску истину ситуација, реч је о кинематографу. Прави еп је онај који се рецитовао окупљеном народу, а њему није ништа ближе од биоскопа. Ко данас приказује филм, игра улогу некадашњег жонглера. Епски песник изражаваће се средствима филма, а у прелепом епу у којем ће се сложити све уметности, музичар ће такође играти своју улогу пратећи лирске фразе приповедача. (APOLLINAIRE 1991: 986).

Аполинер такође тврди да филм није само замена за епску поезију него и за драмску, па и за савремено позориште: „Велики театар који производи тоталну драматургију – без имало сумње то је биоскоп.“ (APOLLINAIRE 1991: 987).

Да нови медиј није само наследник књижевности и позоришта него да може да замени и ликовну уметност, Аполинер најављује пишући о сликама Леополда Сирважа (Léopold Survage)², и у тексту из 1914. године, *Сликарско њлајино умесџо филма (Peinture pour cinéma)*, наглашава повезаност његових сликарских истраживања са филмом: „Пошто није имао филм на располагању, задовољио се да изложи своје слике.“ (APOLLINAIRE 1991: 845).

За разлику од Ричота Кануда (Ricciotto Canudo), француског писца италијанског порекла за кога се сматра да је зачетник филмске теорије, Аполинер пише о филму тек узгред, и то као песник а не као теоретичар филма, што не мења чињеницу да је један од првих мислилаца који су најавили принципе будуће уметности. Канудо у тексту из 1911. године под насловом *Рођење шесџе умесџошџи (La naissance d'un sixième art)* замишља све уметности као јединствен систем у који се филм природно уклапа, а после рата у тексту *Сегма умесџошџи и њена есџетџика (Le septième art et son esthétique)* даље је развијао своју теорију о односу филма и старијих уметности (KANUDO 2015). Сличне идеје о

² Будући да јавност, у којој је био веома присутан, није успевала да савлада његово компликовано презиме (Sturzwege), сликар га је убрзо поједноставио у писању, а самим тим и у изговору.

филму као новој синкретичкој уметности која ће апсорбовати средства ранијих уметности, налазимо и код Аполинера, у његовом чувеном тексту *Нови дух и њесници (L'esprit nouveau et les poètes)* из 1917. године, где наговештава како ће песници будућности речи заменити филмским језиком:

Не чудимо се нимало ако се песници труде да се, јединим средствима којима за сада располажу, спреме за ту нову уметност (обухватнију од обичне уметности речи), у којој ће, као диригенти огромног оркестра, имати на располагању: цео свет, његове звуке и призоре, мисао и људски говор, песму, плес, све уметности и све вештине [...]. (APOLLINAIRE 1991: 944–945).

Ипак, синкретизам може да води ка разарању уметничке форме, па не чуди упозорење које Аполинер упућује филмским уметницима: „Међутим, та синтеза уметности, која настаје у наше време, не сме да се деформише у збрку.“ (APOLLINAIRE 1991: 946). Из ових речи наслућује се разлика између Канудовог и Аполинеровог приступа филму: код првог то је мисао теоретичара који размишља о новом медију, док се иза речи другог назире надахнути песник навикао да бруси форму (песме) до савршеног израза. Аполинер призива стварање филмских слика „за медитативне и рафинираније духове, који се не задовољавају бедном имагинацијом фабриканата филмова. Филмови ће се профинити, а може се наслутити дан када ће фонограф и филм постати једина изражајна средства у употреби, уз које ће песници задобити досад непознату слободу.“ (APOLLINAIRE 1991: 944). Веома је занимљиво да Аполинер, пишући о песницима и за песнике, будуће филмске ствараоце такође назива песницима. Јер, он види јединство између стварања песме и филма:

[Песници] желе на крају, једнога дана, да машинизују поезију као што је машинизован свет. Хоће да буду први који ће пружити посве нов лиризам тим новим средствима изражавања која уметности додају покрет, а та средства су фонограф и филм. (APOLLINAIRE 1991: 954).

Ово је потпуно нова мисао, јер ниједан филмски теоретичар тога времена није тако јасно и недвосмислено успоставио везу између поезије и филма! Када се сагледава из ове перспективе, слободно се може рећи да је Гијом Аполинер уметник отворених видика и визионар, јер је предвидео настајање такозваног поетског филма, који су касније стварали велики синеасти попут Жана Вигоа (Jean Vigo), Сергеја Парацанова (Сергей Параджанов) или Андреја Тарковског (Андрей Тарковский).

Филм у Аполинеровој поезији и прози

У Аполинеровом обимном поетском опусу, филм као тема ретко се помиње. Такве песме настале су тек крајем његовог живота, а једна од њих је из чувене збирке *Калиграми. Песме мира и ратња* (1913–1916) (*Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* (1913–1916)). Песма носи наслов *Памук у ушима* (*Du coton dans les oreilles*), и датира из 1916. године. У њој песник, који се налази на ратишту, описује атмосферу и сасвим успутно, у два стиха, алудира на филмску уметност стављајући је у контекст ратних разарања, у току којих су и настали стихови из збирке: „тишина фонографâ / митраљеви биоскопâ“ (APOLLINAIRE 1999: 288).

Други пример је песма из 1917. године, коју је песник забележио на полеђини једне депеше и насловио *Пре биоскопа* (*Avant le cinéma*). Стихови су у целости посвећени филму. У њима Аполинер указује на то да уметници које публика сусреће у биоскопу не припадају ни ликовној, ни песничкој, ни музичкој уметности, него да је реч о посебним ствараоцима, глумцима и глумицама, чиме наглашава да филм има специфичан уметнички карактер (APOLLINAIRE 1999: 362). У наставку, песник истиче значењске нијансе француских речи које у ширем смислу означавају биоскоп (*le cinéma, le ciné* и *le cinématographe*), наводећи да ће уметници у свакодневном говору радије употребити фамилијаран, краћи облик *le ciné*, док ће стари професори из провинције и даље говорити *le cinématographe*. Аполинер у овој песми, заправо, скреће пажњу на постојање два супротстављена става према филму као новом облику уметности. Уочава се отворени однос уметника који прихватају и подржавају ту нову уметност, док постоје и они који према њој имају конзервативан став, прожет неповерењем.

Не можемо да говоримо о вези између Аполинерових песама и филма, а да се не зауставимо на његовим стиховима чији израз је истовремено и лингвистички (језички) и визуелан (ликовни), и које је он назвао најпре лирским идеограмима, а потом калиграмима (Поповић 2016), како је и насловио читаву збирку. Иако смо само у једној песми те збирке пронашли да помиње филм (в. *supra*), важно је истаћи да је калиграмска форма сама по себи таква да показује Аполинерове афинитете ка различитим уметностима, па и филму. Наиме, калиграм је јединствен вербално-визуелни израз који као да ствара неухватљиву везу између форме песме и аудиовизуелног језика филма. Битно обележје Аполинеровог уметничког израза постаје синкретизам, а „калиграм има дуалну, али синкретичку природу“ (Поповић 2016: 83), јер калиграми као песме које читамо, гледамо и слушамо, развијају се у простору и у времену обухватајући живот у свим његовим изразима.

Зато се с правом можемо запитати да ли постоји нека друга песничка форма, осим калиграма, која би по својој динамичној концепцији више личила на филм. Једноставно, не постоји. Аполинерови калиграми, тако, постају клица једног новог односа према уметностима и најављују песнике новог доба, који ће стварати нову поезију, „обухватнију од обичне уметности речи“, како је то сâм Аполинер рекао, и који се неће либити да користе нови, аудиовизуели језик.

*

Како у поетском, тако и у прозном стваралаштву Аполинер ретко помиње филм, понекад само узгред, као на пример у недовршеном аутобиографском роману *Жена која сеги* (*La Femme assise*), где се само у једном дијалогу помиње одлазак у биоскоп (APOLLINAIRE 1993: 426). Ипак, у две Аполинерове приче филм заузима и те како важну улогу.

У једној краткој причи, објављеној 1907. године, име нове уметности заступљено је већ у наслову, *Леџ филм* (*Un beau film*). Као главни јунак појављује се неморални авантуриста по имену барон Д'Ормезан, који, мотивисан лаком и брзом зарадом, оснива Кинематографску интернационалну компанију, филмско предузеће са којим снима занимљиве аутентичне догађаје које публика са почетка века радо гледа на филмским пројекцијама. На ум му пада идеја да сними филм о злочину. Али, знајући да је злочин немогуће снимити документарно, започиње рад на његовој играној реконструкцији. Међутим, обузима га неморална идеја да сними право убиство, тако што ће отети троје људи и присилити једног од њих да убије преостало двоје. Успешно то изводи, и полиција не успева да разреши двоструко убиство, а барон успева да заради велики новац са аутентичним снимком злодела, који публика гледа у биоскопу као уверљиво одглумљену реконструкцију убиства. Иако је Аполинеров фокус у овој причи на бруталним бароновим идејама, сам приказ филмске манипулације, мешање реалног и играног, стварних људи и глумаца, манипулација публиком и неморално стицање огромног новца, отворили су, свесно или не, питања са којима се филм подједнако тешко носио како у Аполинерово време, тако и данас.

Друга прича носи наслов *Рабачи* (*Rabachis*), који је добила по сорти необичног бамбуса који сасвим успутно помиње један лик. Према наслову не могу се наслутити догађаји у причи. У њој се између осталог описује приповедачева посета Националној библиотеци у Паризу, која се збива 1911. године. Он сазнаје, не без изненађења, да се у библиотеци чувају филмски сценарији, и одмах их наручује. Код особља то изазива видно комешање, јер су први пут добили један такав захтев. Сазнаје се да сценарији још нису обрађени, нису каталогизирани, тако

да радници нису у могућности да их издају. Посетилац тада доживљава још једно, за њега још веће изненађење, када сазна да библиотека у свом фундусу чува и филмове. Са задовољством сада наручује да му донесу филмове, али тиме изазива још већу пометњу. После неколико сати чекања, уз чуђење и одбојност запослених у библиотеци, он коначно сазнаје да ни филмове неће моћи да добије да гледа. Прича се завршава, а утисак који оставља јесте да у то време (почетак друге деценије двадесетог века) филм још увек није имао одговарајући статус, нити реноме који заслужује, те да није био прихваћен и да му се није прилазило са пажњом и уважавањем које би требало да има у једној културној установи задуженој за чување културног блага као што је елитна француска библиотека. Аполинерова порука је јасна, и јака.

Аполинерови филмски сценарији

Аполинер је написао два сценарија за филм који никада нису реализовани. То су *Птица која је долећела из Француске* (*C'est un oiseau qui vient de France*) и *Бреаћанка* (*La Bréhatine*). Пронађени су у ауторовој богатој заоставштини, и тек касније су публиковани.

Сценарио за *Птицу која је долећела из Француске* у данашњој филмској продукцији пре би се називао сценоследом³, него сценариом, али треба узети у обзир разлику у темељности израде сценарија у Аполинерово време и данас. Догађаји су овде само грубо наговештени по сценама, без дијалога и потпуних информација о месту и времену радње. Сачувани оригинални рукопис има седам страна, није датиран, али је очигледно да је написан за време Првог светског рата. Не постоје докази да је овај сценарио требало да буде снимљен, мада је могуће да је био намењен продуценту Сержу Сандбергу (*Serge Sandberg*)⁴, баш као и други Аполинеров сценарио о којем ћемо говорити. Ипак, и да је филмован, тешко је претпоставити да би се издвојио од сличних филмова какви су снимани у то доба.

Место и време радње је у Француској пре и за време Великог рата, а једна сцена одиграва се током рата у Мароку, који је тада био под француском управом. Наслов сценарија преузет је од једне старе француске шансоне инспирисане дешавањима у француско-пруском рату 1870. године, а француски патриотизам који је подстакао стварање те песме навео је и Аполинера да после скоро пола века напише сценарио у којем се супротставља немачком милитаризму из Првог светског

³ Фаза у писању сценарија која садржи филмске сцене, хронолошки побројане, са њиховим кратким описом.

⁴ Француски продуцент, дистрибутер и власник биоскопских сала (1879–1981).

рата. Сценарио је подељен на пет делова, од којих сваки садржи између четири и десет сцена.

Прича и ликови стереотипни су и мелодраматични, па се стиче утисак да је разлог за стварање сценарија Аполинер нашао у подстицању француског патриотизма у ратној ситуацији. У првом делу, који се дешава неколико година пре избијања рата, упознајемо главне ликове. То су Француз Луј Летоше и Немац Карл Винциг, обојица млади научници. Они су поделили значајну новчану награду за најбољи рад из хемије, коју им је доделио један амерички богаташ, те је сваки од њих добио по двадесет милиона долара.⁵ У другом делу сценарија Карл Винциг улаже новац стечен научним радом у фабрику експлозива и одаје се пангерманизму, док Луј Летоше свој новац улаже у добротворне сврхе, за унапређење моралног живота потчињених раса у француским колонијама. Луј се вери кћерком индустријалца из Лила, Изабелом Бастен, и у том граду развија постројења хемијске индустрије. Немачки цар даје Карлу чин пуковника и шаље га у Лил да направи магацин муниције. Он се ту спријатељи са Лујем и његовом младом супругом, коју покушава да заведе. Избијање Првог светског рата затиче Луја у Мароку. Трећи део сценарија почиње уласком немачке војске у Лил. Карл се настањује код Бастенових и наставља са покушајима да оствари везу са Лујевом женом, али упркос његовим углађеним манирима, она га енергично одбија. Њен отац за припаднике француске родољубиве омладине, која жели да се бори у француској војсци, организује бекство из Лила. Карл то открије, затвори га и прети му смрћу уколико не добије његову кћерку. У четвртном делу сценарија Луј прима ратно одликовање и упознаје војнике из Лила који му кажу да их је спасао његов таст. Такође, он сазнаје да је Карл насртљив према његовој жени. Због тога се пријављује у авијацију. У последњем, петом делу, Луј, који је постао ратни пилот, лети према Лилу и бомбардује Карлову фабрику експлозива. Изабела са прозора гледа француски ратни авион којим управља њен Луј. За њу то је „птица која је долетела из Француске“, и тако се наслов шансоне инспирисане ратом из XIX века везује за савремену причу из сценарија. Луј слеће под велом мрака и тражећи Изабелу стиже баш у тренутку када Карл покушава да је силује. Савлада га и врати се са Изабелом, авионом, на територију коју држи француска војска.

⁵ Оваква почетна ситуација, ликови и даљи развитак приче, указују да је за овај сценарио Аполинер преузео доста елемената из романа Жила Верна *Пеј стотина милиона Бејениних* (Jules Verne, *Les Cinq cents millions de la Béguin*) из 1879. године, у којем су, такође, главни јунаци Француз и Немац који су поделили богатство, где га први користи у филантропске сврхе, док га други користи ради моћи и разарања.

*

Сценарио под насловом *Бреаћанка* Аполинер је написао у сарадњи са Андреом Билијем (André Billy)⁶ 1917. године, за филмског продуцента Сержа Сандберга, који је исплатио ауторима за то време велик хонорар од 2000 франака. Ипак, сценарио није снимљен, претпоставља се због тешкоћа изазваних ратом. Сачувани су фрагменти синопсиса и целокупан сценарио, који је писан знатно амбициозније од сценарија за филм *Птица која је долећела из Француске*.

Сцене су пажљиво развијане, као и дијалог који се исказује путем филмских натписа. Сам синопсис и сценарио донекле се разликују: филмска прича у синопсису је подељена на пет делова, док се сценарио састоји из врло кратког пролога, којег нема у синопсису, и четири дела. Пошто фрагменти рукописа синопсиса нису сачувани, није докраја јасна разлика између њега и сценарија, али је највероватније Аполинер други и трећи део синопсиса повезао у један део у сценарију, па отуда разлика међу њима. Пријатељи су међу собом поделили посао око писања сценарија: Били је написао први и трећи део, а Аполинер кратак пролог у три кадра, други и четврти део. Сазнање да је постојала таква расподела посла помаже нам да јасније уочимо Аполинеров оригинални филмски приступ: док су први и трећи део сценарија које је написао Били писани конвенционално, слично развоју радње позоришног комада, уочавамо да Аполинер мисли у сликама, нимало га не спутава противречност између реалног и филмског простора и времена, те он лако прелази из прошлости у садашњост и назад, повезује удаљене просторе на луцидан начин, а не спутава га ни објективност филмског кадра, тако да лако мења објективне и субјективне позиције и прелази из спољашње у унутрашњу реалност лика. Читајући овај сценарио, откривамо до сада непознато Аполиново лице: он није био само велики песник, прозаиста, ликовни критичар и теоретичар, естетичар и визионар нове уметности и културе, већ је био, или боље речено могао је да постане, значајан филмски аутор, и то један од првих! *Бреаћанка* је много више од филмског сценарија, у њему француски песник сугерише начине снимања и монтаже неких сцена, тако да у сценарију има и елемената који припадају ономе што се данас назива књигом снимања. Због тога је у анализи потребно нагласити оне елементе сценарија који су представљали продор у филмску форму, далеко испред филмског језика тога времена.

Прича *Бреаћанка* настала је после Билијевог путовања на острво Бреа (Bréhat) које је смештено близу обале Бретање, где се изненадио када је упознао девојку која је обављала један необичан посао за жену:

⁶ Француски писац, близак Аполинеров пријатељ (1882–1971).

била је светионичарка. Та чињеница из живота послужила је двојници сценариста као подстицај за стварање филмске приче.

Протагониста филма је један млади романсијер, Ремон Бретеј, који приликом путовања на острво Бреа упознаје девојку која живи осамљена као светионичарка. Њено име је Алин, верена је за младића по имену Ив, од којег се након веридбе накратко одвојила, барем је тако требало да буде, међутим њега нема, а она га верно чека. По повратку у Париз, Ремону стиже писмо од директора једног популарног часописа, који га позива да напише роман у наставцима за најширу читалачку публику, нарочито за оне сентименталне. Док трага за заплетом будућег романа, писац у једној крчми, захваљујући фотографији коју је видео код Алине, препознаје Ива, који се одао порочном животу. То га наводи да осмисли сентименталну причу о несрећној љубави између светионичарке и пропалице. У већини другог дела сценарија гледамо Ремона који пише роман од почетка до краја, а структура секвенце писања романа сложена је, јер пратимо причу о несрећним вереницима, која не постоји у реалности него настаје на страницама које романсијер испуњава узбуђеним рукописом, тако да пролазимо кроз простор и време гледајући кадрове приче сентименталног романа о вереницима, дакле о Алини и Иву, а да нисмо изашли из Ремонове собе у којој настаје његов роман. Радња тог романа је следећа: после веридбе пуне емоција, Алин и Ив се растају, са надом да ће убрзо следити венчање, али се он одаје пороку и криминалу и због тога бива осуђен и гиљотиниран; читајући један часопис, Алин сазнаје за несрећну судбину свог вереника и почини самоубиство бацивши се са литице. То је крај Ремоновог романа, који бива објављен у часопису и доживљава велики успех код публике, али он тако стиже и до праве Алине, која препознаје своју судбину у лику девојке из романа. Верујући да је писац написао роман на основу чињеница и да је њен вереник мртав, она уради исто што и Алин из романа: баца се са литице у море. Када сазна за несрећу која се догодила, писац је дубоко потресен, јер увиђа да је његово штиво изазвало смрт девојке. Проналази Ива и одлазе заједно на острво Бреа да одају пошту Алини. Док су стајали на ивици литице са које се несрећна Алин бацила, узбуђени Ив губи ослонац и пада са исте те литице, а писац остаје да се хвата за главу, докраја растројен после ове друге смрти коју је изазвао његов роман.

Чак и без снимљеног филма, на основу сценарија се одмах може разумети да Аполинер на узбудљив и убедљив начин меша фиктивну реалност романа који пише протагониста филма Ремон Бретеј, са његовим стварним животом, што води причу ка трагичном крају. Монтажна структура којом је остварено преплитање стварности и фикције по својој суптилности далеко надилази филмски језик тог времена. Осим

тога, са једнаком лакоћом са којом прелази из фиктивне реалности романа у стварност у којој живи његов јунак, сценариста Аполинер прелази из објективног приказа радње у субјективну, у приказивање тока мисли свога протагонисте. Аполинеров филмски таленат као да није ограничен чињеницом да је филм медиј заснован на бележењу објективне реалности, он маниром песника прекида низ објективних кадрова и у њих уплиће субјективне слике – мисли, сећања, асоцијације свога јунака. То није било ново у то време, али оригиналност лежи у томе што се иза таквог филмског рукописа осећа аутор, песник, у овом случају песник филма. Аполинер није био први који је филмским језиком исказивао субјективна стања лика, али јесте први велики песник који се посветио филмском стваралаштву, и то постаје очевидно док се чита његов сценарио. Зато се Аполинер може назвати једним од зачетника ауторског филма – који се афирмисао тек у годинама после Другог светског рата када Аполинер више увелико није жив – а такође и претходником поетског филма.

На крају анализе сценарија треба напоменути и Аполинерово коришћење техничких решења која су у то време постајала елементи филмског језика, као што су затамњење, отамњење, претапање кадрова или подељени филмски екран. Из начина на који их користи, осећа се да у сценарију не описује само радњу ликова, него да бележи ритам дешавања, дах филма, оно „нешто што би се могло назвати специфично филмском лепотом“, како то „нешто“ дефинише велики филмски уметник Акира Куросава (Akira Kurosawa) (KUROSAWA 1986: 183). И то је потврда тезе да је Аполинер, поред свих својих талената, имао и филмски, који је, нажалост, остао нереализован, због преране смрти и, свакако, ратних околности.

Закључак

У бројним естетичким текстовима и критикама Аполинер ретко помиње филм, исто тако и у поезији и прози. Готово ништа не знамо о томе које је филмове гледао и шта је о њима мислио, а за два сценарија знамо само зато што су пронађени у његовој заоставштини. Због тога је филмски аспект његовог дела углавном скрајнут, занемариван и заправо маргинализован. Међутим, ретко помињање филма у супротности је са значајем који му је Аполинер придавао, а посебно са његовом истинском вером у велику и сјајну будућност филмске уметности, коју је он тако луцидно умео да предскаже. Био је један од ретких савремених уметника и мислилаца који су осетили да атрактивно техничко откриће – кинематограф, може да створи велику уметност, чак толико значајну да ће у многим аспектима променити, па и заменити,

традиционалне уметности. Међу таквим Аполинеровим ставовима посебно се истиче онај који повезује стварање поезије и филма, што је сасвим природно за песника који је остао упамћен по песмама које спајају речи и слике – калиграмима, па зато Аполинера можемо сматрати претходником поетског филма.

Док у песмама и причама Аполинер афирмише филм као нераскидиви део савременог живота, у сценаријима даје свој допринос настанку нове уметности. То посебно важи за сценарио *Бреаћанке*, који нам први пут открива један непознат Аполинеров дар. Он користи филмски језик са зачуђујућом лакоћом, и то у време када он није био кодификован него је тек настајао, а монтажна структура дуге секвенце писања романа која обједињује стварност и фикцију, по својој суптилности далеко надилази филмски језик тога времена.

Покушавајући да одреде место нове уметности међу већ постојећим, први француски теоретичари седме уметности предвођени Ричотом Канудом покушавали су да дефинишу тајанствену снагу која привлачи гледаоце у замрачене филмске дворане. У *Бреаћанки* та снага зрачи између редова, па зато Аполинеру, уз све атрибуте који му се придају, можемо без сумње придодати још један, атрибут даровитог синеасте.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Поповић, Диана. *Поеџика Ајолинеровој калиграма*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2016.

APOLLINAIRE, Guillaume. “C’est un oiseau qui vient de France.” In: *Œuvres en prose complètes*. 1. Paris: Gallimard, 1993, 1058–1063.

APOLLINAIRE, Guillaume. “Interview du 24 juin 1917 au Pays.” In: *Œuvres en prose complètes*. 2. Paris: Gallimard, 1991, 988–991.

APOLLINAIRE, Guillaume. “La Bréhatine. Cinéma-drame en 4 parties.” In: *Œuvres en prose complètes*. 1. Paris: Gallimard, 1993, 1047–1057.

APOLLINAIRE, Guillaume. “La Bréhatine [Synopsis] Cinéma-drame en 5 parties.” In: *Œuvres en prose complètes*. 1. Paris: Gallimard, 1993, 1045–1046.

APOLLINAIRE, Guillaume. “La Femme assise.” In: *Œuvres en prose complètes*. 1. Paris: Gallimard, 1993, 409–494.

APOLLINAIRE, Guillaume. “Le cinéma à la Nationale.” In: *Œuvres en prose complètes*. 1. Paris: Gallimard, 1993, 1401–1402.

APOLLINAIRE, Guillaume. “Le Rabachis.” In: *Œuvres en prose complètes*. 1. Paris: Gallimard, 1993, 528–533.

APOLLINAIRE, Guillaume. “L’Esprit nouveau et les Poètes.” In: *Œuvres en prose complètes*. 2. Paris: Gallimard, 1991, 941–954.

APOLLINAIRE, Guillaume. “Les tendances nouvelles (Interview avec Guillaume Apollinaire).” In: *Œuvres en prose complètes*. 2. Paris: Gallimard, 1991, 985–987.

APOLLINAIRE, Guillaume. “Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes.” In: *Œuvres en prose complètes*. 2. Paris: Gallimard, 1991, 3–52.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Paris: Gallimard, 1999.

- APOLLINAIRE, Guillaume. "Peinture pour cinéma." In: *Œuvres en prose complètes*. 2. Paris: Gallimard, 1991, 845.
- APOLLINAIRE, Guillaume. "Un beau film." In: *Œuvres en prose complètes*. 1. Paris: Gallimard, 1993, 198–201.
- COHEN, Nadja. "La Bréhatine: un scénario trop tournable d'Apollinaire?" In: *Poésie et médias XX-XXI^e siècles*. Nouveau Monde éditions, 2012. <<https://nadjacohen.wordpress.com/2012/04/23/la-brehatine-un-scenario-trop-tournable-dapollinaire/>> 4. 10. 2020.
- KANUDO, Ričoto. *Sedma umetnost*. Beograd: D. Ilić, (Edicija Theatron), 2015.
- KUROSAVA, Akira. *Nešto kao autobiografija*. Beograd: Institut za film, 1986.
- RAMIREZ, Francis. "Apollinaire et le désir de cinéma." *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (1995): 371–389. <https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1995_num_47_1_1883> 4. 10. 2020.
- STOJANOVIĆ, Dušan. „Misao stara sedam decenija: film.“ U: STOJANOVIĆ, Dušan (ur.). *Teorija filma*. Beograd: Nolit, 1978, 11–51.

Diana M. Popović

Apollinaire – From Poetry to Film

Summary

Guillaume Apollinaire is known as a great poet, writer, theorist, and art critic, who left an indelible mark on French and European cultural heritage. However, one aspect of his diverse and extensive opus is less known and researched, almost not mentioned, and it is his filmmaking. This paper presents Apollinaire's contribution to film art, with the aim of illuminating that part of his creative opus and pointing out its value and significance. The text is divided into three parts – the first presents Apollinaire's theoretical considerations and statements about film as art, the second explores the place of film in his poetry and prose, and the third is dedicated to the analysis of his two film scripts.

The rare mention of the film in Apollinaire's opus contradicts the importance he gave to it, and especially his faith in the great future of film art. He was one of the few contemporary artists and thinkers who felt that an attractive technical discovery, cinematograph, could create great art, so significant that he believed it would change, and even replace, traditional art in many aspects. A statement stands out, the one that connects the creation of a song and a film, which is quite natural for a poet remembered for poems that combine words and images – calligrams, so he can be considered a forerunner of the poetic film.

In his poems and stories, Apollinaire promotes film as an inseparable part of modern life, and in his scripts, he gives a contribution to the emergence of new art. This is especially true for the script of *La Bréhatine* where Apollinaire's hitherto unknown gift for filmmaking is shown. He used film language with astonishing ease at a time when that language had not yet been codified but was just emerging. Apollinaire's film talent does not seem to be limited by the fact that film is a medium based on recording objective reality. In the manner of a poet, he cuts a line of objective scenes and incorporates subjective images into them – thoughts, memories, and associations of his hero. Apollinaire was not the first to express the subjective states of the character in film language, but he was the first great poet to dedicate himself to filmmaking, so he also marked this script with his poetic talent. That is why Apollinaire can be called one of the founders of an auteur film – affirmed in the years after the Second World War, when Apollinaire was no longer alive – and also the forerunner of a poetic film.

Keywords: Apollinaire, cinematography, screenplay, *La Bréhatine*.

СЛАЂАНА Д. МИТИЋ
World Music Asocijacija Srbije*
Оригинални рад / Original paper

ТАНГО СТЕВАНА МАЛЕКА: ПРВИ КОМПОЗИТОР ЦЕЗА У СРБИЈИ

САЖЕТАК: На музичко извођаштво прве половине XX века велики утицај су имали еруптивни жанрови попут цеза или аргентинског танга. Један од музичара чије се стваралаштво кретало између класичарског и популарног, између филхармоније и цез бендова био је Стеван Малек. Контрабасиста, гитариста и бандонеониста, он оставио је завидну заоставштину у нотним записима као аранжер народне и популарне музике. Свој класичарски извођачки опус презентовао је у Музици Краљеве гарде, оркестру Народног позоришта и Београдској филхармонији. За историју српског цеза значајан је као први аутор музике у цез идиому. Његово име је забележено и као име првог бандонеонисте у Србији. На грамофонским плочама су сачувани звучни снимци овог врсног инструменталисте и аранжера.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Стеван Малек, танго, цез, контрабас, гитара, бандонеон.

Увод и биографски подаци

Досадашњим научним студијама и чланцима реконструисани су поједини сегменти историје популарне музике и створене базе података за будућа истраживања. Др Марија Думнић Вилотијевић се у опсежној етномузиколошкој монографији *Звуци носилалије: историја староградске музике у Србији* (Думнић Вилотијевић 2019) бавила настанком градске народне музике, градском народном музиком од почетка XX века до 1941. године и староградском музиком као жанром популарне народне музике. У међуратној периодици часопис *Ревуја музике* важан је извор за проучавање популарне музике. Гласило је од заборава сачувао др Александар Васић у оквиру рада на интегралном истраживању и проучавању корпуса међуратне српске музичке периодике (Васић 2012). Часопис је излазио од јануара до јуна 1940. године, а у нотним прилозима који су чинили половину публикације објављивали

* sladjanamitic@hotmail.com

ване су композиције популарне музике. Садржај часописа сагледан је и обрађен из различитих углова: анализом текстова о класичној музици (Васић 2015) и студијом о популарним жанровима на његовим страницама (Милановић 2015). Ревитализацији занемарених сегмената музичке прошлости допринело је и издавање посебних едиција са нотама композиција попут *Анџолоџије српске њојуларне њесме*, св. 1: *Време шлајера*, у издању Удружења композитора Србије (Илић 2010). А едицију издавачке куће „Слио“ – *Музика београдских кафана, салона и клубова* – чине четири свеске нота староградских песама, модерних песама и игара и руских популарних песама и игара из албума и збирки Јована Фрајта и Сергеја Стрехова. Та драгоцену издања је пасионирано приредила музиколог и музички критичар Христина Медић (Медић 2014а; 2014б; 2015; 2017).

Популарна музика између два светска рата била је жанровски разноврсна – од музике за игру, шлагера до цезираних фокстрота и танга. О историји, карактеристикама и учесницима у стварању синкопиране музике у Србији од 1921. до 1941. године не постоје подробне студије, изузев оквира датих у тексту „Продор цеза у културни живот Србије“ др Иване Вуксановић (Веселиновић Хофман 2007: 582–600). Међуратна цез сцена је и даље мало позната област српског музичког стваралаштва која изискује даље и подробније истраживање, као и проналажење примарних извора: нота, звучних записа, архивске документације и сл.

Предмет разматрања овог рада је стваралаштво Стевана Малека, мало познатог извођача, аранжера и аутора популарне музике. О том значајном музичару и аутору домаћа лексикографија не даје податке, укључујући ту и *Српски биографски речник* Матице српске, прворазредни речник националне биографије.

Цез у Србији своје почетне импулсе добија 1921. године, с наступањима првих неименованих салонских оркестара и отварањем прве школе играња у Београду – Петра Стајића.¹ Први значајнији оркестар оформио је италијански бубњар Луиђи Антонио Тодо (Luigi Antonio Todo) из Мелана (Melano) који је своју српску каријеру започео 1925. наступањима у београдском хотелу „Палас“.² Тридесетих и четрдесетих година популарну музичку сцену чине бројни оркестри. Један од значајнијих бендова пред сам рат је „Melody Boys“, бенд виолинисте Милорада Марјановића чији је повремено члан био и Стеван Малек. Тридесетих година прошлог века развија се и гитарска школа чији су

¹ Ову личност треба разликовати од композитора и пијанисте Петра Стајића (1915–2008), професора Музичке школе „Мокрањац“ у Београду.

² Недуго по свом јавном музичком појављивању, Луиђи Антонио Тодо се крајем 1925. у Београду венчао с Катарином Андрејевић (*ВРЕМЕ* 7. XII 1925: 7). Ово појашњава вишегодишње присуство италијанског бубњара на београдској музичкој сцени.

пионири били Јаша Томић, Мирко Марковић и Стеван Малек на бенду, хавајској и класичној гитари. С популаризацијом хавајске музике, Малек своју улогу проналази супротно очекиваном – на енергичном аерофоном инструменту бандонеону.

Паралелно с доприносом развоју популарне музике, Малек се позиционира као контрабасиста Музике Краљеве гарде, оркестра Београдске опере, Београдске филхармоније и Оркестра Радио Београда. Контрабас није био распрострањен солистички инструмент на концертима у Србији између два светска рата, тако да се Малеково име најпре проналази у емисијама Радио Београда, Београдском хавајском квинтету Бранка Савовића, Забавном квинтету Илије Тодоровића, цез оркестру „Melody Boys“ и камерном трију Златка Тополског. Тај сегмент његовог стваралаштва се због спорадичности не може сагледати у континуитету и ставити у временске оквире. С друге стране, доступни нотни записи указују на њега као аранжера и првог аутора цез музике у Србији. Малекова дискографска заоставштина су две грамофонске плоче које материјализују умеће његовог музицирања на класичној гитари и виртуозитет који је постигао као свирач танга на бандонеону.

У српским писаним изворима постоји кратка биографија гитаристе Стевана Малека. Осим да је био мултиинструменталиста, забележени су година рођења и податак да је рођен у Оршави у Румунији (Дојчиновић 1992: 61–62). До детаљнијих података о његовом школовању, доласку у Београд и професионалној каријери дошло се након вишегодишњег трагања за похрањеним и необјављеним изворима.

Стеван Малек (Stephan/Stefan Malek) рођен је 30. новембра 1904. у месту Мехадија (Mehadia); према другим изворима рођен је у варошици Ваља Болвашница (Valea Bolvaşnița),³ у непосредној близини Бање Херкулане у Румунији.⁴ Родитељи Стефан Малек (Stefan Malek) и мајка Матилда (Марија) Шандор (Mathilde Sándor) бавили су се хотелијерством.⁵ Стеван са шест година полази у школу у Ваљи и стиче основно четворогодишње образовање. Даље школовање наставља 1914. у Вршцу. Каснији догађаји везани за родитеље и чињеница да је Малек тада имао десет година указују на то да се те године цела породица преселила у Вршац.⁶ Грађанску школу похађа све до 1916, када је због

³ При најави Малековог венчања вршачки матичар наводи да је Малек рођен у Мехадији (Предић 1928: 12); у бази Архива „Аролсен“ место рођења је Ваља Болвашница; у Картон пребивалишта Стевана Малека (Историски архив Београда) унет је податак да је рођен у Вршцу.

⁴ Ваља Болвашница је место у Румунији северно од Оршаве.

⁵ Име Марија записано је у Картону пребивалишта ИАБ. У осталим архивским документима који садрже биографске податке о Стевану Малеку име мајке је Матилда.

⁶ Према Малековим наводима, родитељи су страдали 1946. у Југославији као жртве комунистичког режима.

лоших материјалних прилика у којима се нашао породица присиљен да напусти гимназију. Пошто му је отац у Првом светском рату мобилисан у аустроугарску војску, он се са четрнаест година суочава са животним недаћама и беспарицом и почиње да зарађује за живот. Прво се запослио у фабрици обуће, потом у железари. Трећи пут мења занимање по завршетку Првог светског рата и од 1918. до 1920. ради у кројачници.⁷

Преокрет у животу младог Малека везан је за отварање Војне музичке школе у Вршцу.⁸ Иако су архивски подаци (AROLSEN ARCHIVES: 81086850-M00250⁹) о времену које је провео на школовању различити,¹⁰ он од 1920. учи да свира на контрабасу и харфи на којој касније никад није музицирао.¹¹ После школовања у Вршцу долази у Београд и од 1924. је војни музичар у Музици Краљеве гарде у којој остаје све до 1930. године. Према Малековим наводима, у Музици Краљеве гарде ангажован је као први контрабасиста.

Године Малековог боравка у Музици Краљеве гарде чине први период његовог континуираног развоја као оркестарског музичара. Паралелно с професионалним ангажманом контрабасисте у оркестру, он од 1926. похађа Музичку школу „Станковић“ и учи теорију музике. У исто време успева да овлада и (као аутодидакт?) музицирањем на хармоници, бандонеону и гитари. Са та три инструмента, тридесетих година започиње каријеру као извођач популарне музике на Радио Београду. Теоријска знања о музици примењује у аранжирању и компоновању популарне музике.

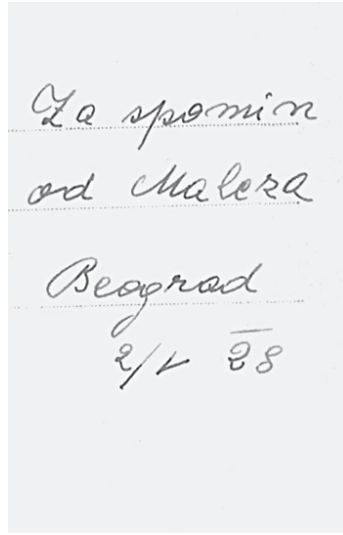
⁷ Власник кројачнице био је Емил Беке (Emil Becke).

⁸ Иако нулта група питомаца школовање започиње 1920. године, Војна музичка школа у Вршцу званично је започела с радом 1921. године.

⁹ Основни биографски подаци о Малеку преузети су из дигиталне базе података Архива „Аролсен“.

¹⁰ У архивској грађи нотирани су различити подаци о Малековом школовању. У професионалној биографији наведен је период од 1921. до 1923. године, док је у персоналном досијеу назначено да је 1921–1926. похађао Војну музичку школу у Вршцу.

¹¹ Малек наводи да је у Школи свирао контрабас и харфу. Тај податак се коси с утврђеном концепцијом наставе у Школи по којој су питомци у прве три године имали обавезно свирање на једном жичаном и једном дувачком инструменту, док је учење клавира било факултативно; вид.: „Уредба о војној музичкој школи“ 1924: 1067. Треба уважити и навод (Дојчиновић 1992: 61) да је Малек свирао и на удараљкама и тромбону. Из тог податка је могуће извући произвољан закључак да је Малек у Војној музичкој школи у Вршцу прве три године свирао на контрабасу и тромбону, а да му је учење харфе придодато у периоду напредног једногодишњег усавршавања. Да је Малек у Војној музичкој школи провео четири године и то као питомац нулте групе од 1920. до 1923. године, имплицира и сећање породице флаутисте Милана Владива да њихово пријатељство датира још из ове школе у Вршцу. Томе у прилогу говори Уредба о војној музичкој школи (1924: 1065), којом је уређено да питомац Школе није могао бити старији од шеснаест година.



Сл. 1. Стеван Малек: фотографија са посветом флаутисти Милану Владиву (Пауновић)¹²

*Солистa њоуларне музике на бенду,
хавајској њишари и акордиону*

Крајем двадесетих година, осим професионалног усавршавања, догађају се значајне промене и у приватном животу Стевана Малекa. Вршачки матичар Предић 31. октобра 1928. саопштава јавности:

Оглашујем, да следећи брачници желе ступити у брак: име презиме женика Стефан Малек, невесте Ирен Вајсбергер; породично стање женика нежењен, невесте неудата; занимање женика наредник музичар; вероисповест женика р. кат. невесте жидов; старост, место рођења женика 23 године, Мехадија, невеста 16 година, Вршац; Место становања женика Београд касарна Краљеве гарде, невесте Вршац, Стев. Немање 32; име и презиме родитеља женика Стеван Малек, Митилда Шандор, невесте пок. Јозеф Пинкаш Антон Вајсбергер, Берта Бахраг (Предић 1928: 8).

Даље, матичар позива да се изјасне они који знају за препреку или околност које би могле утицати на слободно склапање брака. Оглас је био намењен становницима Београда и Вршца где су становали будући младенци. Иако је Стеван рођен у Румунији, по одласку породице из Мехадије његов живот се наставља у Вршцу. Ипак, невестине године

¹² На полеђени фотографије написана је посвета из 1928. године, али се то не може сматрати и годином њеног настанка јер је Малек тада имао 24 године. Постоји могућност да је снимак настао у Војној музичкој школи у Вршцу или непосредно по Малековом доласку у Београд, дакле настанак фотографије би се могао узети за период 1922–1924. године.

не дају основа да се о њиховом браку говори као о крунисању млада-
лачке љубави. Малекова прва супруга Ирена имала је само шеснаест
година када се удала.

Након венчања 1928, већ у новембру наредне године, Малек и Ире-
на (Irene Weissberger) добијају кћерку Виолету (Violaine Mady Fulton),
а неколико година касније и Марлену (рођена 1934, удата Путник) (ИАБ:
К. П.).¹³

У међувремену, Малек напушта Музику Краљеве гарде и од 1930.
покушава да се пробије у популарној музици. Прилика за то су били
бројни оркестри који су под паролом „дез“ наступали у београдским
дворанама и хотелима. Нема никаквих података о његовом музицира-
њу у неком од бендова с почетка тридесетих, али је у његовој биогра-
фији записано да је наступао с оркестром у Ауто-клубу у Београду.

Малеково име као извођача популарне музике први пут се поја-
вљује у најавама музичких емисија на Радио Београду. У популарној
музичкој емисији *Шарено вече*, од 20. августа 1932. један од учесника
је Стеван Малек. За два и по сата колико је трајало музицирање, насту-
пали су певачи Народног позоришта Милева Бошњаковић, Василије
Шумски и Бошко Николић и инструменталисти: Владимир Микеладзе
на труби, Александар Николић на саксофону и Малек на хармоници
и хавајској гитари (*РАДИО БЕОГРАД* 1932/33: 23).

Малек на „хавајци“ изводи композицију из репертоара Nilo Ha-
waiian Orchestra. Врло брзо ће рефлексивна хавајске музике, али и имиџ
свирача на стил гитарама с цветним венцима око врата постати један
од најслушанијих и најексплоатисанијих популарних стилова у Срби-
ји тридесетих година.¹⁴ Извођења на хармоници и хавајској гитари
имају подједнак значај за каснију репродуктивну уметност С. Малека.
Страст аргентинског танга и сетна чежња коју је одашиљала хавајска
музика на његовим наступањима, симболишу стазе којима ће се кре-
тати и у својој доцнијој уметничкој каријери, али и у животу.

Повремена наступања на Радио Београду, укључујући и његове
солистичке наступе, заснована су на музици коју изводи на бенџу,
хавајској гитари, акордиону (хармоници) и бандонеону. Назив „акор-

¹³ Виолета је после Другог светског рата отишла у Аустрију на школовање. Тамо је
упознала Сема Фултона (Sam V. Fulton; амерички ратни ветеран) и њих двоје су се током
педесетих година преселили у САД. Друга кћерка Марлена, удата Путник, живела је у Бео-
граду. Према усменом сећању гитаристе Уроша Дојчиновића, Марлена је радила у продав-
ници музичке опреме „Скала“ у Балканској улици. Нажалост, обе ћерке су преминуле и овај
рад је ускраћен за сећања породице и документа из породичног архива; вид.: <https://www.legacy.com/obituaries/name/violaine-mady-fulton-obituary?pid=164001720>.

¹⁴ Најбољи репрезент утицаја хавајске музике је снимак Луја Армстронга с оркестром
из 1930. године: Louis Armstrong and his Orchestra „Song of the Island“ (Na lei o Hawaii / Charles
E. King).

дион” је коришћен у најавама за све његове наступе, тако да се све до 1940. године не може раздвојити свирање на бандонеону и хармоници. У емисији од 25. септембра 1932. он на акордиону свира танго *El Matrero*¹⁵ и танго за бандонеон *Spensierado* Италијана Чезара Мениконија (Cesare Meniconi), из 1931. године.¹⁶ На тенор бенџу је извео *Peck-o-Pick* Мајкла Пингитореа (Michael Pingitore), композитора и бенџисте у оркестру Пола Вајтмана (Paul Whiteman and His Orchestra).¹⁷ И у наредним годинама његово радијско музицирање било је сличног садржаја: свирао је популарну музику на неколико инструмената.

Период после 1930. је, осим наступањима на Радио Београду, обележен Малековим аранжирањем традиционалне и популарне музике. У библиотечким фондовима може се пронаћи двадесетак партитура, где потписује музику или обраду фокстрота, танго музику, валцере и др. Томе је свакако морало претходити добро познавање музичких стилова, инструмената и теорије музике. Нема одговора на питање да ли је био темељно упознат с народном музиком или је користио свој неоспорни таленат, али његово прво значајније аранжерско дело излази из оквира плесне музике којом се у то време представљао публици. Наиме, тематски целовитији захвати у сфери аранжирања датирају из 1933, када у едицији „Фрајт“ издаје обраду 24 песме под називом *Албум јуџословених народних њесама за њиџар* (СРПСКА БИБЛИОГРАФИЈА 1868–1944, том 10: 45935).

Пред сам почетак Другог светског рата издавачка кућа Јована Фрајта објављује *Најлепше мелодије: за хавајску њиџару, за соло њиџару. Уз њрајџњу њиџаре*. Приређивачи нота за гитару су Мирко Марковић и Стеван Малек. Садржај те збирке је својеврстан поглед у музику актуелну крајем тридесетих година прошлог века (СРПСКА БИБЛИОГРАФИЈА



Сл. 2. Малек, портрет из младости (Пауновић).

¹⁵ *El Matrero* је танго Арманда Карере (Armando Carrera) из 1927. године, који је снимно Orquesta Tipica Victor.

¹⁶ *Spensierado bandoneón: tango típico argentino* / C. Meniconi.

¹⁷ У свету, тенор бенџо је био највише заступљен у џез оркестрима који су свирали популарну музику попут оркестра Пола Вајтмана. У Србији су први и једини значајни свирачи били Мирко Марковић и Стеван Малек. Обојица су средином тридесетих „напустили“ тај инструмент и заменили га гитаром. Бенџо је био најраспрострањенији и најдуже се задржао у дамен-капелама, углавном анонимним женским оркестрима којих је било у великом броју у српским кафанама између два светска рата.

1868–1944, том 10: 47227). Гитаристичка збирка садржи музику за игру попут танга или лаганих фокстрота познатих аутора (Ратко Лазић, Јосиф Цанков, Мирко Младеновић и др.) и народне песме. Куриозитет је песма *Каг се сѝусѝи ѝлава ноћ* коју је компоновао Мирко Марковић на текст Ратка Лазића. За гитару ју је приредио Стеван Малек. Swing fox је, условно речено, сучељавање два плесна музичка „корака“ – фокстрота и „цез љуљашке“.

Композитори Мирко Марковић, Розалија Адања, Сергеј Страхов и Стеван Малек за собом су оставили партитуре које су засад једини сведоци оригиналног, ауторског стварања на међуратној српској цез сцени.

О сарадњи Марковића и Малека пре издавања гитаристичке збирке нема много података изузев чињенице да су обојица били чланови цез оркестра „Melody Boys“ и Београдског хавајског квартета. Није познато да ли су у исто време наступали у оркестрима, али постоји најавна за полчасовни радијски наступ гитарског дуа Марковић–Малек (*РАДИО БЕОГРАД* 1939/21: 4). У једној емисији је на репертоару била и народна музика коју изводе заједно с Рафаилом Бламом на хармоници (*РАДИО БЕОГРАД* 1939/23: 4). У доступним новинским написима о музици и музичарима Београдског хавајског квартета, Малеково име као члана оркестра помиње се тек четрдесетих година, а његово „хавајско“ музицирање везано је за бандонеон. Квартет је пред почетак Другог светског рата био популаран у толикој мери да је био узор многим младим гитаристима. О хавајском оркестру постоји забележено сећање гитаристе Драгослава Петковића (1986):

Први пут сам свирао са појачаним звуком гитаре монтираном слушалицом за радио детектор, захваљујући моме пријатељу Јовићу /јувелиру са Ст. Ђерма/ који је био певач и гитару користио за пратњу. Било је потребно укључити је у радио апарат. Репродукција лоша /микрофонија/ али је барем било гласно!!! У јесен, 1940. године, имао сам по први пут прилику да видим оригинал „Premier Vox“ хавајске гитаре израђене од бакелита. Појачало-бокс коришћен је и за смештај гитаре. Нажалост, начин како су обе гитаре /Савовић, Спасојевић/ грађене, није никада било могуће исте магнете на плектрум гитари уградити. Остало је велико одушевљење за диван, снажан тон, неопходно потребан за један нежан инструмент – гитару.¹⁸

Репертоар квартета, осим хавајске музике, сачињавали су и танга, музика из филмова и шлагери. Били су заступљени и аутори популарне музике с Балкана. Марио Кинел (Kühnel, 1921–1995), хрватски компо-

¹⁸ Драгослав Драги Петковић (1922–2014) био је српски цез гитариста и професор музике.



Сл. 3. Београдски хавајски квартет Бранка Савовића са бандонеонистом Стеваном Малеком (Савовић)

зитор и текстописац, говорећи о својим песмама компонованим током четрдесетих година, износи следеће податке:

Прва домаћа композиција штампана у „Акорду“ била је *Снијежи*. Одмах је данашњим ријечима, постала хит... Сем тога, *Снијежи* је slow-fox који се даде на више начина свират’... а рекламиран је као „Успјех сезоне“ јер се пјевао на све стране. На Радио-Београду ову су композицију, у извођењу *Хавајској кваријети*, стално емитирали; постоји и податак да је *Снијежи* последња пјесма коју је Радио-Београд емитирао пре бомбардовања 6. травња 1941. године! (LUKOVIĆ 1989: 51).¹⁹

¹⁹ Искрпну биографију Марија Кинела, коју је саставила музиколог Ивона Ајановић, доноси *Хрвајски биографски лексикон*, вид.:

https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiq_r7vnZ7wAhUrmYsKHecuA5AQFjABegQICRAD&url=https%3A%2F%2Fhbl.lzmk.hr%2Fclanak.aspx%3Ffid%3D10362&usg=AOvVaw10h76LryEObYmc8BnsgGjD. Вид., такође, библиографске податке о Кинелу у КРПАН 2005: 286; 2015: 228. Захваљујем др Александру Васићу, научном сараднику Музиколошког института САНУ, за упућивање на ове три публикације.

О том наступу забележено је следеће сведочење:

Враћајући се са посла улицом Кнеза Данила, чуо сам једне вечери музику на хавајским гитарама! Био је то Хавајски квартет Радио Београда, познат у целој Европи поред холандског Radio Hilversuma, са изванредним музичарима од којих су највећи били: Мирко Марковић, Стеван Малек, Мирко Спасојевић, Бранко Савовић. Упознавање, чули су шта знам и понудили да свирам на следећој емисији, али без најаве мога имена. Био је то мој први наступ на Радио Београду 05. 04. 1941. године. Сутрадан, бомбе на Београд (Петковић 2002).

С музицирањем у Хавајском квартету Малек добија „сертификат“ првог и јединог бандонеонисте у Србији у првој половини XX века. У тексту из 1940. године, објављеном поводом петогодишњег континуираног рада оркестра, говори се и о његовом свиралачком умећу:

У извођењу неких тачака се служе, осим обичних и електричних гитара и „бандонеоном“... То је први инструмент те врсте код нас. Малек се је показао прави мајстор у свирци на њему (А. П. 1940: 15).

Цез Стивана Малека

Прва, пионирска етапа цез музике у Србији везана је за период између два светска рата. Студентски или професионални оркестри из тридесетих година прошлог века изводили су музику која се ослањала на укус широког аудиторијума. Ближе одређење звука који је долазио из дворана за игру јесте музика периода „Jazz Age“, филмска музика, мелодије српских композитора, музика Глена Милера (Glenn Miller), Дјука Елингтона (Duke Ellington) и др.²⁰ Посебност, када је реч о инструментима на којима се базирао извођачки сегмент популарне сцене, осим карактеристичних труба, бубњева или саксофона, била је и хармоника као готово незаобилазни „декор“ на већини фотографија ондашњих српских оркестара.

Када је Малек почео да гаји афинитете према овом музичком жанру, као и конкретнији подаци о његовом учешћу на цез сцени, непознаница су све до 1938. године. Уколико се будно прати његова биографија, једина, али и једва уочљива могућност јесте да је био члан оркестра Ивана Александрова. Цез оркестар Александров је наступао и на Радио Београду (*РАДИО БЕОГРАД* 1933/24: 22). Оркестар је 1933. био предста-

²⁰ Од српских композитора били су присутни: Јован Фрајт, Сергије Страхов, Владимир Плотников, Розалија Адања, Стеван Малек, Мирко Марковић, Маргит Дорман, Алфред Пордес Срећковић и др.

вљан као цез оркестар Ауто-клуба, а Малек управо тај елитни клуб наводи као место у којем је свирао почетком тридесетих година.

Директно до Малека као цез музичара воде малобројне најаве за наступања оркестра „Melody Boys“. Бенд је оформљен 1938. и деловао је све до 1941. као један од еминентнијих састава у Београду.²¹ Први састав оркестра чинили су: Милорад Марјановић, Ђорђе Караклајић, Пишта Вајс, Мирко Марковић, Стеван Малек, Францетић и Мирослав Рамбосек Бепо. Оркестар се први пут јавно појавио на таласима Радио Београда (*ПРАВДА* 3. XI 1938: 17). Наредних година бенд константно музицира на матинеима у Инжењерском дому. Генерално, проучавање и класификација важнијих оркестара и извођача отежани су недостатком звучних записа и потпуним игнорисањем ондашње музичке критике. Трагови музицирања и музичара из међуратног периода једва су видљиви, што у знатној мери отежава да се сачини конкретнија слика, одреди појединачни допринос оркестра или појединаца из плејаде, гледано и из угла данашњице, завидног броја актера супкултуре у Србији између два светска рата.

Искуство које је стекао као инструменталиста у овој мало знаној деоници у каријери, крунисао је цез ауторством 1938. године. Ноте његове композиције *Swinging accordeon* (МАЛЕК 1938) објавио је загребачки издавач „Херкиза“. То је прва записана композиција једног српског аутора која говори језиком и ритмом цеза. *Swinging accordeon* је написан за хармонику уз пратњу клавира. *Swinging accordeon* је прекомпонован свинг, то јест композиција је записана у потпуности, најпрецизније, без импровизованих делова, што је, упркос цез ритму, пре сврстава у класична дела. С друге стране, компоновани материјал неоспорно показује да је аутор био добро упућен у језик свинга и тиме отвара простор да извођач може да изнађе слободу цез импровизације. Године издавања партитуре и формирања оркестра „Melody Boys“ подударају се, а да ли ју је оркестар и изводио не може се тврдити али ни оспорити. Отворена је могућност да је композиција *Swinging accordeon* била представљена београдској публици у извођењу Малека на хармоници и Мирослава Рамбосека, пијанисте састава „Melody Boys“, на клавиру.

Могућна аналогија Малековог музицирања на хармоници али и вероватни цез утицај на његов репродуктивни и стваралачки опус јесте италијански музичар Горни Крамер (Gorni Kramer). Сличности између италијанског и српског музичара уочавају се још од основних

²¹ Критичар Душан Савковић као познатији међуратни пионирски цез оркестар, под вођством Милорада Марјановића, наводи „Melody Boys“, који је наступао и на Радио Београду. Подробније вид. у Савковић 1953: 5.

SWINGING THE ACCORDEON
 ACCORDEON SOLO
 By St. Malek

Swing-Tempo

Сл. 4. Уводни део нотног записа Стевана Малека *Swinging the Accordeon*
 (Музичка збирка Nacionalne i sveučilišne knjižnice у Загребу, sign. H1-4*-900)

података о музичком образовању: обојици је примарни инструмент контрабас. Крамер је родоначелник италијанског цеза, али и врстан извођач аргентинског танга, док је Малек пионир српске популарне музике и једини свирач на бандонеону у Србији до 1941. године. Поред тога, утицаји на Крамера и Малека су долазили из истих извора: то су аргентински композитори и извођачи танго музике. Имена Педра Мафије (Pedro Maffia) или Педра Лауренца (Pedro Laurenz) само су нека од имена која су предводила светску танго сцену. Малек ће се бандонеону више посветити у каснијој, „немачкој“ етапи своје каријере, из које је произашла и грамофонска плоча *El Bandoneón*.

Педагог и извођач на класичној гитари

У историји српске гитарске педагогије, године 1939. први пут је институционализована настава за класичну гитару. Наиме, у јесен 1939. године, Малек постаје наставник класичне гитаре у Музичкој школи „Станковић“ (Крајачић 1981: 58).

Забелешке о Малековим наступањима на класичној гитари који би му дали легитимет предавача, изузев музицирања у дуету с Мирком Марковићем у емисији Радио Београда 22. маја 1939. године (*РАДИО БЕОГРАД* 1939/21: 4), не постоје у доступној архивској грађи. Једини трагови континуираног гитарског извођаштва Стевана Малека воде до 1940. године и Забавног квартета Илије М. Тодоровића. Састав су формирали музичари Опере и Филхармоније. Заједно с челистом Илијом Тодоровићем, чинили су га контрабасиста Стеван Малек, флаутиста Милан Владив и виолиниста Андрија Хаузер. Четворица заљубљеника у гитару су свој први наступ на Радио Београду имали 20. новембра 1940. године (*РАДИО БЕОГРАД* 1940/19: 9). У почетку, репертоар је био пот-

пуно окренут ауторима попут Биксија (Cesare Andrea Bixio) или Дунајевског (Исаак Осипович Дунаевский). Из наступа у наступ, уочавају се жанровске промене у концепцији гитарског састава. Квартет је и даље неговао „light“ музику али преусмеравајући је према репертоару који би био примеренији популарним концертима какве су држали војни оркестри. Тако су се у њиховим гитарским наступима на Радио Београду могли чути маршевска музика, увертире, потпури, интермеца, полке и валцери.

Да је Малек био самоуки гитариста потврђују наводи из кратког интервјуа који је немачкој штампи дао гитариста Франц Бахтелер (Franz Bachteler), а у коме је забележено његово сећање да је Малек гитарско умеће стекао двадесетих и тридесетих година, учећи по методи за класичну гитару немачког гитаристе, композитора и педагога Хајнриха Алберта („Heinrich Albert Gitartenschule“) (BACHTELER 2012: 24).

Педагошком раду и класичној гитари Малек се посвећује после 1950. у Штутгарту. Његов ученик, немачки гитариста Волфганг Шмид (Wolfgang Schmid), кроз детаље о почецима свог музицирања делимично осветљава и професора Малека с краја педесетих година:

Учење гитаре је почео 1959. године код дивног али строгог професора Стевана Малека: „Ако не будеш хватао акорде правилно, одсећи ћу ти све прсте...“ у ритму свинга, румбе, бугија и твиста! Слушао сам наравно AFM Stuttgart америчку радио-станицу с најбољим снимљеним и одсвираним џезом, кантријем, поп музиком и касније соулом с басом наклоњеним FM саунду (SCHMID 2015: 46).

Музицирање на гитари Малек крунише 1966. као учесник камерног музицирања овековеченог на плочи *Recital für Fagott* фаготисте Герхарда Хасеа (Gerhard Haase), за немачку издавачку кућу „Christophorus“. У дуу са Хасеом изводи Сонату у Це-дуру за фагот и гитару, оп. 13, Карла Гепферта (Karl Andreas Göpfert).²² Та Малекова интерпретација, иако је гитара у сенци звучно доминантнијег фагота, представља префињену игру „позива и одзива“.

Холандски критичар Јан Кол (Jan Kool) ову плочу је високо оценио:

Узвишени снимак, који „ништа не оставља“ скривено и доводи инструменте у собу. Иако о томе не би требало да говорим (можда наш уредник то не чита!), топло препоручујем саму музику. Имаћете мало шансе да то другачије чујете и то је предивно! (Kool 1967).

²² После немачког издања, године 1972. појавила се и плоча за америчко тржиште под називом *Art of the Bassoon*, у издању њујоршког Musical Heritage Society.

Реситал за фаџоџ је музика огољених инструмената у којој се до танчина чује свака одсвирана нота. Запажање Јана Кола долази до пуног изражаја при слушању извођења *Сонате за фаџоџ и џиџару*. Префињене гитарске жице се у већем делу композиције стапају с фаготом. Малекова гитарска бравура смештена је у други део дванаестоминутног извођења. Са дизањем тензије фаготисте, буди се и гитара и почиње њихово поигравање које је Кол кратко и непогрешиво окарактерисао „узвишеним“ јер су заиста запањујући крајњи ефекат и потпуна синхронизација два инструмента упркос доминацији фагота.



Сл. 5. Испред микрофона Радио Београда;
слева надесно: Илија Тодоровић, Стеван Малек, Манџи Дорман, ?, ? (ВАД)

Контрабас и концертна музика

Контрабас у концертном животу Србије у првој половини ХХ века био је „замрзнут“ као део оркестра или повремени учесник у камерном музицирању. Инструмент који је у инструменталној заједници подједнако значајан за свеукупни оркестарски звук, боравио је у позадини као и његови свирачи. У документарном материјалу из међуратног периода и у новинским написима о музици, спорадично се наилази на имена Момира Венчевића, Љубомира Богдановића, Јосипа Воцасека, Стевана Малекa и Драгољуба Живановића, диригента и најзначајнијег педагога у историји контрабаса и контрабасиста у Србији.

Живановић се школовао у најпрестижнијим музичким центрима у Европи. Након музичке школе у Београду завршио је Државну акаде-

мију у Бечу, а усавршавао се на академијама у Риму, Прагу и Паризу. У периоду од 1922. до 1923. био је наставник у Војној музичкој школи у Вршцу (*ПРАВДА* 26. I 1939: 6; *КРАЈАЧИЋ* 2003: 110). То је и период школовања будућег контрабасисте Стевана Малекa, тако да нема места дилеми да ли је Малек био ђак Драгољуба Живановића.

Прву концертну прилику да покаже умеће музицирања у које га је увео Живановић у Војној музичкој школи, он добија само годину дана пошто је постао члан оркестра Музике Краљеве гарде. На концерту харфисткиње Никол Анкије Кастеран (Nicole Anckier-Casteran), одржаном 4. марта 1925, наступили су и солисти оркестра Краљеве гарде. За контрабасом је био Стеван Малек. Уз учешће гудача, извођена је музика Дебисија (Claude Debussy), Сен Санса (Camille Saint-Saëns) и Равела (Maurice Ravel). Публика је бурно аплаудирала извођачима, а критика се различито одредила према добро изведеној Дебисијевој *Духовној и њрофаној ијри* за харфу и гудачки квинтет и Сен Сансовом *Сейшејту* за трубу, клавир и гудачки квинтет, оп. 122, где је уочено да је Гудачки квинтет Краљеве гарде „исказао мало непознавање“, што се тумачи њиховим неискуством наступања пред публиком (М. 6. III 1925: 3).²³

Поводом 35. годишњице уметничког рада контрабасисте Љубомира Богдановића, објављен је текст Косте Манојловића у коме се он осврнуо на Богдановићеву каријеру. Између осталог, тамо је саопштен податак да је Богдановић контрабас учио код Момира Венчевића, пензионисаног војног музичара. Манојловић затим у кратким цртама саопштава Богдановићеву каријеру и истиче његове заслуге за оснивање Оперe и Савеза музичара, али још у уводном делу чланка уочава проблем који је актуелан и данас:

Сви они који иду у оперу и посећују концерте ретко да се запитају: под каквим се условима спремају и приређују ти концерти. И врло се ретко тада помишља на оне који својим преданим радом омогућавају извођење опера и симфонијских дела, оних чије се личности губе под називом „хор“, „оркестар“. А јасно је, без њих се та дела не би могла извести. И велики је број ових незнатних сарадника при остварењу једнога уметничког дела, који свој век прођу скоро незапажено (Манојловић 1933: 7).

Момир Венчевић и Богдановић се у музичком животу у Србији појављују крајем XIX века и могу се сматрати пионирима у историји контрабаса. Обојица су све до 1941. стајали иза највећег гудачког инструмента у оркестру Оперe и Филхармоније. Богдановић је дуги низ година био први контрабасиста оркестра Народног позоришта.

²³ Потпун програм овог концерта вид. у Турлаков 1994: 106.

И Стеван Малек дели судбину непознатих инструменталиста без којих се не би могла изводити уметничка музика. Члан оркестра Народног позоришта постаје, претпоставља се, у исто време кад и Филхармоније – године 1936. Малекова професионална биографија и у класичарској музици не следи уобичајене токове. Стиче се утисак да је Малек одлазио од контрабаса, и враћао му се, исто као и музичким стилевима, другим инструментима и оркестрима у неком, гледано с ове временске дистанце – „нереду“. Већ 1937. он одлази из Београда и прелази у Загребачку филхармонију (Н. Ш. 1938: 11).²⁴ Међутим, ни тамо се није дуго задржао јер се већ 1939. појављују у емисијама Радио Београда.

Паралелни сегмент с радијским наступањима је почетак његовог педагошког рада као контрабасисте. У публикацијама о раду музичких школа (Крајачић 1981: 58) наводи се да је Малек давао часове гитаре. Јавном објавом за упис ученика у Музичку школу „Станковић“ (укључујући и одељење у Земуну), за наставу која почиње 1. октобра 1939, најављено је отварање класе за саксофон, контрабас, гитару и клавијеску хармонику. Наставник за контрабас и гитару је Стеван Малек (*ВРЕМЕ* 30. IX 1939: 11). Именовање за наставника музичке школе потврда је музичке зрелости. Иако се код контрабасиста, као и код других инструменталиста тог времена, не може са сигурношћу одредити позиционирање у оркестрима у којима су наступали, извесно је да од 1940. заузима место првог контрабасисте Београдске филхармоније. Једини податак о Малековом музицирању изван оркестра везан је за наступ трија виолинисте Златка Тополског у емисији Радио Београда од 23. априла 1940. године (*РАДИО БЕОГРАД* 1940/17: 4). Трио Тополски са Димитријем Дорјаном на виоли и Малеком на контрабасу изводи Шубертов (Franz Schubert) Квинтет *Пасџурмка* (*Das Forellen Quintett*, D. 667).

Контрабасисти Београдске филхармоније	
1939. године (VASILJEVIĆ 2019: 286)	1940. године (SPORED 1940)
Јулијус Рикауф	Стеван Малек
Јосиф Крајсингер	Јулијус Рикауф
Љубомир Богдановић	Антон Бринда
Антон Бринда	Леополд Рихновски
Антон Краупнер	Јосип Воцасек
Леополд Рихновски	Милан Просеник
Јосип Воцасек	Јосип Страшек
	Момир Венчевић

²⁴ У новинском напису, као индиректном доказу о кретању у каријери Стевана Малекa, о захтевима музичара Београдске, Загребачке и Љубљанске филхармоније побројано је руководство сваке од њих, појединачно. Према овом извору, Малек је 1938. био члан Управног одбора Загребачке филхармоније, самим тим и оркестра.

После бомбардовања Београда 6. априла 1941, поједини чланови оркестра Народног позоришта прослеђени су немачкој месној команди у Београду. Међу њима су били и контрабасисти (МАЈДАНАЦ 2010: 350):

*Из Сјиска
чланова Народног позоришта у Београду који је
ујравник Момир Вељковић послао
Немачкој месној команди у Београду 26. априла 1941.*

- 160. Крајсинџер Јосиф
- 164. Малек Сјеван
- 168. Воцасек Јосиф

Средином јуна 1941. Момир Вељковић је Министарству просвете доставио и посебан извештај у вези с националном припадношћу седморо чланова Народног позоришта. У извештају о Малеку стоји да је Немац католичке вере, да је ожењен Јеврејком и да из тог брака има двоје деце. На тај начин се губило место члана Народног позоришта (МАЈДАНАЦ 2010: 40). Година 1942. била је кризна у породици Малек. Иако нема података да се развео од прве жене Ирене, Малек у својим каснијим исказима наводи да је Ирена умрла 20. маја 1942. у Београду (AROLSEN ARCHIVES 81086862). Уколико су ти подаци веродостојни, не постоји логичан начин да се објасни да је већ 28. јуна 1942. ступио у брак с Миленом Максић. Ни тај брак није дуго потрајао. Већ 1943. пријављује засебно боравиште Милене Максић, а 1944. пребивалиште за своје две кћерке (ИАБ К. П.). Малекова кћерка Виолета ће новембра 1949. у Аустрији војним властима дати другачије податке о смрти своје мајке. Према њеним наводима (AROLSEN ARCHIVES: 80735276), Ирена Вајсбергер је као жртва Холокауста убијена 1943. у концентрационом логору на Сајмишту – Земун.

Други светски рат је за музичара Малека, као и за већину музичара из Народног позоришта, значио музицирање у оркестру ратног Радио Београда. И у том периоду су ретки његови наступи у малим саставима. Као члан радијског камерног ансамбла учествује на концерту који је приређен 1. марта 1943. у Коларчевој задужбини. Изведени су Бетовенов *Сейтети* и Шубертов *Окети*. Од инструменталиста су учествовали виолинисти Урош Преворшек и Миран Вихер, Федор Селински на виоли, Илија Тодоровић на виолончелу, Стеван Малек на контрабасу, Бруно Брун на кларинету, Иван Туршић на фаготу, Душан Бусанчић на рогу и Владимир Микеладзе на труби. Критика је веома повољно оценила њихово извођење (*СРПСКИ НАРОД* 6. март 1943: 14).²⁵

²⁵ Ова критика није забележена у капиталној, пионерској библиографији Ђорђевић 2001. Захваљујем др Александру Васићу, научном сараднику Музиколошког института САНУ, за ову библиографску референцу.

По завршетку рата један број чланова оркестра је поново преузет и списком су у Народно позориште као контрактуално особље разврстани и контрабасисти (МАЈДАНАЦ 2010: 372):

182. Антон Бринда члан оркестра Преузет од Привремене управе од 1-XI-1944.
--

183. Јосип Воцасек члан оркестра Преузет од Привремене управе од 1-XI-1944.

Стеван Малек напушта Београд 1944. и одлази у Беч. Од 1944. до 1945. ради као поштански радник. Музици се враћа 1945, свирајући музику за игру у малом саставу „Hot band“, у француској окупационој зони у Тибингену, касније и у клубовима у Хамбургу и Диселдорфу. У Диселдорфу се 1949. жени по трећи пут, Хелгом Штир (Helga Stier). Заједно покушавају да емигрирају у Јужну Америку. Ипак, остају у Немачкој, тако да Малек између 1950. и 1960. покушава да пронађе своје место на немачкој музичкој сцени. Крајем четрдесетих година постаје члан немачког удружења музичара, а 1957. сели се у Штутгарт и тамо постаје професор гитаре. Званичних података о његовом педагошком раду засад нема; ипак, Волфганг Шмид наводи да му је током шездесетих година прошлог века часове гитаре држао професор Малек из Државног театра у Штутгарту (Staatstheater Stuttgart).²⁶

Пуну пажњу немачке јавности за свој уметнички рад бандонеонисте добио је тек осамдесетих година. У чланку објављеном поводом стогодишњице танго музике један део је посвећен Стевану Малеку (STUTTGART LIVE 1984/2: 23–25). На неки начин, напис је и омаж тада већ осамдесетогодишњем музичару. Уз кратак осврт на Малека као педагога, соло гитаристу и бандонеонисту, индиректни повод писања је и грамофонска плоча снимљена 1983. под називом *El Bandoneón – Musik Für Bandoneón Und 3 Gitarren* (Tonstudio Bauer). Осим Малека, у снимању материјала су учествовали немачки гитаристи Гинтер Цолфранк (Günther Zollfrank), Томас Баузер (Thomas Bauser) и Петер Алберт (Peter Albert). Од уводне *Inspiracion* тече бујица звучне страсти у изведеним композицијама, од тога девет танга и две самбе, које је Малек аранжирао за бандонеон и гитаре. О умећу бандонеонисте Малека све је речено у уводном делу текста: „Бандонеон и Малек, Малек и бандонеон – то је једно“. Оно што недостаје да би се прича заокружила јесте Сен Сансов *Danse Macabre* којим се завршава *El Bandoneón*. За

²⁶ Шмид је 2010. био учесник-предавач на музичком фестивалу у граду Шорндорфер. На градском порталу је објављен текст у коме се између осталог наводи: „Das Ehepaar tritt schon seit einigen Jahren mit ihrer Band ‘Moving on’ im Stuttgarter Raum auf. Ebenfalls ein Routinier am E-Bass ist Klaus-Peter (58) aus Remseck, der, wie sich während des Workshops herausstellte, in den 60er Jahren mit Professor Stefan Malek vom Staatstheater Stuttgart denselben Gitarrenlehrer wie Schmid gehabt hat“: <hat.<https://www.schorndorf.de/de/stadt-buerger/aktuelles/stadtnachrichten/stadtnachricht?&view=publish&item=article&id=368>>

Малека као аранжера не постоји непремостиво. Имајући у виду и његову заоставштину у партитурама у Србији, есенција његовог целокупног стваралаштва је аранжерство. У прилог томе говори и чланак објављен наредне године у престижном листу *Stuttgarter*.²⁷

„Гроф и његов бандонеон“ је наслов текста објављеног 20. фебруара 1985. године. Стеван Малек је новинара Јиргена Детлинга (Jürgen Dettling) дочекао обучен у вечерњи сако са златним дугмићима. У стану су доминирали црвене кожане фотеле и намештај од махагонија. На ногама је имао сјајне угланчане ципеле. Тиме је, по Детлинговим речима, Малек оправдао свој ранији надимак Гроф.²⁸ Упркос таквом појављивању, новинару није дозволио да га фотографише јер „ниједна жена више не жели да гледа старог дечака“. Наместо тога, уступа му студијску фотографију из 1955. године. Носталгична прича о Малеку, инструменту и музици остала је замрзнута у педесетим годинама, као и фотографија која прати чланак. Детлинг заокружује своју посету речима:

Eine Kunst für sich sind Maleks handgeschriebene und dann gedruckte Arrangements für Solo-Gitarre, adaptiert von der Klavierstimme oder eben einfach gehört, behalten und niedergeschrieben. Sein Reporteire geht weit über Unterhaltungs – beziehungsweise Gebrauchsmusik oder Tangos hinaus.

[Уметност за себе су Малекови руком исписани па одштампани аранжмани за соло гитару, адаптирани из клавириких деоница или једноставно чути, упамћени и записани. Његов репертоар далеко превазилази забавну, односно примењену музику или танго.]²⁹



Сл. 6. Факсимил: *Stuttgarter Kulturleben*, 20. Februar 1985
„Stefan Malek, fotografiert von ‘einem jungen Fräulein’, 1955.“

²⁷ Аутор је располагао исечком – фотокопијом чланка (из архиве гитаристе Петера Алберта), на основу кога се не може одредити број странице листа *Stuttgarter* на којој је текст објављен.

²⁸ Очигледно се надимак везује за гиздавост Малекове гардеробе.

²⁹ Превод с немачког: Златан Димитријевић.

Да је тако потврђује сам Малек на крају разговора очекиваним или неочекиваним одговором да су му омиљена дела Бахова (Johann Sebastian Bach) *Токаћа и фуџа за орџуле* и Скарлатијева (Domenico Scarlatti) *Сонаћа* у Це-дуру (DETLING 1985).

Малеково свеукупно стваралаштво и животна путања кретали су се у разним правцима и смеровима. Из свих тих праваца и смерова одсвирани тонови су се укрестили у јединој могућој тачки: танго Стевана Малека.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- А. П. „Хавајски квартет – једна од најпопуларнијих тачака Радио Београда.“ *Илустировани недељни лист* „Радио Београд“ год. I, бр. 20 (1940): 15.
- Вад, Атила. *Породични фоџо архив Марџић Дорман Вад*.
- Васић, Александар. *Српска музикоџрафија међурајноџ доба у оџлегалу корџуса музичке џериодике*. Необјављена докторска дисертација, Академија уметности Универзитета у Новом Саду, 2012. Примерак у Библиотеци Матице српске у Новом Саду, сигн. Д 5720.
- Васић, Александар. „*Ревџа музике*, заборављени музички часопис међуратног Београда.“ *Музиколоџија* бр. 19 (2015): 119–133.
- Весић, Ивана. *Конџтурисање српске музичке џрадиције у џериоду између два свеџска раџа*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2018.
- ВРЕМЕ*. „У музичкоџ школи Станковић.“ 30. IX 1939: 11.
- Вуксановић, Ивана. „Продор цеза у културни живот Србије.“ У: Веселиновић Хофман, Мирјана (ред.). *Иџторија српске музике: српска музика и евроџско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 582–600.
- Думнић Вилотијевић, Марија. *Звуци ностџалије: иџторија сџараџрадске музике у Србији*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2019.
- Ђорђевић, Бојан. *Лейџис кулџурноџ живоџа Србије џод окуџацијом 1941–1944*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 2001.
- Ерчић, Јадран. *Књиџа о цезу*. Београд: Радио-телевизија Србије, 2007.
- Илић, Драгослав (ур.). *Анџолоџија српске џџуларне џесме*, св. 1: Време шлагера. Београд: Удружење композитора Србије, 2012.
- ИСТОРИЈСКИ АРХИВ БЕОГРАДА (ИАБ), картон пребивалишта.
- Крајачић, Гордана. *Сџанковић 1831–1981*. Београд: Музичка школа „Станковић“, 1981.
- Крајачић, Гордана. „Биографије војних музичара.“ У: *Војна музика и музичари 1831–1945*. Београд: Новинско-издавачки центар „Војска“, 2003.
- М. „Концерт г-ђе Анкје Кастеран.“ *Правда* 6. III 1925: 3.
- Малданац, Боро. *Позоришна џолиџика у Србији 1941–1944*. Студија и документи. Београд: Савез драмских уметника Србије „Алтера“, 2010.
- Манџловић, Коста П. „Прослава 35. година уметничког рада г. Љубомира Богдановића.“ *Време* 19. XII 1933: 7.
- Медић, Христина (прир.). *Музика беоџрадских кафана, салона и клубова*, св. 1: Староградске песме из албума Јована Фрајта. Београд: „Слио“, 2014а.
- Медић, Христина (прир.). *Музика беоџрадских кафана, салона и клубова*, св. 2: Модерне игре из збирки Јована Фрајта. Београд: „Слио“, 2014б.
- Медић, Христина (прир.). *Музика беоџрадских кафана, салона и клубова*, св. 3: *Вечерњи звон*. Руске популарне песме и игре из збирки Јована Фрајта и Сергеја Страхова. Београд: „Слио“, 2015.
- Медић, Христина (прир.). *Музика беоџрадских кафана, салона и клубова*, св. 4: *Кад цез бенг свира*. Модерне игре и песме из заоставштине Јована Фрајта. Београд: „Слио“, 2017.

- Милановић, Б. „Фрагменти о популарној култури и комерцијалном музичком тржишту у предвечерје Другог светског рата: *Ревизија музике* из 1940. године.” У: Маринковић, С., С. Додик (ур.). *Владо С. Милошевић, етномузиколог, композитор и илегални: Традиција као инспирација*, тематски зборник са научног скупа 2014. (Дани Владе С. Милошевића, 2015). Бања Лука: Академија уметности Универзитета у Бањој Луци – Академија наука и уметности Републике Српске – Музиколошко друштво Републике Српске, 149–168.
- Н. Ш. „Музичари траже увођење радио-динара у корист филхармоније у Загребу, Београду и Љубљани.“ *Правда* 14. I 1938: 11.
- Пауновић, Ангелина. *Породични фото архив Владив Милана*.
- Петковић, Драгослав. *Породични архив, писмо Свјетлику Јаковљевићу* (4. III 1986).
- Петковић, Драгослав. *Породични архив, писмо-биографија упућено мез тирубачу Пејтру Вујићу* (2002).
- ПРАВДА. „Радио.“ 3. XI 1938: 17.
- ПРАВДА. „Оркестар Краљеве гарде приређује, после извесне паузе, свој први симфонијски концерт.“ 26. I 1939: 6.
- ПРЕДИЋ. „Оглашење.“ *Време* 8. XI 1928: 12.
- РАДИО БЕОГРАД. *Илустровани недељни часопис* год. IV, бр. 33 (август 1932): 23.
- РАДИО БЕОГРАД. *Илустровани недељни лист* год. V, бр. 24 (јун 1933): 22.
- РАДИО БЕОГРАД. *Недељни илустровани часопис* год. XI, бр. 21 (мај 1939): 4.
- РАДИО БЕОГРАД. *Недељни илустровани часопис* год. XI, бр. 23 (јун 1939): 4.
- РАДИО БЕОГРАД. *Недељни илустровани часопис* год. XII, бр. 17 (новембар 1940): 4.
- РАДИО БЕОГРАД. *Илустровани лист* год. I, бр. 19 (новембар 1940): 9.
- САВОВИЋ, Мирослав Бата. *Породични фото архив Савовић Бранка*.
- СРПСКА БИБЛИОГРАФИЈА 1868–1944. Том 10. Malek Stevan. „45935. *Album jugoslovenskih narodnih pesama za gitaru: Solo i za pevanje uz pratnju gitara*, Ed. Jov. Frajt, No. 31, Beograd, 1933.“
- СРПСКА БИБЛИОГРАФИЈА 1868–1944. Том 10. Marković, Mirko, Malek Stevan. „47227. *Najlepše melodije. Za havajsku gitaru. Za solo gitaru. Uz pratnju gitare*. Beograd, Copyright Stevan Frajt, Edition Frajt.“
- СРПСКИ НАРОД. „Концерт камерне музике Бетовен – Шуберт – Казела.“ 6. III 1943: 14.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Лейопис музичкој живоји у Београду 1840–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
- „УРЕДБА О ВОЈНОЈ МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ.“ *Службени војни лист* бр. 23 (1924): 1067–1068.
- ALJANOVIĆ, Ivona. “Kinel, Mario Kühnel.” <https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewiq_r7vnZ7wAhUrmYsKHe-cuA5AQFjABegQICRAD&url=https%3A%2F%2Fhbl.lzmk.hr%2Fclanak.aspx%3Fid%3D10362&usq=AOvVaw10h76LryEObYmc8BnsgGjD>
- AROLSEN ARCHIVES. *ITS Digital Archive*. “Registrations and files of displaced persons, children and missing persons”: 3.2.1.3. 80735276; 3.2.1.4. 81086850-M002503, 80735276.
- WACHTLER, Franz. “Opening-Act.” *Blickpunkt* Ausgabe 31 (2. August 2012): 24.
- DETTLING, Jürgen. “Der Graf und sien Bandoneon, Stefan Malek in Stuttgart: Tango-Interpret, Allround Musiker.” *Stuttgarter Kulturleben* 20. II 1985.
- DOJČINOVIĆ, Uroš. „Gitaru u XX veku. Period od početka drugog svetskog rata.“ У: *Tragovima jugoslovenske gitare: pregled istorijskog razvoja trzalačkih kordofona na tlu Jugoslavije sa posebnim osvrtom na gitaru*. Niš: Sorabia disc, 1992.
- KOLIJER, Džems Linkoln. *Istorija džeza*. Prev. Dušan Latković. Beograd: „Tema“, 2009.^[2]
- KOOL, Jan. “Technisch zoekenevend.” *Opus Klassiek* (januari 1967).
< <https://www.opusklassiek.nl/audio/audio-k1/ktechtoonaangevend6701.htm>>
- KRPAN, Erika (ur.). *Hrvatsko društvo skladatelja: 60 godina, 1945–2005*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, 2005.
- KRPAN, Erika (ur.). *Hrvatsko društvo skladatelja (1945.–2015). Članovi*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus d. o. o., 2015.

- LUKOVIĆ, Petar. *Bolja prošlost. Prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940–1989*. Beograd: NIRO „Mladost“, 1989.
- MALEK, Stjepan. „Swinging the Accordeon.“ *Muzička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice*. Zagreb, sign. H1-4*-900.
- SAVKOVIĆ, Dušan. „Prvi dani.“ *List udruženja jazz muzičara* br. 1 (avgust 1953): 5.
- SCHMID, Wolfgang. “The Beat...! Wie kam der Groove zu mir..und weshalb er blieb! Von Wolfgang Schmid.” *Spektrum. Magazin der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* Nr. 25 (2015): 46.
- SPORED. „Simfonični koncert Beogradske filharmonije.“ (5. novembra 1940). Дигитална књижица Словеније: DOC-VSNBBAQQ.
- STUTTGART LIVE. “Und sie tanzen wieder Tango.” Nr. 2 (Februar 1984): 23–25.
- TENO, Frank. *Rečnik džez*. Prev. Radomir Jećinac i Vartkes Baronijan: Stručna redakcija, novi tekstovi i Diskografija: Svetolik Jakovljević. Beograd: „Vuk Karadžić“ – Larousse, 1980.
- VASILJEVIĆ, Maja M. *U mreži disciplinarnih i regulacionih mehanizama: Muzičari u Beogradu 1941–1944*, doktorska disertacija. Beograd: Filozofski fakultet, 2019. <<https://uvidok.rcub.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/3625/Doktorat.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>

Sladana D. Mitić

Stefan Malek’s Tango – The First Jazz Composer in Serbia

Summary

In the first half of the 20th century, new genres such as jazz and the Argentinean tango, had a decisive influence on the musical scene of Serbia. Stefan Malek was one of the musicians who managed a balancing act between classical music performance and popular music, between playing in the Belgrade Philharmonic Orchestra and Belgrade jazz bands. In addition to playing the double bass, the classical guitar, and the bandoneon, he also left musical notations on popular and folk music arrangements as a legacy. Being a member of the King’s Guard Band, the Orchestra of the National Theatre, and the Belgrade Philharmonic Orchestra, Malek made his contribution as a musician of the classical mainstream. He marked the history of Serbian jazz as the first composer in the jazz idiom. His name is recorded as that of the first bandoneon player in Serbia. Various recordings testify to the great skill of this virtuoso instrumental player and music arranger.

Keywords: Stefan Malek, tango, jazz, double bass, guitar, bandoneon.

НИЦЕ Ј. ФРАЦИЛЕ

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

ОБЛИЦИ РИТМА АКСАК КАО ПОВЕЗУЈУЋА НИТ У ТРАДИЦИОНАЛНОЈ МУЗИЦИ БАЛКАНСКИХ НАРОДА**

(I)

САЖЕТАК: На основу доступне литературе и корпуса од преко 10.000 нотних записа из седам земаља са простора Балкана / Југоисточне Европе (Турска, Грчка, Северна Македонија, Бугарска, Албанија, Србија и Румунија) објављених током XX и XXI века, фокус овог рада биће усмерен на компаративно проучавање облика ритма аксак као повезујуће нити у традиционалној музици балканских народа. Метрици и ритмици још увек није посвећена одговарајућа пажња, с обзиром на богатство, разноврсност и инвентивност надахнутих певача и свирача на овим просторима. Овим радом откриваће се идентичне метроритмичке пулсације, те дефинисати и именовати у музичко-фолклорном наслеђу Балкана (*јамјској облика, шрохејској, анајејској, дакџилској, крејџијској и њеонској облика IV*), као доказ снажних дијахронијских процеса непрекидних фолклорних прожимања, акултурација, различитих утицаја, али и креативности даровитих носилаца фолклора у овом делу Европе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: ритам аксак, Балкан, метрика и ритмика, метроритмичке пулсације, компаративна истраживања.

Увод

Назив *Балкан* потиче од турске речи *balkan* (тур. ‘шумовита планина’) и означава планински систем у Србији и Бугарској који се пружа

* nicefracile@gmail.com

** Овај рад је настао као резултат етномузиколошких истраживања на пројекту Матице српске *Аксак рийам на балканском њросџору*, рађеног у оквиру Одељења за сценске уметности и музику. Овим путем желим да најсрданије захвалим на поверењу и подршци. Велику захвалност дугујем професору Ненаду Остојићу на редакцији и обликовању рада, Дору Трифуу на драгоценим сугестијама и редиговању текста, као и драгим колегиницама и колегама који су ми несебично помогли да пребродим језичке баријере народа са простору Балкана: др Ардијан Ахмедџа (dr Ardian Ahmedaja), др Атина Кацаневаки, др Ханде Саглам (dr Hande Saglam) и Гулнихал Исмаил (Gulnihal Ismail).

од Старе планине на западу до Црног мора на истоку и продужетак је Јужних Карпата (Бихаљи-Мерин и др. 1986: 178).¹ Балканско полуострво је врло пространа и препознатљива област у југоисточној Европи, која је током историје више пута мењала име: „Римско или Илирско Полуострво, Јелинско, Грчко Полуострво, Византијско Полуострво, Отоманско Царство, Европска Турска“ (Цвилић 2000б: 15). Кроз њу воде главни путеви између Европе и Блиског истока којима су стално пролазили многи народи. Ту су се често укрштали разни политички и културни утицаји и мењале границе, а сваки знатнији рат је био узрок миграција, асимилационих процеса и отимања разних царстава. Географски и културно, те контактима и миграцијама народа, ова област је повезивала и повезује Европу са Азијом. Етнографска карта ниједне области у Европи, по мишљењу Јована Цвијића, не застарева тако брзо као карта Балканског полуострва (Цвилић 2000а: 123).

Мишљења научника су и данас подељена у вези са северном границом Балкана, па се, често, Дунавска и Папонска равница не сматрају делом Балкана, или се заступа мишљење да све оно што је северно од Саве и Дунава – североисточна Словенија, северна Хрватска (централна и Славонија), северна Србија (Војводина) и већи део Румуније – није део Балкана. Други пак тврде да и та подручја заједно с југом Румуније (без Трансилваније) спадају у Балкан.² Чињеница је да политички, географски и културни простори на Балкану често током историје, као ни данас, нису кореспондирали. Без обзира на државне границе, културни простор, међутим, указује како на поједине посебне, тако и на многе заједничке елементе, како у материјалним тако и у духовним тековинама народа који живе на Балканском полуострву, односно у југоисточној Европи. Тако се у народном стваралаштву ове регије могу уочити идентични фолклорни жанрови из годишњег и животног циклуса, многе заједничке теме, садржаји и мотиви песама, елементи билингвизма, па и исти херојски епски ликови (Марко Краљевић, тј. Краљ Марко у македонском, српском, бугарском, румунском и албанском фолклору, нпр. – Недељковић 1978: 424).

У фолклору више балканских народа сачували су се исти или слични називи за традиционалне игре укруг или полукруг (отвореног или затвореног типа): *χορός* код Грка, *хоро* код Бугара, *оро* код Македонаца (Младеновић 1973: 16), *horă* код Румуна (Bugnică 1978: 140),

¹ Претпоставља се да се некад та планина звала *Haemus Mons*, а то вероватно долази од трачке речи *Saimon*, која значи ‘ланац’ (<https://bs.wikipedia.org/wiki/Balkan>). Јован Цвијић примећује, међутим, да Турци Балканом називају сваку планину кад јој не знају име, те да је име Балкан примењено у научној литератури и на картама од Вршке чуке до Црног мора (Цвилић 2000б: 15).

² Више о томе вид.: <https://sh.wikipedia.org/wiki/Balkan#Stanovni%C5%A1tvo>.

hora код Турака,³ *коло* код Срба, Црногораца, Бошњака, Хрвата.⁴ Заједнички су и поједини, опште познати традиционални музички инструменти: фрула, двојнице, кавал, гусле, гајде, тамбура и други. Један од архаичних кордофоних инструмената, претежно крушколиког облика са три жице (ређе четири жице) типа кратковратних лаута (*леуџа*), и данас је присутан у фолклору већине народа на простору Балкана. Познат је под сличним или различитим називима од Хрватске па све до Турске: *lirica* – Хрватска (DEVIĆ 1977: 179–185), *lijerica*⁵ – Босна и Херцеговина (ТАЛАМ 2014: 94–98), *ћемане* – Србија (ДОКМАНОВИЋ 1992: 110–112), *ћемене* или *џусла* – Македонија (КОВАЧЕВИЋ 1971: 513), *џагулка* или *џусла* – Бугарска⁶ (SADIE 1980b: 436), *lyra* – Грчка (SADIE 1980b: 679), *kemençe* – Турска (SADIE 1980c: 270). Присутни су, такође, идентични типови версификације (осмерац, десетерац), мелодијско-ритмички мотиви, мелизматичан стил извођења, тонски нивои са прекомерном секундом и/или завршном каденцом на другом ступњу (бикорд, трикорд, тетракорд, пентакорд), пентатоника, модуси (дорски, миксолидијски), сличне или готово идентичне мелодије песама које се изводе на језику различитих балканских народа⁷ (нпр. *Русе косе џуро имаш*, *Елено моме*, *Елено*)⁸ и, не на последњем месту, ритам аксак, као фундаментална одлика балканског фолклора (FRACILE 2003: 197–210).

* * *

Моје практично упознавање са метроритмичким пулсацијама ритма аксак датира још из млађих дана када сам свирао на виолини мелодије вокалне и инструменталне традиције из музичко-фолклорног миљеа банатских Румуна у којима се јавља овај ритам. Тада нисам ни претпостављао да ћу једнога дана изучавати овај асиметрични ритам, који је у Европи током прве половине XX века, а у одређеној мери и касније, био право „чудо“ и изазивао дивљење несвакидашњим музичким умећем самоуких даровитих извођача. Деведесетих година XX века најпре сам проучавао ритам аксак као фундаменталну одлику

³ У Турској је назив *hora* тип игре укруг, такође познат као *Syrtos* (https://en.wikipedia.org/wiki/Turkish_folk_music).

⁴ Поједини од ових назива могу се видети и у оквиру приложених нотних записа. Више о употреби термина *коло* међу Јужним Словенима, вид. у публикацији: Младеновић 1973: 15–17.

⁵ Милован Гавази (Milovan Gavazzi) сматра да је постојбина овог музичког инструмента Грчка, а да су га, на простор Балкана, пренели путујући музичари (ТАЛАМ 2014: 94–95).

⁶ Поред три жице, гадулка има још 10-ак жица положених на горњој резонантној кутији инструмента (SADIE 1980b: 436).

⁷ Текстови песама најчешће се изводе на језику народа који је усвојио одређену мелодију (ФРАЦИЛЕ 2016: 360–372; ФРАЦИЛЕ 2018b: 83–92).

⁸ О присутности и трансформацији функције ове песме у традиционалној музици Србије, Македоније и Бугарске, вид.: ЦИМРЕВСКИ 1988: 401–409.

традиционалне музике Румуна у Војводини/Југославији, као заједничку нит са фолклором Румуна у Румунији (FRACILE 1996: 145–155). Након тога интересовање сам проширио и на компаративна истраживања овог ритма у фолклору балканских народа са фокусом првенствено на два најчесталија облика овог ритма: *дакилски* и *анајески* (ФРАЦИЛЕ 1994: 31–56; FRACILE 2003: 197–210), те на метроритмичким образцима ритма аксак у мултикултурној Србији као заједничкој нити с фолклором суседних народа (FRACILE 2013: 191–216). Последња објављена студија односи се на перцепцију/аперцепцију ритма аксак и дефинисање метроритмичких образаца (FRACILE 2018a: 392–410).

На основу доступне литературе и корпуса од преко 10.000 нотних записа из седам земаља са простора Балкана / Југоисточне Европе (Румунија, Србија, Бугарска, Македонија, Албанија, Грчка и Турска) објављених током XX и XXI века, фокус овог рада биће усмерен на компаративно проучавање облика ритма аксак као повезујуће нити у традиционалној музици балканских народа, укључујући Македонце, Влахе и Румуне из Србије, Влахе („armănesci“)⁹ из Македоније и Румуне из Бугарске (ДЖИДЖЕВ 1981: 37–66).

У музичко-фолклорном наслеђу Балканског полуострва, већина песама, мелодија традиционалних игара и инструменталне музике обликује се на равномерном пулсу, тј. пулсирању *ритмичких јединица једнакој итрајања* (ДЕСПИЊ 2011: 43–44), нпр. 2/4, 3/4 итд. Међутим, композитори и мелографи до седамдесетих година XIX века, а неки и у првој половини XX века, транскрибовали су у равномерном метру и оне мелодије које су се заснивале на пулсирању *ритмичких јединица неједнакој итрајања*, јер, у то време, нису перципирали постојање овог асиметричног ритма.¹⁰

На основу анализираниог корпуса доступних мелодија са простора Балкана, може се констатовати да су примери засновани на трајном пулсирању *ритмичких јединица неједнакој итрајања* најприсутнији у бугарском музичко-фолклорном наслеђу. Васил Стојин (Василь Стоинџ)¹¹ приметио је да „код готово половине бугарских народних песама, основне вредности свакој итактиа нису једнаке – обично једна, понекад две или чак три од њих продужују се за пола њихове вредности“ (СТОЈИН 1927: 501). Чињеница да су овакве мелодије бугарски мелографи транс-

⁹ Више о Власима („armănesci“) из Македоније и њиховим песмама може се сазнати из књиге Христуа Мулара чији је наслов и уводни део написан на три језика: влашком („armănesci“), македонском и енглеском (МУЛАР 2008: 5–14).

¹⁰ Више о томе, вид.: FRACILE 2018a: 395–404.

¹¹ У импозантној збирци *Народне бугарске њесме од Тимока до Виџе*, коју је приредио (редактирао) В. Стојин (СТОЈИН: 1928: 1–1134), објављено је 1928. године чак 4076 *нојних записца*, што је права реткост у то доба у овом делу Југоисточне Европе.

крибовали у асиметричном ритму још крајем XIX века, без фонографа и могућности да се мелодија слуша у успореном темпу, те да је Бела Барток (Bartók Béla) тридесетих година XX века открио овај ритам управо захваљујући њима, навела ме је да систематизацију метроритмичких пулсација ритма аксак започнем бугарским мелодијама, а тек потом и мелодијама других народа ове регије.¹²

Увидом у анализирани корпус музичко-фолклорне грађе, установио сам *три категорије* традиционалних мелодија у којима се јављају метроритмички обрасци ритма аксак:

1. мелодије у којима се осећа доследна пулсација једног од облика метроритмичких образаца ритма аксак током целог извођења, нпр. 5/16 (2 + 3);

2. мелодије у којима се јавља алтернација два различита метроритмичка обрасца ритма аксак, нпр. 5/8 + 7/8;

3. мелодије у којима долази до алтернације два метроритмичка обрасца различитих ритмичких система: ритма аксак и дистрибутивног ритмичког система, нпр. 7/16 + 2/4, или обрнуто.

Највећи број анализираних примера у ритму аксак припада првој категорији и они су предмет овог рада.

Прва категорија мелодија

У оквиру ове категорије биће представљене мелодије из вокалне и инструменталне традиције са балканских простора које се обликују на идентичним метроритмичким пулсацијама ритма аксак током целог извођења, од једноставних ка сложеним.

Најмањи, *иешоделни мешовитио сложени ишак*¹³ грађен комбинацијом *дводелних* и *шроделних* састојака, а који стално користи две неједнаке јединице бројања, идентификован је и у вокалној и у инструменталној традицији, као и у музици за игру музичко-фолклорног наслеђа Балкана. Како бих дефинисао унутарњи поредак тих састојака, односно метроритмичку пулсацију, трагао сам за називима који указују на тип и број метроритмичких јединица у оквиру такта (метро-

¹² Бела Барток о откривању овог ритма каже: „Бугарима можемо захвалити што смо га уопште упознали. Бугарским сакупљачима припада велико признање што су уопште приметили ову појаву и са оскудним средствима ипак је веома добро записали“ (Bartók 1966: 505).

¹³ Синоним за облике ритма аксак у теорији музике су „*Мешовитио сложени* тактови грађени комбинацијом *дводелних* и *шроделних* састојака“, а најмањи такт је *иешоделни* и он има „две могуће варијанте: 2+3 или 3+2 ... понекад називан ‘бугарским’ ритмом“ (Деспич 2011: 63–64). „Мешовити тактови су уопште присутни у *фолклору*, а посебно су типични за народну музику неких балканских простора, нарочито Македоније и Бугарске, и то првенствено као ‘играчки ритмови’“ (Деспич 2011: 256).

ритмичког обрасца), а тиме и на позицију или позиције продужених метричких јединица унутар сваког метроритмичког обрасца понаособ. Пошао сам од поетских стопа у антици (двосложних, тросложних и четворосложних) и пронашао одговарајућу кореспонденцију са асиметричним метроритмичким пулсацијама ритма аксак, те дефинисао 10 релевантних облика. Ови називи, као и неки други, користиће се и у овом раду.¹⁴

Јампски и трохејски облици ритма аксак

У музичко-фолклорном наслеђу балканских земаља идентификована су оба, најједноставнија облика ритма аксак – *јампски* (2 + 3) и *трохејски* (3 + 2). Јампски облик 5/16 грађен од комбинације дводелних и троделних састојака, један је од најчесталијих и још увек виталних метроритмичких образаца ритма аксак у бугарској традиционалној музици. Импресиван број мелодија вокалне традиције изводи се у овом облику, за који се у теорији музике у Србији користи назив *йејогелни*, као што је већ речено, с тим да он не упућује и на унутарњу метроритмичку пулсацију 2 + 3, или 3 + 2 (Деспиа 2011: 63–64).

Јампски облик 5/16 типичан је за стотине коледарских бугарских песама (Джиджев 1981: 17), али и за многе друге фолклорне жанрове, што се може видети из публикације Васиља Стојина:¹⁵ коледарске (Стоин 1928: 1–6, пр. 1, 5, 7–9, 11–13, 15–16, 20–22, 29–30), лазаричке (Стоин 1928: 66–67, пр. 264, 268), сватовске (Стоин 1928: 131, пр. 558), крстоношке (Стоин 1928: 197, пр. 848–849), додолске¹⁶ (Стоин 1928: 197–198, пр. 848–849, 852–854), песме при раду (Стоин 1928: 249, пр. 1065), песме на прелу (Стоин 1928: 400–401, пр. 1611, 1614), љубавне (Стоин 1928: 596, пр. 2271–2272), песме уз игру (Стоин 1928: 1035–1043, пр. 3973–3899), мелодије за игру: *криваџа*, *косџенско*, *џогорка* (Стоин 1928: 1082–1083, пр. 4046–4053). Идентичан облик ритма аксак јавља се и у бугарским мелодијама за игру *чејворка*, *косџенско*, *кривоџо хоро*, *граџајка*, *џогорка*, *зайчешкаџа*, *џонџан* и др., објављеним у књизи *Българска народна музика* Лидије Литове Николове (Литова-Николова 1988: 59–60, пр. 105–107, 109–112).¹⁷

¹⁴ Више о томе вид. у: Фрациле 2018а: 405–409.

¹⁵ У овој капиталној збирци бугарског фолклора објављено је чак 4076 нотних записа, од којих највећи број припада вокалној традицији (Стоин 1928: 1–1088).

¹⁶ Ове песме се у Бугарској називају *йејерџа* или *йијурџи* (Стоин 1928: 198), а код Румуна у Румунији и дијаспори *paparuda* или *păpăruga* (Опреа 2002: 375).

¹⁷ Иако поједине мелодије за игру имају идентичан назив, то не значи да је реч увек и о идентичном мелодијском типу.

Пример 1

$\text{♩} = 72$

Чу - ли те сме, ку - ла - де, ку - ла де - ле,
та сме дош - ли, ку - ла - де, ку - ла - де ле.

Чули смо ње, колагери / Чули ње сме, кулагела, колагарска
(Джиджев 1998: 97, пр. 90, И. и З. Тр. – 421)

Међу три најпопуларније игре у бугарском фолклору спада и *ѡајдушко хоро (paidūshka)*, игра укруг: „round dance“ (SADIE 1980b: 431),¹⁸ која се такође изводи у јампском облику, са идентичном пулсацијом током целог извођења.

Пример 2

$\text{♩} = 400$

Ot dō - lū i - de lū - da - ta lā - na, etc.

Пајдушка / Paidūshka (Kremenliev 1952: 25, ex. 20)

¹⁸ „Ова игра имитира човека који има болове у ногама, који једва хода“ (ово објашњење добио сам *de audio* од бугарског етномузиколога Марије Самоколијеве, на међународном симпозијуму „Voices of the Weak: Music and Minorities“, Праг, 27. мај 2008).

Под истим називом, ова игра је забележена и са другим музичким типовима различите мелодијске и тонске структуре, али са идентичном метроритмичком пулсацијом (КРЕМЕНЛИЕВ 1952: 25, пр. 20; ТОДОРОВ 1976: 42, пр. 75; ЛИТОВА-НИКОЛОВА 1988: 58, пр. 104).

Јампски облик је евидентан и у македонској музичко-фолклорној грађи. Увидом у 472 *типолошка индекса мелодијских образаца* извођених на гајдама у разним крајевима Северне Македоније (ЦИМРЕВСКИ 1996: 269–319), може се констатовати да је јампски облик, са пулсацијом 5/16, присутан у 6 примера музике за игру *крсиџено маџко оро* (ЦИМРЕВСКИ 1996: 284, пр. 135), као и у неколико мелодијских образаца, сличне или потпуно различите структуре, познате мелодије за игру *џајдушкаџа оро*, *џајдушкоџа оро*, *џајдушко (ајдушко) оро* (ЦИМРЕВСКИ 1996: 294–295, пр. 233–240).¹⁹

Пример 3



Пајдушко оро / Пајдушкото оро, типолошки индекс мелодијског обрасца гајдашке музике у Македонији (Цимревски 1996: 295, пр. 235, регија: Црнилиште / Прилепско)

Увидом у мелопоетску структуру македонских градских песама, нарочито мелодија које се певају уз пратњу чалгије, лако се могу открити типови источњачких макама, попут макам *хиџаса*; неки од њих се такође заснивају на јампском облику ритма аксак (КОВАЏЕВИЋ 1971: 511, пр. 14). Исти облик, са идентичном метроритмичком пулсацијом, јавља се и у македонским љубавним песамама (ВАСИЉЕВИЋ 1953: 42–43, пр. 116; КОВАЏЕВИЋ 1971: 510, пр. 3), као и у појединим играма с певањем.²⁰

¹⁹ Поједини типолошки мелодијски обрасци се јављају под идентичним називом а мелодијска линија може бити слична или потпуно различита. Више о томе, вид. у публикацији Боривоја Цимревског (1996: 269–319).

²⁰ У извесним македонским традиционалним песамама јампски облик забележен је у споријем темпу, 5/8 (2 + 3), али са идентичном пулсацијом (Фирфов 1953: пр. 120, 130).

Пример 4

$\text{♩} = 280$

Троп - ни ми, троп - ни, _____ тро - пај _____ ке, _____
не ми го ка - рај _____ мом - че - то. _____

Клейни ми, клейни, клейейало / Тройни ми, шройни, шройајке, игра с певањем. Казивач: Владимир Атанасов, запис: Миодраг Васиљевић (Васиљевић 1953: 46, пр. 122)

Јампски облик 5/16 идентификован је и у музичко-фолклорном наслеђу Румуније, претежно у мелодијама румунских традиционалних игара из Добруце, Олтеније, Баната и Мунтеније. У Добруци је забележен у мелодијама за игру *русџемул* (*rustemul*) и *аричул* (*ariciul*)²¹ (GEORGESCU 1984: 563–564, пр. 519; 566, пр. 522), у Олтенији у мелодијама *српски русџем* (*rustemul sîrbesc*), *жиџанка* (*jianca*), *ресџеул* (*resteu*) (GEORGESCU 1984: 561–562, пр. 517; 562–563, пр. 518; 569, пр. 525), у Банату у мелодији за игру *русџемул* (*rustemul*)²² и *драјајкуца де ла Расова* (*drăgăicuța de la Rasova*),²³ а у Мунтенији у игри *браџушка* (*brătușca*) (GEORGESCU 1984: 567, пр. 523).

Пример 5

$\text{♩} = 80$

Ресџеул / Resteu. Казивач: Furdui Gheorghe, 19 г., фрула, регија: Runku / Gorj. Снимио: Constantin Brăiloiu, 1930, транскрибовао: Corneliu Dan Georgescu, 1963 (Georgescu: 1984: 569, пр. 525)

²¹ Назив румунске игре *аричул* на српском значи 'јеж'.

²² Под истим именом *русџем*, и са идентичном метроритмичком пулсацијом, ова мелодија за игру забележена је у фолклору Румуна из Бугарске (Джиджев 1981: 41, пр. 29).

²³ Ова мелодија изводи се у темпу пајдушке, као што је назначено у нотном запису (GAL 1998: 170).

Као повезајућа нит са традиционалном музиком Бугарске и Македоније, у традиционалној музици Румуније забележена је и мелодија за игру *џајгушка* (*paidușca*), са идентичном метроритмичком пулсацијом (GEORGESCU 1984: 570, пр. 526).

Пример 6

The musical score consists of seven staves of music in 5/16 time. The melody is written in a single voice on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 5/16. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of grace notes (small 'w' marks) and slurs. The piece includes repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings (marked '1.' and '2.').

Пајдушка / Paidușca. Fgr. 8602b. Казивач: Мису Гхеорге, 28 г., фрула. Снимила: Е. Комишел, 1930, транскрибовала: Е. Цернеа, 1966, регија: *Veterani-Istria / Constanța* (Georgescu 1984: 570, пр. 526)

Јампски облик са метричком јединицом осмином, 5/8 (2 + 3), заступљен је и у вокалној традицији Румуније, претежно у коледарским и љубавним песмама (СЈОВАНУ, NICOLESCU 1962: 147, пр. 147; HERȚEA 1999: 199).

У традиционалној музици вишенационалне Србије, јампски и трохејски облици ритма аксак присутни су на Косову и Метохији, у југоисточном и источном делу земље и у Војводини. Јампски облик 5/16 забележен је у влашким играма из Кобишњице (Тимочка Крајина): *џромењена џодорка* (*todorca schimbată*) и *сјора џодорка* (*todorca rară*) (ВАСИЋ, ГОЛЕМОВИЋ 2005: 17 и 19). Идентичан облик присутан је и код

Румуна из Војводине, и то у сватовској, обредној песми *Прва ура* (*Bate ceasu*) и у истоименој мелодији, у инструменталном извођењу на виолини²⁴ (JURJOVAN 1983: 135–136, пр. 49, 50).

Пример 7

$\text{♩} = 400$

The musical score consists of eight staves of music in 1/16 time. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 400 and a 3/8 triplet. The music is in a key with one flat (B-flat). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and doublets, and concludes with the instruction 'D. C. Fine'.

Прва ура / Bate ceasu, сватовска. Мгт. XVI – 1133. Казивач: Трајан Дехељан, 47 г., виолина, Овча, 14. 6. 1981. Транскрибовао: Трандафир Журжован (Jurjovan 1983: 136, пр. 50)

²⁴ Оба примера обликују се на идентичном мелодијском типу уз незнатне мелодијско-ритмичке варијације (Jurjovan 1983: 135–136, пр. 49, 50).

Забележено је и неколико примера са идентичном метроритмичком пулсацијом у којем је метричка јединица осмина, 5/8. Такве мелодије идентификоване су у српским играма *речка* из Неготинске Крајине (Васић, Големовић 1997: 95–96), *сїлеїќа* и *кошеска* из околине Зајечара – Тимочка Крајина (Дуцић 1997: 134, 149), затим у песми уз игру *Кайшаринче, девојче*, на Косову и Метохији (Јанковић 1937: 151, пр. 31), у коледарској песми из југоисточне Србије (Големовић 2000: 223–224, пр. 163) и у сватовској песми *Мили куме, јеси ли нам весо?* из Војводине (Васиљевић 2009: 112, пр. 50).

Пример 8

$\text{♩} = 138$

Ми - ли ку - ме, ми - ли ку - ме, ми - ли ку - ме
 је - си ли - нам ве - с'о? ве - с'о?

Мили куме, јеси ли нам вес'о? Казивач: Стеван Санадер, парох, регија: Војка / Срем, 1940.
 (Васиљевић 2009: 112, пр. 50)

У музичко-фолклорном наслеђу Албаније и Албанаца у дијаспори, јампски облик ритма аксак у 5/16 такту јавља се веома ретко. Једини такав пример, по мишљењу етномузиколога Сокола Шупо (Sokol Shupo), забележен је на Косову и Метохији.²⁵

Јампски облик са метричком јединицом осмином, 5/8 присутан је широм Албаније, првенствено у северном делу земље, али и у традиционалној музици Албанаца који живе на Косову и Метохији, у Северној Македонији и Црној Гори (SHUPO 1997: 324).

²⁵ Музиколог Лоренц Антони (Lorenç Antoni), који је у свом раду објавио албанску песму у 5/16 (2 + 3), не наводи никакве податке у вези са казивачем, мелографом или регијом у којој је нотирана ова песма (ANTONI 1963: 484).

Пример 9

Allegretto

♩ = 160

Kur e zumě tē pa - rēn lojn - e,

Kur e zumě tē pa - rēn lojn - e e kem' ditě se

do t'u knojm - e e kem' ditě se do t'u knojm - e!

Када смо зајочели прву ијру / Kur e zumě tē parēn lojne. Казивач: М. Daiu, br. 186/15, перџа: Peshkopi, 1963. (Kruta 1990: 104, pp. 5).

Позната и веома омиљена бугарска игра *џајдушка* забележена је и у грчком фолклору, у источној регији Roumeli (Anatoliko Romelia). Њена мелодијска линија се потпуно разликује од истоимених наведених бугарских мелодија, које се изводе у бржем темпу, али се и она обликује на идентичну метроритмичку пулсацију, тј. 5/8.

Пример 10

♩ = 160

Пајдушка / Paiduska, Eastern Roumeli – Anatoliki Romelia, Introduction – Part B (Pantelis 1993: 359–360, pp. 59).

Осим у мелодији *ѡајѡушка* (пр. 10), јампски облик 5/8 евидентан је и међу нотним записима мелодија за игру забележеним у грчкој регији Тракија (Thrace) (PANTELI 1993: 253–260, пр. 6–10). Као заједничка нит са грчким фолклором, овај облик ритма аксак присутан је и у примерима бугарског фолклора: у појединим бугарским коледарским песмама (Stoĭn 1928: 1–2, пр. 2, 3, 6; Литова-Николова 1988: 57, пр. 98; Джиджев 1998: 92, пр. 84), лазаричким (Литова-Николова 1988: 57, пр. 100), љубавним (Stoĭn 1928: 526, пр. 2047; Литова-Николова 1988: 57, пр. 97) и др. Идентичан јампски облик забележен је и у фолклору Румуна из Бугарске, и то у коледарским (Джиджев 1981: 61, пр. 75) и свакидашњим песмама (Джиджев 1981: 60–61, пр. 73, 76). Занимљиво је истаћи да су бугарски мелографи већ осамдесетих година XIX века записивали мелодије у јампском облику ритма аксак.²⁶

Европски део Турске обухвата свега 5% њене територије, а за потребе овог рада коришћени су нотни примери и литература који су релевантни и за друге њене фолклорне регије.²⁷ Доминација ове транс-континенталне земље током четири, пет векова на Балкану оставила је дубок и неизбрисив траг у материјалној и нематеријалној култури, па и у традиционалној музици. Отуда, као један од фактора, и присуство идентичних метроритмичких пулсација ритма аксак у фолклорној музици Турске и балканских земаља.

Анализом нотних примера турске традиционалне музике, идентификована су оба најједноставнија облика ритма аксак и то претежно са метричком јединицом осмином. У турском музичком фолклору јампски облик је познат под називом *usul tiirk-aksak* и знатно је заступљенији у анализираним нотним записима у односу на трохејски облик (KREMENLIEV 1952: 25). Идентификован је у традиционалној вокалној музици (нпр. *kirik hava*), песмама уз игру и инструменталној музици (SADIE 1980г: 271).

У многим нотним записима вокалне традиције најпре се на сазу изводи уводни део песме (*Ritornella*) и тек потом почиње певач да изводи једну, две или три строфе; након тога следи инструментална деоница на сазу, нешто слично певању севдалинки уз пратњу саза у Босни и Херцеговини, односно, нашем епском певању уз гусле.

²⁶ У бугарској литератури се најчешће спомиње година 1886. када је Атанасов Стојанов начинио прве нотације бугарских мелодија у петосминским тактовима, мада у архивима Института за уметничке студије Бугарске академије наука постоји запис песме коју је нотирао Ангел Букурештљев 1878. године. У овој транскрипцији приказан је метар са пет тактовних делова као део „мешовите метричке групе“. Тек након тога су уследиле транскрипције и објављене песме у тактовима 7/8, 8/8 и 9/8. Аутор рада Иванка Влаева не наводи метроритмичку пулсацију песама у наведеним тактовима (VLAEVA 2008: 76–77).

²⁷ Више о становништву Балканског полуострва, па и Турске, вид.: <https://sh.wikipedia.org/wiki/Balkan#Stanovni%C5%A1tvo>

Пример 11

♩ = 168

Saz -----

----- Si - yah ço - rap gey se - na

Yar bi - zim e - ve gel - se - na Yar ben se - ni

Se - vi - yom göz - le rim - den bil - se - na.

Дај, навуци, црне чараје / *Siyah çorap geysena*. Запис: Talip Özkan, регија: Denizli / Аципаям (TRT, бр. 90, 28. 01. 1973)

Пример 12

♩ = 184

Al ta - van - dan bel - le - ri Bel - le bel - le - me - le - ri

Bu vil al - dat - tin be - ni Se - vin - dir - din el - le - ri.

Узми џлајно са џаванице / *Al tavandan belleri*. Запис: Yücel Paşmakçı, регија: Giresun (TRT, бр. 1859, 22. 02. 1978)

Трохејски облик је мање заступљен и у анлизираној грађи из Румуније. Идентификован је у ритуалној мелодији *Марш јелена на улици* (*Marşul cerbului pe uliță*) у 5/16 такту²⁸ и у неколико мелодија за игру из Трансилваније, Олтеније и Добруџе, у којима је метричка јединица осмина: *хогороаја* (*hodoroaga*), *шчиоаја* (*şchioara*)²⁹ и *костореаска* (*ostoreasca*) (GEORGESCU 1984: 572, пр. 529; 558, пр. 551; 617, пр. 586), као и у коледарским песмама (HERTEA 1999: 198).

²⁸ Ова је ритуална игра с маскама коју је Бела Барток најпре снимео фонографом 1913. године а потом и транскрибовао, што је у то време била права реткост (GEORGESCU 1984: 564–565, пр. 520, регија Хунедоара, фрула).

²⁹ Назив ове игре у преводу на српском значи ‘ћопава’.

Пример 13

$\text{♩} = 162$



Trei co - coși ne - gri cîn - ta - ră, Trei co - coși ne - gri - cîn - ta - ră.

Певала су људи црна џејџа / Trei cocoși negri cîntară. О – 5. 3. 1, Fg. 6819 b. Казивач: Deheleanu Silviu 26 г. Снимио: II. Cocișiu, 15. 7. 1938. Транскрибовала: Paula Carp, регија: Cămărășești / Hunedoara (Herța 1999: 198)

И у бугарском фолклору је присутан трохејски облик 5/16, односно 5/8. Међутим, и ту је неупоредиво мање присутан у односу на јампски. То се да закључити како на основу анализираних примера објављених у разним публикацијама (Stoĭn 1928; Кауфман 1966; Тодоров 1976; Илиева 1978; Джиджев 1981; Литова-Николова 1988), тако и на основу етномузиколошке студије *Неравноделностѝѝа за изучаване*, у којој се више од 350 мелодија изводе у јампском (Белчева, Пејчева 2005: 33–86, 90–94), а свега двадесетак у трохејском облику ритма аксак (Белчева, Пејчева 2005: 86–90).³⁰

Трохејски облик са метричком јединицом осмином је идентификован и у албанском фолклору, нарочито у регији Мирдита (Mirditë), као и у високим планинама: Malësi и Madhe. Имајући у виду чињеницу да је у Албанији инструментална музика „мање важна од вокалне“, те да на југу земље постоје регије у којима готово да се инструментална музика уопште не изводи (Sadie 1980a: 200), трохејски и јампски облици ритма аксак су првенствено присутни у вокалној музици, а само делимично у музици за игру (Shupo 1997: 324).

Пример 14



Oh moj lul - ja e frash-nit bar-dhe O moj lul -ja___ fra-shnit bar-dhë.

Ој, љуу џеџе... / Oh moj lulja e frashnit bardhe, регија: Malësi и Madhe (Shupo 1997: 324, пр. 272)

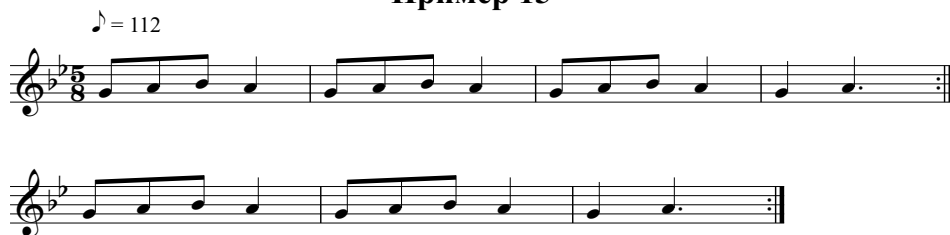
У анализираној грађи традиционалне музике Македоније трохејски облик 5/16 јавља се веома ретко. У етномузиколошкој публикацији

³⁰ У књизи Бориса Кременлијева о бугарско-македонском музичком фолклору, у поглављу које је посвећено метру („Meter“), није наведена ниједна мелодија у трохејском облику ритма аксак (Kremenliev 1952: 24, 47).

Боривоја Џимревског евидентирана су свега два примера у трохејском облику, што, у односу на укупан број анализираних примера, износи свега 0,4% (ЏИМРЕВСКИ 1996: 196).³¹

Трохејски облик 5/8 идентификован је и у лазаричкој песми из југоисточне Србије (ГОЛЕМОВИЋ 2000: 224, пр. 164), као и у две мелодије српских народних игара, *ѿурски* и *ѿрешевљанка*, које припадају архаичном музичком слоју. Обе мелодије, забележене на Косову и Метохију, имају веома сродну музичку структуру и изузетно мали амбитус – дијатонски трикорд (ЈАНКОВИЋ 1951: 172–173).

Пример 15



Прешевљанка. Транскрибовале: Даница и Љубица Јанковић, регија: Ранилуг / Гњилане (Јанковић 1951: 173, пр. 6)

У југоисточној Србији забележена је још једна мелодија за игру идентичне метроритмичке структуре, *ѿодлиѿушка*, која такође спада у старији музички слој јер се обликује на тетракорду дијатонске структуре (РОРОВ 2001: 30, пр. 21).

Мада ређе, трохејски облик 5/8 јавља се и у фолклору Македонаца и Румуна из Војводине. Иако је уобичајено да се баладе изводе у ритмичком систему *ѿарландо рубаѿо*, у фолклору Македонаца из Војводине забележен је један такав пример у којем се мелодија наративног садржаја обликује искључиво на метроритмичкој пулсацији трохејског облика ритма аксак, *Болно лејнало момеѿо* (ЈОВАНОВИЋ, МИЛОШЕВ 2017: 226, пр. 41). У традиционалној музици војвођанских Румуна идентификован је идентичан облик у шаљивој песми *Пеѿлић са две крестѿе*, веома омиљеној међу љубитељима румунске традиционалне музике. Мелодијска линија је благо мелизматична, орнаментисана и заснива се на миксолидијском модусу, са завршном каденцом на другом ступњу, као једном од супстанцијалних одлика традиционалних мелодија са простора Балкана (FRACILE 1987: 437, пр. 396).

³¹ У неколико публикација македонских научника који су анализирали метрику и ритмику није евидентиран трохејски облик ритма аксак (Фирфов 1953: 172; Бицевски 1972: 371–374; Голабовски 1972: 379–386; Линин 1978: 230).

Пример 16

$\text{♩} = 150$

Co - co - șal cu dua - uă - criăș - tă, Eu mi-s doc - tor

dă niă - viă - stă, Co - co - șal cu dua - uă criăș - tă,

Eu mi-s doc - tor dă - niă - viă - stă.

Pră câ - t'e le-am doc - to - ri - țî,

Pră toa - t'e le-am iz - bă - vi - țî.

Пејлић са две кресџе / *Cocoșul cu două criștă*, шаљива песма. Мг. II/A25. Казивач: Викторија Фара, 46 г. Снимно и транскрибовано: Нице Фрациле, Делиблаг 28. 7. 1976. '6. (Fracile 1987: 437, пр. 396)

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕЛЧЕВА, Людмила, Лозанка Пејчева. *Неравноделностииа за изучаване*. Софија: Универзитетско издателство „Св. Клемент Охридски“, 2005.
- БИХАЉИ-МЕРИН, Ото, Борислав Благојевић и др. *Мала енциклопедија Просветиа*. Београд: Просвета, 1986.
- БИЦЕВСКИ, Трпко. „Едно ново согледување од областа на ритмичката структура во некои тактови со нерамноделен ритам во македонскиот народен мелос.“ *Rad XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije – Društvo folklorista Hrvatske, 1972, 371–374.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Јуџословенски музички фолклор II. Народне мелодије које се њевају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Народне њесме из Војводине*. Нови Сад: Матица српска – Завод за културу Војводине, 2009.
- ВАСИЋ, Оливера, Димитрије Дуцић (ур.). *Народне ијре Србије. Народне ијре Нејојтинске и Тимочке крајине*. Грађа. Свеска 12. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије – Факултет музичке уметности у Београду, 1997.
- ВАСИЋ, Оливера, Димитрије Големовић (ур.). *Народне ијре Србије. Влашке ијре из Кобишњице и ијре Сокобањској краја*. Грађа. Свеска 26. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије – Факултет музичке уметности у Београду, 2005.
- ГОЛАБОВСКИ, Сотир. „Мешано-сложени тактови во македонската народна музика.“ *Rad XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, Poreč 1970. Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije – Društvo folklorista Hrvatske, 1972, 379–385.

- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. *Рефрен у народном пјевању – од обреда до забаве*. Београд – Бијељина – Бања Лука: Реноме – Академија уметности, 2000.
- ДЕСПИЋ, Дејан. *Теорија музике*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.
- ДЖИДЖЕВ, Тодор. *Проблеми на метроритџма и структурама на песенния Фолклор*. Софија: Българска Академија на Наукит – Институт за Музикознание, 1981.
- ДЖИДЖЕВ, Тодор. *Българската коледна песен в теоретичен и сравнителен план*. Софија: Българска Академија на науките – Институт за фолклор, 1998.
- ДОКМАНОВИЋ, Јасминка. „Темане из Југоисточне Србије – од компаративног погледа до елементарна етносоциолошких процеса.“ *Развийаќ – часопис за друшћивена ишињања* год. XXXII, бр. 3–4 (1992): 110–112.
- ДУЦИЋ, Перислав. „Народне игре Неготинске Крајине.“ У: Васић, Оливера, Димитрије Големовић (ур.). *Народне игре Србије*. Грађа. Свеска 12. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије – ФМУ Београд, 1997, 115–160.
- ИЛИЕВА, Анна. *Народни танци оић Сребнојориешо*. Софија: Българска Академија на науките, 1978.
- ЈАНКОВИЋ, Љубица С. и Даница С. *Народне игре*. Књига II. Београд: ауторско издање, 1937.
- ЈАНКОВИЋ, Љубица С. и Даница С. *Народне игре*. Књига VI. Београд: Просвета, 1951.
- ЈОВАНОВИЋ, Јулијана, Горан Милошев. *Играчка и музичка традиција Македонаца у Качареву*. Панчево: НИУ Македонски информативни и издавачки центар, 2017.
- КАУФМАН, Николай. *Българската револуционна песен*. Софија: Наука изкуство, 1966.
- ЛИНИН, Александар. *Тиквешки народни песни*. Скопје: Мисла, 1978.
- ЛИТОВА-НИКОЛОВА, Лидија. *Българска народна музика*. Софија: Државно издателство „Музика“, 1988.
- МЛАДЕНОВИЋ, Оливера. *Коло у Јужних Словена*. Београд: Српска академија наука и уметности – Етнографски институт, 1973.
- НЕДЕЉКОВИЋ, Душан. „Међународно и опште народно у развоју народног стваралаштва.“ *Раг XX конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*, Нови Сад, 1973. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 1978, 423–429.
- ТОДОРОВ, Манол. *Българска народна музика*. Софија: Музика, 1976.
- ФИРФОВ, Живко (ур.). *Македонски музички фолклор. Песни I*. Скопје: Кочо Рацин, 1953.
- ФРАЦИЛЕ, Нице. „Асиметричан ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа.“ *Зборник Машице српске за сценске уметности и музику* бр. 14 (1994): 31–56.
- ФРАЦИЛЕ, Нице. „Вокална традиција Румуна у Војводини (трајања, промене, прожимања).“ У: Радиновић, Сања, Димитрије Големовић (ур.). *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије*. Београд: Катедра за етномузикологију – Факултет музичке уметности у Београду, 2016, 333–383.
- ЦВИЈИЋ, Јован. *Говори и чланци*. Сабрана дела. Књ. 3. Том I. Београд: Српска академија наука и уметности – Завод за уџбенике и наставна средства, 2000а.
- ЦВИЈИЋ, Јован. *Балканско подоосиљро*. Сабрана дела. Књ. 2. Београд: Српска академија наука и уметности – Завод за уџбенике и наставна средства, 2000б.
- ЦИМРЕВСКИ, Боривоје. „Народната песна ‘Елено моме’ трансформирана во функција на инструментално народно оро.“ *Зборник радова XXXV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*, Рожаје, 26–29. септембра 1988. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 1988, 401–409.
- ЦИМРЕВСКИ, Боривоје. *Гајѓања во Македонија. Инструменти – инструменталисти – музика*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 1996.
- ANTONI, Lorenc. „Metrički oblici u šiptarskoj narodnoj muzici.“ *Zvuk, jugoslovenska muzička revija* br. 59 (1963), 481–493.
- BARTÓK, Béla. “Az úgynevezett bolgár ritmus.” U: SZÖLLÖSY, András (prir.). *Bartók Béla öszszegyűjtött írásai I*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966, 498–506.
- BUGNICI, Dumitru. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura muzicală, 1978.

- CIOBANU, Gheorghe, Vasile D. Nicolescu. *200 cîntece și doine*. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R. P. R., 1962.
- DEVIĆ, Dragoslav. *Etnomuzikologija III deo – instrumenti* (skripta). Beograd: Univerzitet umetnosti, 1977.
- FRACILE, Nice. *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini. Komparativna proučavanja*. Novi Sad: Matica srpska, 1987.
- FRACILE, Nice. "The Aksak Rhythm as a Fundamental Mark of the Traditional Music of Rumanians in Vojvodina, Yugoslavia, and as a Common Thread With the Rumanian Folklore in Rumania." In: HEMETEK, E. H. Lubej (ed.). *Echo der Vielfalt / Echoes of Diversity*. Wien: Bohlau Verlag, 1996, 145–155.
- FRACILE, Nice. "The Aksak Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore." In: UJFALUSSY, József (ed.). *Studia musicologica, Academiae Scientiarum Hungaricae*. International conference commemorating the 100th anniversary of the birth of Benjamin Rajeczky, 16–21 August 2001, Pásztó. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2003, 197–210.
- FRACILE, Nice. „Metroritmički obrasci aksak ritma u multikulturnoj Srbiji kao zajednička nit s folklorom susednih naroda.“ *Зборник у часи́ Марију Клеу́ї*. Нови Сад: Филолошки факултет, 2013, 191–216.
- FRACILE, Nice. „Percepcija/apercepcija aksak ritma i definisanje metroritmičkih pulsacija.“ In: MARINKOVIĆ, Sonja, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović, Ana Stefanović, Dragan Stojanović-Novičić (ur.). *Challenges in Contemporary Musicology. Essays in Honor of Prof. Dr. Mirjana Veselinović-Hofman / Izazovi savremene muzikologije. Eseji u čast prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2018a, 392–410.
- FRACILE, Nice. "Folklore Pearls that Erase Boundaries II. A Multitraditional Tune and its European Itinerary." In: DEMENESCU, Veronica Laura (ed.). *International Musicology Congress*, 4-th edition, 26 to 28 October 2018. Timișoara: Societatea Internațională de Studii Muzicale, 2018b, 83–92.
- GAL, Eugen. *Seara bună-n șezătoare. Culegere de folclor muzical. 116 cîntece și melodii de joc de pe cuprinsul țării*. Timișoara: Editura „Augusta“, 1998.
- GEORGESCU, Corneliu Dan. *Jocul popular românesc: tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale. Colecția națională de folclor*. București: Editura muzicală – Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, 1984.
- HERȚEA, Iosif. *Romanian Carols*. Bucharest: The Romanian Cultural Foundation Publishing House 1999.
- JURJOVAN, Trandafir. *Folclor muzical românesc din Ovcea*. Ovcea: Societatea cultural-artistică „Steaua“, 1983.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.
- KREMENLIEV, Boris A. *Bulgarian-Macedonian Folk Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1952.
- KRUTA, Benjamin. "Die Metrorhythmik der albanischen Volksmusik". U: ELSČEK, Oskár (ed.). Bratislava: Veda Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1990, 97–120.
- MULAR, Hristu. *Cântiți armăneșci. Antologie I / Антиологија на Влашци њесни / Antology of Vlach songs*. Crushuva / Крушево: Satsatâ di cultură shi artă „Art-kul“ / Друштво за културу и уметност „Арт-кул“, 2008.
- OPREA, Gheorghe. *Folclorul muzical românesc*. București: Editura Muzicală, 2002.
- PANTELI, Kavakopoulos. *Καθιστικά της Σωζόπολης, Χορευτικά της Θράκης / Асталске песме из Созополиса, песме уз игру и мелодије из Тракије*, IMXA. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1993, 245–371.
- POPOV, Marinko. *Melodije igara Srbije 5. Melodije igara jugoistočne Srbije*. Gornji Milanovac – Beograd: Folklorni ansambl „Tipoplastika“ – Centar za proučavanje narodnih igara Srbije, 2001.

- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume One*. Macmillan Publishers Limited, London, Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, NY Macmillan Publishers (China) Limited, Hong Kong Macmillan Publishers Limited, 1980a, 197–202 (Albania).
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Three*. Macmillan Publishers Limited, London, Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, NY Macmillan Publishers (China) Limited, Hong Kong Macmillan Publishers Limited, 1980b, 430–438 (Bulgaria).
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Seven*. Macmillan Publishers Limited, London, Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, NY Macmillan Publishers (China) Limited, Hong Kong Macmillan Publishers Limited, 1980b, 672–682 (Greece).
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Nineteen*. Macmillan Publishers Limited, London, Grove's Dictionaries of Music Inc., New York, NY Macmillan Publishers (China) Limited, Hong Kong Macmillan Publishers Limited 1980r, 268–278 (Turkey).
- SHUPO, Sokol. *Folklori muzikor Shqiptar*. Tiranë: Botimet Enciklopedike, 1997.
- STOIN, Vasil. *Grundriss der Metrik und Rhythmik der bulgarischen Volksmusik*. Sofia, 1927.
- STOIN, Vassil. *Chants populaires Bulgares du Timok à la Vita*. Sofia: Édition du Ministère de L'instruction Publique, 1928.
- TALAM, Jasmina. *Narodni muzički instrumenti u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija u Sarajevu – Institut za muzikologiju, 2014.
- VLAEVA, Ivanka. “The Bulgarian Ideas and the Meter-and-Rhythm Theory (Music and Dance).” *Vienna and the Balkans: Paper from the 39th World conference of the ICTM*, Vienna 2007. Sofia: Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences Bulgarian Musicology. Studies, 2008, 76–87.

ПАРТИТУРЕ

TRT (Turkish Radio and Television Corporation) Müzik dairesi yayinlari, THM Repertoar, sheet music, 58 партитура.

ИЗБОРИ

- <<https://bs.wikipedia.org/wiki/Balkan>> 2. 5. 2020.
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Turkish_folk_music> 4. 4. 2020.
- <<https://sh.wikipedia.org/wiki/Balkan#Stanovni%C5%A1tvo>> 2. 5. 2020.

Nice J. Fracile

Forms of *Aksak* Rhythm as a Connecting Thread in the Traditional Music of the Balkan Peoples

(I)

Summary

Based on the available literature and a corpus of over 10,000 musical notations from seven Balkan/Southeast European countries (Romania, Serbia, Bulgaria, Macedonia, Albania, Greece, and Turkey) published during the 20th and 21st centuries, the author discovered identical metro-rhythmic pulsations using a comparative method (*iambic form, trochee, anapest, dactyl, Cretan, and peony form IV*). He defined them in the folklore

music heritage of the Balkans as proof of a strong diachronic process of continuous folklore permeation, acculturation, various influences, but also creativity of the bearers of folklore in this part of Europe. A more comprehensive and deeper ethnomusicological analysis will certainly reveal and define other forms of *aksak* rhythm that have been identified in the analyzed corpus of melodies from the researched folklore region but not presented in this paper. The results of the comparative ethnomusicological research in the form of *aksak* rhythm confirm that, regardless of various migrations, intersections of various political and cultural influences, border changes, and so on, the researched region shows many common and universal features and, in a certain sense, cultural unity of several nations and ethnic communities in this part of Europe.

Keywords: *aksak* rhythm, the Balkans, metrics, rhythms, metro-rhythmic pulsations, comparative research.

ИВАНА М. НОЖИЦА

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Стручни рад / Professional paper

НЕПОЗНАТА ПИСМА СТАНЕ ЂУРИЋ КЛАЈН
ЖИВАНУ МИЛИСАВЦУ И
МИХОВИЛУ ТОМАНДЛУ

САЖЕТАК: Стана Ђурић Клајн била је један од зачетника музичке историографије у Југославији, с веома значајном улогом у развоју музикологије као научне дисциплине. Њена, мало истражена преписка с колегама, сарадницима и музичким институцијама с којима је сарађивала значајан је извор за проучавање научне делатности и других аспеката њеног богатог педагошког и научног рада. Претпоставља се да се мноштво непописане рукописне грађе овог типа налази у архивима и установама широм земље и у иностранству. У Рукописном одељењу Библиотеке Матице српске у Новом Саду чува се шест до сада непознатих писама Стане Ђурић Клајн. Пет од тих писама, насталих у временском распону од петнаест година (1945–1960), упућено је Миховилу Томандлу, а једно Живану Милисавцу (1947). Писма пружају увид у изузетно плодно стваралачко раздобље Стане Ђурић Клајн, обележено сарадњом на капиталним пројектима из области музичке историографије, методологију њеног научноистраживачког рада, као и природу сарадање с веома значајним личностима југословенске и српске културне сцене након Другог светског рата.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Стана Ђурић Клајн, Миховил Томандл, Живан Милисавец, преписка, *Летопис Матице српске*, *Музичка енциклопедија*.

Име Стане Ђурић Клајн (1908–1986) дубоко је уткано у токове српске и југословенске музичке историје. Као прва музиколошкиња у Србији, била је један од зачетника музичке историографије код нас, с веома значајном улогом и у развоју музикологије као научне дисциплине у Југославији. Активна као историчар музике, аутор прве историје српске музике, музички писац, лексикограф, критичар, уредник и професор, оставила је траг на генерације студената музике и музи-

* ivananozica789@gmail.com

колога, а о њеној посвећености научноистраживачком раду сведоче бројне сачуване студије и написи.¹ Радови у којима се бавила српском и југословенском, а нарочито средњовековном музиком и музиком XIX века, објављивани су како у југословенским, тако и у еминентним европским издањима,² док је истовремено, својим преводима књига с француског, немачког, руског и словеначког језика, употпунила и музичку литературу на српском језику. Оставила је значајан траг у историји српске и југословенске периодике, у два наврата покренувши часопис *Звук*,³ један од најзначајнијих и најдуговечнијих музичких часописа на подручју Југославије, на месту чијег уредника је била од 1932. до 1936. и од 1955. до 1965. године. Поред тога, уређивала је и *Музички власник* (1938–1941), а била је и уредница задужена за српску музику у оба издања *Музичке енциклопедије* (ANDREIS 1958–1963; KOVAČEVIĆ 1971–1977) и *Енциклопедије Југославије* Југославенског лексикографског завода (KRLEŽA 1955–1971). Током своје дуге и плодне ка-

¹ Делу Стане Ђурић Клајн, као и њеном доприносу српској музикологији, посвећена је пажња у значајним музиколошким студијама. У неколико опсежних радова, међу којима најважније место заузимају књиге Роксанде Пејовић *Музиколоџ Сјана Ђурић-Клајн. Историографска, есејистичка и критичарска делатности* (1994) и *Коментари њекстива Сјане Ђурић-Клајн: њоводом сјоодошњице рођења* (2008), као и зборник *Сјана Ђурић-Клајн и српска музикологија: њоводом сјоодошњице рођења Сјане Ђурић-Клајн: 1908–1986* (2010), проучени су различити видови делатности, како музиколошке, тако и уредничко-редакторске. Као прва монографија посвећена једном музичком писцу код нас, књига Роксанде Пејовић бави се написима Стане Ђурић Клајн подељеним на три обимне и веома плодне категорије, од којих је свака детаљно представљена и анализирана, а текстови педантно пописани. Допринос С. Ђурић Клајн историографији српске музикографије сагледан је критичкоаналитички и библиографски у студији ВАСИЋ 2006: 320–322, 332–334. Аутори радова у наведеном зборнику посветили су пажњу и другим пољима на којима је Стана Ђурић Клајн деловала – попут њене уредничке, редакторске, пијанистичке делатности, као и раду на функцији директора Музиколошког института САНУ. Значајно је поменути и чињеницу да је име Стане Ђурић Клајн заступљено и у југословенској музичкој лексикографији, па су тако текстови о њеном раду и делу објављени у биографском лексикону *Ко је ко у Југославији* (МИЊИЋА 1957: 169; PEJović 1970: 256), *Музичкој енциклопедији* (SKOVAN 1971), *Енциклопедијском лексикону Мозаик знања – Музичка уметности* (ĐURIĆ 1972), другом тому *Лексикона њисаца Југославије* (JOVANOVIĆ, DANILOVIĆ 1979: 74), *Енциклопедији Југославије* (PEJović 1984: 748), *Лексикону југославенске музике* (KOVAČEVIĆ 1984: 222–223), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ĐURIĆ KLAJN 1989: 1806), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ВУЉИĆ 1995: 749), *Српском биографском речнику* (ВАСИЋ 2007б) и *Енциклопедији српског народа* (PEJović 2008а: 339).

² Према подацима из књиге Роксанде Пејовић, *Музиколоџ Сјана Ђурић-Клајн. Историографска, есејистичка и критичарска делатности*, Стана Ђурић Клајн је учествовала на научним скуповима у иностранству на којима је говорила о српској и југословенској музици, била је ауторка значајног издања *Yugoslav music* намењеног иностраној публици, писала радове за француску периодику, а сарађивала је и у еминентним енциклопедијским издањима. За *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* написала је 22, а за *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17 лексикографских јединица (PEJović 1994: 26–27, 200–201).

³ Часопис *Звук* основала је Стана Ђурић Клајн (у то време Рибникар) 1932. године у Београду. У првом периоду објављивања (1932–1936) издато је тридесет пет бројева, након чега је часопис угашен, а после Другог светског рата поново је покренут, 1955. године.

ријере радила је као професор Историје југословенске музике на Музичкој академији у Београду, као и у Музиколошком институту САНУ.⁴

Заоставштина Стане Ђурић Клајн, похрањена у фондovima и архивима институција у земљи и у иностранству, значајан је извор података за истраживање њене богате научне делатности.⁵ Допринос сагледавању тог аспекта делатности Стане Ђурић Клајн јесте студија Мине Божанић посвећена њеној оставштини која се чува у Музиколошком институту САНУ (Божанић 2016).⁶ У поменутом раду, ауторка је навела и неколицину сачуваних писама, истичући претпоставку да је у питању, нажалост, само мали део њене личне преписке с колегама и савременицима. У Музиколошком институту САНУ пронађена су махом писма која је Стана Ђурић Клајн примила од других – Кораљке Кос, Јелене Пауновић, Ладислава Шабана, Косте Манојловића и Тилмана Мерита (Tillman Merritt), док је, како ауторка тврди, пронађено само једно њено писмо, упућено Петру Коњовићу (Божанић 2016: 100–101).

Преписка Стане Ђурић Клајн, с колегама, сарадницима и музичким институцијама с којима је сарађивала, несумњиво је значајан извор за детаљније проучавање њене научне делатности, методологије научноистраживачког рада, као и других аспеката њеног богатог педагошког и уметничког рада. Иако Божанић у свом тексту (2016: 100–101) наводи неколицину писама сачуваних у Музиколошком институту, претпоставља се да се мноштво непописане рукописне грађе овог типа још увек налази у бројним архивима и институцијама широм земље, па и у иностранству, на местима на којима су радили и боравили сарадници с којима је Стана Ђурић Клајн имала потребу и повод да успостави комуникацију.

У Рукописном одељењу Библиотеке Матице српске у Новом Саду чува се шест до сада непознатих писама Стане Ђурић Клајн. Пронађена преписка настала је у временском распону од петнаест година, од 1945. до 1960. године. Пет писама Стане Ђурић Клајн упутила је Миховилу Томандлу (из 1945, 1951, 1952, 1953. и 1960), а једно Живану Милисавцу (из 1947). Писма су писана руком, ћириличним (38.240, 38.239) или латиничним писмом (38.105, 38.238, 38.241, 7.310), изузев

⁴ Најпре је била ангажована као секретар (1949–1962), а касније као директор Музиколошког института (1962–1974). Детаљније вид. у: Мосусова 2010.

⁵ Битно је напоменути да у породици Стане Ђурић Клајн није сачувана никаква грађа.

⁶ Међу сачуваним документима, ауторка Божанић класификовала је и обрадила бројне изворе за проучавање историје српске музике, личне белешке и преписе Стане Ђурић Клајн, дипломске и семинарске радове њених студената, радове с писмених испита из Историје југословенске музике, позивнице и извештаје са симпозијума, штампана издања на енглеском, немачком, француском и руском језику, рукописне и штампане музикалије, преписку (како личну, тако и писма у чији посед је дошла приликом истраживања) и фотографије (Божанић 2016).

писма с подацима о Петру Димићу, упућеног Миховилу Томандлу 1951. године (38.238), које је куцано на машини.⁷

Непосредно после Другог светског рата, у периоду из којег датирају наведена писма, Стана Ђурић Клајн је у потпуности напустила пијанистичку каријеру како би се посветила музиколошком раду. Било је ово изузетно плодно стваралачко раздобље са запаженим резултатима, како на пољу истраживања историје српске музике, тако и музичке критике и лексикографије. Ова чињеница у одређеној мери указује и на значај пронађене преписке. Поред тога, Стана Ђурић Клајн је радила као професор у Музичкој школи „Станковић“ (до 1945) и на Катедри за историју музике и музички фолклор Музичке академије у Београду као доцент, а касније професор.⁸ Од посебног значаја у овом периоду био је и њен ангажман као главне уреднице ревије за музику *Звук* и сараднице Музиколошког института САНУ (Васић 2007б).

Време у којем су писма настала било је обележено иницирањем веома амбициозних подухвата у Југославији, покренутих како у области историографије, тако и музичке историографије. Припремана су и објављивана важна југословенска енциклопедијска и обухватна историјска издања, међу којима је било прво издање *Музичке енциклопедије* Лексикографског завода ФНРЈ (ANDREIS 1958–1963), као и прва историја југословенске музике (ANDREIS, СВЕТКО i др. 1962). Стана Ђурић Клајн је имала у томе веома значајну улогу, будући да је била ангажована за део који се односи на историју српске музике, а била је и уредник и редактор *Музичке енциклопедије* за Србију. Управо је рад на поменутих капиталним пројектима и био повод за ступање у контакт с Миховилом Томандлом.

Писмо упућено Живану Милисавцу (1915–1997) датира из периода непосредно након завршетка Другог светског рата, тачније из 1947. године, у време обнављања културног живота у земљи. Поводом обележавања стогодишњице реформе језика (1847–1947) Вука Стефановића Караџића (1787–1864), Стана Ђурић Клајн је ступила у контакт с тадашњим уредником *Летописа Матице српске* Живаном Милисавцем. Убрзо после ослобођења Новог Сада, књижевник Живан Милисавец, до тада главни уредник листа *Истина*, од септембра 1945. био је секретар Матице српске. На том положају остао је све до 1969, а касније се, из пензије, вратио на чело те установе као њен председник (1983–1991).⁹ У време преписке са Станом Ђурић Клајн, Милисавец је

⁷ У овом раду најпре је изложено писмо упућено Живану Милисавцу, а затим су хронолошки дата писма послата Миховилу Томандлу.

⁸ Катедра за историју музике и музички фолклор на Музичкој академији у Београду основана је 1948. године.

⁹ Живан Милисавец је упамћен по покретању и реализацији веома значајних и обимних пројеката. Међу њима су најистакнутији реализација Едиције „Српска књижевност у

био задужен за обнављање *Лейџојиса Мајџице српске*, чији је главни уредник био више од десет година (1946–1957). Замолио је Стану Ђурић Клајн да напише рад за специјалан број *Лейџојиса Мајџице српске*, посвећен стогодишњици Вукове реформе. Из садржаја писма евидентно је да га је Стана Ђурић Клајн примила „по повратку у Београд“, то јест с одређеним закашњењем и након рока предвиђеног за слање завршеног рада. Зато њена студија посвећена композицијама писаним на стихове Бранка Радичевића није била објављена у предвиђеном септембарско-октобарском броју посвећеном прослави, већ је остављена за наредни, новембарско-децембарски број *Лейџојиса Мајџице српске*. Деценију касније, поменута студија поново је објављена као део збирке њених текстова *Музика и музичари* (Ђурић Клајн 1956: 40–46).

Klajn, Stana

7.310

Beograd, 19. septembar 1947.

Živanu Milisavcu

Pitanje članka o kompozicijama Brankovih pesama

Poštovani druže,

Po povratku u Beograd zatekla sam Vaše pismo iz kojega vidim da još uvek reflektirate na moju saradnju za broj o proslavi.¹⁰ Međutim, vidim i to da članak treba da stigne do 15 septembra.

Kako je rok već prošao, a Vaš se list još nije pojavio, hoću ovim da Vas obavestim da ću napisati članak o Brankovim kompozicijama¹¹ i da ćete ga dobiti najkasnije u ponedeljak 22 o.[vog] meseca.¹²

сто књига“ (Милисавец 1969–1972) у чијем настанку је учествовала и Стана Ђурић Клајн, приредивши књигу *Есеји о уметности* (Ђурић Клајн, Трифунковић и др. 1966), затим покреће *Лексикона јисаца Југославије* (Бошков 1972–1998), али и оснивање Стеријиног позорја и организација Змајевих дечјих игара. Као несумњиво најзначајније дело, Живан Милисавец оставио је тротомну *Историју Мајџице српске* (Милисавец 1986–2001) која обухвата период од 1826. до 1918. године (Попов 2000).

¹⁰ Реч је о *Лейџојису Мајџице српске* који је посвећен обележавању стогодишњице (незваничне) победе Вукове реформе, 1947. године. *Лейџојис Мајџице српске*. Живан Милисавец (ур.). Год. 121, књ. 361, св. 7/8 = 2/3 (септембар/октобар 1947). Негативне одјеке сарадње С. Ђурић Клајн у Матици српској, у првим послератним годинама, Милисавец помиње у својој књизи *Ауџојорјреји с јисама*, Матица српска, Нови Сад 1997, 160, 162. Захваљујемо др Александру Васићу, научном сараднику Музиколошког института САНУ, за упућивање на ову књигу.

¹¹ Ђурић Клајн 1947.

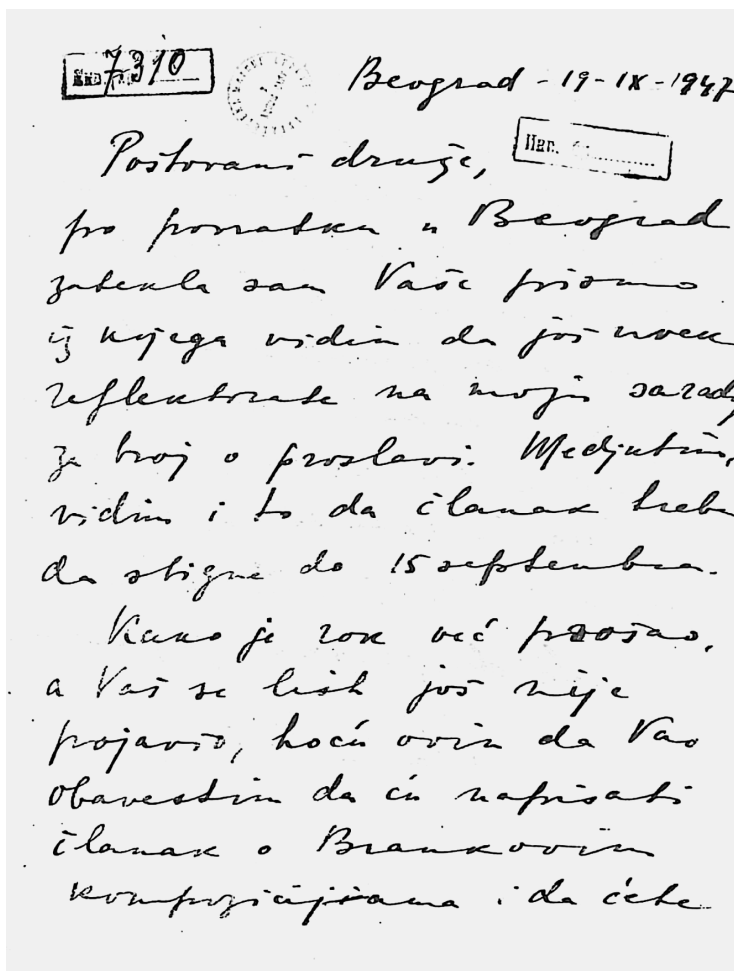
¹² У поменутом раду, Стана Ђурић Клајн је проучавала делатност Бранка Радичевића, најпре анализирајући његове ставове о музици изнете у приватној преписци и делима, а затим и песме на које су композитори XIX и XX века писали музику. У својој студији бавила се најчешће компонованим песмама, међу којима су *Ђачки расјанак*, *Коло*, *Девојка на сјуденцу*, *Јадна грађа*, *Укор*, *Њени јади*, *Пућник на уранку*, *Циц* и *Срејан јасјир*. Изнела је

To Vam saopštavam zato da biste mogli sa sigurnošću da računate sa člankom u vezi sa proslavom. Ako je ipak kasno – svakako mojom krivicom – razume se da će ostati za redovni sledeći broj „Letopisa“.

Sa drugarskim pozdravom

Stana Klajn

Прилог бр. 1. Факсимил писма упућеног Живану Милисавцу 19. IX 1947.



и критички суд о тим делима, сматрајући да аутори из XIX века (изузев Јосифа Маринковића) Радичевићевим текстовима нису дорасли, нити су успели у најбољој светлости музички да их оживе. Рад је заокружила предвиђањем да ће убудуће, у времену када „истински народни музичари“ долазе до изражаја, поезија Бранка Радичевића наћи „све више достојних музичких уобличитеља“ (Ђурић Клајн 1947: 230).

ja dobiti najkasnije u
ponedeljak 22. o. meseca.

To vam saopstavam zato
da biste mogli sa sigurnošću
da računete računanom
u vezi sa proslavom. Ako
je fak kasno – važno
mojom kritikom – razume
se da će ostati za redovni
sledeci broj „Letopisa“.

Sa druzarskim pozdravom

Stana Klajz

Миховил Томандл (1894–1963) био је угледан адвокат, новинар, публициста и историчар, који је дао значајан допринос српској музичкој историографији. Будући да је радио у важним установама културе у Панчеву,¹³ као оснивач и први управник (1944–1953) Градске библиотеке,¹⁴ а затим и на месту управника Градског државног архива (1953–1954),¹⁵ Томандл је имао могућност да истражује у богатим фондовима

¹³ Миховил Томандл се, након завршених студија права у Загребу и Бечу и стицања доктората, настанио у Панчеву, где је после Првог светског рата најпре радио у окружном и средњом суду, затим као адвокатски приправник (до 1941), а после Другог светског рата и као управник важних градских институција. Више у: „Томандл, Миховил.“ *Енциклопедија Српској народној позоришња*. <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=16551>.

¹⁴ Градска библиотека, основана 1923. године, била је затворена за време Другог светског рата. Године 1944, захваљујући Миховилу Томандлу, обновљен је њен рад, а годину дана касније отворена је за јавност.

¹⁵ Поред тога, Томандл је био сарадник многих новосадских и београдских листова и часописа (*Лешојис*, *Глас*, *Правда*, *Панчевачка недеља*, *Нова Европа*, *Гласник Историјској друштва*, *Полијика*, *Дневник*, *Слободна Војводина*, *Историјски часопис САН*, *Наца сцена*, тузланско *Позоришће*, затим *Зборник за друштвене науке* и *Зборник за књижевност и језик* у издању Матице српске и *Зборник Државној архива Војводине*). Када су музички часописи у питању, писао је радове за *Музику*, *Музички гласник* и *Звук*.

институција у којима је радио. Од посебног значаја за српску музичку историографију јесу његова *Сѣоменица Панчевачкої Срїскої црквеної ѿевачкої друшїва 1838–1938* (Томандл 1938) и двотомна монографија *Срїско ѿозоришїе у Војводини* у издању Матице српске (Томандл 1953–1954; 2005). Поред тога, оставио је и драгоцене прилоге посвећене осветљавању биографија и уметничког деловања Николе Ђурковића, Султана Цијук Савић, Жарка Савића, Драгомира и Петра Кранчевића, Аксентија Максимовића, Јована Пачуа и Даворина Јенка.

У време преписке са Станом Ђурић Клајн, Миховил Томандл је радио у Градској библиотеци и Градском архиву у Панчеву као управник.¹⁶ Са Станом Ђурић Клајн сарађивао је и у Музиколошком институту САНУ, где је био спољни сарадник. Стана Ђурић Клајн је веома ценила Томандлов рад у области музичке историографије, о чему сведочи њен врло афирмативан приказ његове *Сѣоменице* (Томандл 1838), објављен у *Музичком гласнику* (Ђурић Клајн 1938: 103–105). Оценила је Томандлово дело као „опсежну и исцрпну историју читавог једног века у музици Војводине“ и „прву историју која обухвата почетке српске музике“ (Ђурић Клајн 1938: 103), не пропустивши прилику да похвали аутора, будући да је писању дела приступио „са узорном историчарском савесношћу“ (Ђурић Клајн 1938: 105). Приликом припреме *Музичке енциклопедије*, неколико година касније, Стана Ђурић Клајн се поново указала прилика да пише о Томандлу, за потребе њему посвећене лексикографске јединице. Тим поводом (Ђурић Клајн 1963: 720), међу најзначајније Томандлове радове из области музике уврстила је студије посвећене Николи Ђурковићу (Томандл 1939) и Драгомиру Кранчевићу (Томандл 1951).

Иако се писма Стане Ђурић Клајн упућена Миховилу Томандлу пре свега тичу међусобне професионалне сарадње, битно је поменути и неколико интересантних изузетака. Наиме, једно од пронађених писама у потпуности је приватне природе и у њему Стана Ђурић Клајн Томандлу захваљује на честиткама за рођендан (38.239). У свом одговору, она помиње и честитку коју је од њега примила, сачињену из „музичких мотива“. Поред тога, захвалница поводом рођенданске честитке јавља се у још једном писму (38.246). Поменути честитке, као и податак да се, у међусобној преписци, Стана Ђурић Клајн Миховилу Томандлу обраћала са „драги друже докторе“, „драги господине докторе“ или „драги докторе“, упућују не само на међусобно уважавање и лепу научну сарадњу већ и на топао и пријатељски однос и подршку.

¹⁶ На месту управника био је све до 1954. године, а након тога, до пензионисања је остао научни сарадник те институције.

Приложена преписка говори о сарадњи Стане Ђурић Клајн и Миховила Томандла у време њихових истраживања. Стана Ђурић Клајн се обраћала Томандлу у време када је био на челу значајних панчевачких градских институција, како би јој омогућио приступ богатој архивској грађи и подацима о музичарима чији су живот и стваралаштво били везани за Панчево (Никола Ђурковић, Мита Топаловић, Петар Кранчевић, Петар Димић). Стани Ђурић Клајн се касније пружила могућност да помогне Томандлу у истраживању, слањем библиографије чланака посвећених Стевану Дескашеву, познатом оперском певачу и глумцу (писмо од 11. VI 1953).

Пронађена писма указују и на рад Стане Ђурић Клајн и Миховила Томандла на лексикографским јединицама за *Музичку енциклопедију*. Томандл је, као сарадник *Музичке енциклопедије*, написао неколико текстова, међу којима се истичу „Музичко друштво у Панчеву“ (TOMANDL 1963a), „Pančevačko srpsko crkveno pevačko društvo“ (TOMANDL 1963b) и „Pjevačka društva u Jugoslaviji. Srbija“ (TOMANDL 1963c). Судаћи према писму из 1960. године, написао је и један дужи текст посвећен певачким друштвима у Војводини, који на крају није засебно објављен, већ је интегрисан у јединицу о певачким друштвима у Србији.¹⁷

Писма пронађена у Рукописном одељењу Библиотеке Матице српске пружају увид и у методологију научноистраживачког рада Стане Ђурић Клајн. Наиме, како се види из писма упућеног Томандлу 1945. године, ауторка је имала веома предан и подробен приступ истраживању. У намери да у првом издању историје српске музике (ANDREIS, СВЕТКО i др. 1962) понуди нешто више од свима познатих (и често преписиваних) биографских података, самостално је одлазила у архиве и сакупљала нотни материјал, желећи да укаже не само на садржај нотних збирки већ и на музичко-стилске карактеристике појединачних дела. Таква преданост и посвећеност раду приметна је и у писму упућеном Томандлу 1951. године, које сведочи о њеној потреби да консултује сву постојећу литературу и документацију посвећену Петру Димићу. У то време, судаћи према секундарној литератури коју је наводила у текстовима у *Музичкој енциклопедији* и књизи *Хисторијски развој музичке културе у Југославији* (ANDREIS, СВЕТКО i др. 1962), имала је на располагању Томандлову *Споменицу* (Томандл 1938) и студију о историји позоришта у Војводини (Томандл 1953–1954), као и *Прилоге биографском речнику српских му-*

¹⁷ Томандл је био један од бројних аутора чији чланци су преузети из *Музичке енциклопедије* и као такви, без измена, објављени у *Лексикону југославенске музике* (1984), а да притом нису били наведени у попису сарадника (PINTAR 2019: 430).

зичара Владимира Р. Ђорђевића (ЂОРЂЕВИЋ 1950),¹⁸ док је остале податке прикупљала из примарних извора похрањених у архивима.¹⁹ Захваљујући баш таквој ревности приликом истраживања, Стана Ђурић Клајн завредила је статус једне од најутицајнијих личности југословенске музикологије.

Klajn, Stana

38.105

Beograd, 22. IX 1945.

Tomandlu dr. Mihovilu

Molba za uslugu

Poštovani druže doktore,

Obraćam Vam se danas sa molbom za koju se nadam da Vam neće biti teško da je ispunite.

Naime pišem sada za jedno izdavačko preduzeće istoriju srpske muzike.²⁰ Kako mi je poznato da je Vaša knjižnica, tj. pevačkog društva, dobro snabdevena originalnim kompozicijama naših kompozitora, volela bih da pogledam nekoje od njih, naročito Đurkovića,²¹ Krančevića²² i To-

¹⁸ Стана Ђурић Клајн урадила је значајан посао редактора ове публикације, обogaћујући Ђорђевићеве рукописе библиографским подацима и напоменама. Битно је напоменути да је приказ овог издања *Прилога биографском речнику српских музичара* написао управо Миховил Томандл, у *Зборнику Матице српске за друшћивене науке* (ТОМАНДЛ 1952).

¹⁹ Познато је да Стана Ђурић Клајн није увек самостално истраживала документацију похрањену у архивским установама, већ је ангажовала поједине стручњаке и познаваоце архива да тај посао раде за њу.

²⁰ Претпоставља се да ауторка у овом писму говори о раду на књизи објављеној неколико година касније: Andreis, Svetko, Đurić Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962. У оквиру те књиге, Стана Ђурић Клајн аутор је поглавља „Развој музичке уметности у Србији“.

²¹ Никола Ђурковић (1812–1875), српски композитор и позоришни уметник. Био је хоровођа Панчевачког српског црквеног певачког друштва од 1842. до 1852, а паралелно с тим, од 1844, водио је дилетантско позоришно друштво у Панчеву. За собом је оставио око стотину композиција, махом вокалних – соло песама и хорских дела. За потребе свог позоришта, преводио је драмска дела с италијанског, немачког и француског језика. Будући и сам веома талентовани певач и глумац, значајан део свог рада посветио је јачању улоге музике у позоришту, негујући жанр комада с певањем. Био је један од првих композитора који су писали музику за драмске комаде (иако је Томандл тврдио да је био први, за ову чињеницу се испоставило да је нетачна), у виду хорских, солистичких и инструменталних нумера. Написао је музику за више од двадесет комада с певањем (ТОМАНДЛ 1938; УЈЕС 1995; КОВАЧЕК 2007).

²² С обзиром на то да ауторка говори о композитору, претпоставља се да је у питању Петар Кранчевић (1869–1919), композитор и хоровођа рођен у Панчеву. За време школовања у Грацу, узимао је приватне часове певања, клавира и стручних музичких предмета. По повратку у Панчево, био је заменик Мите Топаловића на месту хоровође Панчевачког српског црквеног певачког друштва (1895–1903). Од 1905. до смрти, водио је Српску црквену

palovića.²³ Ako biste mogli da mi omogućite ovaj posao, ja bih došla u Pančevo u četvrtak 27 septembra prvim prevoznim sredstvom koje bude na raspolaganju.²⁴

Prema tome molim Vas da budete ljubazni da mi javite da li su ove moje namere izvodljive i gde da Vas potražim kada dođem u Pančevo. U slučaju da me nešto naročito spreči da dođem, ja ću Vam blagovremeno javiti.

Očekujući Vaš odgovor, molim Vas da primete moje najsrdačnije pozdrave.

Stana Klajn

Ako Vam je lakše da mi se javite telefonom, možete me naći pre podne u Muzičkoj akademiji²⁵ između 9 ½ i 12 ½ na telefon 23561 ili po podne kod kuće (najsigurnije između 3 i 4 časa) na broj 22998.²⁶

певачку дружину из Сремске Митровице, упоредо радећи као наставник клавира и наставник музике у гимназији. Композовао је махом хорску музику, црквену и световну (Васић 2011).

²³ Мита Топаловић (1849–1912) био је српски композитор, учитељ и хоровађа. Као стипендиста Панчевачког српског црквеног певачког друштва школовао се у Бечу и Прагу у Оргуљској школи. Био је хоровађа Панчевачког српског црквеног певачког друштва од 1874. до 1910. Као композитор, за собом је оставио око две стотине разноврсних, претежно вокалних композиција: соло песама, дуета, квартета, дела за мушки, женски и мешовити хор (Томандл 1938).

²⁴ У књизи *Хисторијски развој музичке културе у Југославији* (ANDREIS, SVETKO i dr. 1962), Стана Ђурић Клајн наводи већи број композиција поменутих аутора (изузев Петра Кранчевића, кога не помиње). Од дела Мите Топаловића истиче хорова *Ој, облаци, Језерце, Пошок жубори, Вејру с Косова, Соколи, Бојна песма*, збирку за децу *Песме у два часа* и соло песме *Пружи ми њехар, О погледај и Пушник* (ANDREIS, SVETKO i dr. 1962: 582–584). Иако помиње да је Никола Ђурковић компоновао музику за драмске комаде које је његова позоришна трупa изводила, Ђурић Клајн конкретно именује само дело *Сан Краљевића Марка*. Поред тога, навела је родољубиве песме из тих комада – *Невером ме за земље јосиодар, Носим здраву мишицу, Радо иде Србин у војнике и Усијај, усијај Србине*, као и песме *Ах пресипан тје неvine, Ти њлавици, зоро злајна и Мачем, кољем и игру Леја Маца* (ANDREIS, SVETKO i dr. 1962: 633–634). У касније објављеној *Музичкој енциклопедији*, објавила је јединицу посвећену Николи Ђурковићу (ЂУРИЋ КЛАЈН 1958: 407). Том приликом, међу наведеним делима тог композитора (*Радо иде Србин у војнике, Ти њлавици, зоро злајна, Мачем, кољем и Усијај, усијај Србине*), поменула је и да је хармонизовао многе црквене песме. Јединица посвећена Петру Кранчевићу не постоји, а одредницу посвећену Топаловићу написала је Роксанда Пејовић (РЕЈОВИЋ 1963: 723–724).

²⁵ Према Р. Пејовић, Стана Ђурић Клајн је на Музичкој академији предавала већ од 1945. године (Пејовић 1994: 26). Ипак, у *Српском биографском речнику* (Васић 2007б: 662–663), као и у споменници *Музичке академје / Факултета музичке уметности* (Перковић 2017), истиче се да је Стана Ђурић Клајн на Музичкој академији почела да предаје тек 1950. године, а да је у време настанка писма упућеног Томандлу била професор у Музичкој школи „Станковић“ (1937–1945) и референт за музику у Министарству просвете НР Србије (1945–1948). Мање је познато да је одлуком Повереника за просвету 1945. године Стана Ђурић Клајн постављена за руковоаца музичке архиве на Музичкој академији (Перковић 2017: 34).

²⁶ Подаци из датог писма пружају увид у временски оквир у ком је Стана Ђурић Клајн била ангажована на Музичкој академији.

38.105

Београд 22-IX-1945

Postovani druzi doktore,
obracam Van se danas se molim
za koji se nadao da Van neće
biti teško da je ipasite.

Naime pisem sada je jedno
izdavačko preduzeće istovijno
ispisac muzike. Kako mi je
poznato da je Vaša knjiznica,
tj. pevackog društva, dobro sad-
ržava originalnim kompozicijama
naših kompozitora, volio bih da
popledam reapi od njih, naročito

Stankovića, Krancevića i Topalovića.
Ako biste mogli da mi omogućite
ovaj posao, ja bih došla u
Pančevo u četvrtak 27 septembra
privim prirognim sredstvom koje
bude na raspoloženju.

Puna lona molim Vas da
budete ljubazni da mi jasite
da li su ove moje namere
izvodljive i gde da Vas potražim
kada dodjem u Pančevo. U
slučaju da ne nesto naročito
spreči da dodjem, ja ću Van



blagovremeno javiti:

Očekujući Vaš odgovor, molim
Vas da primite moje najsrdačnije
pozdrave

Stana Klajn

Ako Vam je lakše da mi se
javite telefonom, možete me
naći pre podne u Muzičkoj
akademiji između 9 $\frac{1}{2}$ i 12 $\frac{1}{2}$ na
telefon 23561 ili pos podne kod
kuće (najranije između 3 i 4 časa)
na broj 22998.

Klajn, Stana

38.238

Beograd, 18. I 1951.

Tomandlu dr. Mihovilu

Zahvalnost na podacima o Peri Dimiću

Dragi doktore,

Veoma sam Vam zahvalna za podatke koje ste mi poslali o Peri Dimiću.²⁷ Vaši podaci²⁸ se slažu i sa onim što sam poslednjih dana našla, tako da sada imamo tačno utvrđene činjenice.²⁹

²⁷ Петар Димић (1837–1898) био је српски учитељ, хоровођа и композитор. Поред тога што је као учитељ радио у неколико београдских основних школа, хонорарно је предавао и музику у Првој (1864) и Трећој београдској гимназији (1886–1887). Током краћих периода био је хоровођа Панчевачког српског црквеног певачког друштва, Београдског певачког друштва и Црквеног певачког друштва „Корнелије“. Основао је Певачку дружину „Станковић“. За собом је оставио хорска дела и сценску музику (Галић 2007: 278–279).

²⁸ Будући да је Димић у младости био хоровођа Панчевачког српског црквеног певачког друштва, Томандл је проучавао његов рад приликом писања *Споменице* тог ансамбла (Томандл 1938). Могуће је да је Стани Ђурић Клајн у преписци пружио увид не само у податке саопштене у књизи већ и у мање познате и необјављене делове свог истраживања.

²⁹ Ни у првом ни у другом издању *Музичке енциклопедије* Југославенског лексикографског завода не постоји јединица посвећена Петру Димићу. Његово име се не помиње ни у

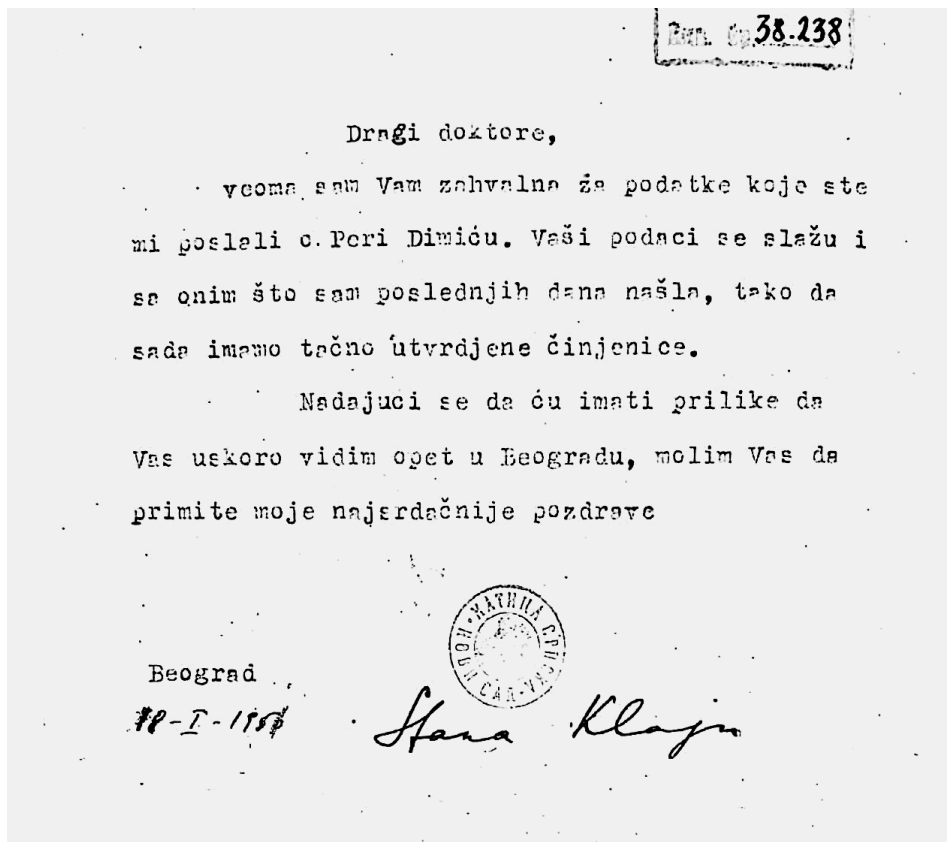
Nadajući se da ću imati prilike da Vas uskoro vidim opet u Beogradu, molim Vas da primite moje najsrdačnije pozdrave

Beograd

Stana Klajn

18-I-1951

Прилог бр. 3. Факсимил писма упућеног Миховилу Томандлу 18. I 1951.



Клајн, Стана

38.239

Београд, 5. V 1952.

Томандлу др. Миховилу

Захвалност на честитању рођендана

књизи *Хисторијски развој музичке културе у Југославији* (ANDREIS, CVETKO i dr. 1962), на којој је Стана Ђурић Клајн, у време настанка овог писма, увелико радила.

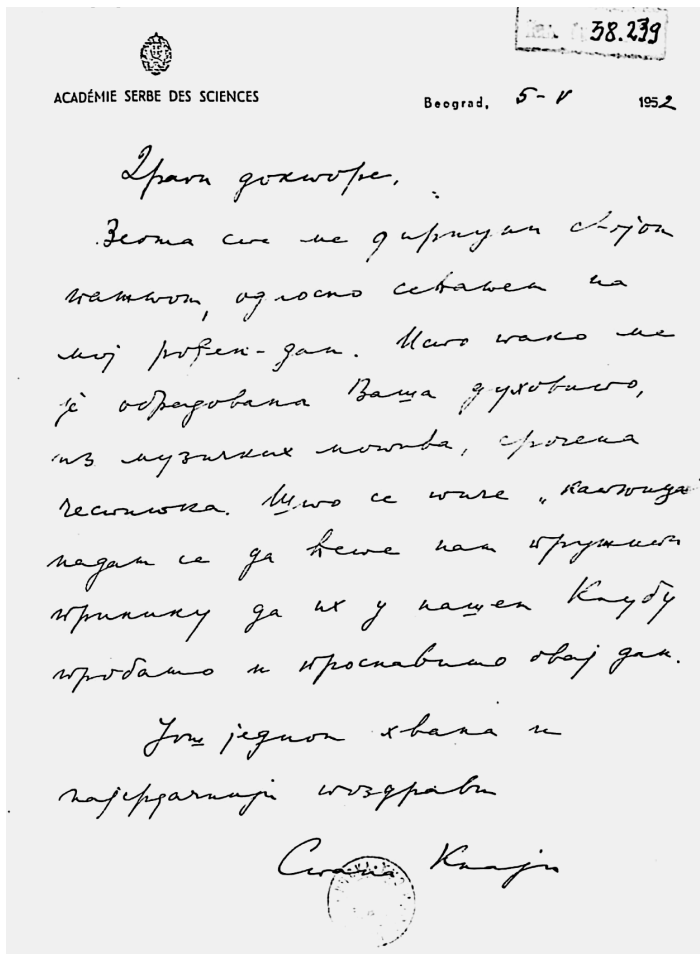
Драги докторе,

Веома сће ме дирнули својом намером, односно сећањем на мој рођен-дан.³⁰ Истио ипак ме је обрадовала Ваца духовића, из музичких мојива, срочена чесићка. Што се ипче „канићца“³¹ надам се да ћеће нам иружићи ирилику да их у нашем Клубу ипробамо и ипрославимо овај дан.

Још једном хвала и најсрдачнији иоздрави

Стана Клајн

Прилог бр. 4. Факсимил писма упућеног Миховилу Томандлу 5. V 1952.



³⁰ Стана Ђурић Клајн је рођена 5. маја 1908.

³¹ Претпоставља се да је у питању врста колача или посланице.

Клајн, Стана
Београд, 11. VI 1953.

38.246

Томандлу др. Миховилу
Јован Грчић; Риста Одавић – подаци.

Драїи докїоре,

*Уколико нистїе већ сами нашли, достїављам Вам їодаїке за Де-
скацїева:*³²

Јован Грчић: Сїї. 2., Сїїражилово V, бр. 16, сїїр. 252³³

*Риста Одавић: Сїї. 2., Сїїанојевїїева енциклоїегија.*³⁴

Срдачно Вам хвала на сећању о мом рођен-дану.

*Мноїо їоїлих їозграва*³⁵

Сїїана Клајн

³² Стеван Дескашев (1852–1921) био је оперски певач и глумац, један од пионира вокалне уметности у Србији. Музичко образовање стекао је код Даворина Јенка у Београду. Наступао је у Народном позоришту у Београду, Хрватском народном казалишту у Загребу, Српском народном позоришту у Новом Саду, али и у великим европским центрима, попут Будимпеште, Беча и Санкт Петербурга. Преводио је и посрбљивао стране драмске комаде за српску сцену. Од његових посрба с мађарског језика најпопуларнији је био комад с певањем *Сеоска лола* (Васић 2007а: 172–174).

³³ Грчић, Јован. „Стеван Дескашев.“ *Сїїражилово, листї за їесницїїиво, їоуку, умей-носїї и књижевносїї* год. V, бр. 16 (1892): 252–253.


³⁴ Одавић, Риста. „Дескашев Стеван.“ У: Станојевїї, Станоје (ур.). *Народна енциклоїегија срїско-хрвайско-словеначка*. Књ. 1. Нови Сад: Будућност – Издавачка књижарница Зорана Стојановїїа; Београд: Војноиздавачки завод, 1925, 583. (Репринт: Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановїїа, 2010).

³⁵ У време настанка писма, Томандл је већ издао први том и припремао други том књи-ге *Срїско їозорищїе у Војводини* (Томандл 1954), у којем је обрадио период 1868–1919. Иако у овој књизи не постоји дужи текст посвећен Стевану Дескашеву, његово име појављује се у више наврата, у складу с подацима на које је Стана Ђурић Клајн указала у преписци. Томандл у књизи износи податке да је Дескашев у сезони 1890/91, као члан будимпештанске Оперe, гостовао у Новом Саду и учествовао у извођењу позоришне игре *Рагничка їобуна* (Томандл 2005: 53), те да је 1893. с трупом Српског народног позоришта гостовао у Панчеву (Томандл 2005: 57). Говорећи о драмским прерадама, посрбама и преводима, Томандл наводи да је у Српском народном позоришту 1884. премијерно изведен комад *Сеоска лола* (музика Д. Јенко) у драмској преради Стевана Дескашева (Томандл 2005: 37), а 1895. и „шаљива игра *Мајка* од Гергеља Чикија, у преводу Стевана Дескашева” (Томандл 2005: 60).

Риста Одавић је у *Народној енциклоїегији срїско-хрвайско-словеначкој* (Одавић 1925) Дескашеву посветио кратку лексикографску јединицу с подацима о рођењу, образовању, каријери, институцијама у којима је радио, као и командама које је превео. Списак који Одавић том приликом даје не укључује дело *Мајка* које Томандл помиње.

Донекле другачији, дужи и слободнији текст написао је, три деценије раније, Јован Грчић у листу *Сїїражилово* (Грчић 1892). Уз мноштво речи хвале, Грчић истиче податке да је Дескашев био члан Будимпештанске краљевске опере од 1889. до 1894, као и да је током

Прилог бр. 5. Факсимил писма упућеног Миховилу Томандлу 11. VI 1953.

Dragi doktoro,
ukoliko nisam već sama
našla, dostavljam Вам
podatke za Leskajeva:
Јован Трпач: Св. 2., Софранилово
V, бр. 16, стр. 252.
Рисна Одабач: Св. 2., Софранилово
сигурносница.
Срданна Вам хвала на
сетаву о мом професор-дану
Милом Милом Милом
Слана Клајн

11-VI-1953

Klajn, Stana

38.241

Beograd, 20. VII 1960.

Tomandlu dr. Mihovilu

Muzička enciklopedija; honorar.

Dragi gospodine doktore,

Hvala Vam za poslate članke. Sada ste se Vi odužili Muzičkoj enciklopediji, čak i „vanplanski“.

своје каријере преводио и прерађивао стране комаде попут *Сеоске лоле*, *Радничке побуне* и *Царичиној служника*, опет не помињући комад *Мајка*.

Što se tiče honorara, stvar stoji ovako. Vi svakako možete dobiti honorar za predviđene redove u predviđenim člancima.³⁶ Možete i za Srpski pevački savez³⁷ i dr. koji nisu bili predviđeni, a za koje mi je pisao prof. Andreis da ih prihvata. Međutim, pisao mi je i da su Pevačka društva u Vojvodini³⁸ preterano dugačka i da će to morati znatno da se skрати. Prema tome, za ovo ćete dobiti ostatak honorara tek kada dobijemo imprimatur iz Zagreba. Žao mi je Vašeg truda, ali odista nema mesta u Enciklopediji da se navedu sva društva, nego samo značajnija, tim pre što ona najznačajnija imaju i svoje posebne jedinice.

U prilogu Vam šaljem i obračun³⁹ koji ste tražili još zimus a koji sam – priznajem – zaboravila da Vam pošaljem ranije. Ako nešto nije u redu, budite ljubazni da se obratite direktno Uredništvu Srbije (Roksi Njeguš)⁴⁰ jer su tu u pitanju i članci iz oblasti pozorišta za Encikl. Jugoslavije.⁴¹

Sa najsrdčajnijim pozdravima

Stana Klajn

³⁶ Миховил Томандл је у *Музичкој енциклопедији* објавио неколико чланака, међу којима су „Музичко друштво у Панчеву“ (TOMANDL 1963a), „Панчевачко српско црквено певачко друштво“ (TOMANDL 1963b) и „Пјевачка друштва у Југославији. Србија“ (TOMANDL 1963c).

³⁷ Јединица је објављена под називом „Пјевачка друштва у Југославији. Србија“ (TOMANDL 1963c: 406).

³⁸ Чланак под овим називом није објављен ни у првом ни у другом издању *Музичке енциклопедије*. О певачким друштвима у Војводини Томандл говори на крају јединице о певачким друштвима у Србији.

³⁹ Обрачун о којем је реч није пронађен уз писмо.

⁴⁰ Роксанда Његуш (1915–2009) била је књижевница и преводилац са словеначког и италијанског језика, студирала је на Филозофском факултету у Београду. После рата је била уредница *Борбе и Књижевних новина*, а уредничку делатност обављала је и у издавачком предузећу „Просвета“, као и у Радио Београду. Године 1951. постала је председница Удружења књижевних преводилаца Србије, а 1955. секретар Удружења књижевника Србије. У време када је писмо настало, 1960. године, била је ангажована као секретар и редактор *Енциклопедије Југославије* за Србију. Биобиблиографске податке о Р. Његуш саопштавају ЈОВАНОВИЋ 1970: 77–78. и ВЛАТКОВИЋ 1997. Захваљујемо др Александру Васићу, научном сараднику Музиколошког института САНУ, за указивање на ове две публикације.

⁴¹ KRLEŽA 1955–1971.

Beograd 20. VII 1960 38.241

Dragi gospodine doktore,
hvala vam za proslate članaka. Sada
ste se Vi odužili: „Muzičkoj enciklopediji“,
čak i „vanplaninski.“

Što se tiče honorara, stvar obzirovaso.
Vi svakako možete dobiti honorar za
predviđena redove u predviđenim člancima
srpska. Možete i za Srpski rečnik savrzi
i dr. koji nisu bili predviđeni, a za
koje mi je pisano prof. Andreis da ih
prihvatiti. Međutim, pisao mi je i da su
Srpska društva u vojvodini prekrasno
dugačka i da će to morati znatno da
ušetari. Prema tome, za ovo ćete dobiti
ostatak honorara tek kada dobitijemo
imprimaturu B Zagreba. Zas mi je kađeg
hruda, ali voljela nema mesta u Enciklopediji
da se navedu sva društva, nego
samo značajnija, trim pre što ona najznatiji
nija imaju i svoji posebna jedinice.

U priloga vam šaljem i obrascu
koji se naziva još zbirka a koji sam - priznan-
jem - zaboravio da vam pošaljem ranije.
Ako nešto nije u redu, molite ljubavni
da se obratite direktno Uredništvu Srbije
(Rokas Njegu) jer se to u prilazju i člancu
iz oblasti muzikološke za Encikl. Japovskije.
Sa najardacimjim pozdravima
Stana Klajn

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Божанић, Мина. „Заоставштина Стане Ђурић Клајн у Музиколошком институту САНУ.“
Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику 55 (2016): 91–106.
- Васић, Александар. „Српска музичка критика и есејистика XIX и прве половине XX
века као предмет музиколошких истраживања.“ Музиколоџија 6 (2006): 317–342.
- Васић, Александар. „Дескашев, Стеван.“ У: Српски биографски речник. Књ. 3. Нови
Сад: Матица српска, 2007, 172–174.
- Васић, Александар. „Ђурић-Клајн, Стана.“ У: Српски биографски речник. Књ. 3. Нови
Сад: Матица српска, 2007, 662–663.
- Васић, Александар. „Кранчевић, Петар.“ У: Српски биографски речник. Књ. 5. Нови
Сад: Матица српска, 2011, 331–332.
- Веселиновић Хофман, Мирјана, Мелита Милин (ур.). Сјана Ђурић-Клајн и српска му-
зиколоџија: поводом сјооодишњице рођења Сјане Ђурић-Клајн: 1908–1986. Београд:
Музиколошко друштво Србије, 2010.
- Галић, Милица. „Димић, Петар.“ У: Српски биографски речник. Књ. 3. Нови Сад: Ма-
тица српска, 2007, 278–279.

- Грчић, Јован. „Стеван Дескашев.“ *Сѣражилово, листъ за ѿснѣниѣво, ѿоуку, умѣиносѣи и књижевносѣи* год. V, бр. 16 (1892): 252–253.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Прилози биоѿрафском речнику срѣских музичара*. Београд: Српска академија наука – Музиколошки институт, 1950.
- ЂУРИЋ КЛАЈН, Стана. „Композиције Бранкових песама.“ *Лѣѣиоис Маѣице срѣске* год. 121, књ. 361 (новембар–децембар 1947): 226–230.
- ЂУРИЋ КЛАЈН, Стана. *Музика и музичари*. Избор чланака и студија. Београд: Просвета, 1956.
- ЂУРИЋ КЛАЈН, Стана, Лазар Трифуновић, Јован Ђирилов (ур.). *Есеји о умѣиносѣи*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1966.
- КОВАЧЕК, Божидар. „Ђурковић, Никола.“ У: *Срѣски биоѿрафски речник*. Књ. 3. Нови Сад: Матица српска, 2007, 681.
- МИЛИСАВАЦ, Живан (ур.). *Срѣска књижевносѣи у сѣо књиѣа*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1969–1972.
- МИЛИСАВАЦ, Живан. *Исѣорија Маѣице срѣске*. Нови Сад: Матица српска, 1986–2001.
- МОСУСОВА, Надежда. „Стана Ђурић-Клајн и Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.“ У: ВЕСЕЛИНОВИЋ Хофман, Мирјана, Мелита Милин (ур.). *Сѣана Ђурић-Клајн и срѣска музиколоѣија: ѿоводом сѣоѿодишњѣице рођења Сѣане Ђурић-Клајн: 1908–1986*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010, 151–157.
- ОДАВИЋ, Риста. „Дескашев Стеван.“ У: *Народна енциклопѣдија срѣско-хрвајско-словеначка*. Књ. 1. (1925): 583. Репринт: Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књиѣарница Зорана Стојановића, 2010.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Музиколоѣи Сѣана Ђурић-Клајн. Исѣориоѿрафска, есејистѣичка и криѣишарска делатиносѣи*. Београд: Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт – Удружење композитора Србије, 1994.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Ђурић-Клајн, Стана.“ У: Љушић, Радош (ур.). *Енциклопѣдија срѣскоѣ народа*. Београд: Завод за уѣбенике; Суботица: Ротографика, 2008, 339.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Коменѣари ѣексѣова Сѣане Ђурић-Клајн: ѿоводом сѣоѿодишњѣице рођења*. Београд: Факултет музичке уметности, 2008.
- ПЕРКОВИЋ, Ивана (ур.). *80 ѿодина Музичке академије / Факултѣѣѣа музичке умѣиносѣи*. Београд: Факултет музичке уметности, 2017.
- ПОПОВ, Душан. „Милисавац Живан Жика.“ У: *Енциклопѣдија Новоѣ Сада*. Књ. 15. Нови Сад: Новосадски клуб – Прометеј, 2000, 77–81.
- ТОМАНДЛ, Миховил. *Сѣоменица Панчевачкоѣ Срѣскоѣ црквеноѣ ѣевачкоѣ груѣѣѣа 1838–1938*. Панчево: Књиѣарско-издавачки завод „Напредак“, 1938.
- ТОМАНДЛ, Миховил. „Никола Ђурковић, први српски модерни композитор.“ *Музички ѣласник* год. 9, бр. 2 (1939): 25–32.
- ТОМАНДЛ, Миховил. „Драгомир Кранчевић.“ *Музика: зборник удружења композѣѣѣора Србије* год. III, бр. 5 (1951): 1–23.
- ТОМАНДЛ, Миховил. „Владимир Р. Ђорђевић, Прилози биоѿрафском речнику срѣских музичара.“ *Зборник Маѣице срѣске за груѣѣѣѣене науке* 3 (1952): 173–176.
- ТОМАНДЛ, Миховил. *Срѣско ѿозориѣѣѣе у Војводини*. Нови Сад: Матица српска, 1953–1954. Репринт: Панчево: Историјски архив, 2005.
- „Томандл, Миховил.“ У: *Енциклопѣдија Срѣскоѣ народноѣ ѿозориѣѣѣѣа* <<https://www.snprg.rs/enciklopedija/?p=16551>> 1. 2. 2021.
- УЈЕС, Алојз. „Никола Ђурковић и српска сценска музика.“ У: МОСУСОВА, Надежда (ур.). *Срѣска музичка сцена*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 82–103.
- ANDREIS, Josip (ur.). *Muzička enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1958–1963.
- ANDREIS, Josip, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962.
- BOŠKOV, Živojin (ur.). *Leksikon pisaca jugoslavije*. Knj. I–IV. Novi Sad: Matica srpska, 1972–1997.

- BUJIĆ, Bojan. "Đurić-Klajn, Stana." In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5. London: MacMillan Publishers Limited, 1995, 749.
- DANILOVIĆ, Dragana, Živorad P. Jovanović. „Đurić-Klajn, Stana.“ U: BOŠKOV, Živojin (ur.). *Leksikon pisaca Jugoslavije*. Knj. 2. Novi Sad: Matica srpska, 1979, 74.
- ĐURIĆ, Hranislav. „Đurić-Klajn, Stana.“ U: PLAVŠA, Dušan (red.) *Enciklopedijski leksikon Mozaik znanja. Muzička umetnost*. Beograd: Interpres, 1972, 124.
- ĐURIĆ KLAJN, Stana. „Dr. Mihovil Tomandl: *Spomenica Pančevačkog Srpskog Crkvenog Pevačkog Društva*.“ *Muzički glasnik* 5 (1938): 103–105.
- ĐURIĆ KLAJN, Stana. „Đurković, Nikola.“ U: ANDREIS, Josip (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 1. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1958, 407.
- ĐURIĆ KLAJN, Stana. „Tomandl, Mihovil.“ U: ANDREIS, Josip (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 2. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 720.
- ĐURIĆ KLAJN, Stana. „Djurić-Klajn, Stana.“ In: BLUME, Fredrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 15. München: Deutschen Taschenbuch Verlags; Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1989, 1806.
- JOVANOVIĆ, Slobodan A. *Savremeni književni prevodioci Jugoslavije*. Beograd: Savez književnih prevodilaca Jugoslavije, 1970.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*. Drugo, dopunjeno izdanje. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971–1977.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Leksikon jugoslavenske muzike*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1984.
- KRLEŽA, Miroslav (ur.). *Enciklopedija Jugoslavije*. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1955–1971.
- MIMICA, Miloš (ur.). „Đurić-Klajn Stana.“ U: *Ko je ko u Jugoslaviji*. Beograd: Sedma sila; Ljubljana: Slovenski poročevalec, 1957, 169.
- PEJOVIĆ, Roksanda. „Topalović, Mita.“ U: ANDREIS, Josip (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 2. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1963, 723–724.
- PEJOVIĆ, Roksanda. „Đurić-Klajn Stana.“ U: RAJOVIĆ, Radošin (ur.). *Ko je ko u Jugoslaviji*. Beograd: Hronometar; Čakovec: Zrinski, 1970, 256.
- PEJOVIĆ, Roksanda. „Đurić-Klajn, Stana.“ U: SIROTKOVIĆ, Jakov (ur.). *Enciklopedija Jugoslavije*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1984, 748.
- PINTAR, Marijana. „Krešimir Kovačević kao leksikograf s posebnim osvrtom na njegov urednički i autorski prinos u *Leksikonu jugoslavenske muzike* (Zagreb 1984).“ *Arti musices* 50, 1–2 (2019): 417–447.
- SKOVRAJN, Dušan. „Đurić-Klajn, Stana.“ U: ANDREIS, Josip (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 1. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1971, 500.
- TOMANDL, Mihovil. „Muzičko društvo u Pančevu.“ U: ANDREIS, Josip (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 2. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1963, 278.
- TOMANDL, Mihovil. „Pančevačko srpsko crkveno pevačko društvo.“ U: ANDREIS, Josip (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 2. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1963, 369.
- TOMANDL, Mihovil. „Pjevačka društva u Jugoslaviji.“ U: ANDREIS, Josip (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 2. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1963, 406.
- VLATKOVIĆ, D[ragoljub]. „Njeguš, Roksanda.“ U: BOŠKOV, Živojin (ur.). *Leksikon pisaca Jugoslavije*. Knj. IV. Novi Sad: Matica srpska, 1997, 799–800.

Ivana M. Nožica

**Unknown Letters of Stana Đurić Klajn Addressed to
Mihovil Tomandl and Živan Milisavac**

Summary

Stana Đurić Klajn, as the first female musicologist in Serbia, was one of the founders of music historiography in Yugoslavia, with a very important role in the development of musicology as a scientific discipline. Active as a pianist, music historian, music writer, lexicographer, critic, editor, professor, and the author of the first history of Serbian music, she left a significant mark on the generations of music students and musicologists.

The hitherto unexplored correspondence of Stana Đurić Klajn, addressed to colleagues, associates, and music institutions with which she collaborated, undoubtedly represents an important source for a further study of her activity, methodology of scientific research, as well as other aspects of her prolific work and legacy. Except for some already researched letters preserved in the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, it is assumed that much of the unlisted material of this type still exists in archives and institutions throughout the country, as well as abroad.

In the Matica Srpska Manuscript Department in Novi Sad, there are six so far unknown letters written by Stana Đurić Klajn and addressed to Mihovil Tomandl (five of them, from 1945 to 1960) and Živan Milisavac (one, from 1947). This was an extremely fruitful period of her work, marked by very ambitious endeavors in the field of music historiography in Yugoslavia. Important Yugoslav encyclopedic and comprehensive historical editions were prepared and published, such as the first edition of the *Music Encyclopedia* of the Yugoslav Lexicographic Institute and the first history of Yugoslav music.

Her correspondence with Živan Milisavac and Mihovil Tomandl is primarily professional. It refers to their collaboration on texts for the *Matica Srpska Chronicle* and *Music Encyclopedia* and their work on the first history of Serbian music. The letters provide an insight into the methodology of Stana Đurić Klajn's scientific research, as well as the way of cooperation among the members of the academic community and the polite communication among people highly positioned in society.

Keywords: Stana Đurić Klajn, Mihovil Tomandl, Živan Milisavac, correspondence, *Matica Srpska Chronicle*, *Music Encyclopedia*.

ЗЛАТКО М. ГРУШАНОВИЋ

Завод за унапређивање образовања и васпитања, Београд*
Прегледни научни рад / Subject review article

ПРОФЕСОР КЛАЈН И УЧЕНИЦИ

САЖЕТАК: Предмет нашег истраживања је педагошки рад на Факултету уметности једног од првих професора режије после Другог светског рата, Хуга Клајна. Свет данас изгледа као један велики систем који се непрестано мења. Мења се под утицајем глобализације, развоја информacionих технологија, повећања броја иновација, као и услед промене свести људи о својим потребама и жељама. Професор Клајн је имао своју методологију која се показала успешном, јер су из његовог „шињела“ изашли и добри редитељи и добри педагози.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: режија, педагогија, позориште, глума, психоанализа.

Др Хуго Клајн је 1948. године постао први професор режије на тек отвореној Академији. Ако је из „Гогољевог шињела“ изашао врх руске књижевности, из „Клајновог шињела“ су изашли темељ и стуб, али и врх наше позоришне уметности, даровити редитељи и добри педагози. Да набројимо неке: Димитрије Ђурковић, Александар Ђорђевић, Предраг Бајчетић, Боро Драшковић, Миленко Маричић, Зора Бокшан Танурџић, Душан Макавејев, Слободанка Алексић... Већ се на основу имена Клајнових студената може поставити питање какав је то био човек кад су из његове класе изашли људи који су били даровити уметници, добри педагози, а још занимљивије што су били потпуно различити са својим уметничким световима који нису личили један на други, а ни на дело професора Клајна.

Др Хуго Клајн – редитељ, професор режије, неуропсихијатар, театролог, песник, музичар, критичар и преводилац – рођен је у Вукова-ру, 30. септембра 1894. Био је Фројдов ученик. Аутор је бројних дела из области театрологије, неуропсихијатрије и психоанализе. Пре Другог светског рата бавио се позоришном критиком, а после ослобођења се посвећује позоришту, режији и драмској педагогији. Клајнова књига

* grusanovic@gmail.com

Основни проблеми режије (Београд, 1951, друго издање 1979) прво је систематско дело посвећено режији код нас. И остале његове књиге вредан су допринос теорији позоришта и његовој пракси: *Живои двочасовни* (1957), *Приручник за редитеље аматјере* (1961), *Појаве и проблеми савременој позоришћиа* (1969). Све то нам указује да је Клајн изузетна личност наше уметности и науке, режије и психоанализе, позоришта и драмске педагогије. Умро је у Београду, 2. децембра 1981.

Да би се продрло у суштину Клајновог педагошког рада, мора се ићи од почетка, а почетак је био са првом уписаном класом режије 1948. године. У првој класи професора Клајна били су: Димитрије Ђурковић, Аца Ђорђевић, Василије Поповић (Павле Угринов), Миленко Маричић, Слободан Седлар и Славољуб Стефановић.

Професор Клајн је био строг, дисциплинован и егзактан, нарочито са својом првом класом. Егзактност која се учавала у његовом раду долазила је из научне области која је била у основи његовог образовања – психологије. Она му је помогла да направи систем и организује рад са студентима режије, али је истовремено одбијала својом научношћу и дисциплином.

Хуго Клајн је био дресер. Дресирани куце смо били и ја и Аца Ђорђевић. А оне који то нису били сурово је ликвидирао. Влада Вукмировић је морао да оде чак у Ријеку, у Љубљану да студира. Знате ту има две ствари. У Београду на школовању, једни професори васпитавају у човеку „маглу“ уметности, а други васпитавају занат. Ја сам дресер, као и мој професор Клајн. Ја сам преузео од њега педагогију и захвалан сам му. Кад ме научио дресури, ја сам се у позоришту ослободио, радио сам шта сам хтео¹ (Ђурковић, Интервју 1).

Не може се рећи да Хуго Клајн није разумео младе људе, њихове ставове и њихова размишљања. То показује најбоље пријемни испит професора Димитрија Ђурковића:

Хуго Клајн се већ тада показао као велики човек, јер сам ја тад био још млад мангуп, надобудни критичар. Добијем ја тему баш онако да се оклизнем да пишем о једној представи из Београдског позоришта и ја узмем представу Хуга Клајна и исцепам је на делиће и закључим: „Очигледно редитељ је нешто хтео а то што је хтео било је друго и другачије од онога што гледамо, али то није умео да направи.“ Наравно Хуго Клајн ме прими у класу, схватио је да сам ја само мангуп али талентован мангуп (Ђурковић, Интервју 1).

¹ Интервју са Клајновим студентима урадио је аутор текста Златко Грушановић 2005. године у Београду (Interview with Klajn's students was made by author in Belgrade, 2005).

Професор Клајн је био ригидан у ставовима који су били везани за дефиниције позоришта, за драмске принципе, за нешто што је било суштина. Постојала су правила која се друкчије нису могла конституисати. У оквиру тих правила постојала је слобода, али се морало знати шта се хоће са слободом. Такву строгост у ставовима о суштини позоришта су преузели и неки његови ученици, попут Димитрија Ђурковића.

У дефиницији позоришта ја сам врло ригидан, али то је ригидност као кад кажем да су два и два четири и не допуштам никако другачије. Е у том смислу је и Клајн био ригидан, и врло егзактан (Ђурковић, Интервју 1).

Ипак, Клајн је давао слободу ученицима и у мишљењу и у избору задатака, само је он ту слободу усмеравао и пратио.

Знате шта, његова је завршница, ви можете шта год да радите, он је био толико толерантан да је дозвољавао на часовима да га проглашавају будалом. Могли сте да радите шта год хоћете. Мада његов час је био ово. Он је говорио данас о карактеризацији ликова. Идућег часа он пита шта смо говорили претходног часа. Егзактност. Ти ради шта год хоћеш али ти мени реци шта си чуо. Јеси ли ти био присутан прошлог часа? Јеси. Онда кажи. Нисам ја тако рекао. (Ђурковић, Интервју 1).

Хуго Клајн је озбиљно схватао педагогију режије, та озбиљност је касније кулминирала и стварањем и организовањем система режије. Предавања на првој класи режије код проф. Клајна су често била екскатедра. Предавања су била припремана и имао је методичку припрему за час из које је диктирао својим студентима. Ма колико звучало конзервативно, оправдање за диктирање на првој класи режије је оскудност литературе за студенте. Клајн је диктирао лекције које су три године касније систематизоване у његовој књизи *Основни проблеми режије*, првој књизи о режији код нас.

Клајн је диктирао, то је најконзервативнији начин, и то је као Свето писмо тражио да се одговори без скретања у било какву кривину. Ја ћу вама идући пут показати његов диктанто. „Лик је персона, персона долази од латинске речи која значи то и то.“ Он је то радио, мени то није сметало. Ја сам рекао: причај ти шта хоћеш, ја ћу ти то поновити али ја ћу радити шта хоћу. Он је такве тражио. Он је био истовремено догматичан и истовремено распојасан, ви сте у оквиру догме могли да лупетате шта хоћете, с тим да се то на крају склопи и стави у догму. Њега не прихватају они који се опиру дефиницији. (Ђурковић, Интервју 1).

Студент са његове прве класе Димитрије Ђурковић истиче у свом предговору трећем издању Клајнове књиге *Основни проблеми режије* да су на настави код проф. Клајна постављани многи проблеми о којима су активно и студенти и професор расправљали, што нам говори да је Клајн користио и монолошку и дијалошку методу у својој настави.

Димитрије Ђурковић истиче у наведеном предговору да се режија може научити само режирајући, а да је тога било мало у раду са професором Клајном.

И на позоришним часовима са професором др Хугом Клајном ми смо много разговарали режију и писали смо режију, оне такозване концепције! А мало смо, сасвим мало режирали. Режија се учи режирајући! (Ђурковић 1995: 2).

Предавање другој класи режије (Предаг Бајчетић, Зора Бокшан, Иринеј Ђенан, Љубиша Ђокић...) већ је добијало друге облике. Предавања нису више била диктирана јер је изашла Клајнова књига, али се и даље прелазило по лекцијама. Клајн је наставио да буде систематичан у свом раду, али је почео и да се све више ослања на практичан рад, управо оно што је написано да га је било мало у првим годинама педагошког рада. Ако се у првим својим годинама педагошког рада ослањао углавном на теорију, сада је практичан рад са студентима добијао све више места. Студенти су режирали мање сцене, а Хуго Клајн је пратио њихов рад.

Имати за професора неког ко је у оно време био један од најбољих познавалаца позоришта је веома важно, али је у исто време и оптерећивало и код ученика изазивало бунт и противљење. То је било присутно и у првој класи режије, а нарочито у другој генерацији. Клајнова строгост у ставовима је имала и своју добру страну; ученици су кроз противљење развијали критичко мишљење у односу на професора, односно формирали су сопствено мишљење.

Клајн је давао понекад слободу у избору текста и задатака, а затим је заједно са студентима све анализирао до најситнијих детаља. Наставио је да предавања држи у облику расправе о проблемима који су се појављивали у датом задатку. Професор Клајн је био захтеван и прецизан, желео је да студент увек зна шта ради, и увек је био спреман да одговори на постављена питања. Попут претходне генерације, ни друга класа се није често слагала са професоровим мишљењем.

Постављали смо му веома незгодна питања. Клајн је на свако питање био спреман да одговори, и често су његови одговори наилазили на наше унутрашње противљење јер се нисмо слагали. Не бих могао да кажем да је био догматик, то је тешка реч за комунисте, а лака реч

за религију. И сви верују да је она друга страна догматик. Не, Клајн је дубоко веровао у оно што говори и поступао је онако како он верује а то је била помало вера његове младости (Балчетић, Интервју 2).

Клајн се мењао заједно са класама које је водио. Ако се упореде прва и друга класа, већ се уочавају битне разлике, али са трећом класом режије те разлике су се повећавале. Као што је развијао свој методолошки систем и као што га је оставио отвореним за нова тумачења тако је и свој педагошки систем развијао и мењао. На трећој класи режије (Боро Драшковић, Душан Макавејев, Сергеј Харшић...) предавања су била у виду разговара студената окупљених око професора за столом. Заједно су истраживали и долазили до проблема, развијали критичко мишљење и проналазили нове идеје. Клајн није имао потребе, као ни у претходној класи, да има концепт, а предавања су била организована по деловима објављене књиге.

Клајнова педагогија је у том тренутку достигла равнотежу између теорије и праксе, све се заснивало на практичном раду. Из тог практичног рада и разумевања процеса и настанка позоришног дела настао је и редитељ. Клајн је позориште разумео као живот, пронашао је његове дефиниције, показао главне обресе његовог тока, али сваком студенту је омогућио да пронађе сопствени живот, који је могао бити у току или ван тог тока. Професор се у то није мешао.

Његово схватање да ученик пре свега мора да себе пронађе, да спозна ко је он, античко питање, ту је он заиста био праведан и сматрао је да нико никога не треба да покушава да имитира. Он је тражио да тачно знате шта хоћете. Представу је видео као процес, морате да знате процес, морате да научите мишљење и био је веома срећан кад то што сте радили није било огледало онога што је написано, али ни да буде противречно написаном комаду. Било је проналазака који су откривени између у празнинама онога што текст нуди и представе (Драшковић, Интервју 3).

Може се рећи да је Хуго Клајн са својом првом класом више проучавао теорију, због чега је проф. Ђурковић истиче да су на тим првим часовима учили „писану режију“. Професор Клајн је знао да се режија не може научити не режирајући, зато је у његовом педагошком раду све више места добијала практична настава. И своју књигу *Основни проблеми режије* писао је са непосредним освртом на практично искуство. Професор Клајн је тежио одмерености и равнотежи између теоријског знања и практичног рада.

Искуство се стиче практичним радом. Но ни таленат обogaћен искуством не чини излишним теоријско знање. Теорија и пракса морају се

допуњавати, бити узајамно повезане, утицати једна на другу. Теорија се мора заснивати на практичном раду, пракса обогаћивати теоријским сазнањем о законитости тог рада. Голи практицизам је исто толико оскудан, несавршен и јалов колико и празно теоретисање (Клајн 1995: 35).

Колико су Клајну била важна предавања показује и догађај који је испричао проф. Драшковић:

Био је веома савестан човек и професор. Кад је имао једну тешку операцију ми смо мислили да ћемо се неколико дана опустити и нема-ти наставу, позвао нас је у болницу. Затекли смо га окруженог часописима и књигама, и у болници смо имали час, а после кад је изашао из болнице ишли смо кући (Драшковић, Интервју 3).

Режија је синкретичан облик уметности који у себи може да обухвати све уметности и да се користи свим уметностима. Зато је Клајн од својих студената режије тражио да имају у себи нешто од књижевника, глумца, драматурга и учио их је томе. Сматрао је да редитељи треба прво да потраже и открију идеју књижевног дела, тему, а затим да траже своју идеју и постављају је на сцени. Слобода и неспутаност израза су се управо огледале у трагању за својом идејом у представи.

Клајн је био велики познавалац књижевности и позоришта, а још пре рата је писао позоришне критике. *Шекспир и човештво*, незаобилазну књигу о тумачењу Шекспира код нас, објавио је 1964. године. Све то му је омогућавало да режију схвати и гледа, а затим и предаје из више различитих углова. Свакако је ту незаобилазан чинилац глумац. Редитељ мора да познаје суштину глуме, а Клајн је био и велики познавалац *Система* Станиславског, без кога је глума данас незамењива, било да Станиславског постављају или оповргавају.

Клајн је био господин без хистеричних испада којима су људи склони. Он је јако инсистирао на основној идеји. Ја и даље сматрам да је то јако важно. Он је један од ретких који је знао Станиславског, онда кад је Станиславски увођен по декрету. Станиславски је врло мутно и накнадно унео основну радњу, Клајн је то просто назвао основном идејом с тим што је искорак је у томе што је сматрао да постоји основна идеја дела онога што писац говори, а да у односу на основну идеју дела редитељ треба да направи своју основну идеју представе (Балчетић, Интервју 2).

Клајн је *Систем* Станиславског схватао као и Станиславски, отворен за нове промене, за све ново што омогућава старом да заживи на нов начин. Познавање *Система* је Клајну помогло да дође до сопствене

ног система, али помагало му је и да редитељима укаже на потребу за познавање глумца. Редитељ не мора бити добар глумац, али обојица морају поседовати стваралачку машту.

Клајн је покушао да у својим предавањима систематизује сва неопходна знања која би добар редитељ морао да поседује, а то би требало да чине: педагошке способности, способност организатора, глумачке способности, аналитички и критички ум, драматуршке способности, а потребно је да има нешто и од песника и књижевника.

Према томе, редитељ мора имати нешто од глумца, књижевника, сликара, музичара, мора бити психолог, педагог и организатор, мора бити скроман, лишен сујете, а имати ауторитет (Клајн 1995: 34).

Основни проблеми режије је прва књига о режији код нас. Толико пута помињање тог првенца је свакако од велике важности, не само зато што је прва већ зато што је и до дан-данас остала основна литература за студенте режије на обема академијама. Она због своје универзалности може да помогне не само студентима режије већ и студентима књижевности, драматургије, глуме, јер је управо Клајн и захтевао да редитељ поседује знање из свих ових области. Оно што је такође битно је да је Клајн успео да систематизује знања о нечему тако неухватљивом као што је режија. Његова научна егзактност је у томе свакако одиграла велику улогу. Да је проблем написати такву књигу видимо и из чињенице да се нико није усудио да напише нову књигу која би систематизовала редитељска сазнања која су се нагомилала од издавања Клајнове књиге. А свакако ширина Клајнове личности огледа се и у томе што је схватао да је његова књига у ствари систем који се шири, и да у њега треба да улазе стално нова сазнања, а не да постане догма која се заснива на сазнању из педесетих година XX века.

Као што је педагошки рад заснивао на практичним примерима, и у овој књизи примери су из његовог искуства док је радио као редитељ у Народном позоришту у Београду до 50-их година. Хуго Клајн је био свестан велике неопходности такве књиге у послератним годинама за све позоришне раднике. Да је она неопходна, убрзо се показало, јер је било потребно да се штампа и друго, а затим и треће издање ове књиге.

Основни проблеми режије имају три дела: Припремни рад редитеља, Рад с глумцима и Композиција представе. Клајн кроз ова три дела покушава да систематизује редитељску вештину, занат који би свако од редитеља морао имати као основу свог рада. Оно што је Клајн диктирао својој првој класи налазило се већ одштампано за све остале класе режије.

Клајнова књига је постигла нешто универзално, не само зато што се користи и данас, после 50 година, већ што она обухвата и знања из других области. Она помаже и драматургу јер му схватањем функције и односа међу ликовима, као и схватањем сукоба и радње на непосредним примерима, омогућава да сам коригује дела или да их боље пише, не чекајући оштре речи критике. И управо то, књига подстиче критичко мишљење према свему, наводи нас да фокализујемо све што се дешава у позоришту, од аутора и драмског текста, до редитеља, сценографа, глумца и публике. Она је истовремено истраживање свих односа који се тичу позоришне сцене.

Свако ко је чуо за Клајна као психијатра несумњиво би помислио да му је то знање било од велике помоћи у настави режије. Клајн је испрва и позван на Академију да предаје психологију; и он је пристао јер је знао колики је значај познавања психологије у уметности, нарочито што је знао колико је Фројдова психоанализа имала утицај на целокупну уметност, а он је то можда понајбоље знао јер је био Фројдов ђак. Ипак, то му је истовремено помагало и одмагало. Психологија је егзактна наука, за разлику од уметности, где не мора бити све објашњено, где и не треба да буде све базирано на чињеницима, где се ствара на основу наговештаја. Истовремено та научност је помогла професору Клајну да формира и организује систем режије.

По мом мишљењу то му је и помагало и одмагало, јер је карактер човека истраживао и упознавао научно, а у позоришту није потребна наука, не истина него веродостојност. То је разлика. Истина је нешто егзактно а веродостојност је нешто што можеш веровати тих три сата. То су те граничне заблуде. Хуго Клајн је врло интересантна личност, када неко ко се бави егзактним, ко је стручњак у егзактном, ту мора да дође до судара јер уметност није егзактна а он је и по својој психоструктури врло егзактан. И цела ствар је да треба ухватити то његово значење у средини у жељи да буде егзактан и жељи да то не буде (Ђурковић, Интервју 1).

Могли бисмо упасти у заблуду да је Клајн као психотерапует имао и такав однос са својим студентима. Клајн је задржао своју одмерену и интелектуалну елегантну црту. Разумевао је студенте али се није интимизирао с њима, увек је постојала одређена дистанца. То не значи да се није интересовао за своје студенте, напротив, пратио је њихов рад и ученици су могли разговарати о својим проблемима и после завршене режије, уколико им је то било потребно.

Мене је Фројд прилично интересовао још од младости. Као редитељ сматрао сам да ћу моћи деловати на људе да им се отворе очи, да

свет и ствари виде боље. Као психоаналитичар сам знао да психоанализа омогућује људима однос према себи, да виде истину о себи, коју иначе крију и потискују у себи. Гледати себе, видети себе, упознати себе – то је био циљ психоанализе и режије, које су се у мени допуњавале и прожимале. Психоанализа се исто тако може сматрати једном врстом режије. Психоаналитичар приморава свога пацијента да сагледа истину о себи, коју до тада није могао да види. Ја сам успевао да моји пацијенти виде и свет и себе, онакве какве они јесу. Ричард III, као драмска личност, на пример, подлеже психоаналитичкој обради, што ће довести редитеља до дубинског тумачења овог сложеног лика драмске литературе. Можемо закључити да је режија, као и психоанализа, мењање човека и света (ЛАЗИЋ 2000: IV).

Класе режије професора Клајна су биле организоване у мањим групама од 5 до 6 студената, сем у првој класи где их је било 11. Клајн је од 1948/49. до 1969/70. извео шест класа. Дипломирало је њих 38. Сви су они радили или још раде у позориштима, на радију, телевизији, на академијама у Новом Саду и Београду као професори.

Свакако је занимљиво упоредити педагошки рад студената који су завршили код професора Клајна, јер је један део њих поред уметничког бављења позориштем наставио да ради у настави глуме и режије (Димитрије Ђурковић, Миленко Маричић, Боро Драшковић, Зора Бокшан, Љубиша Ђокић...).

Можда би се очекивало да су студенти професора Клајна с обзиром на противљења која су носили са собом током студија развили потпуно супротне методе, међутим, Клајнов систем се показао као широк и отворен, као систем који није био без могућности промене. Оно што се није могло мењати, нису ни његови студенти мењали. Неки су строги у својим ставовима попут професора Клајна, као што је то Димитрије Ђурковић.

Ја сам из Клајновог учења извукао и то форсирам у предавању, питање драмског принципа, драмски принцип је да једна представа приказује да су две стране сукобљене, ту је крај приче, то је елементарно. Свет се креће између супротности као Америка и Кина, две најизразитије активности, где мора доћи до сукоба, они морају да сведу рачуне. О томе се ради. Ту долази оно питање редитељско и ту нас је Клајн наводио. Није питање да ли сукоба има, сукоба мора да буде, већ је питање редитељске слободе да ти направиш сукоб, у чему је сукоб (Ђурковић, Интервју 1).

Професори Миленко Маричић и Предраг Бајчетић су наставили да се баве педагогијом глуме, што носи више разлике у односу на пе-

дагогију режије, али је битно да су и један и други из своје класе изнедрили плејаде великих глумаца.

Ја сам пронашао сопствену педагогију. Срећом нисам се бавио педагогијом режије што је врло тешко, већ нечим конкретним а и одговорнијим. Ја радим оно што и редитељ. Постоје редитељи аранжери и редитељи педагози. Редитељи аранжери су они који аранжирају, који пакују представу а глумац ће ту већ нешто урадити, а редитељ педагог иде кроз душу, прави представу. Глумцу ће најлакше бити да ради код редитеља аранжера јер онда има успеха али то је погубно за глумца, он с времена на време мора да ради и с добрим редитељем који ће га из основа демонтирати и поново ускладити. Ако то не постоји, упада у рутину и користи стереотипију. Мора да мења своја средства како се развија, да има други избор средстава. Клајн је покушавао тако да ради с глумцима јер је утицао на интелект глумца, давао је сугестију али није имао емотивну снагу, није био пасиониран у томе, није имао ту врсту лудила, ишчашења која је потребна. Он је био сувише рационалан (Балчетић, Интервју 2).

Професор Боро Драшковић предаје и режију и глуму на Академији у Новом Саду:

Ја бих волео да како је он то радио и ја покушавам, и није случајно да је његова књига основна литература, и начин на који седимо у круг за великим столом као и са Клајном. Камера и позорница су око нас и пракса нам је ту на дохват руку. Сигурно да има великог утицаја, али немогуће је имати оно знање које је он имао, али то јесте његов науч да непрестано учимо и учимо са радошћу. Пошто ја сад имам један дугачак педагошки рад, мени је сада 13. и 14. класа. Ми пролазимо кроз одређен програм који сам унапред саставио али са сваком класом је друкчије и мислим да је и Клајн то природно знао и тако осећао. И заиста, само смо се развијали наочиглед чињеница да је његов систем такав и уз то се и он развијао. Без сукоба нема драме и то је суштина и Клајнова и уопште. Зато на мојој класи нема разговора, све је сукоб, а дијалог постоји, и говор тела, који исто тако може да казује. Он је инсистирао на радњи, радња јесте средство као што је боја и тон у филму, а из радње израста сукоб (Драшковић, Интервју 3).

Клајн је имао велико разумевање за своје студенте, али имао је пре свега знање да ученик ако жели да престане да буде ученик мора да се ослободи утицаја свог учитеља. Да је то схватао без имало сујете, видимо из две анегдоте са његовим студентима.

Знате шта ћу вам рећи иако је то јако сујетно с моје стране, али истинито. Имам билтен Стеријиног позорја на коме је рекао следеће:

„Идеал једног педагога је да направи ученика који га је надмашио“, он је члан жирија Стеријиног позорја који мени даје највећу награду. И он тад каже: „Ја желим за овим столом овде да кажем да је Димитрије Ђурковић надмашио мене и да је бољи редитељ од мене. У томе има и мог не малог већ великог задовољства, јер видите Ђурковића сам правио ја“ (Ђурковић, Интервју 1).

Метод наставе режије професора Клајна је тежио одмерености и равнотежи између теоријског знања и практичног, а о томе је и сам Клајн говорио:

Као најпогоднији метод теоријске наставе показао нам се разговор. Изложивши кратко проблем, наставник поставља питања, а сви студенти обавезно учествују у тражењу најбољег одговора. Преимућство тог начина над праћењем предавања је у томе што се неупоредиво лакше одржава будном пажња слушалаца и што наставник тако много боље упознаје и одлике и недостатке својих ђака. Исто тако, у практичним вежбама захтевамо да сваки присутни студент режије изнесе своје примедбе на рад свога друга пре него што ће наставник рећи свој суд. Приморани да се изјасне о свему чиме нису задовољни, о томе зашто и како би они то друкчије урадили, они се усавшавају у гледању и слушању, у уочавању туђих грешака, на којима се уче брже и безболније, у њиховом избегавању па и проверавању оправданости сопствених критичких замери (Клајн 1971: 70).

Хуго Клајн је имао веома професионални однос према свом педагошком послу. Био је спреман да одговори на сва питања студената. Као професор био је строг у својим ставовима који су се тицали драмских принципа, што је наилазило често на отпор студената, али, на другој страни, такав метод је помогао студентима да изграде сопствено мишљење.

Ми, Клајнови студенти режије, млади и дрчни, обарали смо нашег професора немилосрдно... али смо према њему одређивали свој критеријум у позоришту. Од Клајна – до Клајна – после Клајна – у време Клајна – према Клајну, или, зашто да не, супротно Клајну. Хуго Клајн, позоришни доктор, тако смо га ми звали, лечио је наше незнање и нашу склоност да мистификујемо уметнички рад, лечио је врло простом и ефикасном терапијом: учили смо занат, позоришни занат, занат уметности (Ђурковић 1995: 3).

Клајн је покушао да у својим предавањима систематизује сва неопходна знања која би добар редитељ морао да поседује: способност организатора, глумачке способности, аналитички и критички ум, дра-

матуршке способности, песника и књижевника. Клајн, егзактан и систематичан у свему, желео је и непрестано развијати своју педагогију, био је отворен и широк за све ново, и оно што није могао да схвати.

Клајнова настава се непрестано развијала и усавршавала, попут његовог система, од монолошког до активног учествовања и проблемске наставе. Његови часови су развијали и истраживали проблеме и његови ученици су се одређивали према тим проблемима. И његова књига је у ствари расправа о проблемима режије и њиховом савлађивању. Клајн је и *Систему* Станиславског, по коме је предавао, прилазио критички, управо онако као што је то тражио од својих студената. И његовом систему би требало приступати са оштрим критичким умом.

Тежио је ка савршеној настави која би неговала креативност истовремено ограничавајући бахатост и бесциљну уметничку слободу. Клајн је имао велико разумевање за своје студенте, и знао је да се ученик мора ослободити утицаја свог учитеља, па је покушао стварати редитеље који ће изнедрити уметничка дела а не савршене копије својих узора.

Метод наставе режије који је Хуго Клајн користио у настави прихватио је један број ученика који и данас предају или су предавали младим позоришним редитељима и глумцима, али наравно уз модификације, дајући му лично обележје. Битно је да су Клајнови студенти наставили да добро воде педагошку наставу па су у њиховим класама завршили велики број данас изврских редитеља и глумаца.

Његов рад у позориштима изван Београда, нарочито кад је радио у мањим градовима, имао је и педагошки карактер, јер радећи с глумцима који нису били у могућности да похађају позоришне академије, он им је помагао да усаврше своја знања, теоријска и практична, из позоришне уметности и своје интерпретације подигну на виши професионални ниво (Шукуљевић 1977: 80).

Систематизовати метод режије који уједно представља и метод Клајнове педагогије у једну књигу био је велики подухват.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ДЕСОАР, М. *Естетика и ошћа наука о умјетности*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1963.
- ДРАШКОВИЋ, Б. „Редитељско читање система режије.“ У: *Основни проблеми режије*. Београд: Универзитет уметности, 1995, 11–26.
- БУРКОВИЋ, Д. „Од система режије до структуре представе.“ У: *Основни проблеми режије*. Београд: Универзитет уметности, 1995, 1–12.
- ЛАЗИЋ, Р. *Речник драмске режије*. Београд: Јанус, 2000. <http://www.rastko.org.yu/drama/recnik_rezije/index_c.html> 25. 6. 2000.
- КЛАЈН, Х. „Методи предавања позоришне режије.“ У: *Алманах Академије*. Београд: Уметничка академија, 1971, 67–71.

КЛАЈН, Х. *Основни проблеми режије*. Београд: Универзитет уметности, 1995.
МИЛОСАВЉЕВИЋ, П. *Теоријска мисао о књижевности*. Нови Сад: Светови, 1991.
ШУКУЉЕВИЋ, К. *Позоришно стваралаштво Хуџа Клајна*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1977.
Интервјуи са Димитријем Ђурковићем, Предрагом Бајчетићем, Бором Драшковић 2005. година, Златко Грушановић.

Zlatko M. Grušanović, PhD

Professor Klajn and His Students

Summary

Dr. Hugo Klein – a director, professor of directing, neuropsychiatrist, teatrologist, poet, musician, critic, and translator – was born in Vukovar on September 30, 1894. He was a theater critic before the Second World War, and after the liberation, he devoted himself to theater, directing, and drama pedagogy. Klajn is an exceptional person of our art and science, directing and psychoanalysis, theater and drama pedagogy. The subject of this research is his pedagogical work at the Faculty of Arts. The pedagogy of Professor Hugo Klajn proved to be very successful. It must not be forgotten that in 1948-49 professor Klajn was the first lecturer in directing, without previous practice and previously developed teaching methodology in our country. Professor Hugo Klajn created his “system” of pedagogical work, and his students became gifted directors and professors of dramatic art, whose testimonies partially reveal the personality and work of Hugo Klajn.

Keywords: drama directing, pedagogy, theater, acting, psychoanalysis.

Ана Митић, *РЕЦЕПЦИЈА КОЦЕБУОВИХ КОМАДА У ХРВАТСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИЧКОМ ПРОСТОРУ У 18. И 19 ВЕКУ У КОНТЕКСТУ КУЛТУРНИХ ПРОЦЕСА ТРАНСФОРМАЦИЈЕ (DIE KOTZEBUE-REZPTION IM KROATISCHEN UND SERBISCHEN SPRACHRAUM IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT IM KONTEXT KULTURELLER TRANSFERPROZESSE)*

Докторска теза, одбрањена на Бечком универзитету – Институту за позориште, филм и медије, 10. XI 2017.

Докторска теза Ане Митић садржи осам научно утемељених и јасно подељених поглавља која се постепено методолошки надовезују и која воде ка научно заснованом и постављеном истраживачком резултату. У првом делу ауторка констатује да су истраживања повезана са овом темом код Хрвата и код Срба врло оскудна, иако је Коцебу био најигранији позоришни аутор у 18. и 19. веку. Циљ ове дисертације јесте да њени истраживачки резултати отворе пут будућим театролошким, књижевнотеоријским, културно-историјским, лингвистичким, социолошким и политиколошким истраживањима Коцебуовог утицаја на српском и хрватском језичком простору.

У првом делу дисертације се говори о преводилачкој проблематици језички разноликог миљеа са посебном анализом превода Константина Поповића Комораша и Михаила Витковића. Реч је о периоду између 1830. и 1842. године када се успостављају језички стандарди код Срба и Хрвата и када се у то време све више буди национална свест. Постепено се обликује позоришни живот још увек на преводима Јоакима Вујића на славеносрпском језику са проблемима епско-митолошких допуњавања оригиналног космополитског текста. Анализирају се језичке и садржајне локализације Коцебуових дела, тзв. посрбе.

У другом сегменту се тематизује проблем забављачког позоришта тог времена и његов утицај на развој опште културе и свих сегмената културног живота са аналитичким приказом карактера хрватске и српске историографије.

Други део дисертације се посвећује анализама литературе о Коцебуу и о позоришној пракси око 1800. године. Коцебуова мисао водила је гласила да „народ жели да се забавља и да учи“. Његова популарност у Европи је била велика, његови комади су превођени на многе европске језике.

Значајну улогу развоју културе и уопште схватања смисла живота доприносе просветитељске идеје које долазе из Европе, затим од немачке класике и романтике, нарочито Хердеровог поимања језика, Шлегелових предавања о драмској уметности. Богатство културног утицаја се повезује са процесима стварања националних позоришта код Срба и Хрвата.

При томе значајно место заузимају Коцебуови комади, посебно кад је реч о развоју позоришне уметности, неговању публике и консолидацији језичких стандарда и развоју глумачке уметности. Следствено томе наводе се примери Коцебуових историјских комада као и комада са перуанском тематиком и комад *Белино бекство* са савременом тематиком. Детаљно се анализује Витковићев превод комада *Жривована смрт* са посебним освртом на семантичке промене, потом и Коморашева адаптација комедије *Сиромаштво и њлеменишости* са нагласком на комичне ситуације. Следе анализе бројних обрада Коцебуових комада на сценама српских и хрватских позоришта у другој половини 19. века. Недуго потом долази до обрта репертоарске политике у корист домаћих аутора.

Занимљиве су две студије процеса динамичких трансформација на примерима једног породичног комада и једне „дирљиве комедије“ у Витковићевом и Коморашевом преводу.

Дисертација др Ане Митић је од великог значаја за разумевање развоја позоришне уметности код Срба и Хрвата у 18. и 19. веку. Са правом је ауторка поставила у центар пажње Коцебуова дела која су чинила велики део репертоара и самим тим несумњиво вишеструко утицала на културно-историјске токове, посебно кад је реч о позоришној уметности.

Ауторка дисертације се користила фондусом хрватске Националне и универзитетске библиотеке, затим архивском грађом одељења за театрологију Хрватске академије наука и уметности. У Новом Саду је истраживала у Рукописном одељењу Матице српске, у Београду у Народној библиотеци, као и у позоришним музејима оба града. Један део истраживачког времена је проведен у Вајмару у Коцебуовој кући као и у архивима и библиотекама у Будимпешти. Дисертација је оцењена највишом оценом.

Душан Д. Рњак

члан комисије за оцену дисертације и испитне комисије, Беч;
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
dusan.rnjak@gmail.com

ЈЕДИНСТВЕНА И НЕПОНОВЉИВА

(Каталин Каич, *ROMHANYI IBI / ИБИ РОМХАЊИ*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Нови Кнежевац: Народна библиотека „Бранислав Нушић“; Нови Сад: Издавачки завод „Форум“, 2019)

Театролог, професор емеритус Каталин Каич континуирано прикупља, истражује и анализира податке и архивску грађу о позоришном животу Мађара у Војводини (Суботица, Зрењанин, Сента и Сомбор), процесе међусобног прожимања култура и веза јужнословенских и мађарског народа – као у књигама *Трајом саживојџа* и *Сцена узајамносџи*, али и успешне позоришне уметнике попут редитеља Роберта Бамбаха и у најновијој књизи – Иби Ромхањи.

Монографска студија, књига *Иби Ромхањи*, посвећена је једној од најзначајнијих глумица мађарског говорног подручја код нас. Театролошка студија је настала као резултат заједничког пројекта Позоришног музеја Војводине, Нови Сад, Народне библиотеке „Бранислав Нушић“, Нови Кнежевац, и Издавачког завода „Форум“, Нови Сад. Књига је штампана на мађарском језику и на српском језику, 2019. године, а у њој су коришћене фотографије и илустрације из архива и збирки институција и појединаца: Позоришни музеј Војводине, Новосадско позориште, Иштван Ромхањи и Тибор Вајда, а аутори фотографија су: Ласло Дорман, Гаврило Грујић, Бранислав Лучић, Бора Војиновић, Фото „Јелисавета“ из Новог Кнежевца и Фото „М. Међери Ст.“ из Суботице.

Књига је подељена на шест поглавља: „Предговор“, „Биографија“, „Сценска магија Иби Ромхањи“, „У првом лицу једнине“, „О позоришним остварењима Иби Ромхањи“ и „Улоге“. Монографија је опремљена именским регистром, селективном библиографијом, списком литературе и кратким садржајем на енглеском језику.

У предговору ауторка нас упознаје са Иби Ромхањи из личног угла, будући да је као њена савременица пратила њен позоришни рад и развитак, о којем пише: „Често се каже – а то искуство и потврђује – да се у једном региону сваких сто година рађа један ненадмашив таленат, било да је реч о уметнику, научнику или је то пак рад који се испољава у неком другом стваралачком процесу. Јединствен и непоновљив, кажем, јер се не може упоредити ни са чим и ни са ким“ (стр. 129). Иако Каталин Каич о Иби Ромхањи говори и као њен пријатељ, каже да чињеницу ко је била глумица Иби Ромхањи заправо никада нећемо сазнати јер начин на који је креирала и оства-

ривала улоге и шта јој је „омогућило да на позорници оствари јединствена и непоновљива остварења је било и остаће тајна“ (стр. 130).

У делу књиге којим се описује животопис Иби Ромхањи сазнајемо да је рођена у Новом Кнежевцу, 1939. године, и да јој је крштено име било Марија. Са само 20 година позвана је у ансамбл Дrame на мађарском језику Народног позоришта у Суботици, захваљујући бројним улогама у аматерској позоришној трупи. Суботичка публика први пут ју је видела 10. октобра 1959. у улози Алисон Портер, у драми Џона Озборна *Осврни се у њеву*. Десет година касније, за улогу Фратра Ђерђа у комаду *Боровнице* Ференца Деака, Иби Ромхањи добија Стеријину награду за глуму на Стеријином позорју, 1969. године. Суботичко позориште напушта 1970. године и одлази у Нови Сад, где постаје чланица Дrame на мађарском језику Радио Новог Сада. По оснивању Новосадског позоришта, поново добија шансу да игра на позорници, а 1986. постаје њихов члан и то остаје до пензионисања 1992. године. Иби Ромхањи је преминула 2002. године у Новом Кнежевцу.

У делу књиге „Сценска магија Иби Ромхањи“, ауторка се определила да не пише сама о глумачком таленту Иби Ромхањи, већ је уврстила седам текстова других аутора који су углавном припремљени поводом вечери *Порџреџ њозоришної умейника* коју је организовао Позоришни музеј Војводине, у децембру 1993. године.

Први текст по реду, „Истинска свештеница Талије“, Беле Гараија, објављен је у листу *7 нар* (Седам дана), 1971. године. Чувени редитељ Бела Гараи пише о глуми Иби Ромхањи и каже да је њен таленат „само у почетку био изненађење; после је из улоге у улогу доказивала да има велике глумачке моћи“ (стр. 137).

„Писмо редитеља“ је наредни текст који је написао редитељ Михаљ Вираг, који је био и директор Дrame на мађарском језику када је Иби Ромхањи примљена у ансамбл. У тексту говори о чињеници да је каријера Иби Ромхањи везана за највећи успон Дrame на мађарском језику као и за историјат суботичког позоришта.

Текст Каталин Каич „О позоришној чаролији“ настао је поводом вечери која је била посвећена чувеној глумици. У њему ауторка наводи да је са Иби Ромхањи „постепено откривала шта је врхунско знање струке у једном глумачком остварењу и где почиње обликовање улоге уметничким средствима“ (стр. 141). Професорка Каич пише о својим успоменама и сећању како је једном приликом случајно видела глумицу како иде у позориште, спотичући се и неспретно ходајући ка њему, а на сцени је постала „неодољива и несрећна, лакомислена и лудо заводљива, страствена Рањевска“ (стр. 142).

Жужана Фрањо је свој текст „О Иби Ромхањи у четири рунде“ конципирала у четири дела, објашњавајући то својим доживљајима глумице у различитим периодима свог живота – као студент, као драматург позоришта, као позоришни критичар и као неко ко се опрашта од глумице. Прва три дела текста су настала поводом манифестације *Порџреџ њозоришної умейника* Позоришног музеја Војводине, а четврти део је настао поводом комеморације великој глумици. У „првој рунди“ ауторка текста прича о свом доживљају

позоришне глуме Иби Ромхањи из 1974. године када је као студент гледала представу и по повратку кући у драмски текст уписала своје коментаре лика Алис, наводећи да се дивила Ромхањиним променама лика, али их тада као студент још није схватала, само их је констатовала. У „другој рунди“ Жужана Фрањо као драматург Новосадског позоришта анализира различите ликове које је Иби Ромхањи тумачила – *Три сесџре*, *Вишњик*, *Ана Егеџ* и *Авеџи*, који, по њеном мишљењу, спадају у најјаче доживљаје. Ауторка текста прецизно дефинише различите технике које је Иби Ромхањи користила у својој глуми, као што су „стална симбиоза двојности богатих глумачких средстава и емотивног света“, „интонације реченица“, „супротна средства градње“, „богатство боја глумачке игре“, „спољна колоратура глумачких средстава“, „нијансирање реченичним акцентима“, или „потпуно без средстава, без спољних гестова, богатим унутрашњим бојењем“ (стр. 145–147). У „трећој рунди“ Жужана Фрањо говори о Иби Ромхањи кроз анализу њене улоге Марте у представи *Љубави Цорџа Ваџинијона* Мире Гаврана, а у режији Тибора Вајде. Описујући представу, режију и односе ликова у њој, она о глуми каже: „Ромхањијеву памтимо по променама гласа сломљене, измучене, отупеле жене, жене која тражи љубав“ (стр. 154). У „четвртој рунди“ ауторка се опрашта од Иби Ромхањи, говорећи о њеном специфичном стилу реченице. „Чинило ми се да и најједноставније реченице изговара другачије него ми, на начин који можда нико други не би умео“ (стр. 155).

Текст „Године – улоге“ Ласла Геролда настао је поводом вечери *Порџреџ џозориџноџ умеџника*, 1993. године. Говорећи о Иби Ромхањи, он каже како је она била део ансамбла Дrame на мађарском језику суботичког Народног позоришта, ансамбла који је био у креативном успону и који је неколико пута изборио право да наступа на Стеријином позорју, а на Сусретима војвођанских позоришта континуирано био у врху трке за најбоље представе, које је назвао „златним добом“ суботичког ансамбла. Иби Ромхањи је у таквом ансамблу добила прилику да заигра и постала је водећа глумица. Десет година рада Иби Ромхањи у суботичком позоришту Ласло Геролд је поделио на две фазе од по пет година, закључујући да је у првих пет година имала две велике улоге и више средњих и мањих улога, али та фаза јој је служила да учи занат, док јој је друга фаза донела велике и значајне улоге: Цози Хоган у *Несреџном месецу*, Глорија у *Глорији*, Ева у *Човековој џраџедији*, Борбала у *Боџ, цар, сељак*, Елен у *Љубаф*, Гертруда у *Банк Бан* и *Ђерђ у Боровницама*, за коју је „као прва од свих мађарских глумаца добила Стеријину награду“ (стр. 159). Иако је у Суботици постала изузетна и карактерна глумица, она одлази у Нови Сад и у Радио Новом Саду наставља каријеру. Сцени се враћа по оснивању Новосадског позоришта, успешним улогама: Олга (*Три сесџре*), Лаура (*У аџонији*), Рањевска (*Вишњик*), Алис (*Плеј Сџирингберџ*), Госпођа Визи (*Ана Егеџ*), Клара Заханаџијан (*Посеџа сџаре даме*). Геролд закључује да је Иби Ромхањи „драмска уметница која уме све, и сваки задатак решава на уметнички високом нивоу“ (стр. 161).

Редитељ Радослав Дорић у тексту „Иби Ромхањи“ који је настао поводом вечери *Порџреџ џозориџноџ умеџника*, 1993. године, говори о личном

искуству у раду са глумицом, која је, по његовом мишљењу, поставила стандард у професионализму, „одатле је потекло да је знање текста, али не знање набувано него оно суштинско, с дубоким понирањем у његов смисао, било нулта тачка глуме“ (стр. 163). Редитељ Дорић пише о свом искуству у раду на представи *Плеј Стриндберџ* када је „искористио“ „њен наднаравни инстинкт који је изнад талента, којим је могла да проникне у тајне позоришног посла“ (стр. 166). Режирајући представу *Пайње џосјодина Мокинџоја*, Дорић пише да се, иако није било праве улоге за њу, поново ослонио на Иби Ромхањи, дајући јој малу улогу; када је видела једну сцену засновану на покрету, она је „тог момента, наравно, знала како то треба да изгледа, почели смо са пробом те слике. Пошто још није било све склопљено, она је једноставно по неком чулу, из тог објашњења почела слику, с променама оним, и да хвата један тон интерпретирајући жену која лаже мужа и која га тамо нешто замајава, и после које се, морам рећи, цео комад у том смеру отворио и унапред и уназад“ (стр. 167).

Текст „In memoriam“ Мирослава Радоњића објављен је у *Алманаху њозоришћиа Војводине*, бр. 36, поводом смрти Иби Ромхањи. Започиње чињеницом да је Иби Ромхањи Југославија упознала 1969. године када је освојила Стеријину награду заједно са Недом Спасојевић, Божидаром Бобаном, Николом Милићем и Марком Тодоровићем. Затим Радоњић наводи основне податке из њене биографије, да би рекао како је Иби Ромхањи била рођена за глумицу јер је театру поклонила „заводљивосветли алт, руке и очи, виртуозну технику трансформације и урођени сценски шарм велике даме, уз културни поданички однос према изговореној речи“ (стр. 169). Поред значајних улога које је остварила у позориштима у Суботици и Новом Саду, Радоњић пише да редитељи Петар Шарчевић, Љубиша Георгијевић, Желимир Орешковић, Роберт Бамбах и Атила Видњански нису могли да замисле поделе без Иби Ромхањи, а да је своје најбоље улоге остварила у представама које су режирани Михаљ Вираг, Радослав Дорић, Тибор Вајда и Ђерђ Херњак. Време проведено у ангажману на радију искористила је да би се посветила говору и каже: „Вредело је слушати и на радију и у позоришту како Ромхањијева шапуће, како се шкрипаво или осорно смеје, како сања, милује и плаче без суза, како аргатски поносно носи бреме речи, како их ваја, како без геста, само севом ока, заледи гледалиште, или како игром руку, не, прстију баш, испуни простор...“ (стр. 171).

Четврти део књиге под називом „У првом лицу једине“ Каталин Каич је замислила као исповест саме Иби Ромхањи, па је на занимљив начин искористила интервјуе које је Иби Ромхањи давала.

Први текст „Треба ли се зауставити?“ објављен је у *Борби*, 1966. године, а урадила га је новинарка Љерка Сабић. На питање о чему је сањала као млада девојка и како су њени родитељи реаговали на одлуку да се посвети позоришту, Иби је одговорила да је мајка била апсолутно против, а да је њен отац рекао да се не осврће ни на кога и ни на шта. О својим искуствима у Суботици закључила је да је „на својим првим улогама савладавала азбуку глумачког заната“ (стр. 175). Из интервјуа смо сазнали да је Иби Ромхањи

имала кризу када је била у трећој години рада у суботичком позоришту, да је превазиђе помогли су јој колега Ласло Патаки и редитељ Михаљ Вираг. Сећања као из филмске бајке носила је из свог Новог Кнежевца, где су је суграђани доживљавали као филмску диву, долазили су да јој се диве, да је додирну, а њене слике биле су свуда, по школским свескама или окачене по зидовима. Била је задовољна својим статусом и говорила је да јој позориште испуњава све жеље, једино ју је мучила потреба да промени средину.

Текст „Љубав без остатка“ Даринке Николић настао је поводом награде Удружења драмских уметника Србије, 1980. године. Иби Ромхањи је у њему изјавила да се у позоришту добро осећа, да би могла у њему да остане и дан и ноћ, да су јој пробе тежак и мукотрпан посао, али су представе нешто сасвим друго и све је на њима лепо. Ромхањијева је говорила како је имала среће и добијала улоге на које глумице чекају годинама, али да је имала много краћи период „ношења тацни“ јер је играла алтернације па је на сваком другом игрању представе била краљица. Филм и телевизија нису били изазов за њу, радије их је гледала него што би играла у њима. Ангажман на радију јој је донео изванредну дикцију, и говорила је да је радио нека врста клинике за њу, те да глумци Новосадског позоришта имају одличну дикцију управо захваљујући чињеници да често раде на радију.

Текст Тибора Вајде „Марија Милошевић, која је заправо била Иби Ромхањи“, настао је на основу аудио-снимка сачињеног за емисију *Програм њорирејша Тибора Вајде*, 1999. године. Прво питање односило се на велику промену коју је направила одласком из Суботице у Нови Сад, на шта је Иби Ромхањи рекла како се заморила током тих десет година, како јој се чинило да се испразнила и да јој је била потребна промена. Решење се показало као добро јер је рад на радију захтевао мање ангажмана, а пауза од сцене је трајала три године. Посебност глумачких креација Ромхањијева објашњава својом личношћу, оним што носи у себи, каже како су је на сцени сви сматрали прелепом а она је уносила унутрашњу лепоту која јој се видела на лицу. У наставку разговора прича о магији позоришта и о значају које оно има, посебно у срединама где постоји дуга позоришна традиција, као што је то у Суботици, где је „публика обожавала глумце, сматрала их је својима, и није могла да живи без њих“ (стр. 181). Та иста публика не зна колико чини доласком на премијеру, јер Иби Ромхањи каже да је од публике увек „узимала“ први импулс, слушајући је, не гледајући је, никада, каже, није могла да разуме глумце који гледају у публику. О свом већем ангажовању на филму узвратила је питањем: „Зашто да будем трећеразредна филмска глумица када могу бити најбоља позоришна глумица?“ (стр. 183).

Тибор Вајда потписује и наредни текст „Разговор с Иби Ромхањи“ који је у ствари интервју поводом премијере монодраме *Наушнице од црној ојала*, настао 2001. године. Док трага за кључем улоге, Иби Ромхањи се бави текстом, не само читањем, то је сматрала техничким делом, већ размишљањем о тексту. Свакој улози је дала део себе, али је и од сваке улоге остало понешто у њој, па каже: „ако и више не будем радила, имам огроман, неисцрпан фонд“ (стр. 189).

Каталин Каич је наредни део књиге „О позоришним остварењима Иби Ромхањи“ замислила као скуп позоришних критика о њеним глумачким остварењима, па је користила критике Ласла Геролда сакупљене у књигама *Позоришће и критика*, из 1970. године, *Водич кроз драме*, из 1998, *Позоришће из ледалишта*, из 1983, и *На живојној вејромејини*, из 2004. године. У овом делу књиге наведени су цитати из критика које се баве глумом Иби Ромхањи.

У делу „Награде и признања“ побројане су све награде које је Иби Ромхањи освојила у суботичком и новосадском позоришту, као и награде Сусрета војвођанских позоришта, Удружења драмских уметника Србије, Награда „Ержебет“ и Награда за животно дело Фестивала мађарских прекограничних позоришта из Кишварде.

Изузетно вредан театрографски део књиге су све улоге које је остварила Иби Ромхањи, поређане у временском следу и у институцијама у којима су настале. У „Селективној библиографији“ налазимо попис свих позоришних критика којима је обухваћен рад Иби Ромхањи.

Књига *Иби Ромхањи* је настала поводом обележавања 80. година од рођења Иби Ромхањи, којом ауторка покушава, као и бројним књигама пре ове, да ублажи неминовност пролазности сценске уметности. Професорка Каич нам кроз књигу пружа различите углове сагледавања уметничког развоја и рада „прве даме војвођанског мађарског глумишта“.

У књизи су темељно, опсежно и документовно представљени бројни театрографски подаци позоришне каријере чувене глумице, што потврђује и присуство коаутора, музеолога Илдико Банчи. Веома су ретке код нас монографске студије посвећене једном глумцу, појављују се једино као пропратна чињеница најважнијих глумачких награда за животно дело, па тако многи глумци остају заборављени. Веома је значајно што смо у књизи имали прилике да чујемо саму Иби Ромхањи, то даје посебну боју доживљају ове књиге и даје јој упечатљивост.

Из сваког реда се види да је књига писана са много љубави и поштовања према глумици и њеном доприносу нашем позоришту.

Љубица М. Ристићовски
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
ljubica.ristovski@gmail.com

Тематски зборник радова
ЈУГОСЛОВЕНСКА ИДЕЈА У/О МУЗИЦИ
 са научног скупа одржаног 25–26. маја 2019. године у организацији
 Матице српске и Музиколошког друштва Србије

За све оне који су рођени у прошлом веку педесетих, шездесетих или седамдесетих година, зборник радова са научног скупа одржаног 25–26. маја 2019. године у Новом Саду, у организацији Матице српске и Музиколошког друштва Србије под називом *Југословенска идеја у/о музици* представља једну врсту носталгичног „дневника“, личног „лексикона“ или драгоценог споменара. За остале, то је интригантна музиколошка публикација која открива недовољно истражен период наше (музичке) прошлости, бременим културним вредностима пуним преокрета и апсурда разне врсте. Зборник који је пред нама сумира теме наших младости, младости наших родитеља или оних још старијих, везане за музику – *југословенску* уметничку и забавну – кроз напise о публикацијама, извођачима, фестивалима, ауторима из оба ова кључна музичка жанра. Организатори скупа мудро су ово окупљање назвали југословенском идејом, чиме су простор истраживања научника-учесника историјски проширили на све оно што би југословенством могло да се назове, тј. све оно што је овај уједињујући „принцип“ могао да обухвати. Као резултат, штампани су радови у којима су музиколози различитих генерација представили своје „југословенске“ теме сежући од Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, преко Краљевине Југославије до ФНРЈ, СФРЈ, СРЈ и република које су из ових државних формација произашле.

Уредници издања – др Мирјана Веселиновић Хофман, др Срђан Атанасовски и др Немања Совтић, зборник су посветили професору Властимиру Перичићу, који је „живео југословенство“ кроз свој педагошки и научни ангажман, а излагане радове разврстали у четири поглавља, по јасној логици њихових обједињујућих области истраживања.

У првом поглављу, „Дискурси о југословенској музици – музикологија/музикографија“, аутори су се бавили написима о југословенској музици, ставовима које је ова синтагма представљала у музичким институцијама, на манифестацијама, у публикацијама. Поред занимљивих излагања о текстовима из различитих часописа, те научним скуповима и дискусијама о којима се понешто знало и до одржавања скупа, посебну пажњу – сасвим ново и свеже излагање – било је оно које се тичало судбине Југословенског павиљона на Светској изложби у Бриселу 1958. године Ане Котевске. Премда

су и радови Мелите Милин (југословенство у периодици), Иване Ножице (југословенство кроз часопис *Звук*), Марије Масникосе (о предмету Историја југословенске музике који је на Факултету музичке уметности држао професор Властимир Перичић, коме је зборник посвећен), Милоша Петровића (научно-музиколошки аспекти опатијске Трибине), ипак је судбина Југословенског павиљона у контексту целог поглавља са собом донела прегршт „интердисциплинарних“ чињеница, атрактивних не само за музички него и за укупан уметнички свет, те за укупна историјска збивања и кад је Југославија са мноштвом верзија свог имена, нестала.

У поглављу „Музичко југословенство: идеје и концепти“ представљена су истраживања Иване Весић о процесу југословенске интеграције у музици кроз Краљевину СХС/Југославију, Верице Грмуше о стварању „југословенске соло песме“, те Немање Совтића који је тумачио смисао „космополитске стилске оријентације“ Рудолфа Бручија у оквирима југословенске уметничко-теоријске дискузивне праксе.

„Југословенска музичка сцена: актери и институције“ назив је трећег поглавља Зборника у којем су се теме о појединачним композиторским етикетама – Иване Медић о југословенству Вука Куленовића и Милоша Брадовића о Јосипу Славенском и његовим белешкама из заоставштине у којима има „југословенског“ трага – преплитале са онима о „југословенским акцијама“ институција или појединачних покрета. Тако је Народно позориште у Београду и „домаћи“ репертоар представила Вања Спасић, а „покрете“, односно ансамбле ране музике у Југославији Предраг Ђоковић. У овом поглављу издваја се реферат Надежде Мосусове не зато што је „научнији“ од других из ове скупине, већ зато што је један од ретких који из дубоко личне перспективе, из „прве руке“, говори о извођаштву на југословенским музичким сценама. Овај текст јасно истиче болну потребу ауторке да уразуми струку (sic!) свих „страна“ у корист јасних, веродостојних и истинитих тврдњи којих се наука мора држати ма у каквој да се политичкој атмосфери налазила.

Уреднички тим врло је добро динамички „градио“ ову публикацију остављајући за крај „авангардно“ поглавље „Југословенска музичка сцена: електроакустичка и забавна музика“ са темама из области електроакустичке музике у истраживању Милана Милојковића, југословенства и песме Евровизије Марка Алексића, и коначно ју хеви метал сцене Бојане Радовановић. Поменуте, врло мало истражене области у нас постале су тако „тачка на и“ Зборника, јер су дале допринос новим феноменима на нашој музиколошкој сцени. Тиме је заокружена ова тренутно „најјугословенскија“ публикацију у „ванјугословенским“ условима у нас.

Након увида у зборник *Југословенска идеја у/о музици*, заинтересовани читалац не може да се отме утиску да су аутори – чак и када су говорили о „југословенском“ простору – махом говорили о Србији, Хрватској и Словенији, док су остале републике СФР Југославије, односно СР Југославије, изузев у неколицини реферата, остале некако „у запећку“, као што су могуће (у области музике) биле у запећку и у време постојања поменуте федеративне заједнице. Будућа истраживања показаће да ли је у питању то или су

истраживачи из тих „скрајнутих“ средина једноставно овај пут изостали да би у наредним окупљањима дали адекватне погледе на босанско-херцеговачко, црногорско или македонско „музичко југословенство“.

Тешко је, али не и немогуће, назрети „тајну везу“ између теоријске мисли уваженог француског економисте и музиколога Жака Аталија (Jacques Attali), који је препознао и промтно указао на музику као *par excellence* одраз друштвенополитичког и економског система ма које ере, и ставова економског експерта из бивше Југославије, иначе номинованог за Нобелову награду у области економије – Бранка Хорвата (1928–2003). Хорват је, наиме, тврдио како се југословенски простор једноставно мора ослонити на себе самог када је у питању економија, а уз њу је као обавезну везао и културу, алудирајући тиме да, упркос распаду државе, југословенски простор и данас опстаје једино ако делује у свим сферама људског делања – јединствено. И зборник радова који је пред нама под називом *Југословенска идеја у/о музици* доказује свежину Хорватове мисли – сада у области музике – без обзира на то да ли се на основу понуђених излагања уочава да је та идеја прошлост или је у сталном дијалектичком „грчу“.

Ира Д. Проданов Крајишник
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
iraprodanovkrajisnik@gmail.com

Сима С. Матић, Борислав Хложан, *КОМПОЗИТОР И ДИРИГЕНТ
САВА ВУКОСАВЉЕВ: ЖИВОТ ПОСВЕЋЕН ТАМБУРИ.*
Нови Сад: Тиски цвет, 2021.

Издавачка кућа „Тиски цвет“ непуне три деценије објављује публикације у вези са културном баштином Војводине, те је одређен број књига посвећен и традиционалној музици. Након монографија посвећених утицајним личностима из историје тамбурашке праксе, Марку Нешићу (*Марко Нешић са њесмом у народу: алманах*, уредник Дејан Томић, 2009. године) и Васи Јовановићу (*Васа Јовановић: тамбураш, композиитор, мелограф и музички његаџој*, аутора Бошка Брзића, 2012. године), ове године изашла је из штампе и књига посвећена Сави Вукосављеви, аутора Симе С. Матића и Борислава Хложана.

Монографија *Композиитор и диригент Сави Вукосављеви: животи посвећени тамбури* конципирана је као збирка текстова неколико аутора са прилозима (фотографије, ноте, исечци из новина, документи из породичне архиве Милана Миње Вукосављеви и архиве Бошка Брзића), уз компакт-диск са оригиналним композицијама и аранжираним делима Саве Вукосављеви у изведби Тамбурашког оркестра Радија Нови Сад (данас Великог тамбурашког оркестра Радио-телевизије Војводине). У књизи се преплићу текстови који садрже биографске податке о Сави Вукосављеви и његовом стваралаштву са личним успоменама људи различитих генерација и професија који су били у непосредном контакту са њим. Кроз мозаични приступ уклапања текстова различитог садржаја и форме, читалац се среће са бројним информацијама о вишеслојним активностима Саве Вукосављеви. Међутим, текстови нису организовани тако да прате одређени (хронолошки или неки други) редослед у излагању, те се стиче утисак хаотичности, оправдане уметничком слободом аутора, уз честу репетитивност података у интерпретацијама на макроплану.

На самом почетку Сима С. Матић нас упознаје са идејом и циљем публикације, уз опис личних импресија и евоцирања успомена на први сусрет са Савом Вукосављеви. У сличном маниру, са доста поетичности, написан је текст Милутина Ж. Павлова, а дате су и успомене Зорана Бугарског Брице, Јована М. Јовановића и Савиног сина Милана Миње Вукосављеви. Поред сећања на сарадњу са Савом Вукосављеви, у тексту Јована Јеркова наведене су активности Савеза музичких друштава Војводине, важног институционалног тела помоћу кога су покренути бројни фестивали, такмичења, семинари и штампане публикације у вези са тамбурашким музиком.

Поприлично информативан јесте рад Душана Михалека о делатности Великог тамбурашког оркестра Радио-телевизије Нови Сад који је примарно објављен у *Zborniku radova Prvog stručno-znanstvenog skupa o problemima tamburaške glazbe* (Осијек 1986). Поред овог, прештампани су и текстови Ивана Михалека, Нице Фрацилеа и Димитрија О. Големовића из *Зборника радова научној скупи Сава Вукосављевић и војвођанска народна музика* (Змајево 1998). У радовима Н. Фрацилеа и Д. Големовића аналитички је сагледан део Вукосављевог стваралачког опуса, међутим, ова перспектива није употпуњена, што књигу чини инспиративном за даља проучавања у том смеру. Поред тога, прештампан је и интервју Владислава Хајтфогела са Савом Вукосављевим који се налази и у књизи *Rock and roll je stigao kasnije* (Нови Сад 1997). Овај интервју, као и писмо упућено Бошку Брзићу, које се налази у оригиналом и у прекуцаном издању, документују не само мисли него и ставове и манире С. Вукосављевића ухваћене у датом тренутку и забележене у оригиналној форми, попут фотографија које илуструју разне животне ситуације.

Смештајући живот и дело Саве Вукосављевића унутар друштвено-историјског контекста, Борислав Хложан у својим текстовима (укупно седам) интерпретира биографију С. Вукосављевића, његов уметнички опус, активности у вези са тамбуром и утицај на савремену праксу, а у прилог томе је и последњи текст у књизи где су саопштени биографски подаци знаменитих личности културног и музичког живота. Прилог Зорана Мулића такође у великој мери објашњава прилике у којима је стварао Вукосављевић, представљајући га као родоначелника тамбурашке музике.

Посебно значајни и по форми (свакако и стилу) другачији јесу транскрипти говора Јулија Њикоша и Веље Суботића са јубиларног концерта 24. октобра 1984. године у Студију М у Новом Саду, као и говора Бошка Брзића са свечаног обележавања стогодишњице рођења Саве Вукосављевића у Студију М у Новом Саду 2014. године. Кроз ове текстове читалац може да сагледа на који начин су приватно и јавно испреплетени у животу С. Вукосављевића. Једини прилог у коме се кроз неколико реченица коментаришу композиције С. Вукосављевића је текст Јулија Њикоша, а занимљиви су и описи настанка песама „Фијакериста“ (текст Веља Суботића, музика Сава Вукосављевић) и „Хеј, салаши на северу Бачке“ (музика и текст Звонко Богдан).

Кроз укупно двадесет и четири текста различитих аутора и бројних прилога у виду фотографија, писама, исечака из новина, нота и компакт-диска, књига *Композитор и диригент Сава Вукосављевић: живић посвећен шамбури* са различитих аспеката обрађује живот и дело „барда тамбурашке музике“, приближавајући млађим читаоцима друштвено-историјски контекст и прилике у којима је стварао. Препознатљивог формата и дизајна, књигу треба читати уз слушање композиција са компакт-диска како би се са што више чула разумела „епоха Саве Вукосављевића“.

Јулијана С. Баштић
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
julijanaj88@yahoo.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Адања, Розалија 96, 98
Ајановић, Ивона 97
Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein) 63
Алберт, Петер (Peter Albert) 106, 107
Алберт, Хајнрих (Heinrich Albert) 101
Александров, Иван 98
Алексић, Марко 178
Алексић, Слободанка 155
Андреис, Јосип (Josip Andreis) 134, 136, 141, 142, 143, 146, 150
Андрејевић, Катарина 90
Андрић, Иво 25
Анкије Кастеран, Никол (Nicole Anckier-Casteran) 103
Аполинер, Гијом (Guillaume Apollinaire) 75–88
Аристотел 57, 61
Армстронг, Луј (Louis Armstrong) 94
Аспасија 17
Атали, Жак (Jaques Attali) 179
Атанасијевић, Ксенија 26, 30, 31
Атанасовски, Срђан 177
Атербек, Камиј (Camille Utterback) 69
Ахмедаја, Ардијан (Ardian Ahmedaja) 111
Ачитув, Роми (Romy Achituv) 69
- Бабић, Богдан 12
Бабић Јовановић, Милица 26
Бајчетић, Предраг 155, 158, 159, 160, 163, 164
Бамбах, Роберт 171, 174
Банчи, Илдико (Bancsi Ildikó) 176
Барток, Бела (Béla Bartók) 115, 125
Баузер, Томас (Thomas Bauser) 106
Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 108
Бахраг, Берта 93
- Бахтелер, Франц (Franz Bachteler) 101
Бахтин, Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 45
Баштић, Јулијана С. 180–181
Беке, Емил (Emil Becke) 92
Бекет, Семјуел (Samuel Beckett) 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54
Белчева, Људмила (Људмила Белчева) 126
Берлин, Норманд (Normand Berlin) 46
Биксио, Чезаре Андреа (Cesare Andrea Bixio) 101
Били, Андре (André Billy) 84
Бихаљи Мерин, Ото 112
Бицевски, Трпко 127
Блам, Рафаило 96
Блен, Роже (Roger Blin) 44
Бобан, Божидар 174
Богдан, Звонко 181
Богдановић, Љубомир 102, 103, 104
Богдановић, Милан 24, 25
Божанић, Мина 135
Бојд, Брајан (Brian Boyd) 41
Бојс, Јозеф (Joseph Veuys) 69
Бокшан Танурић, Зора 155, 158, 163
Бошков, Живојин 137
Бошњак, Југослав 13
Бошњаковић, Милева 94
Браловић, Милош 178
Брзић, Бошко 180, 181
Бринда, Антон (Anton Brinda) 104, 106
Брун, Бруно (Bruno Brun) 105
Бручи, Рудолф 13, 178
Бугарски, Зоран Брица 180
Бугић, Думитру (Dumitru Bughici) 112
Бујић, Бојан 134
Буњац, Иван 37
Бусанчић, Душан 105

- Вајда, Тибор (Vajda Tibor) 171, 173–175
 Вајс, Пишта (Vajs Pišta) 99
 Вајсбергер, Јозеф Антон Пинкаш (Josef Anton Pinkas Weissberger) 93
 Вајтман, Пол (Paul Whiteman) 95
 Валентин, Карл (Valentin Ludwig Fey) 43
 Варо, Габријела (Gabriela Varró) 43, 45
 Васиљев, Душан 25
 Васиљевић, Маја 104
 Васиљевић, Миодраг А. 118, 122
 Васић, Александар 89, 90, 97, 105, 134, 136, 137, 143, 148, 150
 Васић, Михаило 20
 Васић, Оливера 120, 122
 Величковић, Милорад 30
 Вељковић, Момир 105
 Венчевић, Момир 102, 103, 104
 Верн, Жил (Jules Verne) 83
 Веселиновић Хофман, Мирјана 90, 177
 Весић, Ивана 178
 Виго, Жан (Jean Vigo) 79
 Видњански, Атила (Vidnansky Attila) 174
 Вилијамс, Робин (Robin Williams) 41, 42, 44
 Вилсон, Стивен (Stephen Wilson) 69
 Винавер, Станислав 25
 Вирав, Михаљ (Virág Mihály) 172, 174, 175
 Витковић, Михаило 169, 170
 Вихер, Миран 92, 93, 100, 105
 Влаева, Иванка (Ivanka Vlaeva) 124
 Влатковић, Драгољуб 150
 Војиновић, Бора 171
 Волбрук, Антон (Anton Walbrook) 36
 Вортон, Мајкл (Michael Worton) 52
 Воцасек, Јосип 102, 104, 105, 106
 Врбанић, Анка 30
 Вујић, Јоаким 169
 Вукмировић, Влада 156
 Вукосављевић, Милан Миња 180
 Вукосављевић, Сава 180–181
 Вуксановић, Ивана 90
- Гаваци, Милован (Milovan Gavazzi) 123
 Гавран, Миро (Miro Gavran) 173
 Гајић, Милица 145
 Гал, Еуген (Eugen Gal) 116
 Гараи, Бела (Garay Béla) 172
 Гасо, Мел (Mel Gussow) 40
 Гаталица, Александар 15
 Георгеску, Корнелију Дан (Corneliu Dan Georgescu) 119, 120, 125, 126
- Георгијевић, Љубиша 174
 Гепферт, Карл Андреас (Karl Andreas Göpfert) 101
 Геролд, Ласло (Gerold László) 173, 176
 Гибсон, Џејмс Џ. (James J. Gibson) 60
 Глигорић, Велибор 26, 27, 28, 29, 30
 Голабовски, Сотир 127
 Големовић, Димитрије 120, 122, 127, 181
 Гонтарски, Стен (Stan Gontarski) 43, 45, 47
 Гошић, Драгољуб 30
 Грејвс, Роберт (Robert Graves) 43, 46, 47, 48
 Грмуша, Верица 178
 Гротовски, Жежи (Jerzy Grotowski) 72
 Грујић, Гаврило 171
 Грушановић, Златко М. 155–168
 Грчић, Јован 148
 Гудал, Џејн (Jane Goodall) 42
- Давић, Александар Б. 57–74
- Деак, Ференц (Deák Ferenc) 172
 Дебиси, Клод (Claude Debussy) 103
 Девић, Драгослав 123
 Дескашев, Стеван 141, 148
 Деспић, Дејан 114, 115, 116
 Детлинг, Јирген (Jürgen Dettling) 107, 108
 Диксон, Стив (Steve Dixon) 67, 68, 69
 Димеснил, Сизан (Susanne Dumesnil) 49
 Димитријевић, Златан 107
 Димић, Петар 136, 141, 145
 Дојчиновић, Урош 91, 92, 94
 Докмановић, Јасминка 113
 Дорић, Радослав 173, 174
 Дорјан, Димитрије 104
 Дорман, Ласло (Dormán László) 171
 Дорман, Манци (Dormán Mancsi) 102
 Дорман, Маргит (Dormán Margit) 98
 Драинац, Раде 25
 Драшковић, Боро 155, 159, 163, 164
 Думнић Вилотијевић, Марија 89
 Дунајевић, Исаак Осипович (Исаак Осипович Дунаевский) 101
 Дуцић, Перислав 122
- Ђокић, Љубиша 158, 163
 Ђоковић, Предраг 178
 Ђорђевић, Александар 155, 156
 Ђорђевић, Бојан 105
 Ђорђевић, Владимир Р. 141
 Ђурић Клајн, Стана 12, 133–154

- Бурковић, Димитрије 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 165
Бурковић, Никола 140, 141, 142, 143
- Екерли, Крис (Chris Ackerley) 43, 45, 46
Елингтон, Дјук (Duke Ellington) 98
Еурипид 15, 16, 17
- Жедрински, Владимир 26
Живановић, Драгољуб 102, 103
Живановић, Миливоје 25, 29, 30
Жиноазо, Стефан (Stéphane Guinoiseau) 43
Журжован, Трандафир (Trandafir Jurjovan) 121
- Залц, Дејвид (David Z. Saltz) 57, 66, 70, 71, 72, 74
- Илијева, Ана (Анна Илиева) 126
Илић, Драгослав 90
Исмаил, Гулнихал (Gulnihal Ismail) 111
- Јанковић, Даница 122, 127
Јанковић, Љубица 122, 127
Јаћимовић, Слађана 37
Јевтић, Иван 13
Јенко, Даворин 140, 148
Јерков, Јован 180
Јовановић, Василије Васа 180
Јовановић, Јован М. 180
Јовановић, Јулијана 127
Јовановић, Слободан 150
Јул, Јеспер (Jesper Juul) 57, 59, 62, 63, 64, 71
Јустинов, Питер (Peter Ustinov) 36
- Каич, Каталин (Káich Katalin) 171–176
Канудо, Ричото (Ricciotto Canudo) 78, 79, 87
Караклајић, Ђорђе 99
Караџић, Вук Стефановић 136, 137
Карера, Арамандо (Armando Carrera) 95
Карлштадт, Лизл (Liesl Karlstadt) 43
Каталинић, Блаженка 25, 29, 30
Кацаневаки, Атина (Athena Katsanevaki) 111
Кауфман, Николај (Николай Кауфман) 126
Квастек, Катја (Katja Kwastek) 57, 58, 60, 61, 70, 71, 73
Кер, Дејв (Dave Kehr) 37
- Килгор, Ал (Al Kilgore) 48
Кинел, Марио (Mario Kühnel) 96, 97
Китон, Бастер (Buster Keaton) 46, 48
Клајн, Хуго 155–168
Ковачевић, Крешимир (Krešimir Kovačević) 113, 118, 134
Ковачек, Божидар 142
Коен, Нађа (Nadja Cohen) 76, 77
Кол, Јан (Jan Kool) 101, 102
Комораш Поповић, Константин 169, 170
Кон, Руби (Ruby Cohn) 47, 51
Константиновић, Зоран 24, 32, 33
Коњовић, Петар 13, 135
Кос, Коралка 135
Кот, Јан (Jan Kott) 16
Котевска, Ана 177
Коцебу, Аугуст фон (August von Kotzebue) 169–170
Кошничар, Софија М. 23–40
Крајачић, Гордана 94, 97, 98
Крајсингер, Јосиф (Josif Krajsinger) 104, 105
Крамер, Горни (Gorni Kramer) 99, 100
Кранчевић, Драгомир 140
Кранчевић, Петар 140, 141, 142, 143
Краупнер, Антон 104
Кременлијев, Борис (Boris Kremenliev) 117, 118, 124, 126
Кренкис (Krankies), дуо 45
Крлежа, Мирослав (Miroslav Krleža) 134, 150
Крпан, Ерика (Erika Krpan) 97
Куленовић, Вук 178
Куросава, Акира (Akira Kurosawa) 86
- Лазић, Ратко 96
Лар, Берт (Bert Lahr) 44
Лауренц, Педро (Pedro Laurenz) 100
Леже, Фернан (Fernand Léger) 76
Леонкавало, Руђеро (Ruggiero Leoncavallo) 44
Лимијер, браћа (frères Lumière) 76, 77
Линин, Александар 127
Литова Николова, Лидија (Лидија Литова-Николова) 116, 118, 124, 126
Лојд, Харолд (Harold Lloyd) 46
Лорел, Бренда (Brenda Laurel) 58, 59, 60, 61
Лорел, Стен (Stan Laurel) 42, 43, 46, 47, 48, 55
Лоренц, Антони (Antoni Lorenc) 121

- Лудвиг I (Ludwig I of Bavaria) 23, 24, 25, 28, 37, 39
 Луис, Цери (Jerry Lewis) 43
 Луковић, Петар 97
 Лучић, Бранислав 171
- Меникони, Чезаре (Cesare Meniconi) 95
 Мајданац, Боро 105, 106
 Макавејев, Душан 155, 159
 Макманус, Доналд (Donald McManus) 43, 44
 Максимовић, Аксентије 140
 Максимовић, Десанка 25
 Максимовић, Рајко 13
 Малек, Ирена рођ. Вајсбергер (Irene (Weissberger) Malek) 93, 94, 95
 Малек, Матилда (Марија) рођ. Шандор (Mathilde (Sándor) Malek) 91, 93
 Малек, Милена рођ. Максић 105
 Малек, Стеван (Stephan/Stefan Malek) 89–120
 Малек, Стефан (Stefan Malek), отац Стевана Малека 91, 93
 Малек, Хелга рођ. Штир (Helga (Stier) Malek) 106
 Манович, Лев Захарович (Лев Захарович Манович) 62, 70
 Манојловић, Коста 103, 135
 Манојловић, Тодор 23–40
 Маринковић, Јосиф 138
 Марић, Љубица 13
 Маричић, Гордан 15
 Маричић, Миленко 155, 156, 163
 Марјановић, Милорад 90, 99
 Марковић, Мирко 91, 95, 96, 98, 99, 100
 Маркс, браћа (Brothers Marx) 46, 47
 Мартин, Стив (Steve Martin) 44
 Масникоса, Марија 178
 Маст, Џералд (Gerald Mast) 47
 Матић, Сима С. 180–181
 Мафија, Педро (Pedro Maffia) 100
 Медић, Ивана 178
 Медић, Христина 90
 Мекејб, Џон (John McCabe) 48
 Мекелен, Ијан (Ian McKellen) 45
 Мекормак, Ф. Џ. (F. J. McCormack) 42
 Мелијес, Жорж (Georges Méliès) 77
 Мерит, Тилман (Tillman Merritt) 135
 Микеладзе, Владимир 94, 105
 Милановић, Биљана 90
- Милер, Глен (Glenn Miller) 98
 Миливојевић Мађарев, Марина М. 16–22
 Милин, Мелита 178
 Милисавец, Живан 133–154
 Милић, Никола 174
 Милојковић, Милан 178
 Милошев, Горан 127
 Милошевић, Мата 25, 30
 Мимица, Милош (Miloš Mimica) 134
 Митић, Ана 169–170
 Митић, Слађана Д. 89–110
 Михалек, Душан 181
 Михалек, Иван 181
 Младеновић, Мирко 96
 Младеновић, Оливера 112, 113
 Модер, Грегор (Gregor Moder) 16
 Мокрањац, Василије 13
 Монтез, Лола (Marie Dolores Eliza Rosanna Gilbert) 23, 24, 25, 27, 28, 37, 39
 Мосусова, Надежда 135, 178
 Мулар, Христу (Hristu Mular) 114
 Мулић, Зоран 181
- Недељковић, Душан 112
 Нешић, Марко 180
 Никачевић, Светолик 30
 Николеску, Василе (Vasile Nicolescu) 120
 Николић, Александар 94
 Николић, Бошко 94
 Николић, Даринка 175
 Ножица, Ивана М. 133–154, 178
 Норман, Доналд (Donald Norman) 60
 Ноулсон, Џејмс (James Knowlson) 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 52
- Његош, Петар Петровић 45
 Његуш, Роксанда 150
 Њикош, Јулије (Julije Njikoš) 181
- О’Кејси, Шон (Sean O’Casey) 43
 Одавић, Риста 148
 Озборн, Џон (John Osborne) 172
 Опреа, Георге (Gheorghe Oprea) 116
 Ораић Толић, Дубравка (Dubravka Oraić Tolić) 24, 25
 Орешковић, Желимир 174
 Остојић, Ненад 111
 Офилс, Макс (Max Ophüls) 36
- Павлов, Милутин Ж. 180
 Пајк, Нам Џун (Nam June Paik) 69

- Пантелис, Канакопул (Kavakopoulos Pantelis) 124
- Парацанов, Сергеј Јосипович (Сергей Иосипович Параджанов) 79
- Патаки, Ласло (Pataki Laszlo) 175
- Пате, браћа (Pathé Frères) 77
- Пауновић, Јелена 135
- Пауновић, Синиша 25
- Пачу, Јован 140
- Пејовић, Роксанда 134, 143
- Пејчева, Лозанка (Лозанка Пејчева) 126
- Перикле 17
- Перичић, Властимир 177, 178
- Перковић, Ивана 143
- Петковић, Драгослав Драги 96, 98
- Петровић, Вељко 25
- Петровић, Даница С. 11–14
- Петровић, Милош 178
- Петровић, Растко 25
- Пингиторе, Мајкл (Michael Pingitore) 95
- Пинтар, Маријана 141
- Платон 16, 18
- Плотников, Владимир 98
- Попов, Душан 137
- Попов, Маринко 127
- Поповић, Василије (Павле Угринов) 156
- Поповић, Диана М. 75–88
- Поповић, Јован 27
- Поповић, Никола 30
- Поповић, Радован 24, 25, 26, 27
- Пордес Срећковић, Алфред 98
- Поштић, Светозар Ђ. 41–56
- Преворшек, Урош (Uroš Prevoršek) 105
- Проданов Крајишник, Ира 177–179
- Просеник, Милан (Milan Prosenik) 104
- Путник, Марлена рођ. Малек 94
- Равел, Морис (Maurice Ravel) 103
- Радић, Душан 13
- Радичевић, Бранко 137, 138
- Радовановић, Бојана 178
- Радоњић, Мирослав 35, 36, 174
- Ракитин, Јуриј Љвович (Юрий Львович Ракитин) 25, 29, 31
- Рамбосек, Мирослав Бепо 99
- Рамирез, Франсис (Francis Ramirez) 77
- Ракауф, Јулијус 104
- Ристовски, Љубица М. 171–176
- Рихновски, Леополд 104
- Рњак, Душан 169–170
- Рокеби, Дејвид (David Rokeyby) 62
- Ромхањи, Иби (Romhányi Ibi) 171–176
- Ромхањи, Иштван (Romhányi István) 171
- Ронач, Јан (Ján Roháč) 65
- Сабић, Љерка 174
- Савић, Жарко 140
- Савић, Јела 25
- Савковић, Душан 99
- Савовић, Бранко 91, 96, 97, 98
- Саглам, Ханде (Hande Sağlam) 111
- Самоколијева, Марија (Мария Самоколијева) 117
- Сандберг, Серж (Serge Sandberg) 82, 84
- Свитачек, Владимир (Vladimír Svitáček) 65
- Седлар, Слободан 156
- Сејди, Стенли (Stanley Sadie) 123, 117, 124
- Селински, Федор 105
- Сен Лоран, Сесил (Cécil Saint-Laurent) 36
- Сен Санс, Камииј (Camille Saint-Saëns) 103, 106
- Сирваж, Леополд (Léopold Survage) 78
- Скарлати, Доменико (Domenico Scarlatti) 108
- Сковран, Душан (Dušan Skovran) 134
- Славенски, Јосип (Josip Slavenski) 178
- Слапшак, Светлана 16, 20, 21
- Совтић, Немања 177, 178
- Сокол, Шупо (Shupo Sokol) 122
- Сократ 18
- Софокле 17
- Спасић, Вања 178
- Спасојевић, Мирко 96, 98
- Спасојевић, Неда 174
- Стајић, Петар, власник школе играња 90
- Стајић, Петар, пијаниста 90
- Станиславски, Константин Сергејевич (Константин Сергеевич Станиславский) 160, 166
- Станковић, Корнелије 13
- Станојевић, Станоје 148
- Стефановић, Димитрије 11–14
- Стефановић, Светислав 25
- Стефановић, Славољуб 156
- Стјуарт, Патрик (Patrick Stewart) 45
- Стоин, Васил (Василь Стоинъ / Vassil Stoïn) 114, 116, 124, 126
- Стојанов, Атанасов 124
- Стојановић, Душан 77

- Страхов, Сергеј (Сергей Страхов) 90, 96, 98
 Страшек, Јосип (Josip Strašek) 104
 Суботић, Велимир Веља 181
- Талам, Јасмина 113
 Тарковски, Андреј Арсењевич (Андрей Арсењевич Тарковский) 79
 Тодо, Луиђи Антонио (Luigi Antonio Todo) 90
 Тодоров, Манол 118, 126
 Тодоровић, Илија М. 91, 100, 102, 105
 Тодоровић, Марко 174
 Токин, Милан 26
 Томандл, Миховил 133–154
 Томић, Јаша 91
 Топаловић, Мита 141, 142, 143
 Тополски, Златко 91, 104
 Трифу, Дору (Doru Trifu) 111
 Трифуновић, Лазар 137
 Турлаков, Слободан 103
 Туршић, Иван 105
- Ћенан, Иринеј 158
- Ујес, Алојз 142
 Урбанова, Невенка 25, 30, 31
- Фејаде, Луј (Louis Feuillade) 76
 Фирфов, Живко 118, 127
 Фиццералд, Бери (Barry Fitzgerald) 43
 Фрајнд, Марта 31
 Фрајт, Јован 90, 95, 98
 Фрањо, Жужана (Franyó Zsuzsanna) 172, 173
 Фрациле, Нице J. *III–132*, 181
 Фројд, Зигмунд (Sigmund Freud) 155, 162
 Фултон, Виолета рођ. Малек (Violaine Mady Fulton) 94, 105
 Фултон, Сем Б. (Sam B. Fulton) 94
- Хајне, Хајнрих (Heinrich Heine) 29
 Хајтфогел, Владислав (Vladislav Hajtfo-gel) 181
 Хамбургер, Кете (Käte Hamburger) 34
 Харари, Јувал Ноах (Yuval Noah Harari) 19
 Харди, Оливер (Oliver Hardy) 42, 43, 46, 47, 48, 55
- Харшић, Сергеј 159
 Хасе, Герхард (Gerhard Haase) 101
 Хаузер, Андрија 100
 Хендерсон, Џозеф (Joseph Henderson) 49
 Хердер, Јохан Готфрид фон (Johann Gottfried von Herder) 170
 Херњак, Ђерђ (Hernyák György) 174
 Херцеа, Јосиф (Iosif Herțea) 120
 Хложан, Борислав 180–181
 Хоберман, Пери (Perry Hoberman) 68
 Хорват, Бранко 179
- Цанков, Јосиф 96
 Цветко, Драготин (Dragotin Cvetko) 136, 141, 142, 143, 146
 Цвијић, Јован 112
 Цијук Савић, Султана 140
 Цинцар-Марковић, Александар 24
 Цолфранк, Гинтер (Günther Zollfrank) 106
 Црњански, Милош 23–40
- Чаплин, Чарли (Charles Spencer Chaplin) 43, 46, 47, 48, 76
 Чики, Гергељ (Gergely Csiky) 148
 Чинчера, Радуз (Radúz Činčera) 65
 Чобану, Георге (Gheorghe Ciobanu) 120
- Цимревски, Боривоје 113, 118, 127
 Цицев, Тодор (Тодор Джджев) 114, 116, 117, 119, 124, 126
- Шабан, Ладислав (Ladislav Šaban) 135
 Шарчевић, Петар 174
 Шварц, Бари (Barry Schwartz) 18
 Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 57, 70, 72, 160
 Шенон, Клод (Claude Shannon) 67
 Шлегел, Фридрих фон (Friedrich von Schlegel) 170
 Шмид, Волфганг (Wolfgang Schmid) 101, 106
 Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 45
 Шуберт, Франц (Franz Schubert) 104, 105
 Шукуљевић, Ксенија 166
 Шумски, Василије 94

Регистар сачинила
Тајџана 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 њарениџеза и Цитирана лиџераџура* 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.
јединицу:

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: за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
128–130) јединицу:

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
128, 130) јединицу:

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.
јединицу:

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 (MURPHY 1974a: 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, Клајн за библиографску Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Брани-
и др. 2007) јединицу: слав Брборић. *Српски језички љруичник*. 4. изд.
Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сročио 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, презузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према).

„Усменост“ и „народност“ бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана лийерайура

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лийерайура*. 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 лийерайура наводи се према стандарду за цитирање Матиче српске (МСЦ):

Монографска љубликација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора, име и презиме другог аутора. *Наслов књије*. 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 њприроди и језичком развѡјку: линѡвисѡичка исѡиѡивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О срѡском ѡиѡињању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Моноѡрафска ѡубликаѡија са корѡоратѡивним ауѡором:

Комисија, асоѡијаѡија, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

Бугарѡштице. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференѡије:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у исѡиорији, науѡи, књѡжевносѡи и умейносѡи*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Моноѡрафске ѡубликаѡије са више издавача:

Палибрк-Суѡић, Несѡба. *Руске избелѡице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиоѡрафија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фоѡиоѡиѡиско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књѡије*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

Соларић, Павле. *Поминак књѡжески*. Венеѡија, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натосевић“, 2003.

Секундарно ауѡорсѡиво:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Радовановић, Милорад (ур.). *Срѡски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ: Службени гласник, 1996.

Јовановић, Слободан (ур.). *Народна библиоѡека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукојис

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукојиса* (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.

Прилој у серијској њубликацији:

Прилој у часојису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часојиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летјојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилој у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21. 12. 2004: 5.

Монојрафска њубликација досјујна он-лине:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. <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.

Прилој у серијској њубликацији досјујан он-лине:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилој у енциклоједији досјујан он-лине:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15. 12. 2008.

Рецензенти *Зборника Маџице српске за сценске уметности и музику* 64/2021

Силард Антал
Александар Васић
Димитрије Големовић
Зоран Ђерић
Зоран Максимовић
Живко Поповић
Маријана Прпа Финк
Срђан Радаковић
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. 64/2021 закључило 28. маја 2021.

За издавача: проф. др Драган Станић, председник Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац 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