



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

65

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

65

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 Матице 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

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др ИВАНА Б. ПЕРКОВИЋ „Ловор за ловором“ Султане Цијук: поводом 150 година од рођења знамените оперске певачице. Истраживања дигитализоване периодике из XIX и раног XX века	9
IVANA B. PERKOVIĆ, PhD “Laurel after Laurel” by Sultana Cijuk: On the Occasion of the 150 th Anniversary of the Birth of the Famous Opera Singer. Research of Digitized Periodicals from the 19 th and Early 20 th Centuries	28
Мер ЈАСНА Д. ТАНАСИЈЕВИЋ Српско-хрватски односи у музичком животу Сремске Митровице до Другог светског рата	29
JASNA D. TANASIJEVIĆ, MA MA, Serbo-Croatian Relations in the Musical Life of Sremska Mitrovica	47
Др НАТАША Д. МАРЈАНОВИЋ и мср МОНИКА Ј. НОВАКОВИЋ Писани трагови о делатностима Велимира Сперњака (1870–1948) – заоставштина у архиву Музиколошког института САНУ	49
NATAŠA D. MARJANOVIĆ, PhD and MONIKA J. NOVAKOVIĆ, MA Written Traces of Velimir Spernjak’s (1870–1948) Work – Legacy From the Archive of the Institute of Musicology SASA	65
Др АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ Музикографски рад Емила Хајека	73
ALEKSANDAR N. VASIĆ, PhD Musicographic Work of Emil Hajek	92
Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ Музејска изложба и позоришна представа: границе тумачења	95
GORAN T. GAVRIĆ, PhD Museum Exhibition and Theater Performance: Interpretation Boundaries	120
Др ИВАНА М. МАРАШ Ново урбано искуство: филм и модерни град	123
IVANA M. MARAŠ, PhD New Urban Experience: Film and the Modern City	132
Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ Промена и имплементација нове маркетинг стратегије за дигитално доба у „Звездара театру“. Студија случаја	133
LJUBICA M. RISTOVSKI, PhD Change and Implementation of a New Marketing Strategy for the Digital Age in Zvezdara Theater. Case study	146

Др НИЦЕ Ј. ФРАЦИЛЕ	
Облици ритма аксак као повезујућа нит у традиционалној музици балканских народа – II deo	147
NICE J. FRACILE, PhD	
Forms of Aksak Rhythm as a Connecting Thread in the Traditional Music of the Balkan Peoples – Part II	179

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др СВЈЕТЛАНА Р. ОГЊЕНОВИЋ	
Драмски приказ румунске револуције у комаду <i>Луга шума</i> : неодређеност политичких опција и драмских стратегија	181
SVJETLANA R. OGNJENOVIC, PhD	
Dramatic Representation of the Romanian Revolution in the Play <i>Mad Forest</i> : The Ambiguity of Political Options and Theater Strategies	193

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Мер СТЕФАН З. САВИЋ	
Животна и стваралачка одисеја академика Ивана Јевтића. Тематски зборник	195
Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ	
О позоришном простору (Горан Гаврић, <i>Позоришће иза њозорнице – Извори и гранична њодручја</i> , Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2020)	201
Др ЗОРАН М. МАКСИМОВИЋ	
Музика црта покрет – покрет пише музику (Габриела Теглаши Јојкић, <i>Балетска корејетниција Золјана Гајдоца</i> , Нови Сад: Удружење балетских уметника Војводине, 2020)	207
Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ	
Луткарско улично позориште (Биљана Вујовић, <i>Пиноккио – улични луткарски њеатр</i> . <i>О луткарству и лутки</i> , Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2020)	210
Др ИВАНА МЕДИЋ	
CD <i>Трајови – Нова српска музика за виолончело</i> Немања Станковић, виолончело, Metropolis Music, 2020.	215
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	219
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	227
РЕЦЕНЗЕНТИ	233

ИВАНА Б. ПЕРКОВИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

„ЛОВОР ЗА ЛОВОРОМ“ СУЛТАНЕ ЦИЈУК:
ПОВОДОМ 150 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА
ЗНАМЕНИТЕ ОПЕРСКЕ ПЕВАЧИЦЕ.
ИСТРАЖИВАЊА ДИГИТАЛИЗОВАНЕ
ПЕРИОДИКЕ ИЗ XIX И РАНОГ XX ВЕКА**

САЖЕТАК: Ове године навршава се 150 година од рођења знамените оперске певачице Султане Цијук, једне од најуспешнијих српских вокалних солисткиња које су деловале крајем XIX и у првим деценијама XX века. Овом студијом желимо да подсетимо на значај и домете уметничке делатности ове истакнуте српске певачице, као и да – применом иновативних истраживачких метода дигиталне хуманистике – презентујемо анализу доступних података о Султани Цијук у дигитализованој претраживој периодици присутној на пет националних и интернационалних интернет портала. На тај начин се, кроз сагледавање дигитализованих написа на српском језику и на страним језицима, постојећа музиколошка и музичко-историјска знања о првој српској соло певачици са високим музичким образовањем, допуњавају и надграђују. Истовремено, рад је полазиште за будућа истраживања заснована на дигиталним подацима везаним за музику.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музичко извођаштво, опера, соло песма, „читање издалека“ (*Distant Reading*), дигитализоване новине и часописи, методологија, дигитална хуманистика.

Овај рад посвећујем мојој грађој професорки Роксанди Пејовић

* ivanaperkovic@fmu.bg.ac.rs

** Чланак је резултат истраживања у оквиру акредитоване научноистраживачке организације, Факултета музичке уметности, на којем је научни рад у области музикологије подржало Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

Ове године навршава се 150 година од рођења знамените оперске певачице Султане Цијук (1871–1935),¹ једне од најуспешнијих српских вокалних солисткиња које су деловале крајем XIX и у првим деценијама XX века. Таленат ове упечатљиве уметничке личности привлачио је пажњу штампе, тако да број и учесталост написа у новинама и часописима, на основу којих се могу реконструисати њен живот, професионалне активности и уметнички домети, не изненађују. Штавише, периодика и јесте примарни извор већине сазнања о првој српској певачици која је стекла високошколско музичко образовање и изградила значајну интернационалну каријеру. Претежно историографски оријентисани музиколошки и музичко-историјски текстови у чијем је фокусу Султана Цијук,² већински се – сасвим разумљиво када се има у виду тема – заснивају на информацијама из новина и часописа публикованих у распону од око 1890. до око 1935. године.³ Већ је у њеној деветнаестој години, почетком новембра 1890. године, *Женски свет*, један од часописа намењених информисању и забави жена, публиковао вест о томе да је млада певачица успешно положила пријемни испит на Бечком конзерваторијуму, где је уписана као редовни студент (Анон. 1890: 173), док је више од петнаест година касније, критичар листа *Позоришће*, уверен да ће се Цијукова „увек поносити родом и племеном из ког је поникла“, исказао жељу да „дична“ уметница „стиче ловор за ловором“ (Хр. 1897: 47). Подстакнути симболиком ловора која се поистовећује

¹ У доступним изворима среће се презиме Цијукова. Певачица је два пута мењала презиме због удаје, тако да је извесно време била Цијук Коста, а касније Цијук Савић или Цијукова Савић. У овом раду определили смо се да униформно користимо презиме Цијук без суфикса, зато што је форма Цијукова (у смислу ћерке Георгија тј. Ђорђа Цијука) застарела, а у овом тексту презиме је увек наведено уз лично име, тако да нема дилеме да ли се ради о особи женског пола или не.

² Миховил Томандл. *Српско позоришће у Војводини (1868–1919)*, 2. Нови Сад: Матица српска, 1954; Миливој Јовановић. „Султана Цијук, једна од првих наших певачица са високом музичком спремом. Прилог историји музике код нас.“ *Зборник Матице српске. Серија друштвених наука* 10 (1955): 124–29; Anton Eberst. *Muzički brevijar grada Vršca*. Novi Sad: A. Eberst, 1978; Роксанда Пејовић. *Српско музичко извођачтво романтичарској доба*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1991; Роксанда Пејовић. *Ојера и балет Народної позоришта у Београду (1882–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1996; Роксанда Пејовић. *Српска музика 19. века. Извођачтво. Чланци и кријтике. Музичка његајошја*. Београд: Факултет музичке уметности, 2001; Slobodan Turlakov. *Istorija Opere i Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu: (do 1941)*, 2. Beograd: Čigoja štampa, 2005; Marijana Kokanović Marković, Vera Merkel. “Cijuk-Savić (Cijukova-Savić), Sultana (Geb. Cijuk).” У: *Cijuk-Savić (Cijukova-Savić), Sultana (Geb. Cijuk)*, 2019. <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/?frames=no>. и др.

Споменимо још и да тренутно на Академији уметности у Новом Саду студенткиња Дуња Богдановић припрема мастер рад о Султани Цијук, под менторством ванр. проф. др Маријане Кокановић Марковић.

³ Већина извора потиче из XIX века, док међу онима из XX века (нарочито тридесетих година) преовлађују најаве емисија Радио Београда у којима је Султана Цијук наступала. У вези са овим вид. графикон 2.

са славом, успехом, победом, па и бесмртношћу, у овом раду желимо да подсетимо на, данас доста заборављене, значај и домете уметничке делатности ове истакнуте српске певачице. Бавимо се и темом нових сазнања о српској музичкој историји доступних захваљујући савременим дигиталним ресурсима. Полазиште су сетови података доступни у дигитализованој периодици која се налази на интернету и која се може користити уз помоћ „отвореног приступа“ (*Open Access*). Другим речима, циљ ове студије јесте да се, применом иновативних истраживачких метода дигиталне хуманистике,⁴ уз одговарајуће визуализације, прикупе и делимично анализирају подаци о Султани Цијук у дигитализованој претраживој периодици доступној на пет националних и интернационалних интернет портала. На тај начин ће се, кроз компаративно сагледавање написа о првој српској соло певачици са високим музичким образовањем, на српском језику и на страним језицима, постојећа музиколошка и музичко-историјска знања кориговати,⁵ допунити и надградити.⁶ Након ове студије, чијој је изради претходило сачињавање неопходне базе података, уследиће и радови са комплекснијим дигитално-истраживачким методама, који ће, верујемо, указати и на нове моделе, односно обрасце релевантне за научно сагледавање историје српске музичке културе.

Представимо укратко, новим подацима из дигитализоване претраживе периодике допуњене, најважније сегменте из биографије Султане Цијук. Рођена у Вршцу, у породици која је неговала љубав према музици, Султана Цијук је свој музички таленат испољила већ у приватној женској школи на чијем се челу налазила Марија Кутка. Студирала је у Бечу, на знаменитом конзерваторијуму Друштва пријатеља музике (*Gesellschaft der Musikfreunde*), међу чијим су студентима били и Гвидо Адлер (*Guido Adler*), Хуго Волф (*Hugo Wolf*), Густав Малер (*Gustav Mahler*) и многи други.⁷ Султана Цијук је у периоду 1890–1895. учила певање у класи проф. Јоханеса Реса (*PERKOVIĆ 2006*), познатог педагога, међу чијим су студентима били, на пример, Мориц Фраушер (*Moritz*

⁴ Све чешће у употреби је и синтагма „дигитална музикологија“, међутим, дебата термилошке природе завређује да буде тема засебне расправе.

⁵ Примера ради: у бечкој штампи наводи се да је Султана Цијук Гркиња (*ANON. 18946*), вероватно због тадашње праксе да се припадници православне вероисповести поистовећују са грчком националношћу. Роксанда Пејовић наводи да је „Бела Црква родно место Султане Цијукове“ (*ПЕЈОВИЋ 1991: 170*), иако је познато да је она рођена Вршчанка. Франц Мец (*Franz Metz*) пак истиче да је певачица румунске националности (*METZ 2016*).

Издвојени су само парадигматични примери са којима смо се сусрели приликом израде ове студије, а њихов укупан број знатно је већи.

⁶ С обзиром на доступност и природу материјала, одабрана методологија у овом моменту не може бити средство за изградњу целовите слике о деловању вокалне уметнице.

⁷ О српским студентима на Конзерваторијуму у Бечу вид. и *PERKOVIĆ 2008*.

Frauscher), познати бас који је касније сарађивао са Малером и прославио се по улогама у оперема Рихарда Вагнера (Richard Wagner), и Мелита Хајм (Melitta Heim), чланица ансамбла Опере у Франкфурту. Већ као студент Султана Цијук наступала је у Бечу, у познатим салама Бзендорфер (Bösendorfer) и Ербар (Ehrbar), а од 1895. године (када је и дипломирала) била је ангажована у хамбуршком Градском позоришту. У Хамбургу је, између осталог, интерпретирала роле из опера Вебера (Carl Maria von Weber), али и Вагнера и Бруноа (Alfred Bruneau), о чему до сада у доступној литератури није било речи. Познато је да је потом у Мајнцу (1897) наступала у улози Елзе у опери *Лоенџин*, док је у Ковент гардену (Covent Garden) у Лондону 1898. године тумачила Зиглинду у опери *Валкира*. Управо те године, немачки тенор Франц Коста (Franz Costa), са којим је претходно наступала и у Мајнцу, постаје њен први супруг.

Наступи у европским оперским кућама нису били препрека да Султана Цијук активно делује и на српској музичкој сцени. Певала је, на пример, у Великој Кикинди, Белој Цркви, Старом Бечеју, Земуну, Старој Пазови, Вршцу и Београду. Након једног од наступа у Београду, у част црногорског кнеза Николе Првог, одликована је орденима Данилова реда и Св. Саве (Анон. 1896). Познато је још да је Султана Цијук наступала у Грацу (1902), Прагу, Москви и Петрограду. Године 1904. удала се, по други пут, за познатог певача, педагога и организатора музичко-сценског живота Жарка Савића, са којим је наступала у Осиеку (КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, МЕРКЕЛ 2019), а потом и у „Опери на Булевару“ (1909–1911), као и у Српском народном позоришту у Новом Саду (1911–1913). Након Првог светског рата, који је провела у Вршцу, Земуну и Хамбургу, прелази у Загреб (ТОМАНДЛ 1954), а 1928. године сели се у Београд. Током 1932. и 1933. године Радио Београд преносио је њене наступе, понекад уз пратњу Радио оркестра (Анон. 1933). У овом граду је, 1935. године, окончан живот Султане Цијук Савић.

Поред већ споменутих улога, била је запажена и у улогама Марженке (*Продана невеста*), Сантуце (*Кавалерија русијикана*), Неде (*Пајаци*), као и у бројним оперетама (КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2019).

Приликом истраживања делатности Султане Цијук примењене су, како је и наговештено у уводу, претраге великих база података које су доступне путем интернета. Обухваћени су следећи онлајн извори:

- претраживе дигитализоване историјске новине Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ у Београду;⁸

⁸ <http://www.unilib.rs/istorijske-novine/pretraga-lat>

Захваљујем др Марини Марковић на претрази и прелиминарном прикупљању дела дигиталне грађе са овог портала.

- дигитализоване аустријске историјске новине и историјски часописи;⁹
- интернет портал Европеана:¹⁰ овде су претежно – када је о истраживаној теми реч – доступне новине на немачком језику;
- архив британских новина¹¹ и
- архив периодике Народне библиотеке Чешке Републике.¹²

Коришћени су искључиво портали са претраживим отвореним подацима (*open data*). Премда и библиотеке неких других градова у којима је Цијукова наступала такође поседују дигитализоване историјске новине, подаци из њихових база нису, нажалост, били доступни.¹³

Прикупљене информације, у смислу броја новинских чланака, огласа, критика, текстова у часописима, превазилазе по бројности све изворе који су до сада употребљавани као примарна грађа у доступним публикацијама о Султани Цијук. Креирана је одговарајућа база података, како је већ напоменуто, и она је послужила као основ за даља истраживања и корисне визуелизације, тј. мрежне дијаграме (графикони 1 и 2).¹⁴ Како и Дејвид Хјурон (David Huron) запажа, управо су развој интернета и дигиталне архивистике омогућили бољу доступност и лакше прикупљање података (HURON 2013),¹⁵ што је у нашем случају резултирало библиографијом са више од 90 новинских написа публикованих између 1890. и 1933. у којима се спомиње Султана Цијук. Највећи број публикација издат је између 1894. и 1898. године, што је приказано на графикону 1.

Табела 1: Хронолошки преглед извора из дигитализоване периодике

Извор	Датум
<i>Женски свејџ</i>	1. 9. 1890.
<i>Женски свејџ</i>	1. 11. 1890.
<i>Женски свејџ</i>	1. 3. 1891.
<i>Женски свејџ</i>	1. 4. 1891.
<i>Женски свејџ</i>	1. 6. 1891.

⁹ <https://anno.onb.ac.at/>

¹⁰ <https://www.europeana.eu/en/collections/topic/18-newspapers>

¹¹ <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

¹² <https://ndk.cz/search?doctype=periodical>

¹³ Нпр. у Загребу Национална и свеучилишна књижница поседује портал „Старе хрватске новине“, који за сада функционише у бета верзији, међутим, у новинама које су до сада дигитализоване нема података о Султани Цијук. Постоје и дигитализоване новине из Мајнца, Петрограда и Москве, али без отвореног приступа (*Closed Access*).

¹⁴ Графикони су израђени уз помоћ софтвера *Palladio* који је намењен визуелизацији историјских података: <https://hdlab.stanford.edu/palladio/>

¹⁵ Штавише, убрзани развој технологија несумњиво ће довести до тога да у моменту публиковања овог рада, количина доступних података буде већа него што је то сада, у тренуцима када га пишемо.

<i>Женски свеї</i>	1. 7. 1891.
<i>Женски свеї</i>	1. 9. 1891.
<i>Женски свеї</i>	1. 11. 1891.
<i>Женски свеї</i>	1. 12. 1891.
<i>Národní listy</i>	22. 1. 1892.
<i>Сїражилово</i>	26. 1. 1892.
<i>Женски свеї</i>	1. 5. 1892.
<i>Женски свеї</i>	1. 10. 1892.
<i>Женски свеї</i>	1. 5. 1893.
<i>Женски свеї</i>	1. 9. 1893.
<i>Женски свеї</i>	1. 11. 1893.
<i>Женски свеї</i>	1. 1. 1894.
<i>Neue Freie Presse</i>	19. 1. 1894.
<i>Das Vaterland</i>	20. 1. 1894.
<i>Neue Freie Presse</i>	21. 1. 1894.
<i>Die Presse</i>	24. 1. 1894.
<i>Neue Freie Presse</i>	24. 1. 1894.
<i>Neues Wiener Tagblatt</i>	24. 1. 1894.
<i>Das Vaterland</i>	25. 1. 1894.
<i>Neues Wiener Journal</i>	25. 1. 1894.
<i>Neues Wiener Tagblatt</i>	30. 1. 1894.
<i>Österreichische Musik- und Theaterzeitung</i>	1894. (без датума)
<i>Signale für die musikalische Welt</i>	1894. (без датума)
<i>Neue Freie Presse</i>	10. 2. 1894.
<i>Neues Wiener Tagblatt</i>	10. 2. 1894.
<i>Ostdeutsche Rundschau</i>	18. 2. 1894.
<i>Die Presse</i>	12. 4. 1894.
<i>Neues Wiener Tagblatt</i>	12. 4. 1894.
<i>Ostdeutsche Rundschau</i>	18. 4. 1894.
<i>Женски свеї</i>	1. 5. 1895.
<i>Wiener Sonn- und Montags-Zeitung</i>	13. 5. 1895.
<i>Altonaer Nachrichten</i>	29. 8. 1895.
<i>Hamburger Nachrichten</i>	1. 9. 1895.
<i>Женски свеї</i>	1. 9. 1895.
<i>Hamburger Anzeiger</i>	12. 9. 1895.
<i>Женски свеї</i>	1. 10. 1895.
<i>Hamburger Anzeiger</i>	29. 10. 1895.
<i>Hamburger Nachrichten</i>	2. 12. 1895.
<i>Hamburger Nachrichten</i>	4. 12. 1895.
<i>Hamburger Anzeiger</i>	13. 2. 1896.
<i>Hamburger Anzeiger</i>	19. 3. 1896.
<i>Hamburger Anzeiger</i>	22. 3. 1896.
<i>Hamburger Nachrichten</i>	29. 3. 1896.
<i>Hamburger Anzeiger</i>	31. 3. 1896.
<i>Hamburger Nachrichten</i>	31. 3. 1896.

<i>Hamburger Nachrichten</i>	3. 4. 1896.
<i>Altonaer Nachrichten</i>	4. 4. 1896.
<i>Hamburger Anzeiger</i>	18. 4. 1896.
<i>Босанско-херцеговачки исџочник</i>	1. 6. 1896.
<i>Мале новине</i>	18. 6. 1896.
<i>Женски свеџ</i>	1. 7. 1896.
<i>Женски свеџ</i>	1. 8. 1896.
<i>Позориџџе</i>	28. 11. 1896.
<i>Женски свеџ</i>	1. 12. 1896.
<i>Позориџџе</i>	31. 12. 1896.
<i>Дело, лисџ за науку, књижевносџ и друџџвени живоџ</i>	1. 4. 1897.
<i>Позориџџе</i>	30. 4. 1897.
<i>Женски свеџ</i>	1. 5. 1897.
<i>Позориџџе</i>	2. 6. 1897.
<i>Позориџџе</i>	7. 6. 1897.
<i>Позориџџе</i>	8. 6. 1897.
<i>Позориџџе</i>	12. 6. 1897.
<i>Женски свеџ</i>	1. 7. 1897.
<i>Позориџџе</i>	30. 11. 1897.
<i>Позориџџе</i>	21. 12. 1897.
<i>London Evening Standard</i>	9. 5. 1898.
<i>Morning Post</i>	10. 5. 1898.
<i>London Evening Standard</i>	10. 5. 1898.
<i>Glasgow Herald</i>	11. 5. 1898.
<i>London Evening Standard</i>	11. 5. 1898.
<i>Morning Post</i>	11. 5. 1898.
<i>Westminster Gazette</i>	12. 5. 1898.
<i>St James's Gazette</i>	12. 5. 1898.
<i>London Evening Standard</i>	12. 5. 1898.
<i>Illustrated Sporting and Dramatic News</i>	14. 5. 1898.
<i>Lloyd's Weekly Newspaper</i>	15. 5. 1898.
<i>London Daily News</i>	16. 5. 1898.
<i>The Stage</i>	19. 5. 1898.
<i>Truth</i>	19. 5. 1898.
<i>Grazer Tagblatt</i>	7. 12. 1902.
<i>Grazer Volksblatt</i>	12. 12. 1902.
<i>Grazer Tagblatt</i>	16. 12. 1902.
<i>Недеља</i>	17. 1. 1910.
<i>Женски свеџ</i>	1. 2. 1912.
<i>Radio Wien</i>	9. 9. 1932.
<i>Правда</i>	13. 9. 1932.
<i>Правда</i>	24. 7. 1933.
<i>Правда</i>	25. 7. 1933.
<i>Правда</i>	8. 11. 1933.
<i>Правда</i>	9. 11. 1933.

Неопходан је осврт на методолошку парадигму: једно од истраживачких полазишта налазимо у великим и комплексним сетовима података, познатим као *Big Data*, који јесу релевантни и за савремена музиколошка истраживања. Штавише, поједини научници, као, на пример, већ споменути Хјурон, сматрају да оријентација ка *Big Data* у истраживањима музике није пука опсесија нумеричким вредностима или „клептоманска компулзија да се сакупља, већ прави морални императив“ (HURON 2013: 5). Као што и Вејд (Tillman Weyde) запажа, овакви подаци су од значаја за боље разумевање музике, укључујући области као што су „претраживање, архивирање и индексирање музике, музичку продукцију и образовање“ (WEYDE и др. 2014: 12). Овоме би се, из визуре истраживања делатности Султана Цијук, свакако морала додати и музичка историографија, која добија значајне подстреке кроз нове моделе истраживања засноване на дигиталним технологијама. У том контексту нарочито се истиче и квантитативни метод „читања издалека“ (*Distant Reading*) које је пре више од петнаестак година развио историчар и теоретичар књижевности Франко Морети (Franco Moretti), којем посвећујемо неколико наредних пасуса у овој расправи.¹⁶

Ослањајући се на стандарде Иницијативе за кодирање текста (TEI – *Text Encoding Initiative*) заступљене у дигиталним хуманистичким наукама, Морети је увео појам „читање издалека“, као опозит „читању изблиза“ (*Close Reading*) које подразумева студиозну анализу текста, при чему се пажња истраживача усмерава на критичку интерпретацију и значајне, па чак и кључне детаље. С друге стране, читање издалека – у којем је *гусџанџа*, како се у утицајној студији *Читање издалека* (*Distant Reading*) наглашава, заправо, предуслов за нова сазнања – пружа могућност фокуса на елементе који су или знатно „мањи“ или знатно „већи“ од текста, дакле, на „средства, теме, тропе – или жанрове и системе“ (MORETTI 2013: 49–50). Другим речима, компјутерска анализа великог броја текстова, заснована на статистичкој анализи, раду са библиографским базама података, инципитима, метаподацима, нуди нове перспективе и, врло често, другачије истраживачке резултате када је о историји књижевности реч (MORETTI 2000: 208–209), што је Морети и показао својим истраживањима викторијанског романа (MORETTI, PIAZZA 2007). Отворене су могућности утврђивања образаца везаних за просторно-географску дистрибуцију, на пример, одређеног књижевног жанра, промене у вокабулару или семантици, или за мреже односа између карактера, о чему пише и Естел Жубер (Estelle Joubert), у недавно објављеном чланку посвећеном „читању издалека“ примењеном на француску музичку критику (JOUBERT 2021). Све ово од значаја је и за

¹⁶ Вид. и PERKOVIĆ и др. 2020.

музиколошка истраживања, и представља корисну екстензију постојеће методологије.

Читање издалека, читање изблиза и „велико непрочитано“ (*Great Unread*) – што је синтагма коју је Морети преузео од Маргарет Коен (COHEN 2009) – сви ови појмови нераскидиво су повезани са каноном, којем се приступа из перспективе стратешког конструкта. По Моретијевом мишљењу, „читање изблиза“, тј. аналитичка интерпретација једног текста или малог броја текстова, неминовно ојачава канон, будући да је немогуће да један научник прочита комплетан корпус извора релевантних за тему коју истражује. Постоји, како он истиче, велики јаз између канонских и неканонских текстова који (још увек?) нису постали део канона и који су заборављени. Ипак, Морети истиче, ови текстови чине „99,5 процената светске књижевности која се налази изван ‘святих’ традиција“ (LEYPOLDT 2011: 854). У музикологији величина канона експоненцијално расте уколико у виду имамо разноврсне модусе постојања једног музичког дела (када је о дигиталној форми реч, првенствено се ради о текстуалним/визуелним и аудио фајловима).

Иако је Моретијев приступ подстакао критичаре на полемике у којима се кључне примедбе износе на рачун неопозитивизма (ASCARI 2014), фетишизације технологије (SCHUESSLER 2017), ставова да читање издалека може заменити читање изблиза (SCHULZ 2011), и, пре свега, позиције у којој је процес „правог“ читања истраживача замењен компјутерским софтверима, његова примена у музикологији, уколико се врши са мером и без занемаривања уобичајених музиколошких „алата“, може дати добре резултате.

Као што су Стивен Роуз (Stephen Rose) и сарадници истакли, тренутно је највећи део инфраструктуре намењене музиколошком истраживању (нпр. *Grove Music Online*) осмишљен тако да се „претраге првенствено врше према именима композитора“ (ROSE et al. 2015: 657), а губи се из вида чињеница да се богати дигитални извори могу претраживати и према „локацијама, издавачима, извођачима, жанровима, друштвеним праксама или обрасцима миграторних кретања“ (ROSE, TUPPEN 2014: 1). Све је већи број библиотека и архива који своје сетове података чине доступним и отвореним путем интернета, а организације као што су RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) или RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*) већ су показале потенцијал који води ка новим открићима и обогаћивању досадашњих сазнања о историји музике. Може се навести илустративан пример, настао као резултат истраживања у пројекту *A Big Data History of Music* током 2014. и 2015. године у Великој Британији. Наиме, самостална издања Плејелових (Ignace Pleyel) композиција по броју премашују издања Хајднових (Franz Joseph Haydn) композиција (TUPPEN et al. 2016: 80–81).

Разуме се да овај податак не мора бити релевантан у аксиолошком смислу, али радозналост истраживача може да подстакне на даљи рад повезан са овим налазом.

Враћајући се на разматрање „ловорикама овенчане“ Султане Цијук, посветићемо се прво изворима на српском језику, а потом ћемо пажњу усмерити на инострану периодику. Техника читања издалека коришћена је делимично, у смислу прикупљања и прелиминарне обраде података; наредне анализе вршене су на традиционалан начин. Један од резултата „моретијевског приступа“ грађи везаној за певачицу чији се јубилеј обележава ове године презентован је на графикону 1, из којег се може видети да су током периода 1895–1897. њеној делатности једнаку пажњу посвећивали листови на српском, као и они на немачком језику.



Графикон 1: Мрежни дијаграм периодике (извора у којима се спомиње Султана Цијук) према годинама публикавања

У новинама и часописима на српском језику распрострањена је пракса навођења критичких осврта публикованих у иностраним новинама. Разуме се, претежно се ради о афирмативним наводима, на основу којих ће српски читаоци стећи утисак о успесима оперске певачице родом из Вршца. Подужи цитати често су праћени романтичарски интонираним коментарима о уметничком и културном значају европски прослављене уметнице, жељама да она настави са успешним

радом и промовише своје национално порекло. Примера ради, у часопису *Женски свет* из 1895. године преноси се део критике интерпретације опере *Чаробни сирелац* публиковане у хамбуршким новинама, а за њим следи егзалтирани закључак:

„Оно што почетници даје изгледа за будућност на позорници, глас, школа и појава, све то има гђица Султана Цијукова и баш ти дарови чине, да је прва њена игра на чувеној светској позорници у главној улози тако сјајно успела. – Обе арије отпевала је вештачки, израђеним и округлим гласом. У првој беше ‘молитва Агатина’ лака и тиха, и тако дирљива, да је занела слушаоце.“ Исти лист тврди да је гђица Султана Цијукова „добро школована и обдарена певачица, и да ће вредноћом моћи доћи до врхунца славе у свету уметности.“ – Тако хамбуршки лист, а ми томе нити можемо шта додати, нити одузети, но можемо у радости, са српским поносом кликнути: Живела наша уметница, и сретна била! (Анон. 1895).

Поред тога, у домаћој штампи редовне су биле вести о изврсном пријему наступа интернационално афирмисане певачице на српској сцени. Илустративни су, у том погледу, делови „Извештаја Привремене управе Српског народног позоришта о стању и раду Српске народне позоришне дружине“, публикованог крајем 1897. године. Наиме, те године Султана Цијук наступила је са овим театарским удружењем у Земуну, Београду и у Старој Пазови, тумачећи улоге Јованке (Жанете) у Масеовој (Victor Massé) опери чији је уобичајени наслов у српској средини био *Јованчини сватови* (у оригиналу: *Les noces de Jeannette*) и Галатеје у Супеовој (Franz von Suppé) једночинки *Лејла Галатеја* (*Die schöne Galathée*). У Старој Пазови интерпретација уметнице примљена је са одушевљењем:

По жељи месног позоришног одбора долазила је гђица Султана Цијукова и у Ст. Пазово [*sic.*] и ту је изашла на позорницу као Галатеја у „Лепој Галатеји,“ и као Јованка у „Јованчиним сватовима“. Као „Лепа Галатеја“ тако се допала публици, да се та шаљива опера морала поновити на опште захтевање (Анон. 1897а: 86).

Будући да је Српска народна позоришна дружина у Старој Пазови наступала током читаве седмице (9–16. јуна 1897. године), претпостављамо да се, заправо, радило о репризном извођењу, а не о понављању Супеовог вокално-инструменталног сценског дела током исте вечери, премда у историји музике слични примери (истина, не и када је реч о делима овог композитора) нису непознати.¹⁷

¹⁷ Нпр. буфо опера *Тајни брак* Доменика Чимарозе (Domenico Cimarosa) која је изведена два пута током исте вечери 7. фебруара 1792. године, на захтев цара Леополда Другог.

Анализа новина и часописа на српском језику показује да преовлађују текстови чији садржај у потпуности оправдава синтагму „ловор за ловором“ у вези са делатношћу Султане Цијук. Распрострањене су вести о деловању уметнице или критике, односно прикази, њених интерпретација. Критичари су, готово без икаквих дисонанци, истицали школован глас Султане Цијук, уједначен, али не и велики опсег њеног гласа, племенити и фин тон, промишљено фразирање, генерално добру технику и „владање гласом“, продубљену глуму, радо се осврћући и на њену пријатну и лепу појаву (упор. списак извора у табели 1). У том контексту илустративан је коментар пароха из Старог Бечеја, који је приказао концерт (и забаву) Просветне задруге Српкиња, одржан 31. 12. 1911. (13. 1. 1912, по новом календару). Наступ Султане Цијук описао је на следећи начин:

На позорницу ступа импозантна јунонска појава г-ђе Савић-Цијукове, као каква српска Туснелда. Самом својом појавом осваја публику, а кад још зачуше онај диван њезин глас, оно fino схваћање и извађање најнежнијих мелодија, ону велику вештину и техничку уметност, оно титрање и лакоћу у извађању, зачуђености са тих великих и лепих гласних способности, истинском дивљењу и уживању видљиви знак беше оно дуготрајно плескање и клицање. Живела! (СТЕПАНОВ 1912: 36).

Усхићени и емоционални опис Степанова, са асоцијацијама и на римску и на германску митологију, једно је од сведочанстава о статусу Султане Цијук у српској музичкој култури тога доба, али и о фасцинацији публике њеним вокалним способностима, глумом и појавом.

Од мноштва написа сличног карактера разликује се, донекле, критика светосавске беседе Певачког друштва „Зора“ у Бечу, одржане 1892. године у спомен на преминулог Лазу Лазаревића (Јовановић 1892), чији је циљ, како сазнајемо из најаве истог догађаја из прашких новина *Народни лист* (*Národní listy*), био и прикупљање средстава за српске студенте у Бечу (АНОН. 1892). Критичар Јован Јовановић¹⁸ осврће се на интерпретацију двеју Шубертових (Franz Schubert) соло песама из циклуса *Лејла млиларица* (оп. 25):

Гђца Султана Цијукова певала је *Несћирљење* и *Рагознаоца*, обоје од Шуберта. Гђца Цијукова, као почетница, изабрала је себи сувише тежак задатак, није дакле ни чудо што га није могла најбоље решити. Од певачице, која би хтела добро да изведе Шубертове ствари, обично се и пре свега изискује осим лепа гласа и технике још и скроз музикално

¹⁸ Претпоставка је да се ради о српском лекару који је између 1887. и 1893. године студирао медицину у Бечу.

разумевање па да може ниансовати као што ваља. Међу тим гђца истина има мек, заокруљен, пријатан и чист глас, али јој недостаје технике и финоће у репродукцији. Даље нема оне, рекли бисмо, сталожене мирноће, без које прави вештак не може ни постојати... Осим тога је госпођица, као што је то карактеристика сваког почетника, отпевала и главне и споредне пасаже истом ревношћу – отуда она непрегледност у јединству композиције. Но ми се надамо, да ће се гђца Цијукова – даровита и озбиљна ученица бечког конзерваторијума – моћи све боље уживети у задатке класичког калибра и да је временом чека лепа будућност на музичком пољу (Јовановић 1892: 60).

Упадљиво је мањи број најава наступа Султане Цијук или огласа у штампи на српском језику у поређењу са иностраном периодиком, као што се може видети на графикону 2, на којем се приказује дистрибуција различитих новинарских жанрова (оглас, критика или вест) у анализираној периодици. Примећује се да су вести (у смислу различитих врста обавештења везаних за Султану Цијук) и критике релативно равномерно присутни у доступним дигитализованим изворима. Значајно је да су у бечким, хамбуршким, лондонским и новинама из Граца исти огласи понављани и по неколико пута пре извођења, као и да је публика обавештавана о евентуалним померањима концерата због болести уметнице. О иностраној штампи биће више речи у наставку излагања.

Међу малобројним огласима из домаће периодике налазе се они из часописа *Позориштије* публиковани у неколико бројева из 1897. године. Један од њих јесте „распоред за концерт“ који се одвијао после чинова „шаливе игре“ *Добре сведоцибе* 8. (20) јуна 1897. године (сл. 1). Занимљиво је да је први део концерта Султана Цијук започела извођењима дела композиторки-аматера: баронесе Матилде фон Ротшилд (Mathilde, Baroness Willy de Rothschild) и руске кнегиње Јелисавете Василевне Кочубеј (Елисавета Василевна Кочубей). Ова пракса није била распрострањена у српској музичкој култури тога доба; реч је о теми која заслужује дубљу контекстуализацију у неком наредном истраживању. Након тога, приказала је своје оперске домете изводећи арије и ансамбле (са М. Марковићем) из опера Вагнера, Вердија и Леонкавала, да би „концерат“ завршила соло песмом Ивана Зајца. Чињеница да певачица овом приликом није одабрала дела српских композитора (и иначе, у доступним изворима нема информација о томе да је изводила соло песме српских аутора; изводила је, међутим, улоге из опера српских композитора, тачније, једну улогу Станке из опере *На уранку* Станислава Биничког), за разлику од Марковића, вредна је даљег разматрања.

СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ.

4. Представа. **У ДУЊБЕРСКОМ ПОЗОРИШТУ.** Ван претплате.

КОНЦЕРТ ГЊЦЕ СУЛТАНЕ ЦИЈУКОВЕ, ОПЕРСКЕ ПЕВАЧИЦЕ.

У Новом Саду, у недељу 8. (20.) јуна 1897.

ПРВИ ПУТ:

ДОБРЕ СВЕДОЦБЕ.

Шалива игра у 3 чина, написана Малхов и Егнер, превод М. А. Јовановић. — Рета тес.: Лукић.

О С О Б Е:

Барон Сидонић — — — Душић. Клариса, жена му — — — С. Вујиќа. Сидонија, ња им — — — З. Ђуринђићена. Артур Рајковска, брат барончићи — — — Динић. Готсрид Шеллер, шестор Сисаћ. Догађа се у данашње дане, и то: 1. чин у царевој престоници Немачке, остала два чина близу престонице, на добру баронову.	Бергерска, уд. професорка Љ. Динићка. Герда Дорлова, нећака јој М. Марковићка. Елиза, писарница год Ј. Веселићена. Ана, служавка Бергерска Д. Веселићена. Јован, кочијаш год барона Стевановић. Саула Сидонић Балаловић.
---	--

РАСПОРЕД ЗА КОНЦЕРТ:

Наслов I. чина:

1. а.) Баронина Ротшилдова: „Романца“.
- б.) Кеселва Коубој: „Ја очи знам“. Пева гђица Султана Цијукова.
2. Rohardt: „Alla stela confidente“ — Пева М. Марковић, члан српске народне позорнице друштва.
3. Wagner: „Tannhäuser“. Велика арија, пева гђица Султана Цијукова.
4. Verdi: „Il trovatore“. Дво. Певају: гђица Султана Цијукова и М. Марковић.

Наслов II. чина:

5. Маринковић: „Стојанце“. Пева М. Марковић.
6. Leoncavallo: „I padellacci“. Велика арија, пева гђица Султана Цијукова.
7. Маринковић: „Растање“. Пева М. Марковић.
8. Иван из Бај: „Вир“. Пева гђица Султана Цијукова.

Г. Јован Грчић, професор, и г. М. Јовановић из љубави према нашем позоришту примили су на себе да прате све песме на гласовну.

Ко од наших старих поштованих претплатника жели своја места и за ову представу задржати, нека изволи ту намеру своју најавити у књижевнице браће М. Поповића најдуже до 11 сахата пре подне.

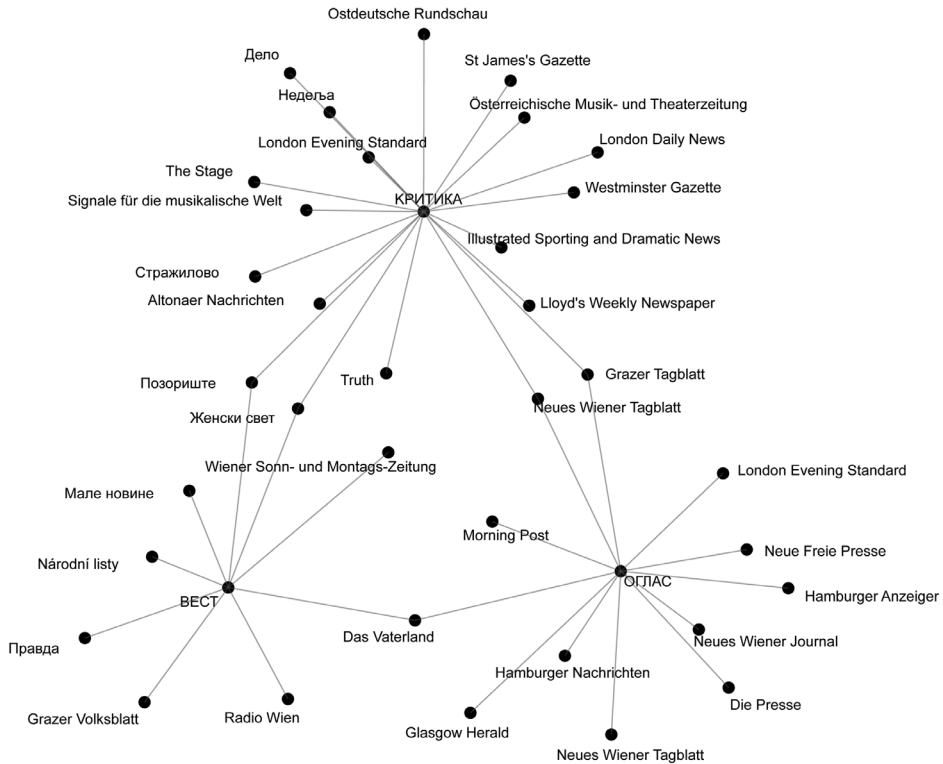
Улазнице могу се добити у књижари Браће М. Поповића од 9—11, а од 11—12 пре подне у позоришту и од 3—6 после подне на каси у позоришту, а тако исто од 7 сахата у вече на каси позоришној.

Почетак тачно у 8 сахата у вече.

Штампаоница српске књижевнице браће М. Поповића у Новом Саду.

Сл. 1. Програм концерта који је Султана Цијук одржала у Новом Саду 8/20. јуна 1897. године (Анон. 18976)

Чини се да је дела Матилде фон Ротшилд Султана Цијук изводи-ла и у Бечу, пет година пре концерта у Новом Саду, наступајући са виолинистом Емилом Кинсом (Emil Kühns) и пијанисткињом Маријом фон Тимони (Marie von Timoni) 12. фебруара 1894. године. У бечкој сали Ербар интерпретирала је Брамсову песму *Von ewiger Liebe*, као и „нове песме фон Ротшилд“. Певачица је окарактерисана као „упечатљива и грациозна појава“, а пажњу критичара привукле су и две нове песме које потписује Фон Ротшилд. Судећи по овом извору, реч је о особи мушког рода која „ни у стварности ни у уметности није барон“, што је аутора написа подстакло да истакне како „и сама дела припадају средњем сталежу, али се не налазе на његовом врху“ (В. 1894б: 10). Имајући у виду каснији репертоар Султана Цијук, претпоставка је да се ипак ради о делима Матилде фон Ротшилд; постоји могућност да критичар из Беча није имао у виду пол композитора „новитета“ с обзиром на чињеницу да се у програму на немачком језику, тј. критици, налазе само иницијали Ф. М.



Графикон 2: Мрежни дијаграм новинарских жанрова написа у дигитализованој периодици у којима се спомиње Султана Цијук

Доступни дигитализовани извори из Беча сведоче и о другим концертима на којима је Султана Цијук наступала са многобројним вокалним и инструменталним уметницима, интерпретирајући претежно соло песме и релативно мали број оперских арија. У сали Безендорфер наступала је са виолончелистом Жаном Жераром (два пута, почетком 1894. године: 26. јануара и 12. фебруара); занимљиво је да се у једној од критика првог наступа спомиње као мецосопран, „са лепим гласом и добрим методом“ (ANON. 1894a: 279 Dur und Moll OK), док се у другој критици истиче да је „г-ца Цијук веома талентована за сцену“ (B. 1894a: 7). Из најаве и из критике другог концерта сазнајемо да је изводила песме „Шуберта, Брамса, Голдмарка и Шумана лепим, добро образованим гласом на темпераментан начин“ (W. 1894: 8). У априлу исте године поново је наступила у истој сали, са пијанисткињом Маријом Кристијан (Marie Christian) и виолинистом Адолфом Фрелихом (Adolph Fröhlich). Критичар је прокоментарисао њен „пријатан, јак сопран“ и „охрабрујући аплауз након певања Елизабетине арије ‘Dich’ Teure Halle, Grüß Ich Wieder“ из другог чина опере *Танхојзер* Рихарда Вагнера, док

је у вези са соло песмама имао оштрији став: сматрао је да је певачица избором „баналног певушења“ показала да јој је „потребна додатна самоспознаја“ (ANON. 1894б: 5). Нажалост, није познато о којим се делима ради.

Очигледно, као студенткиња Султана Цијук врло је активно наступала у Бечу. Углавном се – на основу доступних извора – ради о заједничким концертима с другим младим извођачима, док су на њеном репертоару у то време доминирале соло песме.

У базама података хамбуршких новина коришћеним за ову студију налазе се првенствено подаци о оперским улогама додељеним Султани Цијук, као и информације о само једном концерту. Тако сазнајемо да је она интерпретирала улогу Агате из опере *Чаробни сирелац*, да је у Вагнеровој опери *Валкира* имала улогу једне од Валкира, у више наврата, као и улогу Фрике, док је у опери *Сумрак бојова* тумачила Гудрун. Султана Цијук је наступила и у Бруноовој опери *Напад на млин* (*Der Sturm auf die Mühle*, ориг. *L'attaque du moulin*) у улози Женејев. Учествовала је и у извођењима нумера из Менделсоновог ораторијума *Илија* (*Elijah*, двоструки квартет *Denn er hat seinen Engeln befohlen*). Нажалост, у критике из периодике публиковане у Хамбургу нисмо имали увид. У табели 2 наведени су извори у којима се налазе подаци о ангажманима, према доступним дигитализованим хамбуршким новинама.

Табела 2: Преглед извора у којима се налазе подаци о ангажманима у наведеним новинама

Улога Агате	Улога Фрике	Улога Женејев	Улога једне од Валкира	Концертни наступ, извођење двоструког квартета из ораторијума <i>Илија</i>	Улога Гудрун
<i>Altonaer Nachrichten</i> 29. 8. 1895, 1. <i>Hamburger Nachrichten</i> 1. 9. 1895, 20.	<i>Hamburger Anzeiger</i> 12. 9. 1895, 8.	<i>Hamburger Nachrichten</i> 3. 12. 1895, 14. <i>Hamburger Nachrichten</i> 4. 12. 1895, 12.	<i>Hamburger Anzeiger</i> 29. 10. 1895, 8. <i>Hamburger Anzeiger</i> 13. 2. 1896, 8. <i>Hamburger Anzeiger</i> 19. 3. 1896, 8. <i>Hamburger Anzeiger</i> 22. 3. 1896, 4.	<i>Hamburger Nachrichten</i> 29. 3. 1896, 22. <i>Hamburger Anzeiger</i> 31. 3. 1896, 8. <i>Hamburger Nachrichten</i> 2. 4. 1896, 6. <i>Altonaer Nachrichten</i> 4. 4. 1896, 2 (приказ, име С. Цијук се само спомиње)	<i>Hamburger Anzeiger</i> 18. 4. 1896, 8.

Доступно је четрнаест текстова из британских новина у којима се спомиње Султана Цијук; сви они објављени су између 9. и 19. маја 1898. године. Споменути написи посвећени су извођењу Вагнерове опере

Валкира у Краљевској опери Ковент гардену у Лондону, одржаном 11. маја, у којој је певачица наступила у улози Зиглинде. У поређењу са осталим градовима из којих су анализирани дигитализоване новине, лондонска периодика издваја се по детаљима и слојевитости увида у уметничке домете Султане Цијук. Занимљиво, постојали су планови да, након поставке *Валкире*, Козима Вагнер (Cosima Wagner) присуствује извођењима *Прсиена Нибелунја* у Лондону, али они нису реализовани.¹⁹ Да јесу, можда би се супруга знаменитог реформатора опере упознала са интерпретацијама Султане Цијук.

Рола Зиглинде првобитно је била намењена британској певачици Ели Расел (Ella Russell), али је донета одлука да се она ипак повери некоме ко добро влада немачким језиком. У кратком року додељена је Султани Цијук. После премијере констатовано је да она „добро глуми и има пријатан глас, који ипак није без вибрата“ (ANON. 1898a: 1264). Пажња је у критикама посвећивана њеној привлачности и шарму (ANON. 1898b), „слатком и нежном гласу“, идеалном за „меку љубавну музику Зиглинде, чији су драмски гестови дивље опијености али и тихог задовољства љубави према Зигмунду исказани на задивљујући начин“ (ANON. 1898в: 15). Критичар листа *St. James's Gazette* описује „нову Зиглинду“ следећим речима:

иако није моћна или страствена, она поседује емоционалне квалитете и леп глас. У великом љубавном дуету певала је са толико нежности и несебичности, самоодрицања, а лутање погледом и њене крупне очи дали су јој једноставан и невин изглед. Коначно, она је једна од малобројних певачица Вагнерових улога за које се може рећи да поседују „шарм“ – како лични, тако и уметнички (H. S. E. 1898: 13).

У досадашњим написима о српској оперској уметници није било много осврта на њен наступ у Лондону, па су спроведена истраживања, дакле „попунила“ неке пукотине у постојећим сазнањима.

На самом крају, вредно је још једном истаћи да је ово прво истраживање дигиталних доступних ресурса о „ловорикама овенчаној“ Султани Цијук у години њеног јубилеја указало на нове информације и њихове изворе, могућности продубљивања постојећих увида, као и на извесне будуће правце истраживања. Међутим, ни ова студија није „остала имуна“ на неке проблеме типичне за дигиталну хуманистику, а то је непотпуност сетова података и неуједначеност метаподатака који,²⁰ разуме се, отежавају или у потпуности онемогућавају комплексније контекстуализације, а нарочито генерализације. Упркос томе,

¹⁹ *London Daily News*, 16. 5. 1898.

²⁰ Вид. и PERKOVIĆ и др. 2020.

овај рад „откључао“ је иновативне истраживачке изазове, од којих су неки већ истакнути у претходном излагању: нпр. однос Султана Цијук према националном музичком наслеђу, њена интерпретација дела жена композитора, однос публике према њеним уметничким и другим успесима и др. Осим тога, значајан будући потенцијал сагледавамо и у истраживању „мреже“ музичара и других истакнутих културних личности са којима је Султана Цијук наступала, односно сарађивала, која би помогла у бољем дефинисању њене позиције међу тадашњим оперским и другим извођачима, а можда и указала на неке важне и другачије аспекте повезивања професионалног музичара, толико важног у процесу изградње каријере. Коначно, верујемо да би и будућа семантичка компјутерска анализа написа, заснована на техници *text mining*-а, машинског учења и „обrade“ природних језика (*Natural Language Processing – NLP*) била одлично полазиште за (некомпјутерско) иччитавање неких нових образаца у историји српске музичке културе *изблиза*.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Анон. „Белешке.“ *Женски свећ* бр. 10 (1. 10. 1895): 153.
- Анон. „Извештај Привремене управе Српског народног позоришта о стању и раду Српске народне позоришне дружине.“ *Позоришће* бр. 15 (21. 12. 1897а): 81–89.
- Анон. „Најава представе.“ *Позоришће* бр. 8 (8. 6. 1897б): 4.
- Анон. „Радио.“ *Правда* (11. 8. 1933): 16.
- Анон. „Разно.“ *Женски свећ* бр. 11 (1. 11. 1890): 173–174.
- Анон. „Разно.“ *Босанско-Херцеговачки источник* бр. 6 (1. 6. 1896): 213–216.
- ЈОВАНОВИЋ, Јован. „Светосавска беседа бечке ‘Зоре’.“ *Стржилово* бр. 4 (1892): 59–60.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Српско музичко извођачиштво романијичарској доба*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1991.
- СТЕПАНОВ, Јов. „Дописи – Стари Бечеј (Забава Просветне задруге Српкиња).“ *Женски свећ* бр. 2 (1. 2. 1912): 35–36.
- ТОМАНДЛ, Миховил. *Српско позоришће у Војводини (1868–1919)*. Нови Сад: Матица српска, 1954.
- Хр., Ј. „Листићи. Српско народно позориште. ‘Лепа Галатеја’, комичка митолошка опера.“ *Позоришће* бр. 9 (12. 6. 1897): 46–47.
- АНОН. “* * *.” *Truth* (19. 5. 1898а): 1264.
- АНОН. “Denni Zpravy.” *Národní Listy* (22. 1. 1892): 4.
- АНОН. “Dur Und Moll.” *Signale Für Die Musikalische Welt* 18/7 (1894а): 279–283.
- АНОН. “Royal Opera: ‘Die Walküre’.” *The Westminster Gazette* (12. 5. 1898б): 2.
- АНОН. “The Royal Covent Garden.” *The Stage* (19. 5. 1898в): 15.
- АНОН. “Theater, Kunst, Schriftthum.” *Ostdeutsche Rundschau* (18. 4. 1894б): 5.
- ASCARI, Maurizio. “The Dangers of Distant Reading: Reassessing Moretti’s Approach to Literary Genres.” *Genre* 47/1 (1. 4. 2014): 1–19.
- В., Др. Ф. “Aus Dem Concert-Saale.” *Österreichische Musik- Und Theaterzeitung* 7 (1894а): 7–8.
- В., V. “Theater, Kunst, Schriftthum.” *Ostdeutsche Rundschau* (18. 2. 1894б): 10.
- СОНЕН, Margaret. “Narratology in the Archive of Literature.” *Representations* 108/1 (1. 11. 2009): 51–75.

- H.S.E. "The Royal Opera." *St. James's Gazette* (12. 5. 1898): 13.
- HURON, David. "On the Virtuous and the Vexatious in an Age of Big Data." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 31/1 (2013): 4–9.
- JOUBERT, Estelle. "'Distant Reading' in French Music Criticism." *Nineteenth-Century Music Review*, 2021 (FirstView): 1–25.
- KOKANOVIĆ MARKOVIĆ, Marijana, Vera Merkel. "Cijuk-Savić (Cjukova-Savić), Sultana (Geb. Cijuk)." <<https://www.musiklexikon.ac.at/ml/?frames=no>> 18. 6. 2021.
- KOKANOVIĆ MARKOVIĆ, Marijana. "Trijumf operete na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu uoči Prvog svetskog rata." *Prvi svjetski rat i glazba /1914.–1918. / The Great War and Music / 1914–1918/*. Urednici / Editors Stanislav Tuksar, Monika Jurić Janjik. Zagreb: HMD, 2019, 593–607.
- LEYPOLDT, Günter. "'The Fall into Institutionalilty': Literary Culture in the Program Era." *American Literary History* 23/4 (1. 12. 2011): 844–859.
- METZ, Franz. "Kapellmeister Heinrich Weidt Im Banat (VIII)." *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien*. February 12, 2016. <<https://adz.ro/artikel/artikel/kapellmeister-heinrich-weidt-im-banat-viii>> 7. 6. 2021.
- MORETTI, Franco. *Distant Reading*. London – New York: Verso, 2013.
- MORETTI, Franco. "The Slaughterhouse of Literature." *MLQ: Modern Language Quarterly* 61/1 (1. 3. 2000): 207–227.
- MORETTI, Franco, Alberto Piazza. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. London – New York: Verso, 2007.
- PERKOVIĆ, Ivana. "Musical Culture or/and Lost Memories. Serbian Students at Conservatory of Gesellschaft Der Musikfreunde in Vienna." *Y: Musical Culture & Memory*. Musicological Studies: Proceedings No. 2. Belgrade: Faculty of Music, 2008, 47–58.
- PERKOVIĆ, Ivana, Radmila Mikić, Ivana Petković Lozo. "Digital Music Collections in Serbian Libraries for New Music Research Initiatives." *Y: Contextuality of Musicology: What, How, Why and Because*. Belgrade: Faculty of Music, 2020, 293–308.
- ROSE, Stephen et al. "Writing a Big Data History of Music." *Early Music* 43/4 (1. 11. 2015): 649–660.
- ROSE, Stephen, Sandra Tuppen. "Prospects for a Big Data History of Music." *Proceedings of the 1st International Workshop on Digital Libraries for Musicology*. DLfM '14. London, United Kingdom: Association for Computing Machinery, 2014: 1–3.
- SCHUESSLER, Jennifer. "Reading by the Numbers: When Big Data Meets Literature." *The New York Times*. October 30, 2017. <<https://www.nytimes.com/2017/10/30/arts/franco-moretti-stanford-literary-lab-big-data.html>> 10. 6. 2021.
- SCHULZ, Kathryn. "What Is Distant Reading?" *The New York Times* (24. 6. 2011), sec. Books. <<https://www.nytimes.com/2011/06/26/books/review/the-mechanic-muse-what-is-distant-reading.html>> 10. 6. 2021.
- TUPPEN, Sandra et al. "Library Catalogue Records as a Research Resource: Introducing 'A Big Data History of Music'." *Fontes Artis Musicae* 63/2 (April 12, 2016): 67–88.
- W., Fr. "Theater, Kunst Und Literatur." *Neues Wiener Tagblatt* (30. 1. 1894): 8.
- WEYDE, Tillman et al. "Big Data for Musicology." *Proceedings of the 1st International Workshop on Digital Libraries for Musicology*. 1–3. DLfM '14. London, United Kingdom: Association for Computing Machinery, 2014.

Ivana B. Perković

**“Laurel after Laurel” by Sultana Cijuk: On the Occasion of
the 150th Anniversary of the Birth of the Famous Opera Singer.
Research of Digitized Periodicals from the 19th and Early 20th Centuries**

Summary

This year marks the 150th anniversary of the birth of the famous opera singer Sultana Cijuk (1871–1935), one of the most successful Serbian vocal soloists who performed at the end of the 19th and in the first decades of the 20th century. This study points to the importance and scope of the artistic activity of this prominent Serbian singer. In addition – by applying innovative research methods of digital humanities – an analysis of the available data on Sultana Cijuk in digitized searchable periodicals on five national and international internet portals is presented. In methodological terms, attention is paid to innovative digital humanistic research such as *big data* and *distant reading*; the importance of *text mining* for future research in this field is also pointed out. The author is of opinion that the application of these technologies in musicology, if done in moderation and without neglecting the usual musicological “tools”, can give good results.

The study analyzes over 90 articles from digitized searchable newspapers and open access magazines from Vršac, Novi Sad, Belgrade, and other cities in which periodicals have been published in the Serbian language, as well as from German, Austrian, Czech, and British sources. Periodicals in the Serbian language are considered separately with drawing attention to the common features, followed by the analysis of the foreign texts. Some facts about Sultana Cijuk not available in previous musicological and musical history articles about this singer are presented.

The paper concludes with some topics for future research, such as the attitude of Sultana Cijuk towards the national musical heritage, her interpretation of the works of women composers, the attitude of the audience towards her artistic and other successes, etc. In addition, significant future research potential can be found in the “network” of musicians and other prominent cultural figures with whom Sultana Cijuk performed or collaborated. It would help to better define her position among opera and other performers of the time, and perhaps point to some different but important aspects of interconnecting of professional musicians, so important in the career building process. Finally, it is pointed out that the future semantic computer analysis of articles, based on the technique of text mining, machine learning, and natural language processing (NLP) would be an excellent starting point for (non-computer) close reading of some new patterns in the history of Serbian music culture.

Keywords: musical performance, opera, solo song, distant reading, digitized newspapers and magazines, methodology, digital humanities.

ЈАСНА Д. ТАНАСИЈЕВИЋ

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

СРПСКО-ХРВАТСКИ ОДНОСИ У МУЗИЧКОМ ЖИВОТУ СРЕМСКЕ МИТРОВИЦЕ ДО ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

САЖЕТАК: У овом раду истражује се динамика српско-хрватских односа у музичком животу Сремске Митровице посматраном као супститутивна формација у коју су уписане политичке тензије и релаксације између Срба и Хрвата. Установљене су тачке пресека између укључивих – наднационалних/југословенских, и искључивих – етнонационалистичких, идентификација. Националне поделе митровачког грађанства пројектовале су се кроз оснивање засебних српских и хрватских културних удружења која су истицала националну припадност у свом називу. Номинално заснована на обележавању разлика, певачка друштва често су у пракси музичког и културног живота Сремске Митровице била окренута ка сарадњи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српско-хрватски односи, Сремска Митровица, музички живот, идентитет, Славољуб Лжичар, Петар Кранчевић.

Полазећи од става да је уметност увек друштвени феномен, у овом раду циљ је разматрање међунационалних релација између Срба и Хрвата у музичком животу Сремске Митровице као урбане средине која је током модерног доба била (и остала) гранично подручје између два народа, баш као и подручје њихове интензивне културне размене.

Како музички живот Сремске Митровице није неки засебан, деполитизовани резерват, већ културна стварност обликована делатним друштвеним силама у одређујућим историјским околностима, политичке односе између Срба и Хрвата треба схватити као део опште друштвене динамике која производи све своје аспекте, па тако и оне који у говору уметности и наука о уметностима имају предзнак естетске аутономије. На питање о начину на који се политички односи између Срба и Хрвата рефлектују у деловању актера и институција који су „диктирали ритам“

* jasna.tanasijevic@gmail.com

музичког живота Сремске Митровице до Другог светског рата није могуће одговорити без анализе историографских дискурса¹ о међусобним односима два јужнословенска народа повезана језиком и пореклом, а раздвојена дивергентним токовима европске историје уписаним у њихов културни и политички идентитет. Након такве анализе, која у овом раду има функцију калибрације епистемолошког и методолошког апарата, музички живот Сремске Митровице појављује се као место сусрета Срба и Хрвата у конфигурацији тачака пресека између опозитних „флуксева жеље“ за укључивим југословенским и искључивим етнонационалистичким идентификацијама.

Наратив о српско-хрватским односима немогуће је замислити без осврта на комплементарне и конкурентске релације између националне и (југо)словенске идеје, као ни без уважавања значаја тих релација за модерну ослободилачку политичку културу Срба и Хрвата, те њихове етноцентричне историографске дискурсе. Уравнотежена слика о рефлексiji српско-хрватских односа на музички живот једне граничне средине каква је Сремска Митровица захтева критичку дистанцу не само према овим међусобно супротстављеним историографским традицијама већ и према пракси нивелације конфликтних зона кроз свођење комплексних феномена на значењски стабилне позитивистичке описе. Такво свођење, примера ради, налазимо у постојећим радовима о музичком животу Сремске Митровице тамо где се тај живот идентификује као аспект грађанске културе чије манифестације имају „национални и патриотски карактер“.² Изван идеолошког хоризонта етноцентричне историографије, синтагма „национални и патриотски карактер“ није неутрални опис једног историјског феномена, већ ознака за поље сукоба између сила идентитетске хомогенизације, посвећене обележа-

¹ О српско-хрватским односима писали су: Василије Крестић, Никола Жутић, Дејан Микавица, Ненад Лемајић, Јоанна Рараска, Софија Божић, Мила Драгојевић, Вјеран Павлаковић, Јанко Веселиновић, Марина Илић, Стеван Мачковић, Томислав Жигманов, Дарко Гавриловић, Немања Дукић, Славен Бачић, Марио Баре, Филип Шкиљан, Драго Жупарић Иљич, Јелена Марић, Јулија Швоња, Александар Стојановић, Бруно Вигњевић, Дино Буљат, Јасмина Стојановић, Иво Пилар, Иван Рибар и други. О српско-хрватским односима у музици радове је објавио музиколог Милош Маринковић.

² „Уједињена омладина српска и њен однос према културним установама постаће модел рада грађанских културних друштава. Митровачко грађанство имаће великог удела у овом покрету. Исте 1864. године, када Матица српска из Пеште прелази у Нови Сад, у Митровици су основани Српска грађанска читаоница и Српска црквена певачка дружина. Из списка оснивача Српске грађанске читаонице који садржи 116 имена, јасно је да међу њима доминирају трговци, занатлије и чиновници, уз понеког официра и припадника оних занатлија која се у литератури дефинишу као слободна занимања. Поред окупљања ради читања штампе и књига, одржаване су забаве, а по узору на Матицу српску и свечане светосавске беседе. Свим овим манифестацијама било је заједничко да су имале национални и патриотски карактер“ (Новаковић 2016: 73).

вању граница националног бића/тела, и сила које се тој хомогенизацији супротстављају. Уместо као националну и патриотску по карактеру, митровачку грађанску музичку културу треба посматрати кроз призму историје српско-хрватских односа као скупа догађаја и процеса усмерених ка

1) конституисању националних идентитета – српског и хрватског – кроз механизам обележавања разлика;

2) конституисању наднационалног идентитета – југословенског – кроз механизам обележавања сличности/подударности/сродности.

Ова аналитички употребљива дихотомија припада широј трипартитној схеми у којој функцију трећег члана има идентитетски инертна рурално-варошка култура о којој има мало материјалних трагова и чија је музика предмет етномузиколошких пре него музиколошких истраживања. Реч је о музици која прати обичаје, свакодневни приватни живот, рад и доколицу субординираних друштвених група потиснутих из грађанске јавне сфере. С обзиром на неухватљивост ове музике у изворима којима тренутно располажем, у раду ћу се задржати на музичкој култури Сремске Митровице обележеној „центрифугалним“ националистичким и „центрипеталним“ југословенским друштвено-политичким импулсима који су друштвени живот Срба и Хрвата усмеравали ка „братској“ сарадњи и шовинистичком сукобу заједница.

Осцилације у српско-хрватским односима

Прекретницу у модерној историји српско-хрватских односа представља Бечки књижевни договор из 1850. године. Захваљујући залагању Вука Караџића, Ивана Мажуранића и других истакнутих представника српске и хрватске интелигенције, повезивање Јужних Словена добило је, реализацијом идеје о српско-хрватском књижевном језику, своју најзначајнију манифестацију све до стварања заједничке југословенске државе. Паралелно са културним зближавањем Срба и Хрвата опстајали су њихове територијалне разлике и међуconfесионално неповерење.³ Читава друга половина XIX века обележена је наизменичним јачањем атракционих и репулсивних сила између српских и хрватских друштвених елита у Хабзбуршкој монархији, а крајем Првог светског

³ Верску основу хрватско-српске нетрпељивости Никола Жутић налази у декларацији о унији усвојеној на Сабору у Фиренци 1439. године, од које „Света Римска црква чврсто верује да нико ко не припада Католичкој цркви, не само незнабошци него Јудеји, ни јеретици, ни шизматици, не могу ући у царство небеско, него ће сви поћи у вјечни огањ, који је спремљен за ђаволе, ако се пред смрт не обрате правој цркви“ (Жутић 2005: 47). Жутић закључује да је овом декларацијом „у старту створена стратегија верског ексклузивизма, изузетне верске нетрпељивости према неримокатолицима“ (Исто).

рата силе атракције довеле су до стварања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, бивајући великим делом и поништене тим чином.

Често су конкретни историјски догађаји утицали на промену смера кретања на „оси ротације“ у српско-хрватским односима. Аустро-угарска нагодба из 1867. године утицала је на политичку синхронизацију српских и хрватских националних интереса. Већ следеће 1868. године Хрватско-угарском нагодбом ослабљен је заједнички српско-хрватски фронт. Пошто су формално стечени елементи државности хрватском племству и грађанству били слаба утеха за реалну зависност од Угарске, Срби и Хрвати су на изборима 1871. године заједно показали незадовољство унионистичком управом и дуалистичким системом (уп.: Крестић 1988: 109). Ревизија Хрватско-угарске нагодбе (1873) привремено је „сломила кичму“ српско-хрватске солидарности, а аустроугарска окупација Босне и Херцеговине (1878) додатно је учврстила нејединство унутар јужнословенског корпуса. У двадесетогодишњем раздобљу владе Куена Хедерварија (1885–1903) српско-хрватски односи били су нестабилни. Међусобно приближавање одвијало се у опозиционој штампи оба народа. Упркос србофобним ставовима Анте Старчевића, у више наврата и у разним областима јавног живота уочавао се ентузијазам према српско-хрватској сарадњи, која се, између осталог, огледала и у све живљој узајамности између српске и хрватске књижевне сцене. Године 1896. основана је чак и Уједињена српска и хрватска омладина. Међутим, антисрпске демонстрације у Загребу 1902. године пољуљале су побољшане српско-хрватске односе. Иако је коалицијом хрватских и српских странака у аустроугарском парламенту 1905. године остварен завидан степен кохезије, анексијом Босне и Херцеговине три године касније аустроугарска влада поново је успела да завади Србе и Хрвате.

Крајем Првог светског рата Срби и Хрвати су се обрели у заједничкој јужнословенској држави чији је друштвенополитички живот био испуњен напетостима у сфери међунационалних односа. Иницијално неповерење исказано је спором између поборника централизма и федерализма, када се доминацији унитаристичко-централистичких снага жустро супротставила Хрватска републиканска сељачка странка. Политички сукоб између национално острашћених представника Срба и Хрвата врхунац је достигао 1928. године, када су у београдској скупштини убијени заступници Хрватске сељачке странке. Шестојануарском диктатуром „хрватско питање“ није решено, нити је његовом решавању допринела промена назива државе с административним преуређењем. Потези краља Александра Карађорђевића континуирано су у националистичким хрватским круговима доживљавани као издаци великосрпске хегемоније. Радикална националистичка хрватска реакција добила је шовинистички и изразито милитантан карактер. Године

1932. формиран је усташки покрет на челу са Антом Павелићем. Иако до избијања Другог светског рата усташе нису имале значајнију подршку у хрватском јавном мњењу, жеља за самосталном државом јесте имала све јаче упориште међу Хрватима. Убиство краља Александра представљало је нови атентат на српско-хрватско поверење. Током друге половине 30-их година српско-хрватски односи јесу донекле консолидовани, али је наличје споразумних компромиса између представника етаблираних политичких опција било јачање међуетничке мржње и реартикулација југословенства у контексту социјалистичке револуције. Надаље, историја Независне Државе Хрватске представља најмрачније поглавље у српско-хрватским односима. Разобручено насиље у НДХ отворило је толико дубоку „рану“ на телу српско-хрватских односа да деценије политике „братства и јединства“ нису успеле да је „зацеле“, на шта указује и обновљено „крволиптање“ у балканским ратовима 90-их година.

Сремска Митровица у мрежи српско-хрватских односа

На јавни друштвени живот митровачке вароши националне и верске разлике између Срба и Хрвата нису имале значајнији утицај током прве половине XIX века. Тек у другој половини XIX века, с преовладавањем националне идеје у политичком имагинаријуму јужнословенских народа, долази до значајније идентитетске диференцијације митровачког грађанства. Нарочито је распуштање Војне границе 1871. године у Сремској Митровици довело до снажног развоја национализма праћеног оснивањем политичких и културних организација с националним предзнаком. Треба рећи да је за шири европски контекст овог периода карактеристично убрзано растакање аристократске космополитске културе на партикуларне традиције које су посвуда културни живот усмеравале ка обележавању, конструисању, разграничењу и хомогенизацији националних идентитета.

Паралелно са захваћењима и отопљавањима у политичкој сфери српско-хрватских односа јављали су се трендови конкуренције и сарадње на културном плану. У историјској перспективи конкуренција се везује за националистички партикуларизам, а сарадња за интегративно (југо)словенство, премда се национална и југословенска идеја код Срба и Хрвата у другој половини XIX века нису налазиле само у конкурентском већ и комплементарном односу. Упркос својеврсној неразмрсивости, националистичко и југословенско родољубље нису имали исте механизме за идеолошку интерпелацију. Док је национализам посезао за обележавањем разлика, наднационална југословенска идеологија ослањала се на обележавање сродности. Праксе обележавања

разлика и сродности у друштвеном животу Сремске Митровице видљива је у школама, удружењима, спортским организацијама, штампи, читаоницама, библиотекама, позоришту, певачким друштвима. Ни након уједињења Срба и Хрвата у Краљевину СХС обележавање разлика и сродности није изгубило на актуелности, већ је, напротив, бивало све интензивније до почетка Другог светског рата.

Према речима Јована Удицког, дугогодишњег управитеља основне школе и школског надзорника у Митровици, током XIX века у овом граду су постојале, за Србе: Српска народна основна школа, а за Хрвате са осталим нацијама: Мушка опћа пучка школа и Женска школа. Док је Српска школа била под старањем Српске православне црквене општине, пучка школа била је под надзором школског одбора Градске општине (Удицки 1994: 202). Како наводи Удицки, Српска народна основна школа уживала је велики углед, јер је имала за циљ да ученике описмени по наставном плану и програму који је прописала држава, али и да пружи што бољи верски одгој младих у борби против германизације и мађаризације (1994: 203). Поремећеност односа између Срба и Хрвата огледала се у просветним приликама за време бана Мажура нића, када су војнограничне и цивилне власти у Хрватској настојале да српске школе претворе у комуналне и учине их средством за покатоличавање и хрватизовање. Оваквим настојањима, најорганизованији и најснажнији отпор против комуналисања српских школа пружили су Срби из Срема поседујући пређашње искуство у парламентарно-политичким борбама (уп.: КРЕСТИЋ 1991: 197–264). Насупрот подели на српске и хрватске школе, сагледане кроз призму групне свести мобилисане око идентитетских разлика, период након Првог светског рата одликује доминација политике (над)националног уједињења, чији је резултат укидање школа с националним предзнаком. Српску народну школу и опће пучке школе замениле су мушка и женска основна школа. Обе су радиле по новом државном програму који је пропагирао југословенство.

Све оно што се дешавало у јавној сфери Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, касније Краљевине Југославије, а у вези с тензијама и релаксацијама српско-хрватских односа, имало је одјека у животу ђака и наставника митровачких школа. Софија Божић у раду „Српско-хрватски односи у хрватским школама између два светска рата“ наводи да национална и политичка опредељења наставника у међуратном југословенском друштву нису била тајна, већ се „добро знало ко је лојалан грађанин, одан југословенској држави и југословенској идеји, а ко се приклонио политичким снагама које су тежиле разбијању заједнице југословенских народа“ (2003: 234). У циљу борбе за формирање своје националне државе хрватски политички представници потенцирали

су виђења о неравномерном положају Хрвата у Југославији, те су кроз ту призму посматрали и просветни систем, оптужујући га за фаворизовање српских у односу на хрватска обележја културног идентитета (уп.: Божић 2003: 234). Стални проблем у распламсавању тензија између Срба и Хрвата било је питање писма. У хрватском просветном систему, ћирилица је ретко била у употреби.

Митровачка штампа била је још једно огледало у којем су се рефлектовали српско-хрватски односи, баш као и односи између хегемоног – аустријског и мађарског, и субординираног – српског и хрватског, друштвенополитичког субјекта. Цензура и заплене тиража биле су главни начин за сузбијање како националистичког, тако и пројугословенског дискурса у гласилима српских и хрватских политичких странака. Примера ради, митровачки *Хрвајски браник*, близак правашима, од 1898. године био је редовно предмет цензуре због политичких коментара. Опозициони став *Хрвајској браника* темељио се на националном шовинизму и клерикализму, па су на удару критичке оштрице овог листа често били Срби (уп.: Прица 1969: 138). Влада Куена Хедерварија јесте цензурисала међунационалну суревњивост испољену у чланцима *Хрвајској браника* „Равноправност у Хрватској“, „Прослава Змајева Јубилеја“ и „Срби међ собом“, али је ова акција својим репресивним карактером само иницирала нове раздоре.

У међуратној држави Јужних Словена штампа је наставила да распламсава тензије између Срба и Хрвата. Поводом двадесет и прве годишњице од оснивања Хрватског сокола (17. 8. 1926), локални радикалски лист *Србија* позвао је, у чланку „Хусари“, на „бојкот сепаратистичких манифестација у Митровици“. Окупљање на главном митровачком тргу поводом прославе овог јубилеја лако је могло да се претвори у међуетнички конфликт када су српски радикали запречили пут поворци Хрватског сокола. Чак је и локални лист *Срем*, основан с намером да се премосте национално искључиви погледи митровачког грађанства, постепено усмеравао ка српским позицијама и разбуктавању националних страсти. Са оснивањем Српског културног клуба, *Срем* је потпуно прихватио ставове ове организације и залагао се за Хрватима мрску иницијативу да се Шидски и Вуковарски срез врате у оквире Дунавске бановине (уп.: Лемалић 2009: 346).

Директно сучељавање између обележавања разлика и сродности налазимо у оснивању, деловању и укидању митровачких соколских друштава с националним предзнаком. Митровица је свесрдно прихватила соколску идеју. У складу са општим друштвеним амбијентом међуратног периода релација између српског и хрватског соколског друштва била је ривалска. Одговор државе која је пропагирала интегрално југословенство био је репресиван и свео се на ликвидирање постојећих

друштва и оснивање Југословенског сокола. Међунационална искључивост у круговима српске и хрватске омладине на тај начин није сузбијена, већ се увећавала све до почетка Другог светског рата. Десно крило хрватске омладине основало је у Сремској Митровици организацију „Хрватски јунак“ (1940). Ово удружење радило је на придобијању хрватске омладине за националистички програм Хрватске сељачке странке, а све у циљу „да се Срему, што је могуће више, да хрватски карактер“ (Попов 2010: 115).⁴

Још од револуције 1848. године, када су Срби из Угарске иступили са захтевом о оснивању своје посебне области која би у оквирима Хабзбуршке монархије уживала широку унутрашњу аутономију, Срем је остао нерешено питање. Док су Срби истицали своје национално-етичко право над Сремом, Хрвати су по државном и историјском праву Срем сматрали саставним делом Троједне краљевине. Укидањем Српске Војводине царским декретом из 1860. године, највећи део њене територије припојен је Угарској, док је Срем постао саставни део Хрватске. Претходно срдачни односи између Срба и Хрвата тада су поремећени, а Срем је „остао један од камена спотицања између представника хрватске и српске политике у Хабзбуршкој монархији“ (Микавица 2012: 330). Све до Другог светског рата Срем је остао „камен спотицања“ у српско-хрватским односима, поставши регија у којој се механизми обележавања разлика и сродности директно уливају у пројектовање, ослобађање и заокруживање националних територија. Музички живот Сремске Митровице није био имун на ово обележавање. Инкорпориривши га као подразумевајући оквир деловања, постао је супститутивна формација у којој су тензије и релаксације између националних бића Срба и Хрвата присутне у манифестном и(ли) потиснутом виду.

Српско-хрватски односи у музичком животију Сремске Митровице

Српско-хрватски односи у Сремској Митровици имали су одјек не само у политичком и економском већ и у целокупном друштвеном животу ове средине. Националне поделе митровачког грађанства одразиле су се кроз оснивање засебних српских и хрватских библиотека, организација и удружења, при чему су уметничка, књижевна и певачка

⁴ Отворено заговарање припајања Срема Хрватској почело је 1935. године, а зарад што успешнијег деловања своје политичке идеје, припадници Хрватске сељачке странке удружили су се са Културбундом – националном организацијом подунавских Немаца у Краљевини Југославији. Соколски дом је за време Другог светског рата био седиште Културбунда, а соколски јавни часови су биле увек најпопуларније масовно посећиване приредбе (Удицки 1994: 218).

друштва истицала националну припадност у свом називу. Од средине XIX века основан је низ таквих удружења. Предзнак „српски“ имали су Српска грађанска читаоница (1866), Српско црквено певачко друштво (1864), Српски дом (1895), Српско занатлијско певачко друштво „Стражилово“ (1911) итд. Истовремено су основани Хрватско пјевачко друштво „Нада“ (1885), Хрватски дом (1928), Хрватска грађанска обратна читаоница (1891), Хрватско ратарско пјевачко и просветно друштво „Томислав“ (1910), Хрватско пјевачко друштво „Хрватска омладина“ (1920) итд. (Попов 2010: 512).

У групну свест житеља Сремске Митровице национална идеологија продрла је по дубини друштвене вертикале, повезујући буржоаске друштвене слојеве – махом средње и ситне – у хомогенизоване националне корпусе. Номинално заснована на обележавању разлика, певачка друштва и друге установе културе често су у пракси музичког и културног живота били окренути сарадњи. Илустративан је пример Српске грађанске читаонице и Светосавских беседа које су у њој одржаване од 1867. године. Баш као што је члан Српске грађанске читаонице могао да буде свако, без обзира на верску и националну припадност, тако је и идеолошки дискурс Светосавских беседа у XIX и почетком XX века показивао комплементаран однос између националне и југословенске идеје у српском политичком имагинаријуму. На Светосавским беседама учествовала је Српска црквена певачка дружина, најстарије певачко друштво у Срему настало 1864. године, у време грађанског, националног и културног препорода српског грађанства Хабзбуршке монархије. Од Јована Удицког сазнајемо да је, на почетку, Српска црквена певачка дружина

имала хоровађе Чехе, који су у ове крајеве долазили у словенској мисији и солидарности, да и код нашег народа пробуде смисао за музичку уметност. Они су компоновали све наше прве националне и патриотске песме. С тим песмама будили смо националну свест и одржавали је да не утоне у туђински култ. Друштво је распаљивало националне осећаје и развијало љубав за песму, а Митровицу је репрезентовало као место на високом ступњу музичке културе. Неговало је и црквену песму, која је у оно време много значила за националну мисао. (Удицки 1994: 210).

Чешки музичари који су „компоновали наше прве националне и патриотске песме“ путем којих смо „будили националну свест и одржавали је да не утоне у туђински култ“, били су кључни актери у раном развоју музичког живота Сремске Митровице. Њихово деловање сведочи о конвергенцији између националне и (југо)словенске идеје

у другој половини XIX века, као и о стању укључивог раздвајања у српско-хрватским односима. „Словенска мисија“ чешких хорова са намештењем у Сремској Митровици – Јована Радауша, Славољуба Лжичара, Јована Волфа и Јосипа Јудла – мање се манифестовала артикулацијом засебног наднационалног музичког дискурса, а више (солидарном) подршком већ укореењеним националним идентитетима. Обележавање разлика у њиховом деловању није искључивало обележавање сродности, према се у етноцентричној историјској перспективи прожимање ова два механизма може посматрати као неразумевање националних посебности Срба и Хрвата.

Као пример (југо)словенског наткодирања музичких дискурса који имају партикуларни идентитетски карактер може да послужи *Четворка: из хрватских најјева за четвори мушка љаса: свежчић* X Славољуба Лжичара, хороваје Српске црквене певачке дружине од 1865. до 1869. године. Четвороделна форма Лжичаровог сплета хрватских напева са насловима појединих песама у циклусу „Pantalon“, „Eté“, „Roule“ и „Trenis“ указује на кадрил, односно на припадност жанровском корпусу клавирске музике и салонских интернационалних игара. Међутим, стихови првог од четири напева („Ја сам Хрват, славски син“) потичу од Јована Суботића, а музика од Корнелија Станковића.⁵ Корнелијева песма „Ја сам Србин, српски син“ прва је по реду у збирци *Српске народне њесме ѡосвећене књазу Данилу I црногорском* из 1858. године, а песма „Мила моја“, чију је мелопоетску целину Лжичар придодео Суботићевој будници, у истој Корнелијевој збирци налази се на четвртом месту (Примери 1, 2 и 3).

ЛЖИЧАР

Ја сам Хрват, славски син,
име ми је Радивој.
Први ми је завет тај
бранит народ свој.
И тог ћу се држати,
док год будем дисати,
вели славског отца син,
прави славски син.

⁵ Без обзира на то да ли је Станковић записао или компоновао ову песму, а Лжичар кроатизовао песму или записао једну од постојећих варијанти, извесно је да се у штампаним издањима Станковићева верзија појављује пре Лжичарове, тако да на основу сачуваних артефаката можемо да говоримо о апропријацији, иако није немогуће замислити да су обе верзије песме постојале независно од Станковића и Лжичара.

Ј. СУБОТИЋ / К. СТАНКОВИЋ

Ја сам Србин, српски син,
име м' Радивој.
Први ми је завет тад,
Српством падај, стој!
И тог ћу се држати,
док год будем дисати,
вели српског оца син,
прави српски син.

Мила моја, мила моја,
гдје си синоћ била?
Мила моја, мила моја,
у башћи сам била.

Пример бр. 1. Славољуб Лжичар, „Pantalon“ из *Четворка: из хрвајских најјевах за четвори муџска гласа: свежчић X.*

The image shows two pages of a musical score. The left page is titled "Partitura. ČETVORKA." and "Pantalon. Slavoljub Ljčić." It features four vocal parts: Tenor I, II, Bass I, and Bass II. The right page continues the score with vocal parts Tenor I, II, Bass I, and Bass II, and includes a section titled "Poule." for Bass I. The score is written in a traditional musical notation with lyrics in Cyrillic script.

Примери бр. 2 и бр. 3. Корнелије Станковић, песме „Ја сам Србин, српски син“ и „Мила моја“ из: *Српске народне њесме њосвећене књазу Данилу I црногорском.*

1

Я самь Србинь, србскій синь
Ja sam Srbin, srpski sin

Текст:
Јован Суботић
(1817-1886)

Andante

я самь Ср-бинь, срб-скій синь, и - ме м' Ра - ди - вой, пра - вий ми е
Ja sam Sr - bin sr - skij sin, i - me m' Ra - di - voj, pr - vij mi je

за - веть тай! Срб - ствомь па - дай, стой! И тог бу се др - жа - ти
za - vet taj: Ser - stvom pa - daj, stoj! I tog ću se dr - ža - ti

док - годь бу - демь ди - са - ти, ве - ли срб-скогь от - ца синь, пра - вий
do - god bu - dem di - sa - ti, ve - li srp - skog o - ca sin, pra - vij

срб - скій синь, ве - ли срб-скогь от - ца синь, пра - вий срб - скій синь.
srp - skij sin, ve - li srp - skog o - ca sin, pra - vij srp - skij sin.

Мила моя, мила моя ди си синоћъ била
Mila moja, mila moja, di si sinoć bila

Allegro

Ми - ла мо - я ми - ла мо - я ди си си - ноћъ би - ла,
Mi - la to - ja mi - la to - ja di si si - noć bi - la,

ми - ла мо - я ми - ла мо - я ди си си - ноћъ би - ла?
mi - la to - ja mi - la to - ja di si si - noć bi - la?

Andante

Май - - ко мо - - я у баи - чи самъ би - - ла,
Мај - - ко то - - ја и баџ - џи самъ би - - ла.

мај - - ко мо - - я у баи - чи самъ би - - ла.
мај - - ко то - - ја и баџ - џи самъ би - - ла.

Da capo al Fine

Кроатизовану варијанту српске патриотске буднице написао је Лжичар, који је као композитор своју „славољубивост“ исказивао у распону од узимања словенофилског имена (рођено је Едуард) до објављивања албума и српских⁶ и хрватских⁷ песама. Без обзира на то да

⁶ Slavoljub Lžičar [Eduard František], *Album srpskih pesama. 100 srpskih narodnih pesama za glasovir [Album National Serbe]* (Braunschweig: Henry Litolf, s.a.).

⁷ Slavoljub Lžičar [Eduard František], *Album hrvatskih napjeva. 100 hrvatskih narodnih napjeva za glasovir [Album National Croate]* (Braunschweig: Henry Litolf, s.a.).

ли је реч о свесном преузимању од Корнелија Станковића, или само о обради песама које су у међувремену „ушле у народ“, Лжичаров апропријациони поступак указује на историјску ситуацију у којој су Срби и Хрвати били довољно сродни да могу да размењују патриотске песме.

У време када је Лжичар руководио Српским црквеним певачким друштвом у Сремској Митровици, његова *Четворка из хрватских најјева* симболизовала је „укључиву разлику“ између српског и хрватског музичког дискурса. Иако су документи попут *Четворке* трајнија сведочанства о конвергентним и дивергентним токовима српско-хрватских односа у грађанској музичкој култури Сремске Митровице, примери прожимања и сучељавања (над)националних дискурса бројнији су у догађајној сфери музичког живота овог града на Сави. Српско црквено певачко друштво јесте „обележавало разлике“, тако што је певало у православним црквеним обредима и неговало световни репертоар чије је извођење у доба национализма нужно имало димензију идентитетске (само)потврде на релацији хорско тело – тело публике, али је такође „обележавало сродности“ онда када је наступало на јавним манифестацијама хрватског грађанства. Ово је био нарочито чест случај до удруживања Хрвата у своја засебна певачка друштва.

Најстарије хрватско певачко друштво „Нада“ основано је 1885. године. Деловање овог друштва било је оријентисано ка неговању „хрватске песме“, схваћене као елемент у процесу обележавања културних разлика.

Већ на првој одборској сједници дне 5. колхоза 1886. године одмах последије конституирајуће скупштине, закључено је да се први „Надин“ концерт одржи 25. студеноса исте године, те је тога дана наша „Нада“ почела први пут јавно дјеловати са лијепом хрватском пјесмом, иако су јој се у оно доба силне неприлике чиниле. Но она тада па све до данас није са хрватског становишта скренула, него је ушћувала свој хрватски карактер, те као хрватска културна установа увијек видно мјесто у нашем граду заузимала (Аноним 2002: 148).

Очување хрватског карактера „Наде“ била је ствар репертоарског избора у функцији идентитетске (само)потврде, те стога не изненађује што је први наступ овог певачког друштва укључио патриотске хорске песме Ивана Зајца „Хрватски барјак“, „Zriwsko Frankopanka“ и „Добро јутро“. У свом даљем раду чланови „Наде“ изводили су композиције Премла, Адамича, Тацлика, Мухвића, Ружића, Новака и других хрватских композитора, али је на њиховом репертоару могло да се нађе и понеко дело Бортњанског, па чак и *Друја руковей* Стевана Стојановића Мокрањца. Попут Српског црквеног певачког друштва које је наступало на јавним манифестацијама у организацији хрватских удружења,

певачко друштво „Нада“ учествовало је на догађајима без националног предзнака, попут забава какве су одржаване у „Старој пивари“ или код „Златног јелена“.⁸

Са доласком Петра Кранчевића (1869–1919) у Сремску Митровицу 1904. године интерпелативни механизми у музичком животу овог града постају секундарни у односу на уметничке домете хорског певања, досегнуте како у извођачком, тако и у стваралачком виду. Пре него што се пријавио на конкурс за хоровађу најстаријег митровачког певачког друштва, Петар Кранчевић је иза себе имао десетогодишње искуство у раду са Панчевачким српским црквеним певачким друштвом. У Панчеву је Кранчевић помагао Мити Топаловићу, упознавши се притом с делима Вердија (Giuseppe Verdi), Глинке (Михаил Ивaнoвич Глiнka), Грига (Edvard Grieg), Листа (Franz Liszt), Бортњанског (Дмитриј Бортњанский), Архангелског (Алекса́ндр Арха́нгельский), Бајића, Биничког, Маринковића и Мокрањца. Увид у „овако широк спектар домаћих и страних хорских композиција допринео је продубљивању Кранчевићевог музичког образовања“ (Михалек 2018: 74). Са својим лепо култивисаним гласом, натпросечним диригентско-педагошким способностима и солидним познавањем композиционе технике, Кранчевић је у Сремску Митровицу донео „културу метрополе“. Став да је национално одговорна уметност она уметност која је естетски вредна, као и да је чин патриотизма у култури достизање професионалних стандарда, а не задржавање у идеологизованим оквирима мишљења и делања, сазрео је већ са Мокрањцем и Маринковићем, а у генерацији Коњовића, Милојевића и Христића – и Кранчевића – добио је изразито полемичку црту.⁹ Кранчевићева обимна организаторска, диригентска и педагошка делатност је у доба процвата српске грађанске културе (од Мајског преврата до почетка Првог светског рата) депровинцијализовала музички живот Сремске Митровице у мери у којој је тај музички живот престао да револвира око српско-хрватских односа и добио

⁸ Хоровађе Хрватског певачког друштва „Нада“ били су Ото Крчмарш (1886–1896), Хинко Маржинец (1896–1901), Храбослав Отмар Вогрић (1901), Петар Стрниша (од 1902) и Леополд Мејач (од 1936) (Анонимус 2002: 147).

⁹ Као пример полемичког односа према националној уметности која се задовољава мобилизацијом групне свести, а без амбиције достизања високоуметничких стандарда, може да послужи критика музичког стила Исидора Бајића коју је изнео Коста Манолковић у својој енциклопедијској јединици о Бајићу у *Народној енциклопедији српско-хрватско-словеначкој* (Библиографски завод Загреб 1925: 118): „Стил његов [Бајићев, прим. аут.] основан је на народним појевкама, лак је и без дубље психолошке и умјетничке вриједности. Отуда је био популаран, нарочито у пречанским крајевима“. У низу својих новинских чланака објављених у новосадском дневном листу *Јединство* Петар Коњовић говори у сличном тону о родољубивом дилетентизму Друштва за Српско народно позориште и наглашава значај достизања професионалних стандарда као истински патриотске оријентације у култури. (Совтић 2019: 7–22).

нову путању чија су обележја била успеси на такмичењима,¹⁰ прве потпуно локалне продукције музичко-сценских дела,¹¹ и заокружење једног стваралачког опуса од националног значаја.¹² Ако се узме у обзир да Кранчевићеве најбоље хорске композиције, као што је *Присен* на текст Вељка Петровића, пребивају у близини позноромантичарске естетике лида, тј. напуштају дискурзивне орбите фолклора, патриотизма и лирске сентименталности, може се закључити да је овај несуђени трговац галантеријом у својој стваралачкој радионици релаксирао идентитетске напоне митровачког музичког живота.

Иако је конституисање националних канона у међуратном периоду деполитизовало чин репертоарског избора,¹³ а одредница „југословенско“ постала једно од чешћих ознака за припадност националној традицији,¹⁴ идентитетске баријере опстале су у музичком животу Сремске Митровице након уједињења Срба, Хрвата и Словенаца у прву југословенску државу. Удицки наводи да су митровачке Светосавске беседе у међуратном периоду биле без „племенског, односно националног обележја“, те да је „њихов рад био од југословенског значаја“ (1994: 217). Ипак, музичко мапирање националне територије у Светосавским беседама, сагледано на ограниченом узорку,¹⁵ не показује југословенски карактер. Будућа истраживања тек треба да утврде да ли је симболичка географија у програмима ових манифестација била усмерена ка хомогенизацији или диверсификацији омеђених културних простора,

¹⁰ На певачком такмичењу у Земуну митровачки хор којим је дириговао Кранчевић освојио је треће место. На такмичењу хорова у Сомбору освојио је друго место у конкуренцији 28 хорова (према Михаљек 2018: 75).

¹¹ Са гимназијским хором је Кранчевић спремио оперету *Побуна у интјернајџу* 1910. године, док је на забави 32. ловачког пука изводио оперету *Војска долази* (према Михаљек 2018: 75).

¹² У Кранчевићевом стваралаштву подједнако су биле заступљене световне и духовне композиције, али је световних сачувано знатно више. Наводимо списак Кранчевићевих световних композиција насталих у Сремској Митровици: а) За мешовити хор: *Одби се грана, Дуње ранке, Јесен ситиже, Морнару, Поврајџак, Присен, Пркос, Телал виче, Анђео мира, Браћа, Гесло Митровачкој српској црквеној певачкој друшћива, Кад јрво сунце, На извору, На колена, Под лијом, Тихо ноћи, Мајска јесма, Добро нам дошла јодино нова, Ведрa зора*, б) За мушки хор: *Винска јесма*, в) За женски хор: *На небу нема звезда*, г) Соло са пратњом на клавиру: *Свако јујро* (према Новаковић 2016: 83).

¹³ У међуратном периоду су Корнелије Станковић, Стеван Стојановић Мокрањец, Јосиф Маринковић, Ватрослав Лисински и Иван Зајц већ били „класици“ српске и хрватске музике.

¹⁴ Дела попут *Југословенској кайрича* Франа Лотке или *Југословенске свиће* Јосипа Славенског у међуратном периоду нису била изузетак.

¹⁵ На Светосавској беседи одржаној 14. 1. 1936. изведена су следећа дела: *Ускликнимо* од Тихомира Остојића, *У колу* и *Тейовке* Станислава Биничког, *Песме из Јужне Србије* Љубомира Бошњаковића и Ферстерова *Пейица* (Плакат из 1936. године, у поседу Историјског архива „Срем“). Програм Светосавске приредбе из 1939. садржао је *Пейиу руковей* и *Приморске најеве* С. С. Мокрањца, као и Бошњаковићеве *Песме из Војводине* (СРЕМ 47 1939: 2).

али када је реч о хрватским певачким друштвима – дилеме нема, бар из перспективе аутора потписаног иницијалима Л. Ј., који је у листу *Срем* дао сасвим неповољну оцену друштвеног учинка хрватских певачких друштава: „Хрватска певачка друштва изгубила су код нас свој артистички значај и престала сарађивати са осталим певачким установама, добивши чисто шовинистичко обележје“ (*СРЕМ* 46 1939: 2). Једно од хрватских певачких друштава из међуратног периода – Хрватска омладина (1920–1936) – основано је 1920. године под геслом о „љубави према Хрватској домовини, љубави према брату Хрвату и љубави према свакоме тко је човјек у пуном смислу ријечи“ (Анонимус 2002: 181). Прелаз са партикуларног на универзални сегмент ове емфатичне реторичке фразе показује индикативно одсуство југословенског „братимљења“, што се може разумети у контексту ране међуратне артикулације југословенства као трансфигурације великосрпског иредентизма.

Смрћу Петра Кранчевића 1919. године Сремска Митровица је изгубила најзначајнијег прегаоца у историји свог музичког живота. Професионални и уметнички стандарди које је Кранчевић поставио задужили су његове наследнике, али их они нису лако достизали у каснијим периодима. Недостатак маркантне личности Кранчевићевог ранга само је један од разлога за то. Други разлози везани су за међуратну друштвену климу у којој је обележавање разлика и сродности поново постало фокална тачка митровачког музичког живота у периоду када су национална и југословенска идеја почеле оштро да дивергирају.¹⁶

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Хрватска културна друштва у Сремској Митровици током друге половине 19. и прве половине 20. века.“ *Сунчани сити: часопис за науку, уметност и културу* 11 (2002): 146–189.
- Божић, Софија. „Српско-хрватски односи у хрватским школама између два светска рата.“ У: Петковић, Радослав, Петар В. Крстић, Тибор Живковић. *Образовање код Срба кроз векове*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, 233–249.
- Гавриловић, Дарко. „Креирање историје мржње; доминантни наративи као потенцијални дистрибутери међунационалних тензија између Срба и Хрвата.“ У: *Сјо година српско-хрватских односа (1918–2018), доминантни наративи и културе сећања*. Нови Сад: Центар за историју, демократију и помирење – Нови Сад, Удруга за повјест, сурадња и помирење – Голубић (Обровачки), 2018, 7–19.
- Голдстеин, Иво. „Хрватска и Хрвати у Југославији. Супротстављање централизму.“ У: *Југославија у историјској перспективи*. Београд: Хелсиншки одбор за људска права у Србији, 2017, 115–148.

¹⁶ О конвергенцији и дивергенцији између националне и југословенске идеје писао је Немања Совтић у раду „Космополитска стилска оријентација – стваралачка изузетност Рудолфа Бручија и(ли) југословенска уметничко-теоријска дискурзивна пракса“, објављеном у зборнику радова *Југословенска идеја у/о музици*.

- Димић, Љубомир. *Културна историја у Краљевини Југославији 1918–1941*. I–III. Београд: Стубови културе, 1996–1997.
- Жутић, Никола. „Идеолошка основа српско-хрватске нетрпеливости: Срби и Хрвати између либерализма, римокатолицизма и комунизма.“ У: Вучинић, Михајло (ур.). *Грађански рат у Хрватској 1991–1995: зборник радова: радови учесника окупационог периода одржаног 26. октобра 2004. године у Београду*. Београд: Удружење Срба из Хрватске, 2005, 47–50.
- Застава. Уредник Светозар Милетић. Пешта, 1866–1914, 1919–1929.
- КЊИЖИЦА ЗА ЧЛАНОВЕ СРПСКЕ НАРОДНЕ РАДИКАЛНЕ СТРАНКЕ (СА ПРОГРАМОМ СТРАНКЕ И ПРАВИЛНИКОМ ОРГАНИЗАЦИЈЕ). Нови Сад, 1907, 7–8.
- Крестић, Василије. *Српско-хрватски односи и југословенска идеја у другој половини 19. века*. Београд: Нова књига, 1988.
- Крестић, Василије. *Историја Срба у Хрватској и Славонији 1848–1914*. Београд: Политика, 1991.
- Лемајић, Ненад. „Српско-хрватске политичке напетости у Сремској Митровици пред почетак II светског рата.“ У: Микавица, Дејан (ур.). *Извори о историји и култури Војводине – зборник радова*. Нови Сад: Филозофски факултет. Одсек за историју, 2009, 343–350.
- Микавица, Дејан. „Безнадежни савез. Српско-хрватски односи и Војвођанско питање 1848–1868 (1).“ *Испраживања* бр. 1, књ. 23 (2012): 295–331.
- Микавица, Дејан. „Безнадежни савез. Српско-хрватски односи и Војвођанско питање 1848–1868 (2).“ *Испраживања* бр. 2, књ. 24 (2013): 285–310.
- Милошевић, Петар, Душан Вулетић, Бора Чекеринац, Радомир Прица. *Сремскомиштровачка хроника*. Нови Сад: Едиција Војводина у борби, 1987.
- Михалек, Душан. *Музика и реч*. Нови Сад: Прометеј, 2018.
- Новаковић, Моника. „Допринос Петра Краччевића раду Српског црквеног певачког друштва ‘Краччевић’.“ *Мокрањац* 18 (2016): 72–86.
- Пеловић, Роксанда. *Српско музичко извођачко романистичарско доба*. Београд: Универзитет уметности, 1991.
- Попов, Живко. *Мишровица, траг и људи у времену*. Сремска Митровица: Завод за заштиту споменика културе, 2010.
- Прица, Радомир. „Аутономна градска општина.“ У: Прица, Радомир (ур.). *Сремска Мишровица. У часој двадесетих година ослобођења града 1944–1969*. Сремска Митровица: Скупштина Општине – Музеј Срема, 1969, 119–145.
- Совтић, Немања. „О ‘позоришном питању’ 1919. године у дневном листу *Јединство* под управом Петра Коњовића.“ *Свеске Мајнице српске, трага и њилози за културну друштвену историју* 17 (2019): 7–22.
- Совтић, Немања. „Космополитска стилска оријентација – стваралачка изузетност Рудолфа Бручија и (ли) југословенска уметничко-теоријска дискурзивна пракса.“ У: Веселиновић Хофман, Мирјана, Срђан Атанасовски, Немања Совтић (ур.). *Југословенска идеја у/о музици*. Београд: Музиколошко друштво Србије; Нови Сад: Матица српска, 2020, 127–138.
- СРБИЈА. *Политички независан лист*. Уредник Б. Томић. Митровица, 1919–1927.
- СРЕМ. *Недељни информативни лист*. Уредници Милан Шкргић и Љубомир Јанковић. Сремска Митровица, 1938–1941.
- СТАТИСТИЧКИ ЛИСТ ЗА ПЕВАЧКА ДРУШТВА. Сремска Митровица: Историјски архив „Срем“, 1956.
- Удицки, Јован. „Културно-просветни живот града Сремске Митровице у недавној прошлости.“ *Сунчани сай: часопис за науку, уметност и културу* 11 (2002): 201–222.
- УЧИТЕЉ. Уредници: српски земунски учитељи. Земун, 1873–1874.

Jasna D. Tanasijević

Serbo-Croatian Relations in the Musical Life of Sremska Mitrovica

Summary

Starting from the idea that the musical life of the city of Sremska Mitrovica is not a separate, depoliticized, and deideologized sphere, but rather a cultural reality shaped by active social forces in specific and decisive historical circumstances, this paper presents the political relations between Serbs and Croats woven into the music of Mitrovica border area. It examines how relations between Serbs and Croats are described in the institutions that “dictated the rhythm” of the musical life of Sremska Mitrovica. This re-examination starts with the analysis of the discourse of Serbian and Croatian historiography on Serbo-Croatian relations, followed by the intersections between the history of Serbo-Croatian relations and the socio-cultural life of Sremska Mitrovica. It continues with the hypothesis that the musical life of this city is a meeting point of the nations torn between chauvinistic competition and “fraternal” cooperation. In the history of Serbo-Croatian relations regarding the development of the Sremska Mitrovica civic culture and its musical life, there are two parallel processes: the constitution of Serbian and Croatian identity by “marking the differences” through the mechanism of exclusion and construction of the supranational (Yugoslav) identity by “marking the differences” through the mechanisms of inclusion. Therefore, the national civic culture with a national/patriotic label cannot be observed as an exclusively emancipatory socio-historical formation, but the opposite of its progressive dimension that implies chauvinistic exaggerating of the significance of cultural differences.

Keywords: Serbo-Croatian relations, Sremska Mitrovica, musical life, identity, Slavoljub Lžičar, Petar Krančević.

НАТАША Д. МАРЈАНОВИЋ и МОНИКА Ј. НОВАКОВИЋ
Музиколошки институт САНУ, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПИСАНИ ТРАГОВИ О ДЕЛАТНОСТИМА ВЕЛИМИРА СПЕРЊАКА (1870–1948) – ЗАОСТАВШТИНА У АРХИВУ МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ**

САЖЕТАК: У раду су представљене разноврсне делатности Велимира Сперњака (1870–1948), протојереја, композитора, мелографа и диригента. Указано је на значај композиторовог школовања у главним српским образовним центрима у Хабзбуршкој монархији и на одјеке новостечених знања и искустава у његовој композиторској и широј културно-уметничкој делатности током првих деценија XX века. Поред заслуга које је имао за неговање и очување традиционалног српског црквеног појања, приказана је и његова стваралачка активност на пољу световне музике, са посебним освртом на композиторски допринос жанровима салонске музике и праксу кућног музицирања у породичном дому. Основни извори били су сегменти композиторове заоставштине, сачувани у Музиколошком институту САНУ.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Велимир Сперњак, Велика новосадска православна гимназија, Богословија у Сремским Карловцима, црквени хорови у Банату, српско црквено појање, световне народне песме, клавирска музика, аматерско музицирање.

„Дичим се, што међу Мојим свештенством има и таквих, који се за племените ствари одушевљавају“ (Змејановић 1903). Ове речи 1903. године епископ Епархије вршачке Гаврило (Змејановић) упутио је Велимиру Сперњаку, тада пароху у Уљми, захваљујући му на најновијој композицији. Иако не сазнајемо о којем је делу реч, поменуто писмо сведочи да је млади свештеник уживао подршку епископа за своју уметничку, музичку делатност. Чињеница да је умео да препозна и

* natasamarjanovic4@gmail.com; monynok@gmail.com.

** Ова студија је резултат рада на истраживању у оквиру НИО Музиколошки институт САНУ, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 200176).

вредну је залагање за област духовно-уметничког стваралаштва била је, несумњиво, одраз владициног образовања и, свакако, личног афинитета према музици.¹ Велимир Сперњак припада групи музички образованих свештеника у историји Српске православне цркве – у тој групи су и епископ Владимир Боберић, митрополит др Дамаскин Грданички, протојереј-ставрофор Бранко Цвејић, епископ Стефан Ластавица, прота Мирко Павловић, итд. (уп. Ристовић 2013: 217) који су дали драгоцене допринос очувању српског црквеног појања.

Велимир Сперњак рођен је 1870. године у Врачевгају код Беле Цркве. Основну школу завршио је у селу Мраморак, а гимназијско образовање стицао у Панчеву и Новом Саду. Интересовање и таленат за музику испољавао је већ у младим годинама. Свирао је виолину, а током кратког периода учења уз професора Ширку имао и прве запажене наступе на приредбама у Градској кући у Панчеву. По завршетку средњошколског образовања уписао је Филозофски факултет у Будимпешти, са аспирацијама да истовремено посећује и Конзерваторијум и постане професионални музичар, композитор. На подстицај родитеља, посебно мајке која је и сама била из свештеничке породице, тај пут је напустио и прешао у Сремске Карловце у Богословију. Извесни утицај могао је на Велимира Сперњака имати и његов рођени брат Душан Сперњак, у истом периоду ангажован као професор филозофије, логике и пропедевтике у Гимназији у Сремским Карловцима, који је свирао виолину.²

Од ране младости Велимир Сперњак био је активан као композитор, појак, мелограф, оснивач вокалних и инструменталних ансамбала и диригент. О његовом животу и раду сазнајемо из различитих примарних и секундарних извора. Бригом и залагањем композиторовог сина Богдана Сперњака, заоставштина Велимира Сперњака је доспела у Архив Музиколошког института САНУ (Стефановић 1988).³ Уз детаљну биографију коју је написао Богдан Сперњак (Сперњак 1992) ова драгоцен, до сада делимично истражена грађа представља незаоби-

¹ Владика Гаврило Змејановић био је питомац Богословије у Сремским Карловцима. Након периода 1882–1891, када је службовао као војни свештеник, поверена му је управа манастиром Крушедомом. Године 1895. постао је архимандрит истог манастира, а 1896. постављен је за епископа вршачког. Вуковић 1996: 106–107.

² У Карловачкој гимназији Душан Сперњак је предавао логику, филозофију и пропедевтику. Вид.: Аноним 1900: 198–199; Калуђеровић 2016: 299–320.

³ Заоставштину је Музиколошком институту САНУ предао Богдан Сперњак. По пријему грађе, тадашњи директор Института Димитрије Стефановић начинио је први преглед нотне грађе. Тај попис коришћен је и током припреме ове студије. Овом приликом захваљујемо Градској библиотеци Вршца на уступљеној дигитализованој грађи, чиме је допуњен фонд у Архиву МИ САНУ.

лазан извор за сагледавање богатог спектра Сперњакових културно-уметничких делатности.⁴

Основни садржај заоставштине чине: 1) рукописна нотна грађа (инструменталне и вокалне световне композиције, хорске црквене песме, једногласни записи српског црквеног појања); 2) објављене Сперњакове композиције; 3) композиције других аутора; 4) лична и друга докумен-та (кореспонденција, позивнице и програми концерата, фотографије).

Овом приликом приказаћемо портрет Велимира Сперњака, про-тојереја, композитора, мелографа и диригента, значајног посленика на пољу српске црквене и световне музике и опште музичке културе, на прелазу XIX у XX век, односно између два светска рата. Основне це-лине текста односе се на: 1) Сперњаково школовање и културно-умет-нички ангажман, 2) однос према наслеђу српске црквене музике, 3) композиторски рад на пољу световне музике и 4) активности у сфери аматерског музицирања.

Школовање и културно-уметничка делатност

Околност да се школовао у двема изузетно значајним српским образовним установама на подручју Хабзбуршке монархије, средиштима очувања и развоја српске националне културе, била је свакако кључна за Сперњаково образовање и развој свести о значају очувања и неговања сопственог културног и духовног наслеђа, као и опште му-зичке културе.

Окриље Велике новосадске српске православне гимназије, мати-це и расадника просветног и културног живота у Новом Саду у другој половини XIX века, пружио је Сперњаку мноштво подстицаја. Поред опште климе у овој средини, у којој је стасавао између 1888. и 1890. године, за младог Сперњака нарочито је био значајан контакт са про-фесором Јованом Грчићем (1855–1941). Вишеструко значајан посленик у књижевном, музичком и културном животу Новог Сада – члан Ма-тице српске и Редакцијског одбора *Летописа Матице српске*, пред-седник Српске читаонице и члан управе Српског народног позоришта, сарадник многобројних књижевних часописа, алманаха, календара и годишњака, књижевник, преводилац, као гимназијски професор Грчић је био драгоцен узор својим ученицима. Предавао је „нотално пева-ње“, које је, уз паралелни предмет „црквено појање“, подразумевало рад на вишегласним, хорским – световним и црквеним композицијама (вид. Пашћан 1960: 102; Марјановић 2020). Такође, Грчић је у Гимна-

⁴ О појединим аспектима делатности Велимира Сперњака до сада је писано у двема студијама: Јовановић 1955; Ривић 1996.

зији држао и часове виолине, када су се музички предмети – учење виолине, клавира и тамбуре – нашли на листи необавезних школских предмета (Пушибрк 1910а: 29; Пашћан 1960: 103).

Грчићева преданост музичком васпитавању ученика и проширењу, обогаћивању музичког репертоара просијавала је особито кроз његове диригентске и организаторске активности. Професоров ентузијазам у раду са хорским, као и са инструменталним ансамблима, у припремама и одржавањима светосавских беседа и концерата, инспирисао је, међу Грчићевим ученицима, и Сперњака на неколико нивоа. Године 1890, када је Сперњак био матурант, основан је тзв. „Свирачки збор“, оркестар у којем су здружено музицирали ученици и професори Гимназије. У том друштву били су: професор Јован Грчић, а међу ученицима и Велимир Сперњак, као и Ђорђе (Ђура) Трифковић (1872–1940), син Косте Трифковића (1843–1875), будући лекар и управник Српског народног позоришта, Станоје Станојевић (1874–1937), будући угледни српски историчар, и Владислав Боберић (1873–1918), потоњи професор и ректор Рељевске богословије и епископ бококторски (вид. Марјановић 2020). Упечатљива су сведочанства о првим активностима ансамбла. На светосавској беседи 1890. године изведена је мелодрама *Јосиф у Мисиру* француског композитора Етијена Мехула (Etienne Méhul). Обогаћени не само освежењем до тада познатог музичког репертоара него и несвакидашњим, извођачки проширеним искуством, Сперњак и његови другови су Грчићу тим поводом посветили карактеристичну захвалницу (РОМС, М. 1.647).⁵ На репертоару светосавских беседа под Грчићевом организационом и диригентском управом често су била дела западноевропских композитора (вид. Пушибрк 1910б: 124–132). Такви музички доживљаји били су свакако подстицајни за све учеснике ових свечаности, а посебно за младе гимназијалце.

У новосадској Гимназији Сперњак је био и под директним утицајем Тихомира Остојића, професора језика и књижевности и професора црквеног појања (до 1895), хоровађе школског хора. Управо за потребе тог ансамбла, на подстицај директора Гимназије и наставника појања Васе Пушибрка, са циљем да ученицима олакша учење црквеног појања, Остојић је забележио и хармонизовао велики број литургијских песама. Песме из овог нотног зборника, објављеног 1887. године, ученици су са Остојићем први пут појали на литургији у Саборној цркви

⁵ У Рукописном одељењу Матице српске сачувана је мала свеска богато украшених корица, са минуциозно извезеним насловом на плишаном омоту. Основни садржај те мале бележнице чине порука захвалности професору Грчићу и потписи ученика, чланова „Свирачког збора“: Ђорђе К. Трифковић, Ђуро Ј. Димовић, Душан М. Миоковић, Владимир Алексић, Ђорђе Кривогад, Лазар Цвејић, Душан Патаћ, Јован Бојкић, Станимир Белеслијин, Стеван Попић, Јован Радоњић, Владислав Боберић, Бранко Рајкић и Владимир Ристић.

у Новом Саду током 1890. године, завршне године Сперњаковог похађања Гимназије (уп. Петровић 2010: 13). Несумњиво је да је у целокупном Остојићевом ангажману Сперњак могао имати значајан узор за своје касније делатности на пољу црквене музике.

Богато искуство хорског и инструменталног извођења стечено у новосадској Гимназији подстакло је многе њене ученике да се и сами окушају у компоновању, као и у оснивању различитих вокалних и инструменталних ансамбала (вид. Пушибрк 1910а: 26). Учешће у концертним вечерима у оквиру гимназијских активности, али и укупна искуства из тада богатог концертног живота Новог Сада, инспирисали су Сперњака да већ као ученик започне и рад на хармонизацији српских народних мелодија. Рукописни исписи у заоставштини, различити преписи дела српских и чешких аутора, указују и на Сперњакове узоре – дела Исидора Бајића, Роберта Толингера (Robert Tollinger), Станислава Биничког, Владимира Ђорђевића, Даворина Јенка, Хуга Доубека (Hugo Doubek) и др. У процесима рада свакако су била значајна и основна знања из компоновања која је добио за време кратког студирања на Конзерваторијуму у Будимпешти (1890).

Ангажмани у хору и оркестру Велике новосадске гимназије били су, несумњиво, главни ослонац и за наставак сродних Сперњакових активности у Сремским Карловцима. Током похађања Богословије (1890–1894), са полазницима тог училишта и са ученицима Гимназије најпре је основао и водио ђачки мушки хор, а потом, са друговима Миланом Недељковићем и тадашњим богословом Душаном Котуром и оркестар „Дилетантски свирачки збор“. За мушки хор карловачке Гимназије компоновао је *Химну гимназије* (1891), као и I коло српских народних песама – *Из мој ђачкој живоји* (1892), а током школовања у Богословији био је посебно посвећен пољу хорске црквене музике.

По завршетку Богословије, Сперњак је оснивао и водио хорске ансамбле у различитим местима свог свештеничког службовања. Већ као млад парох основао је мешовити хор у Делиблату (1896–1899), потом и у Уљми (1899–1908), где је хорском појању подучавао учитеље, занатлије и сељаче, као и у Опову (1909). У том периоду компоновао је и Литургију за мешовити хор, према мотивима српског народног црквеног појања.

Мелографски и композиторски рад на пољу српске црквене музике

Као карловачки богослов, Сперњак је био на самом извору неговања и изучавања традиционалног српског црквеног појања. У последњој деценији XIX века, појање се у овом училишту учило током четири разреда, кроз шест часова недељно и свакодневну богослужбену праксу

(уп. Миодраг 2014: 590). Током Сперњаковог школовања, на месту професора појања у Богословији били су врсни карловачки појци Георгије Петровић (1890–1891), тадашњи патријаршијски протођакон, потоњи карловачки митрополит Лукијан Богдановић (1891–1908) и Герасим Петровић (1894) (уп. Гавриловић 1984; Миодраг 2014: 590).

Значајан подстицај имао је и у својој генерацији, односно међу незнатно млађим питомцима Богословије. Међу Сперњаковим школским друговима био је Душан Котур, потоњи студент музике на прашком Конзерваторијуму и први редовни професор музике у Карловачкој гимназији, који је такође допринео неговању традиције српске црквене музике и као мелограф и хорски диригент, па и као аутор значајних написа о естетици црквеномузичке праксе (Марјановић 2015). Након матуре у Великој новосадској православној гимназији (1893), полазник карловачког училишта постао је и Владислав (по монашењу Владимир) Боберић. У новосадској гимназији у појању такође ученик Тихомира Остојића, Боберић је, као и Сперњак, током 1893. године учио црквено појање с правилом уз Герасима Петровића, а потом уз професора појања и литургије Јована Живковића (уп. Гавриловић 1984; Пено 2017). Боберић је такође био активан као диригент ученичког хора карловачке Гимназије, али и као мелограф, аутор збирке *великој њојања* (Пено 2017: 12).

Није необично да су богато појачко наслеђе и активно учење уз врсне познаваоце и љубитеље овог сегмента српске културне и духовне традиције за Сперњака били инспирација за мелографски и композиторски рад, посебно и за диригентски ангажман на пољу српске црквене музике. Већ као богослов бавио се бележењем напева српског црквеног појања и компоновањем у области хорске црквене музике.

Велики део једногласних записа српског црквеног појања у Сперњаковој заоставштини датиран је 1892. године. Међу забележеним напевима, драгоцене су посебно песме *великој њојања*, које сведоче о неговању ове појачке праксе у Сремским Карловцима у последњој деценији XIX века. Сперњак је, као богослов, мелографисао поједине песме великог појања на Литургији Св. Јована Златоустог, Литургији Св. Василија Великог и Литургији пређеосвећених дарова, значајан број великих празничних ирмоса, песме на вечерњем и јутрењу, велике сједалне.⁶ Издвајају се примери великог напева песама Канона ехаристије и велико *Досѡјно јесѡ* гл. 6 и гл. 8, причасни на Литургији, као и велики празнични сједални, песма на вечерњем *Свјетѡ ѡихиј*, итд.

Бележењем традиционалног српског појања Сперњак се бавио и као свештеник у Избишту. Потпис у Пентикостару у певници тамошње цркве представља и својеврсни траг о Сперњаковој свештеничкој служби

⁶ Вид. табеле бр. 1 и бр. 2 у прилогу.

али и о појачкој активности у Избишту између 1910–1946. Сперњаково име придружено је кратким писаним споменима и на друге појце који су у истој цркви дали свој допринос очувању традиционалне појачке праксе. Као некадашњи карловачки богослов, музички образован и појању посвећени свештеник, Сперњак је несумњиво био један од утицајнијих учитеља и преносилаца живе традиције српског појања на подручју Баната током првих деценија XX века (уп. Андрељевић 2019).⁷

Сперњак је у Избишту такође записао један број напева *великој њојања* (поједини записи датирани су 1936. године). Није утврђено да ли је напеве бележио на основу сопственог или појања других појаца. У оба случаја, записи које је сачинио значајно су сведочанство о присуству (није извесно и колико учесталој заступљености) високо развијеног, мелизматичног напева у појачкој пракси у трећој деценији XX века. Четрдесетих година, врсни земунски појац Лазар Лера (1885–1966), у младости карловачки и сомборски ђак (Стефановић 1968: 163–165; Марјановић, у штампи), забележиће да је велико појање у декаденцији, посебно да је појање великих сједалних све ређе присутно, чак у оквиру служби за велике празнике (Лера 1940).⁸

Међу Сперњаковим записима српског појања проналазимо и песме из Опела. Сачуван је једногласни, традиционални напев стихире *Придигије, њосљедњеје џелованије*, записан у Избишту (1944), док су остали сегменти Опела хармонизовани за мушки, односно за мешовити хор: јектеније за упокојене, *Свјатииј Боже, Со свјатиими, Человјек јако ѡрава, Вјечнаја ѡамјати*.

Поред једногласних записа српског појања, у Сперњаковој заоставштини су, у рукопису, сачуване различите вишегласне, хорске духовне композиције. Међу њима доминирају Сперњакове композиције, односно хармонизације српског црквеног напева – богослужбене песме из Литургије Св. Јована Златоустог, са додацима одабраних празничних песама (*Молићвами, Јелици во Христѡа, Христѡос воскресе*; духовна божићна песма *Слава во вицињих Боју*). Поједине литургијске песме Сперњак је прерадио на основу композиција других аутора (*Алилуја* према Бенедикту Рандхартингеру [Benedict Randhartinger]; *Свјатииј Боже* и *Христѡос воскресе* према Корнелију Станковићу; *Херувимску ѡесму, Једин свјатѡи* и *Сѡаси ни* према Дмитрију Бортњанском [Дмитрий Степанович Бортнянский]).

Својеврсни куриозитет представљају литургијска песма *Сѡаси Христѡе Боже*, „скројена“ по српском напеву песме *Амин. Да ѡѡполњѡисја*,

⁷ О српском појању између два светска рата вид. и: Петровић 1999.

⁸ Поменимо на овом месту и да је Лазар Лера, током похађања Карловачке гимназије, учествовао у раду хора под управом Душана Котура.

приређена за мешовити хор током Сперњаковог службовања у Делиблату, као и „Мраморачко“ *Свјатииј Боже* – хармонизовани запис Три-свете песме, занимљив траг о локалним варијантама традиционалне појачке праксе у селу Мраморак, почетком XX века.

Као свршени богослов (1894) Сперњак је, у верзијама за мушки и мешовити хор, написао композицију *Госїоди услиши*, на стихове и мелодију у том периоду широко заступљене причасне песме. У „слободном“ стилу, без ослонца на црквени напев, односно по узору на дела страних композитора црквене музике, компоновао је и литургијске песме *Јединородниј Сине* и *Јелици во Хрисїа*, итд.⁹

Активан рад са различитим хорским ансамблима несумњиво је захтевао да Сперњак приреди одговарајуће хармонизације црквених напева у односу на конкретне богослужбене потребе, као и могућности појединачних група певача аматера. Отуда и у заоставштини проналазимо по неколико верзија исте песме (*Слава во вишњих Боїу*), различите скице и исписе који обелодањују процес рада на једној композицији (*Јединородниј Сине*), примере хармонизованих литургијских песама на које указују наслов и мелодија сопрана, али без уписаног комплетног текста песме (*Оца и Сина*, сегменти Канона евхаристије) и сл. На маргинама рукописа местимично су уочљиве разнолике Сперњакове белешке, попут својеврсног диригентског подсетника – ознаке тоналитета или врсте такта, напомене о свештеничким прозбама и хорским одговарањима на јектеније на литургији, назнаке или упутства за промену тоналитета у односу на тонални оквир у којем свештеник изговара прозбе. Уз једну од варијанти записа јектеније за упокојене Сперњак бележи: „обичније и лепше а и народу тако се пева“, што сведочи о његовој посвећености мелографском раду, аналитичком и брижљивом одабиру мелодија које је записивао и хармонизовао.

Садржај заоставштине указује и на то да је Сперњак за потребе хорских ансамбала које је водио приређивао и хорске композиције других аутора. Оригинална четворогласна дела за мешовити хор (нпр. Бортњански, *Херувимска ѿесма*) адаптирао је за мушки ансамбл. У заоставштини се налазе и преписи трогласне *Литїурїје* за мушки хор Роберта Толингера, као и *Литїурїје* Бенедикта Рандхартингера. *Литїурїја Св. Јована Златїоусїїої* за мушке гласове Владимира Боберића (1908) са посветом Велимиру Сперњаку указује на непрекинути контакт (можда и сарадњу?) двојице некадашњих другова, питомца карловачке Богословије. Није познато да ли је Сперњак са ансамблима којима је руководио и изводио песме из Боберићевог рукописа.

⁹ Вид. табелу бр. 3 у прилогу.

На крају преписа песама из Литургије Бенедикта Рандхартингера (1899) Сперњак напомиње: „Пошто се у грчкој цркви не поји ‘Спаси Христе Боже и помилуј’ то Рандхартингер није ни компоновао, зато узмите моју композицију, и то узмите је у Ес-дуру... *Христос воскрес* [курзив Н. М. и М. Н.] за ½ степена више“.¹⁰ Овај вишеструко занимљиви запис између различитих питања отвара и питање – којем се диригенту и ансамблу Сперњак посредно обраћа? Да ли је препис Рандхартингерове партитуре био намењен неком од ансамбала које је Сперњак основао, а потом напустио позицију диригента на истом месту, променивши место службовања? Препис је датиран 17/29. 12. 1899, последње године Сперњакове службе у Делиблату. На засебном листу нотног папира, хармонизована песма *Слава во вишњих Боју* датирана је исте 1899. године, уз назнаке две различите локације: Нова Молдава (Румунија), Фердин (данас Нови Козјак у јужном Банату), а латиничним словима исписано је, у неколико наврата, име Калман Петер (Kalman Peter).¹¹ И овај нотни документ садржи слична упутства о односу тоналитета: „ако поју у Д-дуру онда остаје А-дур; ако поју у Ес-дуру онда овде долази Ас-дур“. На маргини исте хартије пажњу привлачи још једна колона текста – низ презимена (Олар, Јовановић, Оморац, Бељин, Михајловић), уз назнаке појединих занимања (нотарош, доктор, апотекар, касир) можда се односи на хористе, појце? Наведени подаци интригирају и подстичу на приступ новим истраживањима активности црквених хорова у јужнобанатском округу, особито у поменутим местима, у последњој деценији XIX века.

Композиторска делатност на пољу световне музике

У области световне музике, Сперњак је компоновао инструментална и хорска дела. Посебан допринос дао је клавирској и камерној литератури, док је мноштво народних мелодија приредио и за хорске ансамбле.¹² У заоставштини сачувана композиторова дела ових жанрова претежно су у рукопису, уз неколико примерака штампаних дела у издању композитора и у издању Бајићеве *Српске музичке библиотеке*.¹³

И у овој сфери, Сперњакова композиторска делатност била је директно повезана са његовим диригентским активностима. Као што је

¹⁰ Литургија Бенедикта Рандхартингера, главног музичара на бечком двору средином XIX века, написана је за потребе извођења у грчкој Цркви Св. Тројице у Бечу.

¹¹ Међу Сперњаковим нотним записима литургијских песама налази се и један испис песме *Свјатих Боже* латиничним словима, уз напомену (другом оловком у односу на запис нота и текста) да је хоровања Немац.

¹² Вид. табелу бр. 5 у прилогу.

¹³ У том издању објављене су Сперњакове *Две српске народне њесме (Вешар душе и Девојко моја)* за тенор соло и мешовити хор. Исидор Бајић, *Српска музичка библиотека*, год. II, 4.

већ поменуто, основавши ђачки мушки хор у Сремским Карловцима, као ученик прве године Богословије компоновао је *Химну Гимназије* и приредио многобројне народне песме за мушки хор. Током службовања у Делиблату, Уљми, Опову и Избишту, ангажован и као оснивач и диригент нових хорских ансамбала, за мешовити хор је компоновао световну музику према мотивима народних песама. По завршетку школовања, током службовања у Уљми и Избишту писао је претежно инструменталне и вокалноинструменталне композиције. У Сперњаковом опусу доминирају клавирске, као и композиције за виолину и клавир. Међу вокалноинструменталним делима издвајају се композиције за сопран и алт или соло тенор и клавир.

О ауторовим новообјављиваним делима писани трагови остали су у периодици, посебно у листу *Босанска вила* (Аноним 1904: 199; 1905: 287; 1912: 184).¹⁴ Композиције Велимира Сперњака тридесетих година XX века често су емитоване на таласима Радио Београда. Нарочито је уочљиво њихово присуство у програмској шеми Радија у 1934. години. Тада је Радио оркестар на програму имао Сперњакову *Прву и Друћу смесу српских народних њесама*.¹⁵ Након марсељског атентата на краља Александра I Карађорђевића (1888–1934), у октобру 1934. године, у данима жалости, на Радију је, поред пригодних композиција других композитора, емитован и Сперњаков *Виговган марш*.¹⁶ Та композиција је први пут и одштампана у Београду 1934, а написана је 1919. године, недуго након завршетка Првог светског рата – Сперњак ју је посветио „блаженим сенима изгинулих Југословена“ (СПЕРЊАК 1992: 4; ВАЈАГИЋ 2018: 565–575).¹⁷

Према сведочењу композиторовог сина, поред поменутих композиција, на програму Радио Београда била су и *Оријентална серенада*, [*Српско*] *коло*, *Успомене валс – Босион*, *Мала концерйна њолка* и *Војнички марш* (СПЕРЊАК 1992: 6). Сперњакова дела емитована су уз дела Даворина Јенка, Стевана Мокрањца, Петра Крстића, Станислава Биничког,

¹⁴ Оглашено је објављивање клавирске композиције *Ошвори ми враћа*, [*Друће* – прим. аутори] *смесе српских народних њесама* и *Српског кола*.

¹⁵ [Аноним] 1934: бр. 2, 32; бр. 6, 19; бр. 8, 19.

¹⁶ [Аноним] 1934: бр. 45, 25; бр. 47, 16.

¹⁷ У биографији из пера композиторовог сина истакнуте су и појединости о Сперњаковом друштвенополитичком статусу и активностима. Почетком Првог светског рата био је прогоњен од стране аустроугарских власти. Најпре је био интерниран у Темишвар, а затим у Лугош, где је био под сталном полицијском присмотром. Почетком новембра 1918. године, када је српска војска прешла у Белу Цркву, сељаци Избишта на фијакерима и сељачким колима, са српским заставама, на челу са својим свештеником отишли су у Белу Цркву да доведу ослободиоце, српске војнике у село.

Као народни посланик општине Избиште, Сперњак је гласао за прикључење Баната, Бачке и Барање Краљевини Србији и за остварење јединствене државе Срба, Хрвата и Словенаца.

Јозефа Свободу (Josef Svoboda), Божидача Јоксимовића, Јована Урбана (Jovan Jan Urban) и друге. С обзиром на уредничко опредељење да се на таласима Радио Београда у датом периоду емитују превасходно композиције инспирисане „народном музиком“ – дела заснована на народним песмама, или композиције које својим насловом, текстом или звуком посредно упућују на област народне музике, није необично да су међу Сперњаковим најизвођенијим композицијама биле *Смеше српских народних њесама*.¹⁸

Велимир Сперњак био је, почев од 1934. године, члан београдске секције *Удружења југославенских музичких аутора*.¹⁹ Основни циљ овог удружења била је „заштита умјетничких и сталешких, моралних и материјалних интереса [...] чланова, а нарочито заштита и искоришћавање њихових ауторских права, јавног извођења музичких дјела и текста у вези с тим дјелима, као и њихове механичке и радиофонске репродукције у земљи и иностранству.“²⁰ С обзиром на уредбе о обавезама Удружења да организовано надзире изведбе и репродукције дела својих чланова,²¹ могуће је да је оно било надлежно и за извођења Сперњакових дела на Радио Београду.²²

Дом Велимира Сперњака као центар кућној музицирања

Према сећањима Богдана Сперњака, дом Велимира Сперњака у Уљми, а касније и у Избишту, био је зборно место омладине и народне интелигенције, на којем се увек свирало, певало и играло. На овим скуповима извођени су „прави уметнички концерти“, интерпретиране арије познатих европских опера. Главни део програма изводио је Велимир Сперњак, на виолини, а на клавиру су га пратиле супруга Љубица и њена мајка Софија – супруга Емила Чакре, као и композиторова кћи Милана (Сперњак 1992: 4).²³ Прецизни подаци о музичком програму

¹⁸ О материјалним и политичким тежњама руководства ове станице, естетичкој и идеолошкој оријентацији музичких уредника, као и музичким преференцијама слушалаца Радија у овом периоду вид.: Весић 2015.

¹⁹ *Списак чланова УЈМА*, Лични фонд П. Крстића, Архив МИ САНУ, Београд, ПК221-1/IV.

²⁰ Правила и измена правила – *Правила УЈМА*, Лични фонд П. Крстића, Архив МИ САНУ, Београд, ПК221-1/IV. Више о УЈМА: Весић, Пено 2017.

²¹ *Правила УЈМА*, Лични фонд П. Крстића, Архив МИ САНУ, Београд, ПК221-1/IV.

²² У заоставштини Петра Крстића, похрањеној у Музиколошком институту САНУ, сачувана је и Ауторска пословница Удружења југославенских музичких аутора, као и писмо Велимира Сперњака Удружењу из 1938. године, у којем Сперњак именује наследника своје посмртнине.

²³ Композиторови унуци, Коста и Велимир свирали су клавир, док је композиторова унука, Невенка, свирала виолину. С друге стране један од Сперњакових унука, Војислав, био је аматерски кореограф народних игара.

током поменутих скупова нису доступни, али на основу нотне грађе у Сперњаковој заоставштини закључујемо да је на репертоару била салонска музика: о томе превасходно сведоче једноставне клавирске композиције или композиције за глас и клавир прилагођене сфери аматерског музицирања. Могуће је да су и популарне хорске обраде народних песама, у клавирском слогу, могле бити извођене у истим приликама.

Одлике клавирских и камерних дела из пера самог Сперњака такође упућују на ангажман у области салонског, односно кућног музицирања. Технички и формално пријемчиве композиције једноставне структуре и хармонске фактуре, без високих техничких захтева у клавирској, као и у вокалној деоници у примерима дела за глас и клавир, биле су пригодне за музичка извођења и у аматерским оквирима (уп. Кокановић Марковић 2014: 175). У једном од бројева *Босанске виле*, новообјављена Сперњакова *Друџа смеса српских народних њесама* управо је била препоручена од стране уредништва „због лакоће и избора пјесама“ (Аноним 1905: 287).

Чини се да су Сперњакове композиције испуњавале и друге основне функције салонске музике – да забаве и релаксирају (Кокановић Марковић 2014: 189), али и да изазову одређене симболичке, идентитетске асоцијације; често су садржале препознатљиве мелодије народних песама или игара (*Смеса руских народних њесама за виолину и клавир*, *Смеса хрватских њесама*, *Србијанско коло*, *Личко коло*, *Моје коло*).

Литератури клавирских и камерних дела Сперњак је као стваралац допринео одабиром најпопуларнијих жанрова салонске музике – међу њима су фантазија, кадрил, марш, мазурка, полонеза, скерцо, кокошеште, али и обраде народних песама и игара (уп. Кокановић Марковић 2014: 88). Извесно је да је био и добро информисан о жанровској „потражњи“ издавача почетком XX века (уп. Кокановић Марковић 2014: 55). Сперњакова свест о последњој „моди“ у музичком издаваштву није била ограничена само на питање жанрова композиција популарних за салонско музицирање. Рекло би се да је на уму имао и форму, технички изглед музикалија које би будућем купцу привукле пажњу (уп. Кокановић Марковић 2014: 62) – у заоставштини проналасимо рукописе композиција чије наслове Сперњак исписује на француском (*Елеџија, за љасовир у две руке, компоновао Велимир Сперњак [Elegie, composée pour le Piano par Velimir Spornjak]*) (СПЕРЊАК 1894, Ан 6), као и рукописе других аутора са двојезичним насловом (на пример, партитура композиције коју је за клавир и певање „удесио“ Н. Балон [N. Ballon] *Кућила сам шише ракије [J'ai fait lémplette d'un flacon de raki]*, а која је објављена у едицији *Народних издања*) (БАЛОН, Ан 91).

Према потражњи Сперњакових партитура (најчешће у издању композитора) током тридесетих година XX века, уочљиво је да су међу најпопуларнијим ауторовим делима за клавир биле *Прва и Друџа смеса српских народних њесама*, као и народна песма *Ојвори ми враџа*, приређена као фантазија за клавир. Међу вокалним композицијама издвојиле су се *Ветар душе* и *Девојко моја*, две народне песме приређене за тенор соло и мешовити хор, објављене у тек успостављеној едицији *Српске музичке библиотеке* Исидора Бајића.²⁴

Различите композиције из пера других аутора у Сперњаковој заоставштини могле су бити и узор за његово стваралаштво у области световне, посебно салонске музике. У Сперњаковој личној музичкој библиотеци нашла су се издања *Српске књижаре браће Појовића* у Новом Саду, *Српске музичке библиотеке*, као и *Књижарнице Свејозара Ф. Оћановића* из Новог Сада, „књижара издавача“ који су крајем XIX и почетком XX века изузетно допринели дисеминацији партитура и популарности кућног музицирања (Кокановић Марковић 2014: 51). Посебан сегмент заоставштине представљају преписи партитура других аутора, попут хорских композиција Јосифа Маринковића, *Албума хрвајских најева* Славољуба Лжичара или партитуре *Дивна ноћи* Станислава Биничког (СПЕРЊАК 1897, Ан 82; СПЕРЊАК 1908). Сперњак је преписе сачињавао током школовања, у каснијем периоду током рада са различитим ансамблима, а могуће је и за потребе кућног, породичног музицирања.

О Сперњаковој посвећености компоновању и доприносу ширењу музичке културе кроз ову сферу сведочи и програм ауторског концерта са игранком, који је 14. маја 1939. године организовало и одржало Коло српских сестара у Уљми. Концерт је приређен у Сперњакову част, поводом педесетогодишњице музичке делатности, са уводном речју о његовом делу, а све тачке на програму биле су „композиције слављеника“. Након уводне песме *Госјоди улици*, срж ауторског дела програма чиниле су најизвођеније Сперњакове композиције: *Видовдан некад и сад*, марш, фантазија за клавир *Ојвори ми враџа* и *Трећа смеса српских народних њесама*, *Меланхолија* и *Полонеза* за виолину, популарне песме за глас и клавир, као и *Пасџир* и *Њасџирица* за мешовити хор.²⁵ На овом концерту учествовали су школски мешовити хор из Уљме, оркестар наставника Војне музичке школе из Вршца, а поједине тачке програма изводили су и чланови породице Сперњака, пре свега унук Коста Ђонин и кћерка Милана Сперњака (удата Ђонин).

²⁴ О популарности поменутих композиција сведоче подаци на полеђини партитуре, у: СПЕРЊАК, *Видовдан марш, њосвећен блаженим сенима изиђнулих јујословена*, Београд 1934.

²⁵ Позивница за ауторски концерт В. Сперњака, Уљма 1939. Архив МИ САНУ, Београд.

Иако недовољно познат, значај делатности Велимира Сперњака за историју српске музике огледа се у мозаику разноврсних културно-уметничких активности, на пољу црквене и световне музике. Млађи савременик Стевана Мокрањца, Јосифа Маринковића и Тихомира Остојића, као појац, мелограф, композитор и диригент наставио је путевима традиције коју је упознао током школовања и, кроз црквенопојачку и културноуметничку праксу, неговао уз своје учитеље, генерацију, потом и наследнике. Сперњакову позицију могуће је сагледавати и вредновати у односу на различита поља делатности, доприносе, као и с обзиром на узоре међу претходницима и музички активним савременицима.

Материјална сведочанства о доприносу Велимира Сперњака на пољу српске црквене музике драгоцен су посебно за истраживања појачке и хорске црквеномузичке праксе на подручју Баната. Према новим сведочењима, у међуратном периоду у појединим јужнобанатским храмовима певало се и за две певнице, а многа села имала су чак и по два активна црквена хора (уп. Андрејевић 2019). Сперњаков ангажман несумњиво је доприносио квалитету тадашње црквенопојачке праксе на овим просторима. Његова иницијатива за оснивање црквених хорова у местима у којима је службовао представља и важно сведочанство о значају духовног, музичког и општег културно-уметничког утицаја певачких друштава на овим просторима почев од оснивања Панчевачког српског црквеног певачког друштва (1838). Делатности Велимира Сперњака значајно је сагледати и уз активности представника млађе генерације, кључних за очување наслеђа српске црквене музике и за подручје Баната – Ненада Барачког, Лазара Лере и митрополита Дамаскина Грданичког.

Значај овог музичког посленика за културноуметнички живот средина у којима је живео и стварао огледа се, у области световне музике, посебно кроз композиторску и извођачку, па и својеврсну педагошку активност у сферама хорског и кућног музицирања. Рекло би се да је Сперњак и у првој половини XX века очувао типично деветнаестовековно романтичарско наслеђе неговања специфичног „националног“ израза кроз хорско световно стваралаштво, као и у области инструменталне музике (превасходно обрадама народних песама). Сећања на Сперњакову музичко-мисионарску улогу у породичном дому и међу друштвеним круговима у којима се кретао, као и фрагменти композиторове заоставштине, потврђују да је тежња ка музичком образовању и васпитању опстајала и у култури грађанског друштва и његовог система вредности у Краљевини СХС/Југославији у првим деценијама XX века.

КОРИШЋЕНИ ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АРХИВСКА ГРАЂА

- Грчић, Јован. *Сйомен на Јосифа у Мисиру*. РОМС, М.1647.
- ЗМЕЈАНОВИЋ, Гаврило. Писмо господину Велимиру Сперњаку. Вршац: 1903, рукопис, Архив Музиколошког института САНУ, Београд, без сигнатуре.
- ЛЕРА, Лазар. Писмо епископу Митрофану. Земун: 14. 12. 1940. Заоставштина Лазара Лере, Архив МИ САНУ.
- Позивница за ауторски концерт Велимира Сперњака. Уља: 1939, Архив МИ САНУ, Београд, без сигнатуре.
- Правила Удружења јуџославенских музичких ауџора*. Лични фонд Петра Крстића, Архив МИ САНУ, Београд, привремена сигнатура ПК221-1/IV.
- „Правила и измена правила“ – *Правила удружења јуџославенских музичких ауџора / УЈМА*. Лични фонд Петра Крстића, Архив МИ САНУ, Београд, привремена сигнатура ПК221-1/IV.
- СПЕРЊАК, Богдан. Биографија Велимира Сперњака, композитора (1870–1948). Београд: 1992. Архив МИ САНУ, Београд.
- СТЕФАНОВИЋ, Димитрије. Писмо Богдану Сперњаку. Београд: 1988. Архив МИ САНУ, Београд, Ан 1.
- Сјисак чланова Удружења Јуџословенских музичких ауџора (УЈМА) – секција – Беоџраг*. Лични фонд Петра Крстића, Архив МИ САНУ, Београд, привремена сигнатура ПК221-1/IV.

НОТНА ГРАЂА

- БАЛОН, Н. *Куџила сам џиџе ракије*, партитура. Београд: *Народна издања*, бр. 3. Музиколошки институт САНУ, Београд, Ан 91.
- СПЕРЊАК, Велимир. Препис партитуре песме из *Албума хрватџских најева* од Славољуба Лжичара, 1897. Београд: Архив МИ САНУ, Ан 82.
- СПЕРЊАК, Велимир. Препис партитуре *Дивна ноџи* Станислава Биничког, 1908. Београд: Архив МИ САНУ, без сигнатуре.
- СПЕРЊАК, Велимир. *Видовдан марџи, џосвећен блаженим сенима изџинулих јуџословена*. Београд: издање композитора, 1934. Архив МИ САНУ, без сигнатуре.
- СПЕРЊАК, Велимир. *Елеџија*, рукопис партитуре. Мраморак: 1894. Београд: Архив МИ САНУ, Ан 6.
- СПЕРЊАК, Велимир. Писмо упућено УЈМА, 1938. године. Београд: Архив МИ САНУ, без сигнатуре.
- СПЕРЊАК, Велимир. *Две срџске народне џесме (Вешар дуџе и Девојко моја)* за тенор соло и мешовити хор. Исидор Баџић, *Срџска музичка библиоџека*, год. II, 4.

ПЕРИОДИКА

- [Аноним]. „Извештај српске карловачке гимназије.“ *Босанска вила* 14 (31. јул 1900): 198–199.
- [Аноним]. „Сваштара.“ *Босанска вила* 10 (31. мај 1904): 199.
- [Аноним]. „Нова композиџија.“ *Босанска вила* 18 (30. септембар 1905): 287.
- [Аноним]. „Српско коло.“ *Босанска вила* 11 и 12 (30. јун 1912): 184.
- [Аноним]. *Раџо Беоџраг*. бр. 2; бр. 6; бр. 8; бр. 16; бр. 25; бр. 32; бр. 45; бр. 47 (1934).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНДРЕЛЕВИЋ, Милица. „О црквеном певању (појању) у јужном Банату.“ *Зборник Маџиџе срџске за сценске уметноџиџи и музику* 60 (2019): 27–41.
- ВАЛАГИЋ, Предраг М. „Улазак српске војске у Војводину новембра 1918. године.“ *Војно дело* 2 (2018): 565– 575.

- ВЕСИЋ, Ивана. „Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културне *педогоије*.“ У: *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 15–30.
- ВЕСИЋ, Ивана, Весна Пено. *Између уметности и животиња. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2017.
- ВУКОВИЋ, Сава. *Српски јерарси. Од деветиој до двадесетого века*. Београд – Подгорица – Крагујевац: Евро – Унирекс – Каленић, 1996.
- ГАВРИЛОВИЋ, Никола. *Карловачка бојословија (1794–1994)*. Сремски Карловци, 1984.
- ЈОВАНОВИЋ, Миливој. „Два наша композитора из Јужног Баната: прилог историји наше музике.“ *Зборник Мајице српске за друштвене науке* 18 (1955): 144–146.
- КАЛУЂЕРОВИЋ, Жељко. „Настава филозофије у Карловачкој гимназији у периоду између два светска рата.“ *ARHE*, часопис за филозофију 26 (2016): 299–320. <<http://arhe.ff.uns.ac.rs/index.php/arhe/article/view/2037/2057>>
- КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, Маријана. *Друштвена улога салонске музике у животињу и сисџему вредности српској ираћанства у 19. веку*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- МАРЈАНОВИЋ, Наташа. „Душан Котур: портрет композитора, педагога и музичког писца. Преглед рукописне заоставштине.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 52 (2015): 185–198.
- МАРЈАНОВИЋ, Наташа. „Музика и просветитељска делатност Јована Грчића.“ У: *Већ просветиљска у српској култури*. Ур. Душан Иванић, Војислав Јелић, Ненад Ристовић. Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић“, 2020, 321–337.
- МАРЈАНОВИЋ, Наташа. „Заоставштина Лазара Лере у Музиколошком институту САНУ – грађа за историју српског црквеног појања, музичке културе и просвете.“ У штампи.
- МИОДРАГ, Предраг. „Знаменити професори црквеног појања и литургије.“ У: *Три века Карловачке митрополије 1713–2013*. Ур. Дејан Микавица и Драго Његован. Нови Сад: Епархија сремска СПЦ, Одсек за историју Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, Мало историјско друштво, 2014, 587–600.
- ПАШЋАН, Светолик. „Музичко васпитање.“ У: *Новосадска гимназија 1810–1960*. Одбор за прославу 150-годишњице. Нови Сад: „Будућност“, 1960, 99–107.
- ПЕНО, Весна. „Непознати прилог историографији и теорији црквене музике из пера јеромонаха Владимира Боберића.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 56 (2017): 9–29.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Традиционално српско народно црквено појање у 20. веку – пут неговања, замирања, страдања и обнављања.“ *Црква 2000. Календар Српске православне иаиријаршије*, Београд, 1999, 104–111.
- ПУШИЊРК, Ваза. „100 година из живота Српске правосл.[авне] вел.[ике] гимназије новосадске.“ У: *Сјоменица о сјомодишњици Српске православне велике гимназије у Новом Саду (1810–1910)*. Нови Сад: Парна штампарија Ђорђа Ивковића, 1910а, 19–40.
- ПУШИЊРК, Ваза. „Списак композиција приказаних на гимназијским светосавским беседама.“ У: *Сјоменица о сјомодишњици Српске православне велике гимназије у Новом Саду (1810–1910)*. Нови Сад: Парна штампарија Ђорђа Ивковића, 1910б, 124–132.
- РИБИЋ, Романа. „Велимир Сперњак (1870–1948): протојереј, композитор, мелограф.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 18–19 (1996): 199–206.
- РИСТОВИЋ, Ненад. „Епископ Сава Вуковић и српско црквено појање.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 48 (2013): 215–230.
- СТЕФАНОВИЋ, Димитрије. „Лазар Лера (1885–1966) – прилог историји музичке културе код Срба.“ *Зборник Мајице српске за друштвене науке* 50 (1968): 163–165.

Nataša D. Marjanović, Monika J. Novaković

**Written Traces of Velimir Spernjak's (1870–1948) Work –
Legacy From the Archive of the Institute of Musicology SASA**

Summary

This paper aims to present the multifaceted career of Velimir Spernjak (1870–1948), an archpriest, composer, melographer, conductor, and the founder of several ensembles. From an early age, archpriest Velimir Spernjak (a violinist himself) was dedicated to music. His schooling in the main Serbian educational centers in the Habsburg Monarchy (Serbian Orthodox Great Gymnasium in Novi Sad, Orthodox Seminary in Sremski Karlovci), as well as the echoes of this newly gained knowledge and experiences in Spernjak's compositional, cultural, and artistic activity during the first decades of the 20th century, are presented. The paper is divided into several larger sections focusing on the different segments of Spernjak's life and work: schooling in Serbian Orthodox Great Gymnasium in Novi Sad and Orthodox Seminary in Sremski Karlovci and cultural activity, Spernjak's melographical and compositional work in the domain of Serbian church music, as well as his work in the domain of secular music. Throughout his life, Spernjak pursued his musical interests and was focused on perfecting his musical knowledge and skills. Velimir Spernjak had strong connections with his contemporaries and intended to fully participate in the musical life of the time. In addition to his care for the preservation of traditional Serbian church singing, he was dedicated to the traditional Serbian chant. Particular attention is paid to his creative activity in the field of folk music, as well as his contribution to the genres of salon music and the practice of amateur musicianship, especially in his home. It is important to preserve the memories of his musical missionary efforts to educate and highlight the importance of musical education and the role of music in one's upbringing. Spernjak was the epitome of the cultural zeitgeist of the first decades of the 20th century. The paper is based on the materials from the composer's legacy (manuscripts of musical scores, photographs, correspondence, concert programs, etc.), preserved at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts.

Keywords: Velimir Spernjak, Serbian Orthodox Great Gymnasium in Novi Sad, Orthodox Seminary in Sremski Karlovci, church choirs in Banat, Serbian church singing, folk songs, piano music, amateur musicianship.

ПРИЛОЗИ

Табела бр. 1: Једногласни записи карловачког појања В. Сперњака – рукопис

Служба/празник	Песма	Место и година бележења
Литургија Св. Јована Златоустог	<i>Молићвами</i>	
	<i>Сїаси ни</i>	23/11. XII 1892.
	<i>Госїоди ѿмилуј/Мноїаја љейа</i>	
	Херувимска песма, гл. 1	
	Херувимска песма, руска	21/9. XII 1892.
	<i>Досїојно јесї</i> , гл. 8	
	<i>Досїојно јесї</i> , гл. 6	22/10. XII 1892.
	<i>Хвалиїе</i> , гл. 8	22/10. XII 1892.
	<i>Хвалиїе</i>	22/10. XII 1892.
	<i>Скажи ми Госїоди</i>	22/10. XII 1892.
	<i>Днес на Синајсїјеј</i>	
Литургија Св. Василија Великог	<i>Свјай</i>	
	<i>Тебе ѿјем</i>	
	О тебје радујетсја	
Литургија пређе-освећених дарова	<i>Ниње сили</i>	22/10. XII 1892.
	<i>Вкусиїе и видиїе</i>	
Вечерње	<i>Свјейїе ѿихиј</i>	
	<i>Цар небесниј</i>	22/10. XII 1892.
Јутрење	<i>Возбраној</i>	
Опело	<i>Свјайїиј Боже</i> , за упокојене	23/11. XII 1892.
	<i>Приидиїе ѿосљедњеје цјелованије</i>	Избиште, 15. VI 1944.
Св. Апостоли Петар и Павле	Стихира на литији гл. 5 <i>Премудросїи Божија соїрисносуцїчноје</i>	
Св. Никола	Стихира на стихове, Слава, гл. 6 <i>Человјече божїиј и вјерни рабе</i>	
Богојављење	<i>Глас Госїоден</i>	23/11. XII 1892.
Велика субота	<i>Да молчїиј</i>	22/10. XII 1892.
Духови	Сједален гл. 4 <i>Поїразднсїивениј вјерни</i>	
	Сједален гл. 4 <i>Духа исїочник ѿришед</i>	

Табела бр. 2: Једногласни записи карловачког појања В. Сперњака – препис

Празник	Песма	Место и година бележења
Крстовдан	Ирмос гл. 8 <i>Величај душе моја, њречесїињї кресї</i>	Сремски Карловци 1892.
Вавдење	Ирмос гл. 4 <i>Анїели вхожденије</i>	
Рождество Христово	Ирмос гл. 1 <i>Величај душе моја чесїњјеџују и славњеџују</i>	
	Сједален гл. 1 <i>Во јасљех нас ради</i>	
	Сједален гл. 3 <i>Превјечнаџо и неїосїијимаџо</i>	
	Сједален по Полијелеју, гл. 4 <i>Приидиїе видим вјерни</i>	18/6. XII 1892. (Св. Никола)
Богојављење	Ирмос гл. 2 <i>Величај душе моја, чесїњјеџују џорњих воинсїав</i>	
	Сједален гл. 3 <i>Јављџусја њебје</i>	
	Сједален по Полијелеју, гл. 4 <i>Приидиїе увидим вјернији</i>	
Сретење	Ирмос гл. 3 <i>Боџородице дјево, уїованије</i>	
Благовести	Ирмос гл. 4 <i>Блаџовјесївуј земље</i>	
	Сједален гл. 1 <i>Великиј војевода</i>	
	Сједален, гл. 3 <i>Днес всја њївар</i>	
	Сједален гл. 4 <i>Гаврил с небесе</i>	18/6. XII 1892.
Цвети	Ирмос гл. 4 <i>Бої Госїод и јависја нам</i>	
	Сједален гл. 4 <i>С вјейвами умно</i>	
	Сједален гл. 4 <i>Над друџом њївојим</i>	
Велики четвртак	Ирмос гл. 6 <i>Сїрансївија владичња</i>	
Велики петак	Стихира гл. 2 <i>Јеїда оїї древа</i>	
Велика субота	Ирмос гл. 6 <i>Не ридај мене маїи</i>	
	Сједален гл. 1 <i>Плаџчаницеју чисїоју</i>	
	Сједален гл. 1 <i>Гроб њївој сїасе</i>	
Васкрс	Ирмос гл. 1 <i>Анїел воїијацие</i>	
	Ирмос гл. 1 <i>Анїел воїијацие</i>	Избиште 1936.
Вазнесење	Ирмос гл. 5 <i>Величај душе моја вознесџаџо</i>	23/11. XI 1892.
Духови	Ирмос гл. 4 <i>Радујсја царице</i>	
Преображење	Ирмос гл. 4 <i>Величај душе моја на Таворје</i>	26/14. XI 1892. В. Сперњака III год. Богословије
Успење	Ирмос гл. 1 <i>Анїели усїеније</i>	26/14. XI 1892.
Св. Никола	Сједален гл. 1 <i>В мирјех живиј</i>	26/14. XI 1892.
	Сједален гл. 4 <i>Вјерним њредсїаїе.љсївујеџи</i>	27/15. XI 1892.

Табела бр. 3: Хорске црквене композиције В. Сперњака

Литургија Св. Јована Златоустог		
Песма	Место и година бележења	Напомена
Амин. Јектеније		
Молитвама Богородици		Српски напев, велико појање Српски напев, мали
<i>Сјаси ни</i>		Према Бортњанском
<i>Јединородниј Сине</i>		Према Бортњанском?
<i>Свјайиј Боже</i>		Према Рандхартингеру Текст забележен латиницом; напомена (другом оловком): хоровађа Немац
<i>Свјайиј Боже</i>	9/22. V 1910.	Мраморачко; На летњег Св. Николу
<i>Свјайиј Боже</i>		Према Корнелију Станковићу
<i>Алилуја</i>	8/21. V 1910.	Према Рандхартингеру
Јелици во Христа		
И духови твојему. Слава тебје Господи. Велико Господи помилуј		
Херувимска песма		Према Д. Бортњанском
<i>Оца и Сина</i>		Српски напев
<i>Канон евхаристије</i>		Српски напев Српски напев („руско“)
<i>И всјех и всја</i>		
Једин свјат		Према Бортњанском
<i>Госјоди услици</i>	1894.	Верзије за мушки и мешовити хор
<i>Блаџословен ірјадіј. Вицјехом</i>	Делиблато	Српски напев Потпис: В. Сперњац, парох адм.
<i>Буди имја</i>		Српски напев
<i>Сјаси Христје Боже</i>	Делиблато 1898.	12/24 XII 1898. Према напеву <i>Амин. Да исјолњајсја</i>
Христос воскресе		Српски напев, гл. 1
	5/18. IV 1900.	Српски напев, гл. 5
Опело		
Јектеније за упокојене (за мушки и мешовити хор)		
<i>Свјайиј Боже</i> , за мушки хор	Уљама 6/19. IV 1900.	На Велики четвртак
<i>Свјайиј Боже</i> , за мешовити хор	7/20. IX 1900.	
Со свјатими		
Человјек јако трава		
Празнично појање – Божић		
<i>Слава во вицњих Боју</i> , за мешовити хор	16/28. XII 1899. Стара Молдава Фердин	Духовна песма; латиницом потписан Калман Петер
<i>Слава во вицњих Боју</i> , за мешовити хор	21. XII 1919/3. I 1920.	Духовна песма

Табела бр. 4: Хорске црквене композиције различитих аутора у заоставштини В. Сперњака

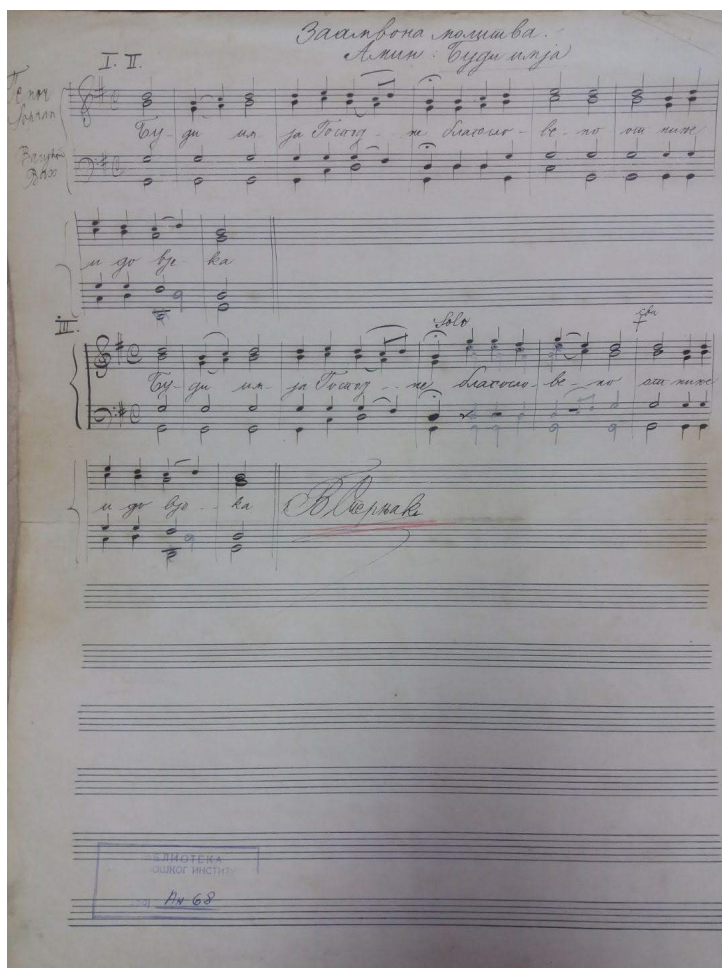
Композитор	Дело	Напомена
Корнелије Станковић	Христос воскресе	Препис
Тихомир Остојић	<i>Православија настѡвниче</i>	Препис, В. Сперњак 1890.
Роберт Толингер	Литургија за три мушка гласа	Препис: В. Сперњак, богослов I година 28. III 1891.
Непознат	Херувимска песма (руска)	26. II (9. III) 1898.
Бенедикт Рандхартингер	Литургија	Препис; на крају датум: 17/29. XII у вече 1899.
Владимир Боберић	Литургија	Штампано издање, Тузла 1908. Посвета: „Пречасном господину Велимиру Сперњаку – Писац“

Табела бр. 5: Световне композиције В. Сперњака

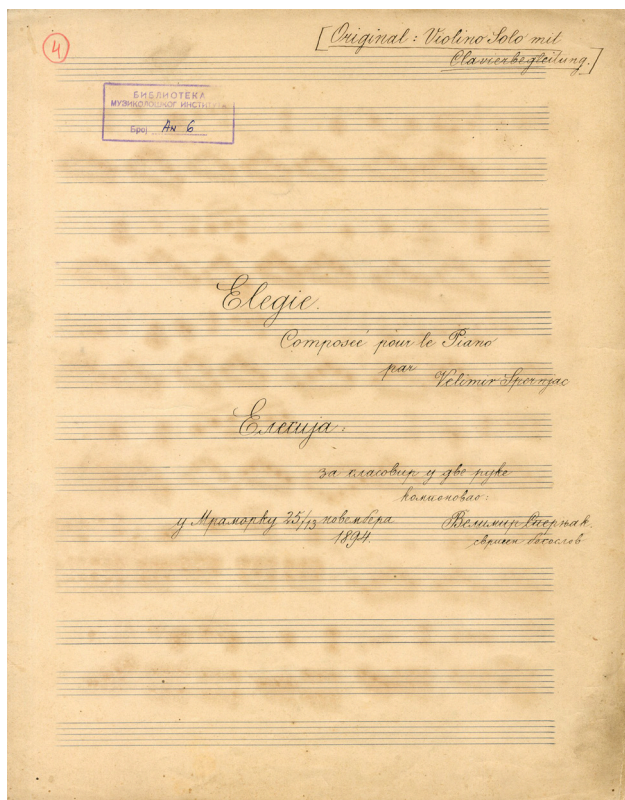
Година и место компоновања	Назив дела
1891; Сремски Карловци	<i>Химна ђимназије</i> – за мушки хор
1892; Сремски Карловци	<i>Из мој ђачкој живојѡи I коло народних ђесама за мушки збор: 1. Ојѡвори ми врајѡи, 2. Еј ѡубичице, 3. Кажу ѡуди у Турака, 4. Косо моја, 5. Девојко моја, 6. Каг синоћ ѡрођох</i>
29. III 1893; Мраморак	<i>Хеј ѡрубачу, Језерце, Ако сврела миља</i> – народне песме за мушки збор
19. VIII 1893; Мраморак	<i>Субица кадрил</i> – за клавир
13. XI 1894; Мраморак	<i>Елејѡија</i> – за клавир
1896; Мраморак	<i>Нема дана, Шѡо ѡе нема, Каг се ѡејѡам, Ала имаѡи очи, Оков ѡеѡски, Где си мајко, Горо, ѡоро висока, Србијанско коло</i> – народне песме приређене за клавир
1897; Мраморак	<i>Marsche royale espagnole</i> – за клавир
1899; Делиблато	<i>Serenade orientale</i> – за гласовир
1899/1900; Уљма	<i>Два кола</i> – за гласовир
1900; Уљма	<i>Смеса срѡских народних ђесама</i> за тенор соло уз пратњу хармонијума: <i>Вейѡар душе, Ој девојко, Чије је оно девојче, Девојко моја, Милка, Русе косе</i>
	<i>Смеса руских народних ђесама</i> – за клавир и виолину
	<i>Смеса хрѡвѡјских народних ђесама</i> – за клавир и виолину
	<i>Смеса словеначких народних ђесама</i> – за виолину и клавир
	<i>Хорске ђесме ѡо народним мојѡивима</i> – за мешовити лик: <i>Ог како је и Косо моја</i>
	<i>Mazurka de Salon</i> – за виолину и клавир
	<i>Polonaise</i> – за виолину и клавир

1901; Уљма	<i>La melancolie</i> – за виолину и клавир
	<i>Polonaise d-moll</i> – за виолину и клавир
	<i>Србијанско коло</i> – за виолину и клавир
	<i>Личко коло</i> – за виолину и клавир
	<i>Моје коло</i> – за виолину и клавир
	<i>Варијације народне њесме</i> – за клавир и виолину
	<i>I Смеса малоруских њесама</i> – за виолину и клавир
	<i>Смеса српских народних њесама за мешовити хор: Ој, ко ти кући, Милка русе косе, Биј ме мајко, Кишица је њадала, Од како је Бања Луке, Каг синоћ њоћох</i>
	<i>Две народне њесме за сојран и алт: Бисџира вого и Оков њешци</i>
1902; Уљма	<i>Mazurka de Salon, f-moll</i> оп. 26
	<i>Mazurka de Salon, c-moll</i> оп. 27
	<i>Mazurka de Salon, b-moll</i> оп. 28
	<i>I Смеса српских народних њесама</i> – за клавир
1903; Уљма	<i>Polonaise A-dur</i> – за виолину и клавир
	<i>Mazurka A-dur</i> – за виолину и клавир
	<i>Војнички марш</i> – за клавир
1904; Уљма	<i>Оџвори ми враџа</i> – фантазија за клавир на народну тему
1905; Уљма	<i>Две њесме за мешовити хор: Биј ме мајко и Пасџир и њасџирица</i>
	<i>II Смеса српских народних њесама</i> – за клавир
1906; Уљма	<i>Две српске народне њесме</i> – за соло тенор и мешовити хор: <i>Девојко моја</i> и <i>Веџар дуџе</i>
	<i>Девојко моја</i> – за бас соло и мешовити хор
1908; Уљма	<i>Нова њџра</i> – за гласовир
1910; Опово	<i>Туџовање</i> – песма за мешовити хор
1911; Избиште	<i>Две њесме за мешовити хор: Мори дуџе</i> и <i>Волим смеђу</i>
	<i>Банайџско џајџаџко коло</i> – за клавир
1912; Избиште	<i>Ој јаворе</i> – за мешовити хор
1919; Избиште	<i>Видовдан марш</i> – за клавир (штампан 1934. године)
	<i>Polonaise</i> – за виолину и клавир
1920/1921; Избиште	<i>III Смеса народних њесама</i> – за клавир
1921; Избиште	<i>Видовдан некад</i> и <i>саџ марш</i> – за клавир
1922; Избиште	<i>Три банайџске њџре</i> – за клавир: <i>Велико џорњачко коло, Мађараџ, Нумера</i>
1923; Избиште	<i>Две народне њесме за четџири виолине: Три су сеје збор збориле</i> и <i>Пасџир и њасџирица</i>
1924; Избиште	<i>Mazurka de salon a-moll</i> – за клавир
	<i>Gavotte C-dur</i> оп. 60 – за клавир
1925; Избиште	<i>Беђараџ</i> – за клавир, по народној мелодији
	<i>Три српске народне њџре</i> – за клавир
	<i>IV Коло</i> – за клавир

1926; Избиште	<i>Коло VIII класе Школе за резервне коњичке офицере – за гласовир</i>
1932; Избиште	<i>Scherzo – за клавир</i>
1934; Избиште	<i>Кокоњешче – за клавир</i>
	<i>Усйомене – вале бостон – за гласовир</i>
1937; Избиште	<i>Грабац – народна игра за клавир</i>
1939; Избиште	<i>Три њесме за сойран – уз пратњу клавира: Ој Ленче Ленче, А каг сијне њролеће и Оков њешки</i>
	<i>Срйска иџра – за гласовир</i>
	<i>Коло недоврџено – за клавир</i>
	<i>Песма – за клавир</i>
1940; Избиште	<i>Миле давне усйомене – за виолину и клавир</i>



Велимир Сперњак, *Буди имја Госјодње*, рукопис



Велимир Сперњак, *Елегија*, рукопис



Велимир Сперњак и син Богдан Сперњак, у шетњи Београдом (1. 10. 1937)

АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ

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

МУЗИКОГРАФСКИ РАД ЕМИЛА ХАЈЕКА **

САЖЕТАК: Емил Хајек (1886–1974), еминентни музичар чешког порекла, оставио је крупан траг као уметник и клавирски педагог у Београду, где је стигао 1928. и остао до краја живота. Хајек се бавио и музикографијом. У раду се анализирају његове музичке критике, есеји и други текстови, и то с обзиром на њихову тематику, пишчев поступак и његове погледе на музичку уметност и уметност свирања на клавиру. Ненаметљив у изношењу сопствених мњења и уверења, Хајек је ипак јасно показао какав је његов однос према музичкој интерпретацији, савременој музици или музичком виртуозитету.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Емил Хајек, часопис *Звук* (1932–1936), часопис *Музички гласник* (1938–1941), музичка критика – Србија, XX век, клавирска педагогија – Србија, музички виртуозитет, Олга Јовановић.

Емил Хајек (1886–1974), еминентни музичар чешког порекла, оставио је крупан траг као уметник и клавирски педагог у Србији како у међуратном раздобљу, тако и у раздобљу после Другог светског рата. Дипломант у клавирској класи Јозефа Јиранека (Josef Jiřánek) на Прашком конзерваторијуму, композицију је учио код Антоњина Дворжака (Antonín Dvořák). У клавиру се усавршавао код Конрада Анзоргеа (Conrad Ansoerge) у Бечу. После дипломирања развио је уметничку – солистичку и камерну музичку каријеру, али и педагошку делатност. Био је професор клавира и камерне музике на Конзерваторијуму у Саратову, а обављао је и дужност проректора и ректора те установе. После повратка у Чехословачку био је клавирски сарадник прослављеног виолинисте Јана Кубелика (Jan Kubelík) на његовим концертима и иностранним турнејама.

* alvasic@mts.rs

** Ова студија је настала у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

Преломан тренутак у животу и раду Емила Хајека представља његов долазак у Београд 1928. године. Он ће у главном граду Југославије остати до краја живота. Између 1928. и 1937. био је професор па директор Музичке школе „Станковић“, а 1937–1963. професор и управник Катедре за клавир београдске Музичке академије. Хајекова појава у тим двама школским установама може се сматрати догађајем од кључног значаја. Он је унео професионалне и модерне приступе и стандарде у наставу клавира. Одгојио је низ врских пијаниста попут Олге Попов, Вере Вељков, Олге Јовановић, Властимира Шкарке и других уметника.¹

Свестрано образован музичар – не само пијаниста већ и оргуљаш и чембалиста – широког општег образовања, Емил Хајек се бавио и писањем о музици. Његова музикографска активност трајала је од 1928. до 1977. године.² Он се огледао у музичкој критици и есејистици, писао је чланке о проблемима наставе клавира и музичког школства. Од њега су остали и критички извештаји – прикази међународних и домаћих музичких фестивала и такмичења. Хајек је дао и лексикографске прилоге у *Muzičkoj enciklopediji* Југославенског лексикографског завода.

Статус Емила Хајека као музичког писца представља један од малобројних изузетака у српској музичкој култури. Заслугом Олге Јовановић (1925–2003), некадашње студенткиње Емила Хајека, пијанисткиње и професорке Музичке академије у Београду, објављени су сабрани списи њеног професора, и то у два издања (ХАЈЕК 1993. и 1994). Тако се Емил Хајек прикључио оним музичким писцима чији су текстови прикупљени и објављени – то су Војислав Вучковић и Станислав Винавер (Вучковић 1968; ВИНАВЕР 2015). Издања која је приредила Олга Јовановић представљају највећи део Хајековог музикографског рада; за потребе ове студије у обзир су узети и написи који су остали изван наведених двају издања.

По своме значају за клавирску педагогију и музички живот Београда, Емил Хајек би заслужио исцрпну монографију. До сада је о њему као пијанисти и педагогу писано у појединим књигама посвећеним београдском музичком животу, историјским прегледима српске музике и споменицама овдашњих установа.³

Хајеков музикографски рад добио је кратак осврт у књигама Роксанде Пејовић посвећеним историји српске музичке критике и есеји-

¹ Биографске податке о Емилу Хајеку саопштавају: ĐURIĆ-KLAJN MCMLXXIV; Крајачић 1981: 147; PEJOVIĆ 1984; ĐIMIĆ-PEVIĆ 1993; 1994; PEJOVIĆ 2008.

² Два чланка су изашла постхумно; вид. списак референци на крају ове студије.

³ Вид.: Турлаков 1998; 2003; Пејовић 2004; 2007: 663–664; Јовичић 2017. Концертна наступања Е. Хајека бележи капитално дело Турлаков 1994.

стике (ПЕЈОВИЋ 1999: 162–165; 2005: 42). Сумаран, заокружен поглед на свеукупан рад и допринос Емила Хајека дала је Катарина Томашевић у својој монографији посвећеној српској музичкој култури међуратне епохе (ТОМАШЕВИЋ 2009: 109–111). Посебну вредност и атрактивност имају сећања његове кћерке, књижевнице Јаре Рибникар (1912–2007), у којима се назире Хајекова приватна личност (GVERO 2007).

Остала је потреба за интегралним аналитичким читањем Хајекових целокупних списа о музици. Наша је намера да прикажемо жанровски распон и тематику тих написа. Посебну пажњу добиће Хајеков музикографски поступак, са својим дистинктивним обележјима, као и утврђивање његових погледа на музичку уметност и уметност свирања на клавиру.

Музикографски корџус: хронологија, жанрови, шемаџика, џосџуџак

Емил Хајек се у српској музичкој периодици први пут јавио новембра 1928. године, чланком „Неколике речи о клавираној настави“, објављеном у *Гласнику Музичког друштва „Станковић“* (ХАЈЕК 1928).⁴ Новопрстигли професор Музичке школе „Станковић“ осврнуо се на прилике које је затекао у овдашњој настави клавира, сумирајући их следећим исказом: „Подучава се, већином, рђаво“ (ХАЈЕК 1928: 78).⁵ Он је скренуо пажњу на потребу унапређења ученичког познавања нотног писма, као и на неопходност постављања технике на логичне, здраве и природне основе с обзиром на физичка својства извођачког апарата – прстију, руку и мишића. Закључне напомене резервисане су за лик клавираног педагога. Поред низа критеријума које личност наставника треба да задовољи, наведено је, као својеврсна поента на крају текста, да професор треба да буде прожет љубављу за свој предмет (ХАЈЕК 1928: 80).

Овај Хајеков текст, својеврстан програм његовог потоњег рада као клавираног педагога у Београду, остаће жанровски усамљен у међуратном периоду његове списатељске делатности. После Другог светског рата Хајек ће дати текстове о питањима наставе клавира код нас. Али у међуратном периоду он ће се бавити – музичком критиком.

Музички живот Београда у раздобљу између светских ратова, музички живот престонице Краљевине Југославије, забележио је огроман напредак. Најугледнија извођачка имена интернационалне музичке сцене гостовала су у то време у Београду. Стана Ђурић Клајн, уредница часописа *Звук* (1932–1936), а потом *Музичког гласника* (1938–1941), брзо

⁴ Овај чланак није укључен у издања која је 1993. и 1994. приредила Олга Јовановић.

⁵ Курзив потиче од Емила Хајека.

је увидела значај и предности присуства Емила Хајека у Београду, те га је ангажовала као критичара у наведеним гласилима.

Емил Хајек је писао о бројним пијанистима, гостима ондашњег Београда. Кроз његових деветнаест критика – само је једна из времена после 1945. године – прошли су: Карло Цеки (Carlo Zecchi), Артур Рубинштајн (Arthur Rubinstein), Александар Боровски (Александр Кириллович Боровский), Николај Орлов (Николай Андреевич Орлов), Паул Вајнгартен (Paul Weingarten), Лазар Леви (Lazare Lévy), Александар Черепњин (Александр Николаевич Черепнин), Алфред Кортот (Alfred Cortot), Сергеј Прокофјев (Сергей Сергеевич Прокофьев), Ели Неј (Elly Ney), Мориц Розентал (Moriz Rosenthal), Свјатослав Сулима Стравински (Святослав Игоревич Сулима-Стравинский), Мајра Хес (Муга Hess), Фредерик Ламонд (Frederic Lamond), Александар Унински (Олександр Юнінський) и други. Његову пажњу привукли су и овдашњи истакнути уметници онога времена – Љубица Маржинец, Нада Влашић, Гордана Милојевић. Неупоредиво је мањи број камерних састава, хорова и оркестара о којима је Хајек извештавао. Ту треба поменути наступања Београдског квартета, Хора енглеских новинара, Београдске филхармоније, Музичког друштва „Звонимир“ из Сплита или Сомборског српског црквеног певачког друштва. По правилу, у Хајековом фокусу нису биле ни (нове) композиције домаћих аутора; ипак, дао је свој критички суд о ораторијуму *Муке Исусове* Бориса Папандопула, изведеном 13. априла 1938. у Београду, на концерту Друштва „Звонимир“ из Сплита. У жанр критике долазе и два Хајекова критичка приказа: у једном је приказао књигу Богдана Миланковића, *Основи љијанистичке уметности*, а у другоме нова нотна издања савремене југословенске музике, објављена у оквиру едиције „Collegium musicum“, међу њима и Виолинску сонату и *Ритмичке џримасе* Милоја Милојевића, дело које је изазвало велику пажњу у београдској средини тридесетих година. Вратићемо се том Хајековом тексту.⁶

На физиономију Хајекових критика пресудно је утицао мали простор на који је он могао да рачуна у часописима *Звук* и *Музички гласник*. Зато су његове критике сведене и језгровите, управљене на најбитнија својства извођача, на њихову технику и интерпретацију. Заокружене у јасно сугерисаном утиску и оцени, те су критике дате готово у форми критичких бележака. Читалац од Хајека није могао да очекује и добије улажење у појединости извођења свих композиција на програму. Лапидарност је толико изражена да се у његовим критикама понекад не наводи ни изведени репертоар!

⁶ Чланак о Миланковићевој књизи (издање Српске академије наука из 1952. године) није објављен за Хајекова живота; први пут је штампан, с рукописа, у: НАЛЕК 1994: 54–55.

Хајекове критике су писане са стручном апаратуром. Па ипак, малени простор узроковао је и употребу уопштених израза, лишених капацитета пуне вербалне еквиваленције музичкој интерпретацији или музичком делу. Али то је неотклоњиви проблем музичке критике, а не само аспект Хајекових чланака.

Петнаестог маја 1933. пијаниста Лазар Леви одржао је концерт у дворани Коларчеве задужбине у Београду. Критичар *Звука* се овако изразио:

Lazare-Lévy dao je savršenu interpretaciju obimne C-dur *Fantazije* Schumanna u kojoj je, u drugom stavu, frapirao čeličnim ritmom i sjajem svoje sigurne tehnike. Sanjalačkoj poeziji trećeg stava pružio je svoj topao rafiniran *toucher*... U drugom delu programa dočarao je, sa ekskluzivnom finoćom, fragilne lepote Debussyjevih vizija i bio suptilno duhovit u Chabrierovim i svojim minijaturama (НАЈЕК 1994: 76).

Читалац се не опире сугестивном опису и оцени Емила Хајека; штавише, они зраче увидом, поуздањем и доживљајем. Ипак, егзактне координате *савршене интерпретације, сигурне технике, рафинираној тачности и ексклузивне финоће* остају недосегнуте. Ту читалац остаје прикраћен а то је и оно што музичка критика најтеже пружа.

Емил Хајек није увек посезао за литерарним стилем. Он је концерте слушао као стручњак, па зато наилазимо на продорне анализе интерпретативних начела појединих уметника. О Артуру Рубинштајну, који је у децембру 1932. одржао два концерта у Београду, читамо о црти која ће и касније бити обележје Рубинштајновог приступа композицијама: „Ne ulazeći suviše u detalje, on daje glavne konture konstrukcije dela jasno i impozantno“ (НАЈЕК 1994: 59).

У критикама Емила Хајека говори и музички педагог. Ако постоји мотив који се веома често понавља, онда је то музичка меморија. Бројни су примери истицања изврсног музичког памћења код пијаниста који су наступали у Београду, или, супротно: констатација о издајствима и дефектности меморије. Хајек-критичар-педагог веома је ценио ту способност код уметника; готово никад је није прескакао као тему у својим освртима на уметнике и њихове домете.

Осмог марта 1938. пијанисткиња Гордана Милојевић извела је с Београдском филхармонијом Моцартов (Wolfgang Amadeus Mozart) Клавирски концерт у А-дуру, KV 488. Хајек није штедео похвале. Рекао је да је Гордана Милојевић озбиљна уметница, да је клавирски парт Концерта био врло пажљиво израђен. Посебно је истакао успелу интерпретацију средњег става. Међутим, у последњој реченици написао је: „Šteta što je g-đica Milojević svirala iz nota“ (НАЈЕК 1994: 86).

После Другог светског рата, Емил Хајек је објавио само једну музичку критику. У броју од 28. марта 1950. *Књижевне новине* су донеле његов обиман приказ циклуса од четири београдска концерта на којима је Паул Баумгартен извео одабране клавирске сонате и варијације Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven). Веома задовољан концертима којима је присуствовао, Хајек истиче благодати супериорне меморије:

Меморија му је изванредна... Она ствара у publici такву атмосферу поверења према уметнику и снази његовог знања, која омогућава да се слушаоци сав предаје моћи звучног тока, који од уметника зрачи двораном и да у њему потпуно ужива, сигуран да тај ток неће бити прекинут или окрнjen никаквом слушајношћу (НАЈЕК 1994: 93).

Ово помињање аудиторијума води нас до још једне сталне теме Хајекових критика. Наиме, редовни реквизит старије српске музичке критике било је освртање на присутну концертну или позоришну публику, на њено држање и њене реакције. Ту компоненту налазимо и у чланцима Емила Хајека. Он често помиње (мало)бројност присутне публике, езотерични контакт – ако га је било – између уметника-извођача и аудиторијума, као и свеукупну атмосферу концерта. Ти и такви сегменти увек дају на пластичности текста, али и на својеврсној информативности.

Сергеј Прокофјев није оставио посебан утисак на Емила Хајека, на концерту одржаном 16. јануара 1935. у Београду. Ипак, критичар *Звука* дао је предност доживљају публике и атмосфери вечери:

Као interpret svojih dela, Prokofjev nije ostavio naročito snažan utisak. Celokupna publika je sa velikom pažnjom pratila čitav program, kao da je želela što više da se približi umetniku koji je stvorio onaj kontakt između estrade i auditorija, koji čini od jednog koncerta umetnički doživljaj. Nešto što se ne zaboravlja i što ostavlja trag u muzičkom životu (НАЈЕК 1994: 78).

* * *

Биланс есејистике Емила Хајека показује тачно супротну динамику тога жанра у поређењу с критиком: у међуратном периоду настао је само један прилог, док осталих четрнаест потичу из времена након Другог светског рата.

Већина есеја Емила Хајека настала је за потребе емисија Радио Београда. Већ први есеј, посвећен Ј. С. Баху (Johann Sebastian Bach) и његовој збирци *Добро ѿемјеровани клавир*, уводни је текст за шест емисија из 1938–1939. године, у оквиру којих је Хајек извео прелудијуме и фуге из прве свеске поменутог збирке, а извођењима је претходило

његово излагање.⁷ Исто тако, ниска од десет есеја – портрета знаменитих пијаниста и чембалиста – води порекло из емисија београдског Радија. Хајек је одабрао личности чију ће уметност приказати и текстом и снимцима, а Радио је тај циклус приказао 1952–1953. године.⁸

Спољашњи повод има и оглед *Johann Sebastian Bach: jedan osvrt na život i delo*, будући да је проистекао из предавања што га је Хајек одржао 1965. у Музичкој школи „Станковић“ у Београду, за професоре и ученике музичких школа (НАЈЕК 1994: 97–106).⁹ И остали есеји, они који нису били у вези с медијима или манифестацијама, имали су поводе – постали су под импулсом годишњица живота или смрти великих европских композитора. Таквих текстова има три; два су посвећена Шопену (Frédéric-François Chopin) а један Рахмањинову, и објављени су у часопису *Музика* 1950. и *Звук*, 1960. (НАЈЕК 1960; 1994: 29–41, 42–47).

Хајек се подухватио израде есеја без аспирација у правцу нових, оригиналних тумачења. Он је просветитељ и информатор, који на основу изврсног познавања музичких извора и секундарне литературе пружа овдашњој средини чињенице, обавештења и увиде којих у оно време, у нас, у писаном виду није било превише. Не заборавимо колика је оскудица, у Србији и Југославији, у оно време владала у само области уџбеничке продукције, а да се не говори о преводној музиколошкој литератури.

Посматрано у целини, Хајекови огледи садрже главне биографске податке о односним личностима – некада су ти подаци издашније саопштени, а понекад су пласирани само они најосновнији. Приказ уметности – композиторске или извођачке – увек иде за дистинктивним обележјима. Тако у есеју о Падеревском Хајек истиче карактеристичан поступак тог пијанисте – примену задоцњавања наступања тонова мелодије према басу (НАЈЕК 1994: 136–137). Портрет Артура Рубинштајна садржи и проницљива психолошка запажања која на читаоца делују ефектно:

Rubinštajn voli uspeh. On uspostavlja kontakt sa publikom od prve tačke i ne ispušta je iz svojih ruku sve do kraja. Iz bogatog arsenala svojih izvođačkih sredstava on bira ona trenutno najpogodnija, kojima bi podigao raspoloženje publike u svoju korist (НАЈЕК 1994: 155).

⁷ Коначна верзија тога текста/текстова није сачувана. До нас је дошао само концепт; вид.: НАЈЕК 1994: 118.

⁸ Реч је о следећим уметницима: Ванда Ландовска (Wanda Landowska), Игнаци Падеревски (Ignacy Jan Paderewski), Сергеј Рахмањинов (Сергей Сергеевич Рахманинов), Алфред Корто (Alfred Cortot), Артур Шнабел (Artur Schnabel), Вилхелм Бакхаус (Wilhelm Backhaus), Едвин Фишер (Edwin Fischer), Артур Рубинштајн (Arthur Rubinstein), Владимир Хоровиц (Vladimir Horowitz) и Валтер Гизекинг (Walter Gieseking).

⁹ Овај есеј није објављен за Хајекова живота. Аутор је рукопис поклатио проф. Душици Шишмановић, а она уступила проф. Олги Јовановић за издања Хајекових списа из 1993. и 1994. године.

По обимности и исцрпности издваја се оглед о Баху из 1938–1939. године (НАЛЕК 1994: 109–128). Тај, најобимнији Хајеков есеј доноси дубок захват у Бахову биографију и његова дела. Како је текст настао за потребе Радија, у вези с извођењем *Добро шемјерованої клавира*, то је наш пијаниста и писац најпре изложио историју и структуру форми прелудијума и фуге, затим наставио са штедрим излагањем Баховог животописа а потом говорио о његовом умећу као извођача на различитим инструментима. Текст садржи и део о Баховим синовима и њиховим појединачним доприносима историји музике.

Исто се може рећи за оглед о Шопену, објављен 1950. у часопису *Музика* (НАЛЕК 1994: 29–41). У њему су темељно сагледани сви битни аспекти Шопенових композиција, од заступљених жанрова и врста, до репертоара музичкоизражајних средстава (мелодијска инвенција, мајсторство варирања, проналасци у сфери орнаментике, хармонски допринос, питање полифоније и вођења гласова, третман цикличних облика и др.), а онда и осврта на Шопена као извођача и на његово унапређење престојећа и клавирске технике.

Бах, Шопен и Рахмањинов су централне личности Хајековог списатељског рада; о њима је писао у више наврата, у оквиру различитих музикографских врста. У тим текстовима наступао је и као пијаниста и педагог: пишући о Баху, он се, поред осталог, задржава на проблему темпа у његовим композицијама и на ритмичком статусу украса, који, како је примећено, не сме да повреди ритмички ток композиције (НАЛЕК 1994: 103).¹⁰ Хајек износи низ конкретних савета у вези са свирањем Бахове клавирске музике (подвлачење теме у средњим гласовима полифоне фактуре, употреба педала у полифонији, становиште садашњости у погледу динамике, због развијености данашњег клавира итд.). У случају Рахмањинова као пијанисте, на површину је извео његово начело *шачке* – кулминационог места звучне архитектуре у сваком музичком делу (НАЛЕК 1994: 141). Хајекови есеји нису писани с ограничењима у погледу претпостављене публике: он је писао стручно, за читаоце којима стручно излагање није изискивало напор.

У засебну групу уврстили бисмо Хајекове извештаје с међународних и домаћих музичких такмичења и фестивала, иако би се и ти текстови, на изванредан начин, могли прибројати у есејистички жанр. Хајек је 1955. и 1960. године био члан жирија на међународном конкурсима „Фредерик Шопен“ у Варшави. О тим два такмичења дао је надахнуте, подробне извештаје, који читаоце нису оставили без иједног битног податка – о структури конкурса, такмичарима, жирију, награ-

¹⁰ Овакве напомене свакако дугују спољњем поводу – у наведеном случају реч је о тексту поменутог предавања за наставнике и ученике музичких школа.

дама, „пулсацији“ Варшаве у време конкурса, музичком животу послератне Пољске, њеним установама, музичком издаваштву, па и о непријатним епизодама самог конкурса и др.¹¹ Емил Хајек је писао о Салцбуршком фестивалу из 1951. године, али и о првом домаћем, савезном такмичењу младих уметника-извођача у Југославији, указавши на домете и концепцијске пропусте тога првог такмичења своје врсте у послератној Југославији.¹²

Својој базичној области – теоријским и практичним аспектима наставе клавира – Хајек ће се у музикографском смислу вратити после Другог светског рата, и то само у две прилике. Године 1949. часопис *Музика* је донео његов текст „О проблемима наставе клавира“ (ХАЈЕК 1949). А споменица издата поводом 25. годишњице постојања Музичке академије у Београду, садржи и његов прилог „Перспективе младих пијаниста“ (ХАЈЕК 1963).¹³

У тим текстовима Емил Хајек се хвата у коштац с актуалним проблемима и питањима домаће средине онога времена. Текст из 1949. представља резултат обиласка свих музичких школа у Србији, што је Министарство просвете НР Србије било затражило од професора клавира и других дисциплина на београдској Музичкој академији. Хајек детаљно и без улепшавања слика постојеће стање – од различитог нивоа школске спреме наставника клавира, до стања (дотрајалих) инструмената, физичких услова за рад (неке школе у оно време нису имале ни ваљано грејање), и (не)доступности нотног материјала и педагошке литературе. Он отвара и кључна методичка питања, указујући на главне бољке у настави клавира – недовољно поштовање нотног текста, ритмичку непрецизност ученика, неправилно примењен прсторед, укочене руке,

¹¹ Ти извештаји-прикази објављени су у *Savremenim akordima* (1955) и *Звуку* (1960); вид.: НАЈЕК 1994: 17–23, 24–28. У извештају са Шестог Шопеновог конкурса из 1960. године Хајек помиње непријатну епизоду у вези с Мишелом Блоком (Michel Block, 1937–2003), мексичким пијанистом белгијског порекла. Незадовољан Блоковим пласманом (такмичење је завршио на једанаестом месту), Артур Рубинштајн, почасни председник жирија, доделио му је личну награду до 20.000 злота, што је одговарало суми за другонаграђеног пијанисту (победник конкурса био је деветнаестогодишњи Маурицио Полини / Maurizio Pollini). Хајек наводи да је публика, под утиском тог Рубинштајновог геста, Блока дочекала демонстративним овацијама на завршном концерту. Хајек саопштава да је „ova disonanca na kraju konkursa nelagodno odjeknula u redovima žirija“ (НАЈЕК 1994: 25). Овај догађај се сматра једним од највећих инцидената у историји Шопеновог конкурса, слично ономе из 1980. када Иво Погорелић није припуштен у финалну етапу такмичења, а због чега је оставку на чланство у жирију такође демонстративно поднела Марта Аргерич (Martha Argerich).

¹² Оба чланка су публикована у часопису *Музика*, зборнику Удружења композитора Србије – о Салцбуршком фестивалу 1951 (бр. 5: 147–152), а о поменутом такмичењу 1949. године (бр. 2: 87–88). Текст о југословенском такмичењу младих музичара није укључен у издања Хајекових списа.

¹³ Ни ови текстови нису уврштени у два издања Хајекових сабраних списа.

шаблонску динамику и агогику и др. Ипак, његов закључак није песимистичан; он констатује да се наше музичко школство шири и да имамо способну децу и пожртвоване и вредне наставнике, а Министарство просвете помаже с пуно разумевања.

Чланак из 1963. доноси историјат клавирских студија на београдској Музичкој академији, али се осврће и на тада „жива“ и животна питања – питање „степеновања“ студија, услова за упис на поједине нивое школовања, смисла деобе на уметнички и педагошки смер у студирању клавира, услова за живот и рад студената („Продоран звук клавира смета суседима, пијанисти оба пола нерадо се примају за подстанаре“; уп. ХАЛЕК 1963: 49), а онда и на најтеже питање: недостатак могућности за концертна наступања младих пијаниста. Хајек износи језгровиту поенту: „перспективе младих пијаниста нису ружичасте. Они немају где да прикажу своје програме брижљиво припремане у току студија. За њих ми још нисмо концертна земља“ (уп. ХАЛЕК 1963: 49). И овога пута смо сведоци Хајекових дубоких захвата у посматрану проблематику, као и отворене критичности према појавама које он није желео да прећути. У овим приказима-извештајима нема цензуре нити аутоцензуре.

Хајек се окушао и као лексикограф. Редакцију *Muzičke enciklopedije* Југославенског лексикографског завода у Загребу сачињавали су стручњаци из различитих центара Југославије. Србију је представљала Стана Ђурић Клајн. Претпостављамо да је од ње потекао предлог да се за писање појединих чланака ангажује Емил Хајек, у чије је образовање и компетентност стекла увид још у међуратном времену када је он писао за *Звук и Музички власник*. Хајек ће у оба издања загребачке *Enciklopedije* бити заступљен текстовима о Шопену, чешкој музици, Дворжаку, Падеревском и Рахмањинову.¹⁴ Ти јасни, прегледно компоновани и фактографски богати чланци доносе целовиту информацију о датим личностима и темама. Разлике у тим написима, ако се упореде два издања *Enciklopedije*, незнатне су, осим у погледу ажурирања библиотеграфије литературе на крају чланака. Ипак, изнећемо један детаљ:

Личност која је одиграла изузетно значајну улогу у формирању Сергеја Рахмањинова као пијанисте био је његов професор Николај Зверјев (Николай Сергеевич Зверев). У Хајековом чланку о Рахмањинову у првом издању *Enciklopedije* Зверјев се не помиње. Не помиње се ни у есеју написаном за Радио Београд, из 1952–1953. године (вид. ХАЛЕК 1994: 139–142). Пропуст је исправљен у другом издању загребачке *Enciklopedije*. С друге стране, позната књига Вере Брјанцеве (Вера Николаевна Брјанцева, 1927–1998) о Рахмањинову, објављена 1963. у Москви,

¹⁴ Библиографске податке вид. на крају овог рада.

налази се у попису литературе у првом издању *Enciklopedije*, али је из нејасног разлога изостављена у другом издању. Вера Брјанцева, доктор музикологије, специјалиста за француску комичну оперу XVIII века, објавила је 1973. и једну популарну, али стручну, на документима засновану биографију Рахмањинова – *Дејинињсџиво и младосџи Серџеја Рахмањинова*. У том делу лик Николаја Зверјева и његов начин рада с ученицима, па тако и Рахмањином, дати су веома упечатљиво.¹⁵ Ни те књиге нема у библиографији коју је Хајек приложио у другом издању *Muzičke enciklopedije*. Трећи том *Enciklopedije* објављен је 1977, па се објашњење за изостанак тога наслова у библиографији не може наћи у сфери хронологије.

Обриси њишчевој њорџреџа: њојлеги и сџавови

Личност музичког писца, као и сваког другог аутора или ствараоца, са својим карактером и темпераментом, одреди и обоји његове текстове на јединствен, непоновљив начин. За Емила Хајека је карактеристично да је у својим написима иступао јасно, али не сувише темпераментно; поготово није желео да буде нормативиста. Његове критике и есеји садрже довољно елемената на основу којих можемо да реконструирамо његове погледе на музичку уметност и клавирску интерпретацију.

Репертоар београдског концертног живота, као и репертоар Опере и Балета Народног позоришта прве половине XX века, био је предмет бројних реакција ондашњих музичких критичара. Мишљења су се разилазила у погледу примерености појединих жанрова, аутора и дела. Милоје Милојевић је најжустрије иступао са заштитом музичког канона као обавезом београдских уметника и установа.¹⁶

Емил Хајек није у много прилика коментарисао изведени концертни програм као такав; он се усредсређивао на извођача и интерпретацију. Ипак, назначио је своје погледе и афинитете. У приказу Салцбуршког фестивала из 1951. године, са истинским одушевљењем се зауставио код Фуртвенглеровог (Wilhelm Furtwängler) и Бечких филхармоничара извођењу Брамсове (Johannes Brahms) Четврте симфоније. Одушевљење је обухватило саму композицију – поменути су: дубока мисаоност тематског материјала, мајсторство облика, уздржана осећајност, племенита инструментација итд. – и изврсно извођење, а закључак је донео следећу, дубоко интимну Хајекову мисао: „taj još uvek nedocenjen Brams, ostao je pobednik koncerta“ (НАЛЕК 1994: 13).

¹⁵ Та књига је преведена на српски језик: РАХМАЊИНОВ 2008; вид. треће поглавље: „У породици ‘зверића’“, 41–86.

¹⁶ Вид. ВАСИЋ 2008. и тамо наведену литературу (стр. 186, нап. бр. 29).

Емил Хајек није држао до композиција у којима је спољашњи сјај доминантни или искључиви садржај. Четврти став Веберове (Carl Maria von Weber) Прве клавирске сонате, познати рондо *Perpetuum mobile*, означио је као *досадно-бриљантиан*, а несимпатије је показао и према Листовој (Franz Liszt) *Шестој мађарској рајсогији*, надајући се да ће Лазар Леви идући пут технику октава демонстрирати у некој другој композицији, „*мање прекривеној грађином заборав*“.¹⁷

Очитовидно, Емил Хајек се прикључује оним београдским критичарима попут поменутог Милоја Милојевића, који нису имали много разумевања за виртуозност као критеријум приликом избора програма.¹⁸ И други београдски критичари су с резервом и само под одређеним условима прихватили виртуозитет (вид. ВАСИЋ 2019: 91–94; 2020а: 58–59). У случају прослављеног хрватског виолинисте Златка Балоквића Хајек је говорио о његовом *ненаметљивом виртуозитету* (уп. ХАЈЕК 1994: 87). Надмоћну клавирску технику увек је истицао и ценио ако је била у служби уметничког израза. За Паула Баумгартена је казао да се његова сигурна техника нигде не намеће као циљ, иако понекад заблешти својим виртуозним сјајем (уп. ХАЈЕК 1997: 92). Едвина Фишера је означио као пијанисту у зениту славе, „*ali ne kao virtuoz, no kao pijanista koji osvaja lepotom svog sviranja*“ (уп. ХАЈЕК 1994: 152). Као пијаниста и клавирски педагог, Емил Хајек је одлично знао шта за пијанисту значи апсолвирана, виртуозна техника; међутим, он ју је схватао и прихватао једино као предуслов надмоћног уметничког свирања.

Једно од најизазовнијих питања у међуратној београдској критици било је питање рецепције модерне и авангардне музике. Музиколошка истраживања су открила и протумачила реакције појединих музичких писаца, разлоге који су их водили у тим реакцијама, као и појмовник и положај савремене музике у Србији међуратног доба (вид. РЕЈОВИЋ 1988; ВАСИЋ 2005; 2011; ТОМАШЕВИЋ 2009).

Емил Хајек није био конзервативан у својим схватањима о савременој музици. Једним резолутним исказом из 1938. он није оставио места сумњи у своје активно прихватање тековина савремене уметности.

На петом симфонијском концерту од 8. фебруара 1938, Београдска филхармонија је извела и Руселову (Albert Roussel) Трећу симфонију,

¹⁷ Веберов комад свирао је 3. фебруара 1933. на своме београдском концерту Александар Боровски (НАЈЕК 1994: 61). Лазар Леви је свирао Листа у Београду 23. априла наредне године (НАЈЕК 1994: 76).

¹⁸ Памћења је достојан завршетак Милојевићеве критике београдског концерта пијанисте Клаудија Арауа (Claudio Arrau) од 14. јануара 1933: „Свој суверени талент је показао и тиме што је на сасвим особен, стилски веран и префињен начин интерпретовао и Моцарта, и Баха, и Дебисиа. *Пред њом лепој ми хоћемо да заборавимо да је т. Арау свирао и две епиге Листа*“ (Милојевић 1933)! (Курзив у цитату: А. В.)

као и *Пацифик 231* Артура Хонегера (Arhtur Honegger). Хајеков одзив заслужује да га цитирамо опширније, јер он готово да има значење једног уметничког прогласа:

Savremena muzika ne čuje se često u Beogradu. Nju izbegavaju i solisti i muzički kolektivi. Kao razlog za to navodi se da našu publiku ne privlači moderna muzika i da ima još dosta dela ranijih kompozitorskih generacija, koja do sada nisu izvedena u Beogradu. Što se publike tiče, nju treba pridobiti, vaspitati čestim i ubedljivim izvođenjem najmarkantnijih dela muzičke moderne, iz pera njenih velikih majstora. Ми u g. Vukdragoviću pozdravljamo једног младог и изграђеног диригента, који је свестан своје културне мисије и ккуражно разбija led nepoverenja i auditivnog komoditeta naše publike. I zahvalni smo mu i u ime naše најмлађе музичке генерације, која жељно upija zvuke данашњице, јер су јој они најближи (НАЈЕК 1994: 83).

Хајек није похвалио само Вукдраговића. Он је истакао и нарочите заслуге Артура Рубинштајна за пропагирање дела савремених композитора (НАЈЕК 1994: 59–60, 155). Изузетно је ценио и пијанизам Николаја Орлова. Ипак, устврдио је да је тај пијаниста доста конзервативан у погледу избора програма и да не поклања много пажње тековинама савремене музике. Међутим, зато је подвукао да је Орлов „потпуно савремен“ као тумач стандарног пијанистичког репертоара (НАЈЕК 1994: 73).

Начелна подршка савременој музици није подразумевала уздржавање од критике ако би се пред Хајеком нашло дело у којем он није препознао релевантан дoмет. Навешћемо два различита примера и два модуса реаговања:

Већ смо поменули Хајеков критички приказ нотних издања – едиције савремених југословенских композитора Универзитетског камерномузичког удружења *Collegium musicum* (НАЈЕК 1994: 51–53). У том чланку пажњу привлачи осврт на *Ритмичке тримаса*, најрадикалније дело у опусу Милоја Милојевића.¹⁹

Хајеков приказ те композиције доноси подрбан аналитички осврт на примењена музичкоизражајна средства; сагледани су: тонски род, непрестана промена такта, хармонски план, лествична основа, атоналност и битоналност, одлике мелодијске линије, структура форме. Изречена је и опаска о захтевној фактури клавирског става, која ипак произлази из самог инструмента. Када се Хајеков приказ прочита више него једном, стиче се утисак унутрашње резервисаности у погледу успелости *Ритмичких тримаса*. На почетку приказа стоји да то дело

¹⁹ О тој композицији су изречена различита мишљења у српској музикологији; вид.: КОЊОВИЋ 1954: 100–101; РЕБИЋ 1969: 289; БЕРГАМО 1980: 60–66; ЖИВКОВИЋ 1986; КАТУНАЦ 1998; КАТУНАС 2004: 196–208.

указује на нагли преокрет у стварању Милоја Милојевића. Ипак, критичар *Музичког власника* није могао да искаже одушевљење јер га оно очито није понело, па су читаоци добили конвенционалну и не нарочито обавезујућу, а свакако учтиву вредносну формулацију: „U svojoj celini *Ritmičke grimase* su sasvim moderno delo zanimljivih zvučnih kombinacija u kome ima mnogo stvaralačkog temperamenta“ (НАЈЕК 1994: 52). Реч *занимљиво* у музичкој критици редовно побуђује сумњу, поготово ако је она избор стручњака који је у стању да своје оцене прецизно артикулише.

У истом чланку приказана је и вреднована Милојевићева Соната за виолину и клавир у ха молу, једно од његових најуспелијих дела, стилски удаљено од радикализма *Ритмичких тримаса*. Хајек је у вези с том композицијом био много експресивнији у похвалама, означивши је као полетно и сугестивно дело изграђеног композитора, значајно за српску музику (НАЈЕК 1994: 52).

Одсуство отвореније критике *Тримаса* код Хајека могло би се схватити на различите начине. Изостанак отворенијег испољавања могао би се протумачити и као свесни данак тзв. реалним односима у малој (музичкој) средини. Приметићемо да езоповског језика нема онда када се пише о иностраном композитору, и то једном од најзначајнијих на светској сцени.

Године 1951. на Салцбуршком фестивалу Вилхелм Фуртвенглер и Бечка филхармонија извели су и *Симфонију in C* Игора Стравинског (Игорь Ф. Стравинский). Емил Хајек се није устезао у елоквентном изражавању незадовољства:

Tzv. neoklasicizam Stravinskog astmatična je kombinatorika zvukova i boja, koja malo koga može da zainteresuje. Muzičke ideje kao da su od strugotine, suve, hladne, iseckane. Nekoliko taktova u II stavu, za koje bi se moglo reći, u poređenju sa celinom da nisu bez štimunga, ne mogu da nadoknade odsustvo stvaralačke krvi ovog u potpunosti neprivlačnog dela (НАЈЕК 1994: 13).

Уопште, Хајекови утисци из Салцбурга нису били нарочито повољни по модерну музику. Доста је похвалио оперу *Ојмица Лукреције* Бенџамина Бритна (Benjamin Britten), али је био веома разочаран опером *Ромео и Јулија* Бориса Блахера (Boris Blacher).²⁰ Похваљени Бритн није био довољан за позитивну оцену делимичног окретања Салцбуршког фестивала савременом компоновању: „Britn, Blacher i Stravinski (*C-dur Simfonija*) znače prodor u pravcu savremenog stvaranja. Pitanje je da li to ide u korist Festivala“ (НАЈЕК 1994: 10).

²⁰ Бритнова опера код Хајека је наведена као *Лукреција*.

У међуратном периоду Емил Хајек је писао за *Звук* и *Музички гласник*, часописе које је обележило уређивање и присуство личности левичарске идеолошке оријентације. У Хајековим чланцима готово да нема трага таквим уверењима, осим у једном случају, и то дискретно и индиректно. Излагање тог примера привремено ћемо одложити, како бисмо најпре указали на друге видове Хајековог критичарског ангажмана, од којих један има везе с тим примером.

Емил Хајек се заузимао за већу презентност камерне музике у Београду, уочавајући слабу заступљеност музичке литературе тога жанра (уп. ХАЈЕК 1994: 66). Исто тако, истицао је неопходност извођења дела домаћих аутора и позивао на веће уважавање наших репродуктивних уметника. Овде ћемо се дотаћи једне ретко присутне црте Хајека критичара – његове оштрине. Пример његове оштре реакције, готово љутње, налазимо управо у вези с односом овдашње средине према домаћим уметницима:

Naša koncertna publika je uglavnom snobovska, potcenjuje *a priori* izvođače domaćeg porekla a ukazuje pažnju velikim imenima iz inostranstva, na čijim koncertima, uz skupe ulaznice, sluša nebrojeno puta iste kompozicije. Možda sama publika za to i nije toliko kriva, jer nije upućena, a i ne sluti da može imati puno intimnih i muzički vrednih doživljaja i na koncertima domaćih umetnika, koji u većini slučajeva nastupaju sa interesantnim programima (ХАЈЕК 1994: 77).

Емил Хајек није заборавио заслуге Златка Балоковића за извођење композиција његових сународника (ХАЈЕК 1994: 87); није заборавио ни Николаја Орлова. На београдском концерту од 26. априла 1938. Орлов је свирао и руске композиторе – Метнера (Николай Карлович Метнер), Љапунова (Александр Михайлович Ляпунов), Чајковског (Пётр Ильич Чайковский) и Рахмањина. Хајек је тада написао да оваквим поступањем Орлов врши своју мисију у свету. У продужетку је скренуо пажњу на Совјетски Савез, „*gde sada niču nove vrednosti, snažni talenti kao što su: Šostakovič, Đeržinski, Mosolov i drugi. Po ovom ogromnom blagu вреди listati. Tu se mogu pronaći mnoga dela, koja su daleko iznad lokalne vrednosti*“ (ХАЈЕК 1994: 90). Ово је једини пут да је Хајек поменуо Совјетски Савез, који ће у *Звуку*, *Музичком гласнику* и *Славенској музици* имати одане пријатеље (вид. ВАСИЋ 2013; 2020б).

У периоду који је наступио после 1945. године, идеологија новог друштва и времена није оставила снажнији печат на Хајеково писање о музици. Заправо, налазимо је само у есеју о Шопену, објављеном 1950. у гласилу *Музика*, на почетку и крају тога састава.

За почетак је била резервисана облигатна „формула“ из првих поратних година – слављење научног социјализма:

Данас, када се крмa историје налази у многим земљама, међу њима и у нашој новој Југославији, у снажним рукама радног човека, ми посматрамо све тековине људске делатности, садашње као и оне из прошлости са потпуно новог гледишта, гледишта њихове користи или штетности по развој напредног, социјалистичког друштва.²¹

Есејиста потом прелази на подробно разматрање Шопенове уметности, да би на крају проговорио у знаку инспирације с почетка чланка. Он тада ређа „назадне појаве“ у историји музичког романтизма – бежање од стварности у мистицизам, тражење инспирације у мотивима из далеке прошлости и митологије или у колориту колонизованих народа, а апострофирани су и спољашња помпа Берлиозовог (Hector Berlioz) *Реквијема* и испразни театрални патос Мејербера (Giacomo Meyerbeer) (НАЈЕК 1994: 40). Хајек је овде стао и није казао да се значај поменутих композитора и поступака не исцрпљује оваквим гледањем на њих. То је извесно морао знати, али је „време“ имало своје захтеве.

* * *

На које још начине из својих текстова „зрачи“ личност Емила Хајека? Који су то додатни а битни елементи његових погледа на музичку уметност, као и градивна својства његовог списатељског рада?

На првом месту ваља рећи да је Хајек увек тежио „оправданом“ тумачењу музичког дела. Претеривања у уметничком изразу није подржавао. Међутим, он је прихватао слободе које су себи дозвољавали вансеријски пијанисти. О Владимиру Хоровицу је казао да његова богата уметничка фантазија често доноси нова концепцијска решења – убедљива решења. Закључак гласи: „Тој убедљивости не може да одоли ни највећи tradicionalista u auditorijumu; ni on, ako je iskren, ne može da porekne izvanrednu sugestivnost kojom Horovic deluje za klavirom“ (НАЈЕК 1994: 157). Вазда осетљив за неповредивост ауторитета нотног текста, наш критичар будно региструје одступања и стаје иза њих ако су аргументована. О Ванди Ландовској је рекао да јој њена одступања од основног пулса композиције, „koja autor nije predvideo... služe... da pojedine detalje podvuče i plastičnije prikaže“ (НАЈЕК 1994: 132).

Хајека нису интересовали само уметници на сцени; њега је занимала и људска личност, њен карактер, њене темељне црте, али и апартни детаљи из биографије. У есеју о Рахмањинову читамо да је тај композитор и пијаниста био дирљив отац и деда (НАЈЕК 1994: 47). Едвин Фишер нам постаје ближи кад код Хајека прочитамо да он страсно воли

²¹ Уп. ХАЈЕК 1950: 22. Овај одломак, као и читав увод на стр. 22, изостављен је у НАЈЕК 1993. и НАЈЕК 1994.

природу и да сам негује башту своје виле (НАЈЕК 1994: 153). Биографски куриозитети чине да поједине музичаре не упамтимо само као музичаре; питорескан је детаљ који налазимо код Хајека – да су Валтер Гизекинг и његов отац били страствени колекционари лептира (НАЈЕК 1994: 159, 160)! Срдачност и топлина с којима Емил Хајек прилази уметницима, преливају се на читаоце.

Најзад: стил Емила Хајека. Наш критичар и есејиста увек је био чврсто управљен на предмет о којем пише; стручна, иако ненаметљива експертиза, то је оно што је он видео као свој задатак. Зато естетска компонента његових текстова не одаје наглашену амбицију. Има, међутим, код Хајека места где изабрани израз скреће пажњу на себе, а не само на личност или предмет о којем се пише. Тако читамо да „Frederik Lamond nikada nije bio naročito ‘sočan’ pijanista“ (НАЈЕК 1994: 81). Целовитост утиска, ухваћеног такорећи једним потезом, заслужује да у целини цитирамо једну од најупечатљивијих критика Емила Хајека:

Koncert **Majre Hes** – Lep program, lepo izvođenje. Solistkinja je izvrsna u interpretaciji engleskih majstora, nešto suviše osećajna u Betovenu, simpatično romantična u Bramsu i Šumanu. Temperamentna, vrlo muzikalna, tehnički potpuno izgrađena umetnica, koja bez sumnje i sama mnogo uživa u svom sviranju (НАЈЕК 1994: 81).

Живост слике и утиска „буде“ читаоца и у приказу концерта Хора енглеских новинара:

Ovaj, ne mnogobrojni hor u dostojanstvenim, autentičnim uniformama, sjajno je urevan... U neusiljenoj prirodnoj disciplini ovog hora ima nekog naročitog šarma, koji ne uzbuđuje, no zadobija (НАЈЕК 1994: 82).

Ретки су примери хумора и ироније у написима Емила Хајека. И у том смислу се потврђује уздржаност и одмереност његове природе. Сасвим ретко би се у његовим написима појавила иронија, и то у дискретној динамици:

Umetnički i čisto pijanistički kvaliteti pijaniste **Franza Wagnera** nisu takve prirode, da bi mogli opravdati njegove ambicije za proširenjem kruga slušalaca i van granica svoje otadžbine (НАЈЕК 1994: 63).

* * *

Иза Емила Хајека је остао релативно мали музикографски опус. Међутим, различите музикографске врсте у којима се с успехом огледао, сведоче о уметнику-интелектуалцу који је овдашњој средини пружио компетентне увиде и проницљиве оцене низа извођача и композитора.

Увек у служби музике и музичара, Емил Хајек остаје пример критичара и есејисте спремног да разуме и прихвати интерпретативне поступке који можда не би били његов интимни избор.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- БЕРГАМО, Марија. *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1980.
- БРДАР, Милан (ур.). *Ново тробље у Београду: отворено сведочанство историје. Поводом 125 година од оснивања*. Београд: ИП „Погребне услуге“, 2011.
- БРИАНЦЕВА, Вера. *Действије и младосић Сергеја Рахмањинова*. С руског превела Јелена Кусовац. Уредник и приређивач Александар Васић. Београд: „Артист“, 2008.
- ВАСИЋ, Александар. „Хајек о музици и музичарима. Приређивач: Олга Јовановић. Издавач: Меморијал Емил Хајек, Факултет музичке уметности, Београд, 1993.“ *Полишка* 6. 8. 1994: 18.
- ВАСИЋ, Александар. „Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине XX века – Српски књижевни гласник.“ *Музикологија* бр. 5 (2005): 289–306.
- ВАСИЋ, Александар. „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција.“ *Музикологија* бр. 8 (2008): 185–202.
- ВАСИЋ, Александар. „Рецепција авангардне музике у међуратном Београду: пример часописа *Музика и Гласник Музичкој друштва 'Станковић'* / *Музички гласник*.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 44 (2011): 133–151.
- ВАСИЋ, Александар. „Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици између два светска рата.“ *Filozofija i društvo* бр. 3 (2013): 212–235.
- ВАСИЋ, Александар. „Музички критичар Рикард Шварц.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 61 (2019): 87–103.
- ВАСИЋ, Александар. „Критичарски погледи Бранка Драгутиновића.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 63 (2020а): 55–79.
- ВАСИЋ, Александар. „Часопис *Славенска музика* (1939–1941) у историји српске музичке периодике.“ *Музикологија* бр. 29 (2020б): 121–147.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана (ред.). *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Музички красноречив*. Есеји и критике о музици (Сабрана дела С. Винавера, књ. 12). Прир. Гојко Тешић. Београд: „Службени гласник“, 2015.
- ВУЧКОВИЋ, Војислав. *Судије, есеји, критике*. Ред. Властимир Перичић. Београд: „Нолит“, 1968.
- ЈОВИЧИЋ, Дубравка. „Катедра за клавир.“ У: Перковић, Ивана (ур.). *80 година Музичке академије / Факултет музичке уметности*. Београд: Факултет музичке уметности, 2017, 140–153.
- КАТУНАЦ, Драгољуб. „Историјске и композиционо-стилске позиције Милојевићевих *Ријмичких тримаса*.“ У Милин, Мелита (прир.). *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*. Зборник радова с научног скупа одржаног од 25. до 27. новембра 1996. године поводом 50. годишњице композиторове смрти. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1998, 126–138.
- КОЊОВИЋ, Петар. *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*. Београд: Српска академија наука, 1954.
- КРАЈАЧИЋ, Гордана. „*Станковић*“ 1831–1981: *Корнелије Станковић 1831–1865. Певачко друштво „Станковић“, основано 1881. године. Музичка школа „Станковић“ 1911–1981*. Београд: Музичка школа „Станковић“, 1981.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје [Др. М. М.]. „Концерт г. Арау. Из концертне дворане. На програму Мусоргскове *Слике са изложбе*.“ *Полишка* 16. 1. 1933: 11.

- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Музичка кријџика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Концертни животи у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 2004.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Писана реч о музици у Србији. Књиге и чланци (1945–2003)*. Београд: Факултет музичке уметности: Издавачко предузеће „Сигнатуре“, 2005.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Музичко извођаштво: концертни музички живот до Другог светског рата.“ У ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана (ред.). *Историја српске музике: српска музика и евројско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 639–680.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Хајек, Емил.“ У ЉУШИЋ, Радош (гл. и одг. ур.). *Енциклопедија српског народа*. Београд: Завод за уџбенике, 2008, 1206.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскрсћу Исцока и Зајага. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ – Матица српска, 2009.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Књига о Бейховену са нама до 1941. Quasi una fantasia*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије – Завод за проучавање културног развоја, 1998.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Лейтмотив музичког живота у Београду 1840–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Христоматија о Шојену (уз његово ћисисиво међу нама до 1941)*. Београд: ауторско издање, 2003.
- ХАЈЕК, Емил. „О проблемима наставе клавира.“ *Музика* бр. 3 (1949): 84–90.
- ХАЈЕК, Емил. „Фредерик Шопен. Поводом стогодишњице његове смрти.“ *Музика* бр. 4 (1950): 22–34.
- ХАЈЕК, Емил. „Перспективе младих пијаниста.“ У: *Двадесет и пет година Музичке академије у Београду 1937–1962*. Београд: [Музичка академија], 1963, 45–53.
- DIMITRIJEVIĆ, Srđan. „Biografija autora.“ У: ХАЈЕК, Емил. *О музичарима*. Прир. Olga Jovanović. Београд: Факултет музичке уметности – Меморијал „Емил Хајек“, 1993, 102–103.
- DIMITRIJEVIĆ, Srđan. „Biografija autora.“ У: ХАЈЕК, Емил. *О музичарима*. Прир. Olga Jovanović. Београд: Факултет музичке уметности, Меморијал „Емил Хајек“, 1994, 166–167.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, Stana [S. Đ. K.]. „Hajek, Emil.“ У: KOVAČEVIĆ, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXXIV², 60.
- GVERO, Milan. *Gambit Jare Ribnikar: razgovori*. Београд: „Filip Višnjić“, 2007.
- ХАЈЕК, Емил [Е. Нк]. „Chopin, Frédéric-François.“ У: ANDREIS, Josip (gl. red.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 1. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, MCMLVIII, 260–264.
- ХАЈЕК, Емил [Е. Нк]. „Češka muzika.“ У: ANDREIS, Josip (gl. red.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 1. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, MCMLVIII, 317–321.
- ХАЈЕК, Емил [Е. Нк]. „Dvořák, Antonín.“ У: ANDREIS, Josip (gl. red.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 1. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, MCMLVIII, 402–404.
- ХАЈЕК, Емил. „U slavu Chopina.“ *Zvuk* br. 35–36 (1960): 221–223.
- ХАЈЕК, Емил [Е. Нк]. „Paderewski, Ignacy Jan.“ У: ANDREIS, Josip (gl. red.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXIII, 363.
- ХАЈЕК, Емил [Е. Нк]. „Rahmanjinov (Rahmaninov), Sergej Vasiljevič.“ У: ANDREIS, Josip (gl. red.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXIII, 460.
- ХАЈЕК, Емил [Е. Нк]. „Chopin, Frédéric-François.“ У: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXXI², 324–327.
- ХАЈЕК, Емил [Е. Нк]. „Češka muzika. Umetnička.“ У: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXXI², 396–401.
- ХАЈЕК, Емил [Е. Нк]. „Dvořák, Antonín.“ У: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXXI², 494–496.

- HAJEK, Emil [E. Hk]. „Paderewski, Ignacy Jan.“ U: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXXVII², 22–23.
- HAJEK, Emil. *O muzici i muzičarima*. Priredila: Olga Jovanović. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Memorijal „Emil Hajek“, 1993.
- HAJEK, Emil. *O muzici i muzičarima*. Drugo, dopunjeno izdanje. Priredila: Olga Jovanović. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Memorijal „Emil Hajek“, 1994.
- HAJEK, Emil [E. Hk]. „Rahmanjinov (Rahmaninov), Sergej Vasiljevič.“ U: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*. Knj. 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXXVII², 160–161.
- KATUNAC, Dragoljub. *Klavirska muzika Miloja Milojevića*. Beograd: „Clio“, 2004.
- KUNTARIĆ, Marija (gl. ur.). *Bibliografija rasprava i članaka*. Knj. 13: Muzika. Struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984.
- KUNTARIĆ, Marija (gl. ur.). *Bibliografija rasprava i članaka*. Knj. 14: Muzika. Struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1986.
- [PEJOVIĆ, Roksanda]. „Hajek, Emil.“ U: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Leksikon jugoslavenske muzike*. Knj. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, 305.²²
- PEJOVIĆ, Roksanda. „Šta se u beogradskoj sredini smatralo muzički savremenim, modernim i avangardnim u periodu između dva svetska rata.“ *Međimurje* br. 13/14 (1988): 172–184.
- PERIČIĆ, Vlastimir. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: „Prosveta“, [1969].
- ŽIVKOVIĆ, Mirjana. „Stilsko-stvaralačka krivulja Miloja Milojevića u ogledalu njegovih kompozicija za klavir.“ U: SIMIĆ, Vojislav (odg. ur.). *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*. Radovi sa naučnog skupa održanog povodom stogodišnjice umetnikovog rođenja. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1986, 61–81.

Aleksandar N. Vasić

Musicographic Work of Emil Hajek

Summary

Emil Hajek (1886–1974), an eminent musician of Czech origin, left a major mark as a pianist and piano pedagogue in Belgrade, where he arrived in 1928 and remained until his death. He was first a professor and then the director of the Music School “Stanković” (1928–1937), and then a professor and the chair of the Piano Department at the Belgrade Music Academy (1937–1963). He supervised a number of excellent pianists (Olga Popov, Vera Veljkov, Olga Jovanović, Vlastimir Škarka, etc.).

A widely educated musician and intellectual, Hajek wrote about music throughout his life and left behind a small but diverse musicographic corpus. He successfully wrote music critics and essays, reviews of music editions, music literature, reports on international music festivals and pianist competitions, etc. He paid special attention to the problems of music education and piano teaching methodology. His name can be found in music magazines and literary magazines (*Zvuk, Muzički glasnik, Muzika, Književne novine, Savremeni akordi*). His essays were mostly written for the Radio Belgrade program. Hajek was also an associate of the Music Encyclopedia of the Yugoslav Institute of Lexicography in Zagreb.

This study analyzes Hajek’s writing process, as well as his views on musical art and piano interpretation. Modest in expressing his own views and beliefs, he did not act as a

²² Ауторство потврђено у: Роксанда Пејовић, *Биографија и библиографија*, Београд: Факултет музичке уметности, 2007, 28.

normativist. However, his musical views were clear and articulate, and we can reconstruct them based on his texts.

As a pianist and pedagogue, he valued virtuosity as a precondition for professional musical interpretation. However, he was against the works in which external splendor represented the dominant or only content. He advocated performing contemporary music in Belgrade. This, however, did not prevent him from strongly criticizing some composers and their works, who, in his opinion, had failed (for example, Igor Stravinsky's *Symphony in C* or Boris Blacher's opera *Romeo and Juliet*).

Emil Hajek advocated a greater presence of chamber music in interwar Belgrade, as well as the performance of works by domestic composers and more frequent performances of domestic, especially young artists.

In his articles on piano teaching and methodology, this leading piano pedagogue in interwar Belgrade and one of the leading ones after 1945, made an unequivocal "diagnosis" of the existing problems, pointing out the ways to overcome them. Although critical, he was never pessimistic about the future of the domestic music schooling.

In the Serbian interwar music periodicals, certain ideological attitudes and influences were manifested. Hajek only once mentioned the Soviet Union and very affirmatively regarding the talented composers who appeared in that country between the two world wars.

Keywords: Emil Hajek, magazine *Zvuk* (1932–1936), magazine *Muzički glasnik* (1938–1941), music criticism – Serbia, 20th century, piano pedagogy – Serbia, musical virtuosity, Olga Jovanović.

ГОРАН Т. ГАВРИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

МУЗЕЈСКА ИЗЛОЖБА И ПОЗОРИШНА ПРЕДСТАВА: ГРАНИЦЕ ТУМАЧЕЊА

САЖЕТАК: И позориште и музеј имају дугу историју, али је њихово формално повезивање започело у релативно скорије време. Заправо, тек са појавом музејског театра почетком 1960-их година они се сусрећу у простору музеја. С друге стране, утицај музеја на позориште је присутан још од раније са Маљевичем, Баухаусом и др., али само кроз парцијално појављивање визуелне уметности, конкретно појединачних дела. Стога и не чуди што је позориште озбиљно загребло у простор-време и различите сегменте музеја практично тек у последњој деценији XX века, а даљи развој у овом правцу може донети и неке новине на техничком плану и у погледу позоришног израза, али и утицати на позоришни језик.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште, музеј, позоришна уметност, визуелна уметност, позоришна инсталација.

Увод

Музеј и позориште на први поглед немају много тога заједничког, и чини се да њихово деловање није усмерено у истом правцу. Јер, ако само заვიримо и погледамо просторе једног и другог, стећи ћемо утисак да се у њима не могу одвијати и представе и изложбе. Тако се некако по природи ствари намеће закључак да је позориште искључиво намењено и оријентисано ка извођењу позоришних представа, а музеј ка поставкама изложби различитог типа. Те изложбе варирају од уметничких дела и музејских експоната, преко видео-радова и мултимедијалних поставки, па све до перформанса који се у погледу учесника највише приближавају позоришту. Међутим, и неживи музејски предмети се могу ставити у контекст извођења радњи које су резервисане за живе извођаче, па се у том смислу могу повезати и са позоришним

* gavricgoran8@gmail.com

глумцима. Такође, и једном и другом је заједничка публика, која се чак и у позоришту најчешће не обраћа глумцима кроз интерактиван однос. Разлика је та што предмети не могу, попут перформера или глумаца, да остваре с том истом публиком одређени вид интеракције. Они остају неми, али то ипак не значи да се представа не може одиграти и у таквим околностима. У том случају, посетиоци у музеју и сами могу постати глумци, и из пасивних посматрача се у појединим тренуцима трансформисати у активне учеснике. Додуше, публика је у музејима на одређени начин већ активна, када перципира и индивидуално у себи промишља, или колективно кроз разговоре са осталим посетиоцима анализира уметничка дела. Они тада постају глумци и обраћају се делима као пасивној публици која није у стању да барем аплаузом пропрати дато извођење. С друге стране, та дела су њихови аутори даровали одређеним особинама које до тада нису виђене.

У музејима пак, уметници посредством уметничких дела која су их надживела даље дарују посетиоце. Време је такође битан чинилац за тумачење радњи које се одвијају у музеју и позоришту, као и за њихово постављање у одређене оквире. Позоришна представа обично има прецизно утврђено трајање, док у музеју поставке најчешће немају тачан временски оквир и посетиоци их могу обилазити онолико дуго колико мисле да им је потребно, осим у случајевима када се изводе перформанси или одређене акције. Издвојене просторије у музеју у којима се налазе различите поставке изложби можемо посматрати и као засебне позорнице и позоришне представе. Ту посетиоци губе континуитет у перципирању и не могу јасно сагледати целину будући да су у непрестаном кретању од једне до друге поставке, али су опет у предности у односу на гледаоце у позоришту јер сами бирају где и када ће започети и прекинути гледање одређеног садржаја. У том смислу, као добар пример може да послужи поставка видео-радова које посетилац не може ни у једној варијанти да одгледа у континуитету, сваки понаособ од почетка до краја. Тако ће он на сваки „закасни“ гледаће га од средине, краја, или неког другог дела, ретко када ће доћи на сам почетак. Ипак, посетилац овде има ту неограничену слободу да се креће од тзв. једне до друге позорнице, а притом ни у једном тренутку није ограничен и ускраћен за било који део садржаја који му је непрестано на располагању. Он се, попут редитеља у позоришту, несметано креће по позорници и према својој вољи креира ток радње.

У исто време, посетилац изложбе има и већу слободу од глумца у представи који мора да се придржава одређеног сценарија, па се тако он на неки начин налази у улози и једног и другог, барем када је реч о фиктивном грађењу радње коју он у својој глави ствара кретањем и одабирањем садржаја. Та слобода кретања у музеју подсећа на неке

експерименталне форме позоришта, у којима гледалац постаје све активнији учесник а ниво интерактивне комуникације са глумцима достиже висок степен. Разлика која притом остаје и не може се елиминисати јесте та да у музеју (изузетак је музеј на отвореном), за разлику од амбијенталног и експерименталног позоришта, простор остаје углавном затворен и ограничен зидовима. Чињеница је да позориште и музеј, супротно уобичајеним и увреженим мишљењима, могу бити и те како блиски у разним сегментима. Појмови простор и време, субјект и објект (из тога произлази и однос глумац–гледалац), јесу кључни у разматрању различитих аспеката музејске изложбе и позоришне представе, кроз испреплетену мрежу међусобних утицаја. У зависности од врсте поставке, или пак извођења у музеју, та веза може бити мање или више чврста. По природи ствари је она јача у случају извођења перформанса у музеју, али то не значи да другачије врсте поставки (које укључују и музејске предмете) не могу имати по неким основама чак и већу повезаност са представом.

Музеј и његова позорница – заједнички његов простор

Граница између простора који служи за излагање уметничких дела и оног у којем се изводе позоришне представе може бити, упркос само привидној конзистентности, веома танка. У овим просторима, из не тако различитих почетних позиција, делују кустос и редитељ, перформери и глумци, а публика и у једном и у другом може узети мање или више активно учешће. Просторне концепције изложбе и представе у неким сегментима могу имати доста додирних тачака, а у њиховом грађењу кључну улогу имају особе или објекти као главни актери. Иако су мобилни, ови актери су неодвојиви део тог простора у којем у садејству отварају посетиоцима сложене путање међупросторног деловања. И музеј и традиционално позориште имају ограничене просторе, а унутар њихових зидова се одвијају акције које у одређеним сегментима могу попримити слична обележја. Основна разлика, која би могла да нам послужи и као почетна тачка у прављењу паралела између просторне организације музеја и позоришта, јесте она која се односи на поделу између позорнице и гледалишта у позоришту – која, додуше, може бити мање или више разбијена. Те поделе нема у музеју, иако су и тамо одређени објекти, али и акције, издвојени и направљено је извесно разграничење између њих и публике. Ипак, и у таквој ситуацији посетиоци могу да бирају путање кретања у већем делу простора који им је на располагању, за разлику од позоришта где гледаоци у већини случајева не могу тек тако да устану и шетају се по свом нахођењу кроз гледалиште или пак на позорници. Физички контекст

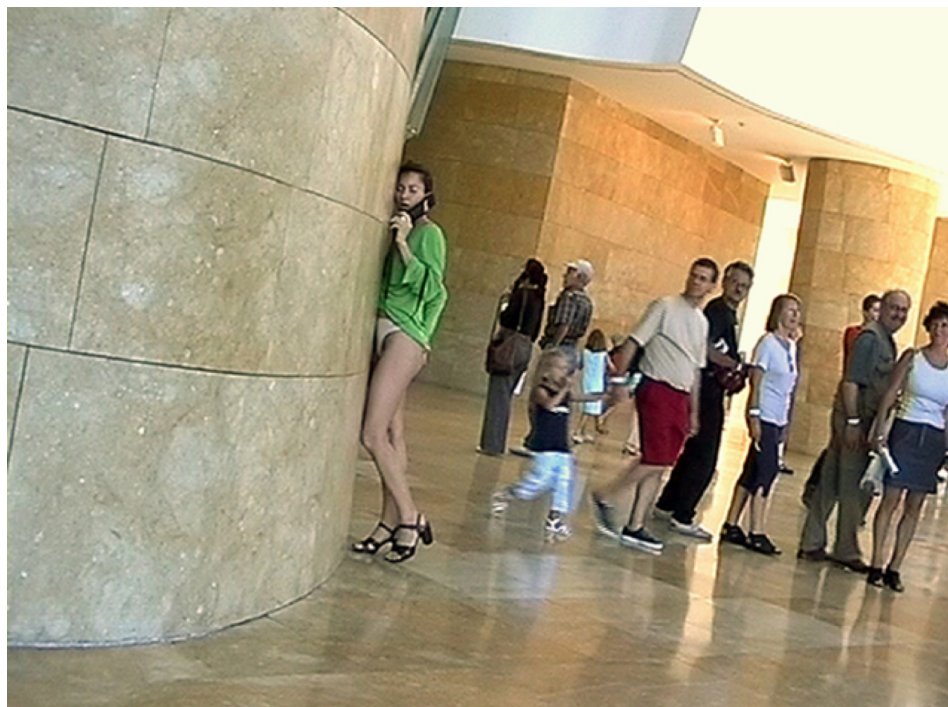
музеја заједно са персоналним (искуства посетилаца, знање и интересовања) и друштвеним контекстом (пратећа група, други посетиоци, особље) ствара „интерактивни модел искуства“ (вид. FALK, DIERKING 2000).

У традиционалном позоришту интеракција између глумаца и гледалаца не постоји, и за разлику од музеја – где се посетиоци несметано крећу у простору без стриктних граница, и сами креирају интерактиван однос са предметима и особама – простор је подељен у две прилично засебне целине, позорницу и гледалиште. Интерактивно позориште пак, где се разбија четврти зид између публике и глумаца, више се у том смислу приближава музеју и његовој просторној организацији. Михаел Брон (Michael Brawne) сматра да ће реч музеј често евоцирати појединачни карактер зграда, а ретко појединачну просторну организацију (вид. BRAWNE 1982).¹ Али Марк Маур (Marc Maure) мисли да „музејско извођење није зависно од традиционалне зграде музеја. Оно се може одвијати исто тако и на новој позорници која је дефинисана и структурирана на друге начине, без губитка изворног светог значења“ (MAURE 1995: 166). Ричард Шехнер (Richard Schechner) напомиње како је у „традиционалном позоришту сценографија издвојена и постоји једино у оном делу простора где се представа изводи, док у амбијенталном позоришту, ако се сценографија уопште користи, она се користи све до краја, до граница њених могућности“ (SCHECHNER 1994: xxx).² Бридалова не препоручује четврти зид за отворене просторе као што су галерије, зато што је за глумце тешко да задрже пажњу лутајуће публике ако се претпоставља да она не зна да су ови тамо (BRIDAL 2004: 24–25).³

¹ За амбијентално позориште је пак потпуно неважно да ли је простор у згради или ван ње, која је изворна намена простора, и која ће му намена бити по закључењу позоришног пројекта (вид. DINULović 2010). У свом седмоминутном видео-раду *Little Frank and His Carp* (2001) Андреа Фрејзер (Andrea Fraser) врши неодобрену интервенцију у музеју Гугенхајм у Билбау. Током своје посете, Фрејзерова усхићено слуша речи аудио-водича и доживљава нешто што би могло да се еуфемистички назове интензивна идентификација са музејом. У неком тренутку женски глас аудио-водича позива Фрејзерову да оде и додирне „снажно сензуалне“ обрине зидова атријума. Камера је прати док се она вољно покорава и ускоро, оно што је почело као лагано глађење води ка страственом повезивању са архитектуром. Она подиже хаљину изнад свог струка и почиње да се припија уз један од стубова. Најзад, други музејски посетиоци улазе у видокруг, заустављају се и гледају уз благо интересовање за овај отворени сексуални приказ (вид. MALONE 2007).

² У традиционалном позоришту је сценографија вођена видљивим линијама; чак и када је „театар“ изложен – огољени зидови, уклоњене завесе – као у некој Брехтовој сценографији – опрема се посматра као индикација да је „ово театар који видите, наше радно место“; место где су гледаоци је место гледања, кућа. У амбијенталном позоришту нема рачвања простора, издвајања сценографије. Ако је опрема изложена, она је тамо зато што мора да буде тамо, чак и ако је успутна (SCHECHNER 1994: xxx).

³ Искуство ходања и падања у комаду са четвртим зидом у простору галерије може бити збуњујуће за публику, и то је одржив избор за затворени простор позоришта (BRIDAL 2004: 25).



Сл. 1. Андреа Фрејзер у свом видео-раду *Little Frank and His Carp* (2001)

У музеју се публика практично креће у читавом простору, до самих зидова (ако изузмемо музејски депо и канцеларије за запослене), за разлику од позоришне публике која се креће слободно само до позорнице. Притом, требало би узети у обзир чињеницу да се она на том путу углавном не сусреће са позоришним садржајима, док посетиоци у музеју све време активно учествују у перципирању и промишљању визуелних садржаја који су им на располагању у читавом простору. Савременим уметницима, који често тако организују своје изложбе да се и публика укључује у сам процес, и комуникација у простору музеја може послужити као материјал за обраду. Ив Клајн (Yves Klein) тако је 28. априла 1958. године у галерији Iris Clert у Паризу организовао изложбу под називом *Празнина*, на којој је настојао да испуни све захтеве протокола уобичајеног за отварање, али кроз симболичку димензију. Поред улаза, под огромном плавом настрешницом, стајала су два припадника Републичке гарде у пуној униформи, чувари који су симболизовали обред пролаза у непознату димензију (WEITEMEIER 2001: 31).⁴

⁴ Термин „безбедносни театар“ (security theater) означава праксу улагања у контрамере с намером да се обезбеди осећање побољшане безбедности, док се ради мало да се то постигне, или се ништа не ради.

Овде је Клајн укључио службу обезбеђења и наменио јој другачију улогу од оне коју би она у реалности требало да има, а у позоришту службе овог типа у највећем броју случајева обављају стриктно свој посао. Маур мисли како неко може видети изложбу као представу са музеологом као редитељем, који креира сцену коју жели да публика види: „Он остаје у позадини и контролише представу са леве и десне стране позорнице, а публика среће само његове представнике оличене у водичима, чуварима, рецепционистима и др.“ (MAURE 1995: 163).

Другачију ситуацију имамо када се традиционално позориште измешта из свог домицилног простора, и када редитељ у том другом простору неке установе врши позоришне експерименте. Тако је Августо Боал (Augusto Boal) сарађивао са Полом Херитејдом (Paul Heritage) и Колецом „Квин Мери“ Универзитета у Лондону, и започео пројекат „Позориште у затворима“ у 37 затвора државе Сао Пауло. Он је применио позоришни метод у којем су чувари играли себе све делове – али и затворенике, где су обукли униформе осуђеника и усвојили њихове физичке ставове: спуштenu главу, руку на рамену човека испред (Boal 2002: 4, 6).⁵ Позорница је заправо та која онемогућава ширење путања кретања позоришне публике по готово читавом простору позоришне зграде, и она заједно са гледалиштем гради простор унутар простора, са својим путањама независним и од гледалишта. Такође, у простору музеја се може поставити и подијум, који може бити нека врста позорнице, на којој се изводи одређена акција као мање-више независна поставка у односу на остале већ изложене. Тако је Феликс Гонзалес Торес (Félix González-Torres) 1991. године – прво у галерији Andrea Rosen на својој изложби *Every Week There is Something Different*, па затим у Hamburger Kunstverein-у – поставио подијум пун светилки на којем је уметник Пјер Бал Бланк (Pierre Bal-Blanc) са слушалицама на ушима и само у доњем вешу, као го-го играч, два и по месеца, дневно најмање пет минута, изводио своју тачку (*Без назива – Го-го ѿлајформа за ѿлес*). У одсуству праве позорнице у простору музеја (у овом случају галерије), овај подијум постаје позорница независна од галеријског простора већ испуњеног уметничким делима.⁶

⁵ Боал напомиње да су „затвореници затворени у простору, али слободни у времену – ми смо, обратно, углавном слободни у простору али ограничени у времену. Затвореници имају слободу да анализирају своју прошлост и пронађу своју далеку будућност. Садашњост затвореника је њихова конфронтација са њиховим моћним непријатељем, чуварима, који такође сматрају за себе да су потлачени. Чуvari не воле да виде затворенике да се баве позориштем, ‘забављајући се’, док они сами морају да раде, чувају затворенике“ (Boal 2002: 5).

⁶ Постављањем мање позорнице на већ постојећу позорницу у позоришту не постиже се овај ефекат, јер ће та мања свакако нестати и утопити се у ону већу позорницу која је већ издвојен простор у којем делују само глумци. У филму Александра Ињаритуа (Alejandro Iñárritu) *Човек-ѿишница* (2014) у неколико кратких сцена се појављује цез бубњар Антонио



Сл. 2. *Декор* (1974–76) Марсела Бротарса

Требало би узети у обзир и чињеницу да изложбени простор није само просторија која има физичко постојање ограничено у односу на своје материјално окружење са реквизитама (зидови, екрани, осветљење итд.), него и симболички простор, место са специјалним аспектима који стварају оквир око објеката. У том смислу, Торесов подијум више има симболичку функцију, јер није попут слика и скулптура заштићен рамовима или стакленим кутијама (ови оквири код изложених уметничких дела имају практичну али и симболичку функцију). Подијум сам по себи може представљати оквир, који наглашава го-го играча и његово извођење (дакле, оно што је унутра), назначује границу између онога што је унутра и што је изван (уп. MAURE 1995: 163). Серија радова под називом *Декор* (1974–76) Марсела Брудтарса (Marcel Broodthaers), с друге стране, представљала је привремени оквир за објекте и радове, пре него сталну кућу, а притом је овај термин имао и позоришне конотације (SCHULTZ 2007: 178). За разлику од изложби које имају јасан почетак и крај, као и испланиран редослед, конструктивистичке изложбе, на пример, то не поседују, али их зато карактеришу многе улазне тачке и неспецифична путања (вид. HEIN 2002).⁷

Санчез (Antonio Sánchez), који независно од осталих актера и сцена изводи на тзв. малој позорници свој музички перформанс.

⁷ Алан Капров (Allan Kaprow) даје пример кубиста, који су прећутно отворили путању ка бесконачности (KAPROW 1966: 165–166).



Сл. 3. *Bon Voyage, Monsieur Ackermann* (1995) Риркрита Тираваније

Кустос, као и позоришни редитељ, потпуно влада простором у којем делује, а и један и други у њему врше припреме за оно што ће се на крају одиграти.⁸ Али редитељ тумачи и реинтерпретира текст, и ради на вербалном изражавању глумаца које произлази из текстуалне структуре сценарија и прати ову структуру. Луис Равели (*Louise Ravelli*) сматра да је „изложба, креирана кроз организацију експоната и простора, селекцију и грађење садржаја, и конструал односа међу улогама, смислен текст: то је простор кроз који се посетиоци крећу и простор који они ’читају’“ (*RAVELLI 2006: 123*).⁹ А Марк Маур мисли

⁸ Пјотр Пјотровски (*Piotr Piotrowski*) истиче како „кустос оперише зидом и простором, и да он ‘говори’ уз помоћ поменутих зидова и простора“ (*PIOTROWSKI 2013: 35*).

⁹ Мике Бал (*Mieke Bal*) употребљава термин „језик“ музеја као „говорење“ кроз „означавање јукстапозиције објеката“, па је тако по њој „ходање кроз музеј као читање књиге“.

да је „изложба текст који посетилац чита и интерпретира док се креће кроз простор“ (MAURE 1995: 160).¹⁰ Кристофер Вајтхед (Christopher Whitehead) пореди музеје и мапе у два погледа: склапање унутар музеја географске и временске мапе локација које су удаљене од музеја, али које су дефинисане и класификоване на теоријски начин; и просторни распоред музеја кроз који посетилац доживљава објекте (вид. WHITEHEAD 2009).¹¹ Роберт Смитсон (Robert Smithson), рецимо, ретко је користио мапе на традиционалне начине, а често набављао мапе путева области кроз које је путовао, при чему је мапирање пратило путовање (вид. HOLT 1979). На Смитсоновим изложбама су често биле изложене и мапе, и оне су заједно са материјалом пренетим са изворних локација у природи, као и фотографијама, пружале увид у процес стварања, али и у стварне размере његових дела огромних размера. Представа Дејвида Хенкока (David Hancock) *Конвенција картографије* из 1994. године украшена је мапама и фрагментима мапе који се појављују као објекти на позорници, и стоје ради слојева дубоких и још дубљих пејзажа.¹² Ови пејзажи се појављују из лажно једноставног извођења које се одвија у два посебна дела, прво демонстрација предавања, онда само-вођени обилазак кроз суседни „музеј“, са кратким завршетком у учионици за предавања (FUCHS, CHAUDHURI 2002: 43).¹³

И у позоришту и у музеју сценографије, односно поставке, бивају веома сличне. То се нарочито односи на ентеријере са намештајем и различитим реквизитама, које и у једном и у другом случају заузимају само један део изложбеног простора или позорнице, и притом немају један или два зида (у оба је плафон неприпадајући део тог ентеријера). Доминик Гонзалес Форстер (Dominique Gonzalez-Foerster) радила је серију соба (као, на пример, апартман за Фасбиндера – R. W. F., или соба у Морији посвећена Сеицуну Сузукију) које су углавном имале

Тако постоје два наратива: текстуални наратив који повезује објекте са њиховим функционалним и историјским пореклом; и просторни наратив који је последица „секвенцијалне природе посете“ (BAL 1996: 4).

¹⁰ Маур сматра да је за „публику изложба више као филм него позоришна представа. Наративна структура изложбе састоји се од монтаже различитих ‘слика’, која је резултат кретања посетиоца у простору“ (MAURE 1995: 162).

¹¹ У овом случају мапа није метафора за музеј, зато што мапе и музеји нису сачињени од просторног знања (WHITEHEAD 2009: 48–49, 137).

¹² Мапе упућују на путовања без дестинације аутобусом и колима, приказаних помоћу Хенкокових фигура у покрету (FUCHS, CHAUDHURI 2002: 43). У *Bon Voyage, Monsieur Ackermann* из 1995. године, на Лионском бијеналу, Риркрит Тираванија се довезао колима до музеја; а у *On the Road with Jiew, Jeaw, Jieb, Sri and Moo* из 1998. године, он је са пет студената са Универзитета Chiang Mai путовао колима од Лос Анђелеса до изложбеног места у Филаделфији.

¹³ Питер Фенд (Peter Fend) практиковао је мапирање као централни аспект свог креативног напора, између осталог и у *Mapping: A Response to MOMA* из 1995. године (вид. FEND 1995).



Сл. 4. *Айарѝман за Фасбинѝера – R.W.F.* (2015) Доминик Гонзалес Форстер



Сл. 5. *Минсѝерска новела* (2017) Доминик Гонзалес Форстер

снажан наративни или биографски садржај, иако унутра никада није било никога. Тако је личност, или биографија, била потпуно дефинисана простором: боја собе, предмети у соби, слике (вид. GONZALEZ-FOERSTER, OBRIST et al. 2015: 45).¹⁴ С обзиром на то да у овим собама нема људи, односно глумца, једини је простор тај који својом организацијом и распоредом реквизита представља повезујући фактор између позоришта и музеја. Форстерова ради и у отвореном простору, па је тако 2007. године урадила *Минстерску новелу*, минијатурни забавни парк или „отворени зоолошки врт“ претходних уметничких дела пропорционално умањених у величини 1 : 4, и распоређених око амфитеатричног травнатог пропланка поред старог градског зида на јужној страни Минстера (вид. WNUROW 2011: 75–97). Иако овакви радови постају нека врста музеја на отвореном, они се, првенствено по својој функцији, разликују од правих музеја овог типа.¹⁵

Музејски експонатни, уметнички перформанса и позоришни глумци

Простори позоришта и музеја, односно позорнице и изложбеног простора, некада могу да имају доста додирних тачака које их повезују у релативно кохерентан заједнички простор. С обзиром на то да перформери и глумци могу деловати и у једном и у другом простору, њихова је улога важна у повезивању и проширивању граница међусобних утицаја. Са музејским експонатима је деликатнија ситуација, јер они као такви немају своје место у позоришту. Иако се неки музејски предмети могу наћи и у позоришту (најчешће након што су доживели извесну трансформацију), њихова функција је потпуно различита од реквизита када се налазе у музејском простору. Ли Симонсон (Lee Simonson) мисли да „дизајни за позорницу нису за разлику од многих предмета данас класификовани као уметничка дела у музејима, и они су нечиста уметност, дерогативно позната у естетичким круговима као примењена или декоративна уметност“ (SIMONSON 1934: 12–13).¹⁶

¹⁴ Форстерова се противи идеји идентификације са ликом: „За мене, главни лик, најважнији лик је био гледалац, публика. Нисам желела било ког глумца, било какво присуство. У ово време, чак сам размишљала о филму, где бих могла да избришем све ликове, све глумце, да задржим само позадину, да задржим једино празне собе“ (GONZALEZ-FOERSTER, OBRIST et al. 2015: 46).

¹⁵ Ипак, музеји или галерије на отвореном могу да повезују и фигуративну скулптуралну традицију са културом традиције тела на нове начине (вид. WORPOLE 2000: 99).

¹⁶ Као мост или грађевина, они су тако много део савременог живота да њихова естетска вредност не може бити у потпуности изолована у изложбеном холу; они често бивају уништени, изгубљени или заборављени много пре него што било ко схвати да би они могли бити важне знаменитости у естетском развоју нације или континента (SIMONSON 1934: 13).

Употребљавајући предмете како би креирали простор, куратори проширују просторни потенцијал и искуство простора, а дистанцирањем од просторног дизајна они стављају искуство простора у позадину као пасивни и инертни оквир за осмишљени приказ (вид. Tzortzi 2007). Потпуно празан простор у музеју – простор који нема ниједан музејски експонат, нити слике окачене на зидове – није изложбени простор, осим у случају када он сам постаје уметничко дело. Током првих деценија XX века уметнички музеји су били замишљени као места „колективног искуства“, што је понекад био резултат и инспирисаности Баухаусом. Неки уметнички музеји су тако постали врста *Gesamtkunstwerk*-а, односно „потпуно уметничко дело“ или „јединствено уметничко дело“, да би се на њих упутило као на изложбу искуства (вид. ARONSSON, ELGENIUS 2015: 104).

Појединим уметницима је идеја за уметничко дело важнија него стварно, завршено дело, и тада простор, у одсуству објеката, може да има кључну улогу на изложби. На раније поменутој изложби *Празнина*, Клајн је одлучио да не изложи ништа – барем ништа што је одмах видљиво или опипљиво. Са великом пажњом и прецизним тајмингом он је почео да планира догађај такве врсте којем ниједан изложбени простор није посведочио. Клајн је намеравао да демонстрира парадокс како би такав простор могао да буде раздвојен од уобичајене, свакодневне области предмета (WEITEMEIER 2001: 31).¹⁷ Ипак, требало би напоменути чињеницу да у овом Клајновом раду посетиоци имају могућност да продру и делимично испуне ту празнину, за разлику од позоришне публике која то не може да учини на празној позорници традиционалног позоришта. Брајан О’Доерти (Бryan О’Doherty) пише о томе да је модерна галерија изграђена по законима тако ригорозним као што су они за грађење средњовековне цркве: „Спољашњи свет не сме да продре, тако да су прозори обично затворени. Зидови су обојени у бело. Плафон постаје извор светлости“ (O’DOHERTY 1999: 15).¹⁸ Ни на позорницу не сме да продре спољашњи свет, нема отвора за пропуштање природне светлости (чак ни на плафону). Међутим, зидови позоришне сале, као и цео тај простор, јесу тамни, недостатак природне светлости се надомешћује вештачким осветљењем које игра веома

¹⁷ Представљање би могло да буде посвећено ни апстрактној идеји нити конкретној ствари, него *indéfinissable*-у, неодређеном у уметности (Ежен Делакроа [Eugène Delacroix] то је назвао „нематеријално“), Клајнов термин за увек присутну али неописиву ауру коју поседује свако велико уметничко дело (WEITEMEIER 2001: 31).

¹⁸ Упоређујући модерну галерију са белом коцком, О’Доерти напомиње да „ако бели зид не може да буде сумарно одбачен, онда се он може схватити. Ово сазнање мења бели зид, док је његово значење састављено од менталних пројекција заснованих на неизложеним претпоставкама. Зид су наше претпоставке. Императив је за сваког уметника да познаје ово значење, и шта оно чини за његово дело“ (O’DOHERTY 1999: 80).

значајну улогу. Бели зидови отварају музејски и галеријски простор (граница постаје прозирна, чинећи да се унутрашњи и спољашњи простор готово спајају), али га истовремено својим физичким присуством ограђују од спољашњости и чине целином која може да самостално egzистира у појединим случајевима, када у њему нема никаквих објеката.¹⁹

У традиционалном позоришту, празан простор – или једноставна конструкција која представља тај простор без било каквих реквизита – може да има своју функцију само један краћи временски период, у којем се глумци не појављују на позорници. У супротном, публика би из својих удобних седишта све време зурела у празну сцену, без могућности да се, као у музеју, кроз тај простор креће, испитује га, успоставља интерактиван однос доживљавајући и реагујући различито на сваки, само на први поглед исти део таквог простора. Питер Брук (Peter Brook) сматра да се може узети било који празан простор и назвати отвореном сценом, што значи да би и изложбени простор у музеју могао да послужи датој сврси. Он, такође, напомиње да је за стварање позоришта довољан неко ко се креће у том празном простору и неко ко га гледа – на изложбама где се изводе перформанси и акције имамо и извођача и посматрача, с том разликом да ту не постоји, као у позоришту, јасно дефинисана и издвојена позорница (уп. Brook 1972). У оваквим музејским извођењима често не постоји само једна позорница, већ више тзв. позорница, чије се димензије и позиције мењају у зависности од кретања перформера и глумаца, које се притом и умећу и преплићу једна у другу. Међутим, када се у музејима излажу уметничка дела, без учешћа живих перформера, не постоји подела на учеснике и публику. У том случају посетиоци, као публика, истовремено постају и учесници када успостављају интерактиван однос са делима. Маур истиче како је креирање изложбе контекстуализовани процес који се састоји од обликовања композиције у простору са предметима: „Изложба је систем комуникације који се састоји од постављених предмета у простору, и она није насумично усаглашавање ових и других елемената“ (MAURE 1995: 160, 156–157).

¹⁹ Андре Малро (André Malraux) 1950-их година употребио је формулацију *музеј без зидова* у сврху препознавања његовог значаја као савременог друштвеног простора у стварању идентитета. По његовом мишљењу, то је нешто што пружа могућност за репродуковање уметности, нарочито преко фотографије. Фотографске репродукције слика и предмета који се налазе у музеју дозвољавају продужење идеје музеја иза физичких граница музејске зграде (NETHERINGTON 2000: 136). У филму *Дојвил* (2003) Ларса фон Трира (Lars von Trier), који је сниман у великом хангару у Тролхатану у Шведској, занимљива је функција зидова. Наиме, у сценама у којима је приказана ноћ они су потпуно затамњени, док су у оним које се односе на дан јако осветљени вештачком светлошћу. У првом случају, као што је то у позоришту, зидови затварају физички простор, а отварају сцену; а у другом, као у музеју, они отварају физички простор у бескрај, а затварају сцену са реквизитама у уоквирену целину.



Сл. 6. Музеј без зигова Андреа Малроа из 1950-их година

Интеракција између посетилаца и музејских експоната зависи од положаја и величине изложених предмета, али се она проширује и поприма непредвидиве токове у зависности од кретања и доживљаја посетилаца.²⁰ У позоришту пак, гледаоци не могу активно, крећући се и проматрајући из свих углова, да граде драматуршки ток позоришне представе. Дело Марсела Дишана *Нека буде гајто* (1946–66) својом поставком – са шпанским вратима у првом плану, нагим женским актом који лежи на гранчицама са лампом на гас у својој левој руци и фотографијом планинског пејзажа са водопадом у позадини – представља театарску илузију призора и неодољиво подсећа на позорницу са пратећом сценографијом. Међутим, овај асамблаж је на посебан начин повезан са музејским простором, и то нарочито због чињенице да се може перципирати са свих страна. Али, када посетилац посматра призор кроз два отвора на вратима, он се налази у сличној позицији као и гледалац у традиционалном позоришту који само из пасивног

²⁰ Херберт Бајер (Herbert Bayer) наводи Музеј ваздухопловства у САД као добар пример архитектонске организације простора који служи посетиоцу, ограничен на величину која не би могла да преоптерети посетиочеву снагу нити да умањи његов капацитет за перцепцију: „Приказујући веома велике предмете као што су историјски авиони поред оних малих, представљала је проблем... рампа је дизајнирана у сврху вођења посетиоца јасно у хронолошком реду кроз музеј. Рампа ће га подићи на тачку погледа који ће бити прилагођен великим и малим предметима. То ће проширити његово виђење, укључујући под као изложбену област, и допустити му да види предмете не само хоризонтално, него у свим правцима“ (BAYER 1961: 284).

положаја посматра позорницу и објекте на њој. Октавио Паз (Octavio Paz) напомиње како, за разлику од *Великој стакла* (1915–23), где посматрач мора да замисли призор Невестиног уживања да буде обнажена, у *Нека буде гајџо* је Дишан види у стварном тренутку испуњења (вид. PAZ 1990). Елеменат из овог рада који битно мења посматрачеву перцепцију у зависности од позиције из које гледа дело, јесте део фотографије швајцарског пејзажа у позадини. Када се посматра са стране, она је то што и јесте – дводимензионална слика; а када се гледа кроз отворе на вратима, она постаје илузија стварног тродимензионалног пејзажа са водопадом.²¹ Брук мисли да ће прави позоришни дизајнер своје нацрте замишљати у сталном покрету, у акцији, у односу на оно што глумца доноси на позорницу током призора: „Другим речима, за разлику од штафелајног сликарства с две димензије и скулптуре с три, дизајнер мисли терминологијом четврте димензије, времена – не слика већ покретна сценска слика“ (BROOK 1972: 107).²² Јозеф Свобода (Josef Svoboda) био је мишљења да циљ дизајнера не може више бити опис или копирање стварности, него стварање њеног мултидимензионалног модела (BURIAN 1974: 31).

Музејски експонати се, такође, могу извући из просторног контекста изложбеног простора и проћи кроз трансформацију у неком другом простору (а да то није позориште), али и обратно, предмети као што су индустријски производи могу бити изложени у музеју или галерији. Тако је Фабрис Ибер (Fabrice Hybert) 1995. године у Музеју модерне уметности у Паризу изложио скуп индустријских производа, онако како их је испоручио произвођач. Он је, притом, створио потпуно функционално пословање *Unlimited Responsibility* (UR), као средство за развој и маркетинг његовог POF-а (Prototypes of Functioning Objects). Ови предмети су изложени за јавну продају, и били су намењени да инспиришу нове обрасце понашања посредством корисникове

²¹ У својим писмима Михаилу Матјушину (Михаил Матюшин) из 1915. године поводом представе *Победа над сунцем* (1913), Казимир Маљевић (Казимир Малевич) посебно говори о својим сценским нацртима у којима се по први пут појавила форма (црног) квадрата: „Завеса представља црни квадрат – зачетак свих могућности – који у свом развоју добија страховиту снагу. Он је родоначелник коцке и кугле, његова распадања доносе изванредну културу у сликарству. У опери он је означио почетак победе. Много тога што сам поставио 1913. године у Вашој опери ‘Победа над сунцем’ донело ми је масу новог, али то нико није приметио“ (Милушковић 1998: 82–83).

²² Велико стакло је састављено од два дела одвојена двома стакленим тракама, од доњег дела *Нежење* и горњег *Невесића*. На доњој половини тродимензионални предмети су пројектовани на дводимензионалну прозирну површину, а горња половина назначује проблеме четвородимензионалног. Паз истиче како смо у случају Дишановог *Великој стакла* суочени са шарнир сликом (која гледа [затвара] себе), која нам, док она гледа или се склапа, физикално и/или ментално, показује друге видике, друга појављивања истог елузивног објекта (вид. PAZ 1990).

сопствене имагинативне, физичке интеракције са њима (RINDER 2005: 118). Тони Бенет (Tony Bennett) у својој књизи *Рођење музеја: историја, теорија, еволуција* (1995) пише о трећој равни формирања музеја, и она се тиче његовог учешћа у обликовању транспарентних правила организације изложбеног простора који би он могао да дели са другим просторима у којима се излажу разни предмети, као што су робне куће, индустријски сајмови, и у обликовању правила која би вршила улогу извесне парадигме идеалне, логичне и транспарентне друштвене организације (вид. BENNETT 1995).



Сл. 7. Музеј ваздухопловства у САД

И у позоришту реквизите могу да доминирају позорницом, али углавном само у краћим временским периодима, и то често у тренуцима када ниједан живи извођач није на сцени.²³ Углавном су глумци или перформери главни актери представе или перформанса, и стога су им остали елементи на позорници или у изложбеном простору подређени. Тако Ли Симонсон сматра да је центар сваког драмског представљања

²³ У неким представама, као што су позоришне инсталације, уопште се не појављују глумци – већ само реквизите и визуелно-аудитивни уређаји као супститути глумаца – што је нова тенденција у позоришној уметности, која би на одређени начин могла да измени, пре свега, визуелне просторне односе, и подстакне гледаоце на активно учешће у представи.

већ живи, тродимензионални објекат – глумац (SIMONSON 1934: 16), а Марк Маур да је сет подређени елеменат извођења глумаца, док је на изложби подређен предметима који играју главну улогу на позорници (MAURE 1995: 162). У перформансу објекат може да буде живи извођач, који је у том случају подређен другом живом извођачу као субјекту. У раду *Сведочење* (1981), изведеном у Уметничком центру ANZART, Христовој цркви на Новом Зеланду, Улај (Ulay) је седео на поду, непомичан неколико сати док је Марина Абрамовић, стојећи на уздигнутој платформи, показивала на њега; посетиоци су видели то исконско двојство субјекта и објекта као безвремени и мирујући споменик усред процеса промене (MCEVILLEY 1990: 280). У позоришту, прецизније луткарском, тај „живи објекат“ је најчешће лутка која обликује амбивалентну природу самог тела, и она као анимирано биће може да глуми и делује на објекте, али је као део материјалног света осетљива на деловање (вид. WILLIAMS 2014: 27).²⁴ Како се тај однос даље развија, субјект, односно глумац или перформер, конструисан на позорници пројектује себе у објекте (ликови у класичном позоришту, парцијални објекти у перформансу) које он може да измисли, умножава и елиминира ако затреба (FÉRAL 1982: 176–177). Шехнер верује да живи простор укључује цео простор у позоришту а не само оно што се назива позорница, и да постоје стварни односи између тела и простора кроз који се тело креће.

Међутим, он овде мисли на амбијентално позориште, и његов први сценски принцип да се створе и користе читави простори, дословне сфере простора, простори унутар простора, простори који садрже, или обухватају, или се повезују, или додирују све области у којима је публика и/или извођачи (вид. SCHECHNER 1994: 2).²⁵ У традиционалном позоришту публика нема могућност да се креће на позорници, не успостављају се односи између њихових тела и простора на којем су глумци. Самим тим нема ни додира, нити међусобног контакта тела једних и других, док је у перформансу то могуће. Не тако ретко, извођачи у перформансима који се изводе у музеју или галерији користе своја тела као препреку, и на тај начин иницирају телесни додир са посетиоцима. Тако су Марина Абрамовић и Улај у раду *Немерљивости* (1977), изведеном у Галерији модерне уметности у Болоњи, стајали једно наспрам

²⁴ Међутим, лутка се током процеса анимирања заправо трансформише из објекта у субјект, чиме се на изванредан начин замењују њена позиција и позиција глумца-аниматора.

²⁵ Сви простори су активно укључени у све аспекте извођења. Само позориште је део већих окружења изван позоришта. Ови већи простори изван позоришта јесу живот града; и такође временско-историјски простори – модалитети времена/простора. По Шехнеру је висцерални осећај за простор елузиван, чак и за оне који су га искусили. То је комуникација од простора тела изнутра, ка унутрашњости простора места у којем је неко (SCHECHNER 1994: 2, 18).

другога наги, у уском улазу у музеј.²⁶ Сваки посетилац је морао да уђе постранце окрзнувши, притом, њихова тела, а да би то учинио, прво је морао да одлучи с којим од њих ће се суочити (MCEVILLE 1990: 281). Други уметници, као што је, на пример, Јозеф Бојс (Joseph Beuys), стварају препреку а да се не додирују телима са посетиоцима; он је у свом раду *Главни шок на изложби Лојани њросџор* (1967), као анонимни станаар тзв. лојане куће – у бело окреченом простору са подом боје рђе који је дуж зидова био обрубљен бедемом направљеним од чистог путера – увек изнова повлачио границу између себе и публике која је остајала увек напољу при покушајима да прекорачи ову лојану препреку.



Сл. 8. *Present continuous past(s)* (1974) Дена Грејама

Гледаоци у позоришту највећим делом гледају оно што се одвија на позорници, а повремено скрећући поглед са ње они прате и бочна дешавања, између осталог и она у гледалишту, односно понашање и реакције појединих гледалаца. Будући да је, барем за сада, глумац центар драмског представљања, публика свој поглед највише усмерава ка извођачима и њиховим телима, ишчекујући шта ће се догодити

²⁶ Перформанси се повремено изводе и у позориштима, и тада позоришна сала преваходно има улогу простора у којем се извођење одвија; она, дакле, у овом случају није место сусретања позоришне уметности и уметности перформанса. Управо су Марина и Улај свој последњи рад *Позитивна нула* (1983) извели у позоришту Carré у Амстердаму.

када они узврате поглед ка њој. Барбара Фридман (Barbara Freedman) сматра да ми у позоришту тражимо онај тренутак када наше гледање није више гледање (као у филму), него бити виђен, враћање погледа помоћу одраза који пориче процес: „С обзиром на то да традиционална драма постиже ово стављањем у покрет серија лутајућих погледа који следе када то прекине наш сопствени поглед, без тога да нам покаже како, уметност перформанса поставља саму театарску конструкцију на позорницу“ (вид. FREEDMAN 2003). Џулија Шер (Julia Scher) у свом уметничком пројекту видео-надзора *Security by Julia* (1988), у Collective for Living Cinema у Њујорку, од изложбе је креирала простор у који свако долази да би био виђен, то јест, да би видео друге.²⁷ А у *Present continuous past(s)* (1974) Дена Грејама (Dan Graham), где је са малим закашњењем приказана слика сваке особе која је ушла у простор, снимљени посетилац из позиције „позоришног лика“, подређеног идеологији представљања, прелази у положај пиона потчињеног репресивној идеологији урбаног тока (вид. ALBERRO 1999).²⁸ Видимо да је савремена визуелна уметност успела да испрати ове нове технолошке промене, које су у великој мери утицале на уметнички израз. Направе за праћење и надгледање – настале као резултат еволуције камере – јесу кључни елеменат у том заокрету, првом великом након револуционарног открића камере и филма. Како ће позориште одреаговати на ове и друге уређаје који се великом брзином усавршавају, као и на нове медије уопште, остаје да се види у времену које следи. Али оно што је већ сада видљиво, неки позоришни редитељи се смело упуштају у експериментисање са различитим медијима и њиховим средствима за изражавање, и то се у њиховим представама може видети и протумачити као почетак можда једне нове ере у развоју позоришта.

Временски оквир представе и изложбе

Позоришна представа има утврђено време трајања, за разлику од изложбе, чији је временски оквир флексибилан и зависи од посетиоца. Њему су на располагању скоро сви дани током трајања изложбе, као и сати у склопу радног времена музеја, те тако он може да у тим ширим

²⁷ За ову изложбу је главна сцена била *Плава њошера* (у режији Џека Волша [Jack Walsh]), у којој је надзорна камера хватала унутар празног театра две жене како јуре једна другу.

²⁸ Особа која гледа у монитор види и слику себе од пре осам секунди и оно што се рефлектовало са монитора на огледало осам секунди пре, што је шеснаест секунди у прошлости (зато што је поглед камере од осам секунди раније ишао уназад на монитору осам секунди пре, и ово се рефлектовало на огледалу упоредо са потом представљеним одразом посматрача). Бесконачни регрес временских континуума унутар временских континуума (увек одвојен интервалима од осам секунди) ствара се унутар временских континуума (ALBERRO 1999: 39).

оквирима самостално формира временски оквир изложбе. Дакле, посетилац, а не кустос или куратор, утиче на трајање изложбе, док у позоришту искључиво редитељ, у договору са одређеним члановима позоришне екипе, утврђује временско трајање представе. Мишел Фуко (Michel Foucault) сматра да су „музеји хетеротопије времена акумулираних у бесконачности, код којих време не престаје да се гомила и успиње ка сопственом врху“ (Фуко 2005: 34).²⁹ Ејлин Хупер-Гринхил (Eilean Hooper-Greenhill) мишљења је да „данашњи музеји највећим делом немају за циљ да нагомилавају све или да конституишу место свих времена које је само изван времена, и да је велика фаза музејског прикупљања готова“ (HOOPER-GREENHILL 2000: 152). Време које протиче у позоришту различито је од оног изван њега, што је случај и са њиховим просторима, иако се они међусобно граниче. Међутим, и временски односи унутар самог позоришта се разликују, па су тако и време представе и време позорнице супротстављени времену позоришта. Брус Вилшир (Bruce Wilshire) пише о томе да „време“ и време, „свет“ и свет, глумци и публика, морају да се укрштају, и то је сусретање које је позориште (вид. WILSHIRE 1982). По Дејвиду Вајлсу (David Wiles), у пракси је немогуће концептуализовати време осим преко просторних метафора: „Време пролеће поред нас, излази испред нас, ми пролазимо кроз њега, оно пролази сувише брзо, сада је иза нас“ (WILES 2014: 2).

Време гледаоца који посматра тече паралелно са временом представе, и то је оно објективно време или време по часовнику. Међутим, субјективна времена на позорници и у гледалишту су потпуно другачија, и она зависе од унутрашњих диспозиција глумаца и гледалаца, као и начина на који они перципирају и доживљавају субјекте који на позорници или у гледалишту врше одређене радње.³⁰ Када се глумци крећу на позорници, најчешће имају осећај да је простор мањи, и то је још више наглашено уколико је кретање брже (а самим тим и освајање простора); супротно, када глумац стоји или седи извесно време, према његовом субјективном осећају простор позорнице, али и гледалишта, биће углавном већи него у претходном примеру. И у случају када је

²⁹ Мишел Фуко напомиње разлику између утопија и хетеротопија: утопије су распореди без стварног места, који ступају у однос директне или обрнуте аналогије са стварним простором или друштвом; хетеротопије су стварна, збиљска места чији се обриси називу у свакој установи друштва, и која су својеврсни противраспореди, својеврсне утопије упросторене посредством стварних распореда, свим оним реалним распоредима који се могу пронаћи унутар културе истовремено као представљени, оспорени и преокренути, места која су изван свих места, но чији се положај ипак да стварно одредити (Фуко 2005: 31).

³⁰ Игор Стравински (Игорь Стравинский), на пример, у својој *Поеџици музике* разликује два времена: прво, психолошко време, „које се мења према унутарњој диспозицији субјекта и догађајима који су деловали на његову свест“, и друго, „онтолошко време“, које он изједначава са „стварним“ временом или временом по часовнику (ЅЕТАК 1965: 10).

радња представе смештена у прошлост, свему ономе што се одиграва на позорници присуствују гледаоци. Ако изузмемо музејски театар који се најчешће бави прошлостју и познатим личностима кроз своје представе, музејске изложбе са музејским експонатима не презентују прошлост, већ чувају предмете из прошлости за садашње и будуће генерације. Пјотровски истиче како је „музеј у својој генези окренут прошлости; то није само храм посвећен ‘музама’, него и својеврсни маузолеј, својеврсно историјско и историјско-уметничко сећање“ (PJOТРОВSKI 2013: 50). Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) пише о томе како рам за слику разбија време и да је недоступност главно обележје културне слике: „Таква слика, по својој природи, остаје ‘даљина, ма колико нам била близу’. Близина коју смо кадри да извучемо из њене материје, не иде науштрб даљини, коју слика по својој појави и даље чува“ (BENJAMIN 1974: 105, 122).

Објективно време у музеју је променљиво, за разлику од позоришне представе, и њега креира посетилац. Стога време посетиоца музеја не тече паралелно са временом изложбе, због временског али и просторног дисконтинуитета; јер су посете непрекидане паузама у активном учешћу, а посетиоци притом често прелазе из једне у другу просторију. Перформанс који се изводи у неком музејском или галеријском простору, у одређеном временском периоду, не може бити исти уколико се понови у неком другом времену. Антонен Арто (Antonin Artaud) говорио је о позорници као живом месту и представи као о само једном искуству: „Ми и даље одбијамо да позориште сматрамо за музеј ремек-дела, ма како ова била лепа и људска. За нас, а мислимо ни за позориште, неће бити ни од каквог смисла комади који не удовољавају *принципу актуелности*. Актуелности осећања и преокупација, а мање чињеница“ (ARTO 2010: 155).³¹ Жозет Ферал (Josette Féral) напомиње како помоћу видео-камере са којом се сваки перформанс завршава, он себи обезбеђује прошлост (FÉRAL 1982: 177). Перформанс и након извођења може да се презентује посетиоцима изнова путем видео-монитора у музејском простору, а такав вид излагања није стран ни позоришту.³² За разлику од музејских експоната, који су у највећем броју случајева оригинална дела, перформанси који се на екрану могу гледати неогра-

³¹ Арто је сматрао и да би требало прекинути с култом текстова и *писане* поезије: „Писана поезија вреди само једном и нека се затим уништи. Нека мртви песници уступе место другима“ (ARTO 2010: 80).

³² Још од раних 1920-их година су започели експерименти са уметањем филма у позориште, односно садејства између позорнице и екрана. Тако је Сергеј Ајзенштајн (Сергей Эйзенштейн) у своју представу *Кола мудрости, двоја лудости* (1923) од Островског (Островский), у позоришту Пролеткулта, уклопио кратак комичан филм, посебно снимљен у ту сврху (филм није био издвојен додатак, већ део монтажног плана представе) (AJZENŠTAJN 1964: 35).

ничен број пута јесу копије оног оригиналног извођења уживо.³³ По Бенјамину, техничка репродукција уметничког дела први пут га у историји еманципује од његовог паразитског постојања у ритуалу: „Репродуковано уметничко дело постаје у све већој мери репродукција уметничког дела које је и намењено репродуковању“ (BENJAMIN 1974: 123).³⁴

Притом, требало би узети у обзир чињеницу да су перформанси због свог успоренијег ритма и специфичног телесног израза перформера, пријемчивији од динамичнијих и константнијих позоришних представа за музејско представљање у екранизованој форми. Међутим, како је утицај перформанса у позоришту све израженији, и будући да све више уметника перформанса глуми у представама, његови елементи који су од значаја за мултимедијално изражавање присутни су све више и у позоришној уметности. Фералова истиче да нам перформанс у својим огољеним радовима, свом истраживању тела, и свом спајању времена и простора, пружа врсту театралности у слоумошну, коју налазимо у раду у данашњем позоришту: „Перформанс истражује испод површине тог позоришта, дајући публици поглед на његову унутрашњост, његову полеђину, скривено лице“ (FÉRAL 1982: 176). Када је пак реч о видео-радовима, њихово презентовање у музејима и галеријама је прилично флуидно, нарочито када се већи број истовремено пушта у различитим деловима изложбеног простора. Неконзистентност која се у том случају јавља – немогуће је пронаћи адекватан тајминг који омогућује да се сваки погледа од почетка – приморава посетиоца да уложи додатни напор како би изградио тзв. драматуршки ток. Мултипликоване покретне слике које се непрестано смењују не остављају гледаоцу превише простора за њихово склапање у једну повезану тзв. драматуршку целину, за разлику од музејских експоната, чија статичност му пружа готово неограничену слободу и време да прави различите варијанте.³⁵

Од којег год видео-рада да крене, посетилац ће након његовог завршетка тешко стићи на почетак неког другог, па ће тако видео-монитори, а не живи реципијенти, више водити тај тзв. драматуршки ток. Дислокација времена и истовремена пројекција видео-уметности у

³³ Даље можемо говорити и о томе да је и свако следеће пуштање снимка перформанса у музеју копија оног премијерног.

³⁴ Он напомиње како се техничко репродуковање филмских дела, за разлику од књижевних или сликарских дела, заснива непосредно на техници њихове производње, и да оно притом није спољни услов њиховог масовног ширења (BENJAMIN 1974: 123).

³⁵ Ипак, традиционалне форме уметности истовремено могу постати и преносиве и заменљиве, а за разлику од њих, успех видео-уметности као форме музејске инсталације требало би онда да, услед њених јединствених временско-просторних особина, зависи од тренутка гледања (вид. MANASSEH 2009: 92).

простору галерије могли би да изискују потребу за новом „темпоралношћу“, или новим временским подсетником унутар статичних архитектонских граница традиционалног простора музеја (MANASSEH 2009: 91–92). Време посетиоца и гледаоца видео-радова у музеју је паралелно са временом слике на екрану само док он гледа у одређени видео-монитор, али због сталног преусмеравања пажње ка другим екранима ова времена у том обједињеном току нису паралелна.³⁶ Међутим, још један битан аспект је и мултидимензионалност видео-рада, односно чињеница да ток његове слике није истоветан са током збивања у самом раду, али ни у изложбеном простору. Видео-монитори могу да буду постављени на зидове музеја или галерије на малом растојању један од другог, и у том случају се многобројне покретне слике мешају и нарушавају перцепцију посетилаца, поготово уколико они нису довољно усредсређени на одређени видео-рад (са звуком у овом случају углавном не би требало да буде проблема, јер су код сваког монитора обично постављене слушалице).

Зато је боље решење поставити видео-радове у издвојене замрачене просторије, са завесама на улазу, у којима се слика, а нарочито звук, несметано простире не реметећи притом аудио-визуелне форме које се презентују у другим просторијама. Филип Аусландер (Philip Auslander) напомиње да „док видео потврђује звук који је снимљен понављањем живе продукције звука, живо извођење потврђује видео-повнављањем његових слика и особа у стварном простору“ (AUSLANDER 2008: 105). Презентовање видео-рада у музеју се додатно усложњава када се укључе и живи извођачи који изводе перформанс, и тада је неопходно повезати у релативно складну целину у приличној мери различите медије. Та супротстављеност видео-рада и перформанса огледа се, пре свега, у техничком аспекту, који је нарочито наглашен у видео-уметности и привлачи посебну пажњу. Роберт Векслер (Robert Wechsler) истиче како је један од разлога зашто технички медиј привлачи пажњу сасвим једноставно фактор „како то они раде?“ (вид. WECHSLER 2006). Аусландер сматра како се могућност да опажање публике може неизбежно бити привучено ка екрану чак када су присутни и људи, обично не узима у обзир као део изједначавања (AUSLANDER 2008: 40).³⁷

³⁶ За разлику од времена музејског посетиоца, гледаоца видео-радова, који није паралелно у континуитету, време филмског гледаоца је константно паралелно са временом слике на екрану.

³⁷ У представи *Реквијем за Л.*, Алена Платела (Alain) и Фабриција Касола (Fabrizio Cassol), изведеној на 52. Битефу 2018. године, у позадини, у видео-раду на великом екрану, приказан је последњи сат живота белкиње Луси, док у првом плану на позорници, у склопу погребног ритуала, четрнаест афричких музичара обучених у црно изводе музичку партитуру састављену, пре свега, од Моцартовог *Реквијема* и афричке музике. Иако је екран у

По Грегу Гисекаму (Greg Gieseckam), извођачи у представама са екранима на позорници су вешти у наступу и одбацавању модалитета извођења, и тензије између живог извођења и његовог уоквиреног представљања на екрану често постају значајна тачка фокуса или гледаочевог задовољства (вид. GIESEKAM 2007: 15).

Када је реч о видео-радовима, и уопште различитим покретним сликама на екранима, „отворени“ изложбени простор у музеју пружа посетиоцима слободу да у великој мери сами креирају своју путању кретања и временски оквир, односно да формирају тзв. драматуршки ток. С друге стране, позорница је издвојена од остатка позоришне зграде, и као таква омогућује гледаоцима да из статичног положаја посматрају делимично фиксирану мултимедијалну поставку са екранима; делимично, зато што се њихова пажња преусмерава са једног на друге екране, а нарочито на живе извођаче. Другачија је ситуација када се на читавој позорници, рецимо, налази само један видео-монитор, и тада је гледалац принуђен да се фокусира само на њега. Међутим, оваква поставка не би могла да опстане дуго на позорници, јер би у супротном гледаоци присуствовали биоскопској пројекцији.³⁸ Тај екран би подсећао на оне музејске експонате који су несретним случајем извучени из музеја и постављени сами на позорницу, али што је још битније, потпуно би се изгубио драматуршки ток без којег позоришна представа не постоји.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- AJZENŠTAJN, Sergej. *Montaža atrakcija: eseji o filmu*. Beograd: Nolit, 1964.
- ALBERRO, Alexander (ed.). *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1999.
- ARONSSON, Peter, Gabriela Elgenius. *National Museums and Nation-building in Europe 1750–2010: Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*. London and New York: Routledge, 2015.
- ARTO, Antonen. *Pozorište i njegov dvojniki: o pozorištu i filmu*. Beograd: Utopia, 2010.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London and New York: Routledge, 2008.
- BAL, Mieke. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. London and New York: Routledge, 1996.
- BAYER, Herbert. "Aspects of Design of Exhibitions and Museums." *Curator* 4 (1961): 257–288.
- BENJAMIN, Walter. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974.
- BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge, 1995.

другом плану, главни фокус гледалаца је управо на видео-раду којем живи извођачи трансформисани у објекте на изврстан начин постају подређени.

³⁸ Занимљиво је то да је Всеволод Мејерхолд (Всеволод Мейерхольд) видео звучни филм као покушај филма да се такмичи са позориштем, са живим глумцима, опремањем екрана са дијалогом (вид. MEYERHOLJD 1976).

- BOAL, Augusto. *Games for Actors and Non-Actors*. London and New York: Routledge, 2002.
- BRAWNE, Michael. *The Museum Interior: Temporary and Permanent Display Techniques*. Architectural Book Publishing Company, 1982.
- BRIDAL, Tessa. *Exploring Museum Theatre*. Oxford: AltaMira, 2004.
- BROADHURST, Susan, Josephine Machon (eds.). *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- BROOK, Peter. *Prazni prostor*. Split: Nakladni zavod Marko Marulić, 1972.
- BURIAN, Jarka. *The Scenography of Josef Svoboda*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1974.
- CONAN, Michel. "The Fiddler's Indecorous Nostalgia." In: YOUNG, Terence, Robert Riley (eds.). *Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations*. Washington D. C: Dumbarton Oaks, 2002, 91–119.
- DINULOVIĆ, Radivoje. *Arhitektura pozorišta XX veka*. Beograd: Clio, 2010.
- FALK, J. H., L. D. Dierking. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2000.
- FEND, Peter. "Mapping: A Response to MoMA." M. Rose Publications, 1995.
- FÉRAL, Josette. "Performance and Theatricality: The Subject Demystified." *Modern Drama* Vol. 25, No. 1 (1982): 170–181.
- FREEDMAN, Barbara. "Frame-up: Feminism, Psychoanalysis, Theatre." *Theatre Journal* Vol. 40, No. 3 (1988): 375–397.
- FUCHS, Elinor, Una Chaudhuri (eds.). *Land/Scap/Theater*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 2002.
- FUKO, Mišel. *Mišel Fuko, 1926–1984–2004, Hrestomatija*. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005.
- GIESEKAM, Greg. *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- GONZALEZ-FOERSTER, D., H. U. Obrist, L. Gillick, A. Sen, P. Falguieres, O. Zahm (eds.). *Dominique Gonzalez-Foerster*. Paris: Flammarion, 2015.
- HARDING, James M., Cindy Rosenthal (eds.). *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 2009.
- HEIN, George E. *Learning in the Museum*. Abingdon: Taylor & Francis, 2002.
- HETHERINGTON, Kevin. *New Age Travellers: Vanloads of Uproarious Humanity*. London and New York: Cassell, 2000.
- HOLT, Nancy (ed.). *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. New York: New York University Press, 1979.
- HOOPER-GREENHILL, Eileen. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London and New York: Routledge, 2000.
- KAPROW, Allan. *Assemblage, Environments, and Happenings*. New York: H. N. Abrams, 1966.
- MALONE, Meredith. "Andrea Fraser, What do I, as an Artist, Provide?" *Mildred Lane Kemper Art Museum* (May 11 – July 16, 2007).
- MANASSEH, Cyrus. *The Problematic of Video Art in the Museum, 1968–1990*. Amherst, New York: Cambria Press, 2009.
- MAURE, Marc. "The Exhibition as Theatre – On the Staging of Museum Objects." *Nordisk Museologi* 2 (1995): 155–168.
- MCEVILLEY, Thomas. "Marina Abramović/Ulay, Ulay/Marina Abramović." *Polja* (1990).
- MEJERHOLJD, Vsevolod. *O pozorištu*. Beograd: Nolit, 1976.
- MIJUŠKOVIĆ, Slobodan. *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva: umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*. Beograd: Geopoetika, 1998.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1999.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, Appearance Stripped Bare*. New York: Arcade Publishing, 1990.

- PIOTROVSKI, Pjotr. *Kritički muzej*. Evropa Nostra srbija, Centar za muzeologiju i heritologiju, Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 2013.
- POSNER, Dasia N., Claudia Orenstein, John Bell (eds.). *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. London and New York: Routledge, 2014.
- RAVELLI, Louise J. *Museum Texts: Communication Frameworks*. Abingdon, New York: Routledge, 2006.
- RINDER, Lawrence. *Art Life: Selected Writings, 1991–2005*. New York: Gregory R. Miller & Co, 2005.
- SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater: An Expanded New Edition including "Six Axioms For Environmental Theater."* New York, London: Applause, 1994.
- SCHULTZ, Deborah. *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*. Bern: Peter Lang, 2007.
- SIMONSON, Lee. "The Designer in the Theatre." International Exhibition of Theatre Art. New York: The Museum of Modern Art. 1934, 10–22.
- ŠETAK, Rodžer. „Komponovanje vremena: odlomak o Igoru Stravinskom.“ *Polja* 87/88 (1965).
- TZORTZI, Kali. "Museum Building Design and Exhibition Layout: Patterns of Interaction." 6th International Space Syntax Symposium. Istanbul, 2007.
- WECHSLER, Robert. "Artistic Considerations in the Use of Motion-Tracking with Live Performers: A Practical Guide." In: BROADHURST, Susan, Josephine Machon (eds.). *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2006, 60–77.
- WEITEMEIER, Hannah. *Klein: Yves Klein, 1928–1962, International Klein Blue*. Taschen, 2001.
- WHITEHEAD, Christopher. *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth-Century Britain*. London: Bloomsbury Publishing, 2009.
- WHYBROW, Nicolas. *Art and the City*. London, New York: I. B. Tauris, 2011.
- WILES, David. *Theatre Time*. London: Red Globe Press, 2014.
- WILLIAMS, Margaret. "The Death of 'The Puppet'." In: POSNER, Dasia N., Claudia Orenstein, John Bell (eds.). *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. London and New York: Routledge, 2014, 18–30.
- WILSHIRE, Bruce. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1982.
- WORPOLE, Ken. *Here Comes the Sun: Architecture and Public Space in Twentieth-Century European Culture*. London: Reaktion Books, 2000.

Goran T. Gavrić

Museum Exhibition and Theater Performance: Interpretation Boundaries

Summary

The boundary between the space used for exhibiting works of art and the one in which theatrical performances are performed can be, despite only the apparent consistency, very thin. The curator and director, performers and actors have not so different starting positions in these spaces, and the audience can more or less actively participate in both. The interaction between visitors and museum exhibits depends on the position and size of the displayed objects, but it expands and takes unpredictable courses depending on the movements and experiences of visitors. In the theater, on the other hand, the spectators cannot be actively involved in the dramaturgical development of the theater play by moving around and watching it from all angles. Museum exhibits can be taken out of the exhibition space and undergo a transformation in another space (other than theater), but also vice versa, objects such as industrial products can be exhibited in a museum

or gallery. Theater props can also dominate the stage, but mostly for short periods, and often at times when no live performer is on stage. Actors or performers are the main agents of a play or performance, and therefore the other elements on stage or in the exhibition space are subordinate to them. A theater play has a fixed duration, unlike an exhibition, whose time frame is flexible and depends on the visitor. The visitors have at their disposal almost all day during the exhibition, within the working hours of the museum, so they can independently create the time frame of the exhibition in these broader frames. Therefore, the visitor, and not the curator, influences the duration of the exhibition, while in the theater the director, in agreement with some members of the theater team, exclusively determines the duration of the play. The time that passes in the theater is different from the time outside it, which is also the case with the spaces, although they border each other. However, the temporal relations within the theater differ, so the time of the play and the time of the stage are opposed to the time of the theater. The time of a spectator runs in parallel with the time of the performance, and that is the objective time or the clock time. However, subjective times on the stage and in the audience are completely different. They depend on the internal dispositions of actors and spectators, as well as on how they perceive and experience subjects who perform certain actions on stage or in the audience. Unlike a theater play, the objective time in a museum is changeable and it is created by visitors. Therefore, the time of the museum visitor does not run in parallel with the time of the exhibition, due to the temporal and spatial discontinuity. The visits are interrupted by breaks in active participation, and visitors often move from one room to another. A performance performed in a museum or gallery space at a certain time, cannot be the same if it is repeated at another time.

Keywords: theater, museum, theater art, visual arts, theatrical installation.

ИВАНА М. МАРАШ

Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

НОВО УРБАНО ИСКУСТВО: ФИЛМ И МОДЕРНИ ГРАД**

САЖЕТАК: Развој модерног града имао је значајну улогу у кинематографској револуцији и велики утицај на развој филмске уметности. Нова и непозната искуства се множе и акумулирају у градовима од почетка XIX века, а свој крајњи израз проналазе у покретним сликама које почетком XX века „одговарају“ на важну промену у перцепцији параметара простора и времена. У том периоду, брзина, покрет и симултаност постају карактеристике својствене радикално трансформисаним градским пејзажима, а филм постаје аудиовизуелни медиј који поменуте карактеристике „преноси“ аутентичније од било ког другог медија. У раду је размотрено како је постигнута поменута „усаглашеност“ филма и урбаног простора, а која је производ „протокинематографских“ атрибута модерних градова, али и карактеристика филмског језика који омогућава представљање и преношење квалитета и динамике градских пејзажа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: модерни град, филм, авангардни уметнички покрети, урбана трансформација, Париз.

Настанак и развој индустрије у другој половини XIX века изазвао је суштинске промене које су значајно утицале на градске пејзаже у Европи и Америци.¹ До почетка XX века физички простор градова је радикално трансформисан, те је и начин на који се поменути доживљава постао значајно измењен. Ово је последица укупног техничког и технолошког развоја (између осталог и употребе нових материјала

* ivamarash@gmail.com; ivanamaras@uns.ac.rs

** Чланак је произишао из докторске дисертације „Перцепција и имагинација урбане средине у XX и XXI: кинематографске пројекције града“ одбрањене 19. јуна 2019. године на Факултету техничких наука, Универзитета у Новом Саду.

¹ Зигфрид Гидион (Sigfried Giedion) наглашава да је индустријска револуција променила укупну слику света значајније него социјална револуција у Француској, а да равнотежа коју је човек у том процесу изгубио ни до данас није успостављена. Развој индустријске делатности условио је раст градова и повећање броја становника у њима, што представља најзначајнији феномен урбанизма у XIX веку (GIDION 2002: 128).

у изградњи као што су челик и стакло), утицаја економских фактора, као и новоформираних друштвених односа. Нови видови транспорта, архитектонско-урбанистички облици, простори 'транзита' и 'токова' као што су „аркаде, мостови, железнице, подземне инфраструктуре, летелице, небодери, робне куће, изложбени павиљони, стаклене куће и зимске баште... означили су нову географију модерности“ (BRUNO 2008: 14). Тиме је, како Луис Вирт (Louis Wirth) истиче, „практично означена нова епоха у људској историји“ (WIRTH 1938: 4) коју карактерише доминација урбаних конгломерата у којима се дефинишу основне детерминанте савременог живота и цивилизације. Велики градови постају простори стварања и стицања културе, места са најзначајнијом економском и друштвеном улогом чији утицај се шири ван њихових физичких оквира и граница. Динамика и мобилност постају основне карактеристике метропола, а значајно измењени и све сложенији животни процеси и људске активности који се одвијају у њима утичу на формирање новог, специфично урбаног, 'модерног' искуства. Било је неопходно разумети комплексну урбану географију, односно нову динамику градских система коју чине мреже различитих кретања и токова и „прилагодити се метрополитенском ритму догађаја“ (SIMMEL 1950: 410) који се одвијају у простору.

Брзина смењивања различитих слика, њихова симултаност и перпетуални покрет у XX веку доводе до фундаменталне промене у схватању параметара простора и времена и њиховог међусобног односа.² Анри Лефевр (Henri Lefebvre) тврди да је око 1910. године дошло до свеукупног преокрета у доживљају поменутих појмова које ће надаље карактерисати фрагментација, мултипликација и дисконтинуитет.³ Ово је захтевало нове и другачије перцептивне вештине и опажајне способности, што је последично довело до жеље и за њиховим одговарајућим изражавањем. Измењене просторне и временске концепције налазе се у основи авангардних уметничких покрета који настају почетком прошлог века као одговор на континуирани технички напредак, технолошке иновације и убрзани развој науке.⁴ Поменути покрети,

² Простор и време пре XX века посматрани су као универзални, стабилни, континуални појмови који су независни од искуства појединца. Промени у њиховом поимању значајно је допринела теорија релативности Алберта Ајнштајна из 1905. године која сугерише да су простор и време повезани на фундаментални начин и да зависе од кретања и положаја посматрача.

³ Лефевр истиче да су у поменутом, кључном периоду дотадашњи спознајни системи као што су еуклидски простор и перспектива, заједно са другим уобичајеним и општеприхваћеним схватањима појмова као што су град, историја... престали да буду референтни (LEFEBVRE 1991: 25–26).

⁴ Зигфрид Гидион сматра да је проучавање метода ових уметничких покрета неопходно у циљу објашњења заједничке позадине уметности, архитектуре и конструкције (GIDION 2002: 526).

пре свега кубизам и футуризам, значајно су утицали и на архитектонско-урбанистичке праксе које су се развијале током XX века.

Уметници кубизма напуштају тродимензионални, класичан начин приказивања објеката у простору са циљем да прикажу четврту димензију (време) у оквиру дводимензионалне форме сликарског платна. Ово постижу 'кретањем' кроз простор, односно истовременим приказом објеката са различитих стајних тачака, њиховом деструктурирањем, те приказом њиховог дисконтинуираног преклапања чиме се генерише фрагментација равни слике. Тиме „проширују скалу оптичког виђења“, односно сугеришу да се „изглед простора мења у зависности од тачке са које се посматра“ и да „једна тачка посматрања није више довољна за поимање простора“ (GIDION 2002: 280–281). Кубистичке идеје везане за дуалитет простор–време у мањој или већој мери утичу на развој нових уметничких праваца и покрета, а површина као једна од основних компонената представе поменутог дуалитета постаје све значајније средство изражавања, о чему сведоче просторни експерименти бројних уметника и архитеката у наредном периоду. У исто време, уметници италијанског футуризма, глорификујући нове могућности и домете технологије, сматрају да је „цео свет обогаћен новом лепотом, лепотом брзине“ (MARINETTI 2011: 39). Први манифест футуризма, који је 1909. године написао Филипо Томасо Маринети (Filippo Tommaso Marinetti), „недвосмислено је срочен у част тријумфа индустријализације“, и „проглашава културну доминацију механизове средине“ (FREMPTON 2004: 85), на чему ће се заснивати и кредо целокупног покрета. Уметници који своју инспирацију проналазе у механичкој репродукцији, истичу динамику предмета и представа из свакодневног живота новим уметничким средствима и поступцима, желећи да представе њихово кретање у сваком могућем тренутку. Дакле, футуристи пре свега показују фасцинацију кретањем и њихова главна истраживања везана за однос простор–време усмерена су на приказ покрета који за њих представља тему саму по себи. На тај начин одређене су теоријске и естетске основе на којима ће се развијати и архитектура футуризма, а коју одликује мултипликација елемената, њихово прожимање и жеља за постизањем динамике у изразу. Најистакнутији представник, Антонио Сант-Елија (Antonio Sant'Elia), у свом манифесту позива на „одређивање нових облика, нових линија, нову хармонију профила и волумена“, на стварање нове, „привремене и промењиве“ (SANT'ELIA 2011: 136, 140) архитектуре, која одговара условима које диктира брз темпо модерног живота. Сант-Елија сматра да футуристички град треба да асоцира на „огромно и ужурбано бродоградилште, агилно, модерно и динамично у сваком детаљу“ (SANT'ELIA 2011: 137). Серије његових цртежа за Нови Град (Cittá Nuova) из 1914. године представљају врхунац теоријског

промишљања, односно генералне преокупације чланова футуристичког покрета модерним градом и условима живота у њему.

На стваралачки опус уметника кубизма и футуризма, уопште на деловање авангардних уметничких покрета, неоспоран утицај имао је настанак и развој медија филма на прелазу између XIX и XX века.⁵ Уметници авангардних покрета уочавају нове могућности изражавања кроз покретну слику, која је истовремено утицала и на промену у схватању традиционалних уметничких медија. Покретне слике, инхерентно комбинујући простор и време, омогућиле су веродостојну репродукцију кретања објеката (на платну)⁶, док су различите манипулације над покретним сликама (модификација величине, близине, брзине... призора 'ухваћених' објективом камере) утицале на проширење перцептивних капацитета, како Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) наглашава, „откривањем оптички несвесног“ (BENJAMIN 2008: 37). Филмски прикази су утицали на „сензитизацију и скретање пажње људи на аспекте света који су претходно били незапажени“ (CLARK 1997: 2), чиме је публици омогућен „нов начин сусретања са реалношћу“ (SHAVIRO 2006: 40). Филм постаје симбол новог, модерног доба јер је као медиј био довољно флексибилан да може да забележи комплексан просторни и социокултуролошки универзум модерног града. Покретне слике су у целости кореспондирале са новом динамиком урбаних пејзажа и измењеним условима модерног живота, успевајући да прикажу и пренесу френетичан живот који се одвија у градовима аутентичније него традиционални уметнички медији. На тај начин формира се интензиван узајамни однос између града и филмског медија који је „синхронизујући своје наративне и репрезентативне технике са појавом радикално нових модерних урбаних услова“ (ALSAYYAD 2006: 3), утицао на боље разумевање новоформираних просторних облика и односа у XX веку, те прилагођавање истим.

Проучавање ране историје филма, коју већина теоретичара везује за период пре 1907. године, указује да су први филмови, названи *actualités*⁷, најчешће представљали забелешке различитих, свакодневних

⁵ Филмска монтажа додатно радикализује промену у сагледавању концепта простор–време кроз поступке који подразумевају њихову фрагментацију, компресију и рекомпозицију.

⁶ Интересантно је споменути серију фотографија Едварда Мајбрица из 1878. године које представљају „низ заустављених тренутака који разлажу коњски галоп“ кроз постепени приказ кретања ногу животиње. Сврха фотографског експеримента „Сали Гарднер у галопу“ („Коњ у покрету“) била је да се открије да ли животиња у било ком моменту одиже комплетно све четири ноге од земље јер људско око при брзини коња у галопу није у стању то да перципира. У време објављивања ова серија фотографија изазвала је праву визуелну револуцију, а данас се сматра претечом првих покретних слика (ŽIRO 2003: 68–69).

⁷ Термин *actualités* (*actuality* филм) односи се на филмове који приказују снимке стварних догађаја без наративних претензија. У пракси, ови филмови претходили су настанку документарног филма (ABEL 2006: 6–8).

догађаја у градовима.⁸ Основни мотиви у поменутих филмовима су људи и објекти у покрету – приказивали су кретање железничких возова⁹, забавне паркове (ролеркостере), уличне сцене, градске панораме забележене из возила која се крећу (најчешће из возова). Поменуте панораме, снимане углавном у периоду између 1896. и 1903. године, посебно су интересантне јер су омогућиле екстензиван приказ градских пејзажа који управо у том периоду пролазе кроз процес трансформације и значајно се мењају. Поред наведеног, путовање возом и железнички транспорт су у великој мери утицали и на формирање гледалачког искуства које ће, како Џонатан Крери (Jonathan Crary) истиче, обликовати нов тип индивидуе – ‘посматрача’ (CRARY 1992: 14). Путник који непомично седи и посматра, кроз оквир прозора, пејзаже који се брзо смењују, пандан је пасивном гледаоцу чија пажња је усмерена ка „уоквиреном спектаклу који промиче“ (ANDREW 1997: 236) на филмском платну у биоскопској сали. Прве покретне слике биле су усмерене ка максималном ‘преносу’ интензитета урбаног живота и активности у градовима, представљајући нова искуства и феномене који се одвијају у високо урбанизованим срединама, тако пружајући важне информације о животу у великим градовима. Стога, медиј филма утицао је на то да становници модификују своје реакције и понашање у односу на нове процесе и услове живота у граду, чиме филмови постају посредници између спољашњег света и публике, односно грађана. На тај начин, медиј филма „премошћује пукотину између спољашње и унутрашње реалности“ и отвара „нове области осећања“ (GIDION 2002: 278–279), што је, како Гидион наглашава, један од основних циљева уметности.

Почетком XX века, велики европски и северноамерички градови, као што су Париз, Лондон, Берлин, Москва и Њујорк, преузимају важну улогу у даљој еволуцији филмског медија. Поменути урбани конгломерати, у сваком погледу постају носиоци развоја – уз развијен систем транспорта и комуникација, у њима се остварује и константан техничко-технолошки напредак. Истовремено, у већини наведених градова развијала се и веома активна уметничка сцена. Од средине XIX века, ови градови пролазе кроз континуиране урбане трансформације и сложене структурне промене, значајне по обиму извршених

⁸ Прва јавна филмска пројекција одржана је у Паризу 1895. године и на њој је приказана неколицина кратких филмова браће Огиста и Луја Лимијера.

⁹ За пројекцију филма браће Лимијер *Долазак воза на станицу* из 1896. године, везује се феномен који се односи на бурну реакцију публике која је видевши воз да се приближава на филмском платну испољила интензивна осећања страха и панике, те по неким тврдњама чак и бежала из сале. Теоретичар Том Гунинг (Tom Gunning) тврди да реакција публике највероватније није била у тој мери драматична, али да ‘ефекат воза’ треба уважити због његовог метафоричког значаја (GUNNING 2006: 19).

интервенција. Потреба за смештајем великог и нарастајућег броја становника у овим урбаним подручјима условила је изградњу већег броја стамбених јединица, те нових јавних површина, тргова и паркова, а поменуте интервенције неретко су подразумевале и рушење старих делова града у циљу проширења уличних профила. Међу њима, посебно је значајна урбана реконструкција Париза, спроведена током друге половине XIX века под патронатом Наполеона III, а по плану барона Османа. Поменута реконструкција трансформисала је Париз из града који се органски развијао у планирани град у којем ће новопроектовани просторни облици утицати на стварање модерних друштвено-културних форми и образаца. Управо зато, иако Париз није био једини град који је омогућио погодно тле за развој филмске уметности, теоретичари су га препознали као „суштински и симболички важан“ (MENNEL 2008: 7).

Основни циљеви Османове модернизације Париза подразумевали су „унапређење услова живота, транспорта и инфраструктуре“ (PANERAI, CASTEX et al. 2004: 6), услед чега је градски пејзаж значајно измењен. Пробијени су нови, широки правци са намером да визуелно повежу и додатно истакну монументалне грађевине и споменике, као и да омогуће бољу физичку везу између делова града, односно саобраћајну комуникацију између железничких станица. Просторне концепције које је барон Осман утврдио за Париз значајно су утицале и на планове реконструкције и проширења у другим градовима Европе током друге половине XIX века.¹⁰ Основни структурални елементи, булевари и авеније, омогућили су „диверсификацију и умножавање дистрибутивних функција у сложеном контексту уз ефикасан размештај људи, хране, воде и гаса и уклањања отпада“ (PANERAI, CASTEX et al. 2004: 6). На тај начин, како Колин Роу (Colin Rowe) наводи (ROWE, KOETTER 1984: 44–45), Осман је створио вертикално организован град који с једне стране чини подземни свет канала и модерне инфраструктуре, док се с друге стране налази ‘суперсвет’ Гарнијеове опере.¹¹ Оваква просторна диференцијација на горње и доње урбане светове постаће тема бројних филмских остварења, међу којима су *Мејрополис* (*Metropolis*, 1927) Фрица Ланга (Fritz Lang), *Трећи човек*¹² (*The Third Man*, 1949)

¹⁰ Принципи и идеје које је Осман утврдио имали су утицај чак и на планове за градове у Сједињеним Америчким Државама, као што је план Данијела Бернама за Чикаго из 1909. године (FREMPTON 2004: 23–24).

¹¹ Опера Гарније (Палата Гарније) један је од објеката изграђених у склопу обнове Париза у време цара Наполеона III. Пројекат нове зграде опере и балета поверен је Шарлу Гарнијеу, а барон Осман је надгледао изградњу објекта која је трајала од 1861. до 1874. године.

¹² Радња филма *Трећи човек* одвија се у Бечу, управо у једном од градова у којем су спроведени Османови планерски принципи. Поменути филм има статус култног, о чему посебно сведочи то што се и данас организују туристичке туре кроз бечке подземне канале где су снимани делови филма („Тура Трећи човек“).

Керола Рида (Carol Reed), *Деликатесна рађња (Delicatessen, 1991)* Жана Пјера Женеа (Jean-Pierre Jeunet) и франшизи *Матрикс (The Matrix, 1999)* сестара Лане и Лили Вачауски (the Wachowskis), у којима је наглашена вертикална урбана структура увек индикативна за разлике које се тичу идеолошких вредности или класних подела. Поменута тема утицаће и на конструкцију различитих урбаних митова о ‘људима кртицама’ – организованим друштвеним групама које живе под земљом, а које су протагонисти у више научнофантастичних романа, стрипова, играних серија и филмова. Поред тога, живот под земљом тема је више књига и документарних филмова о стварним станарима подземних тунела, махом друштвених аутсајдера, као што је филм *Тамни дани (Dark Days, 2000)* Марка Сингера (Marc Singer), који прати групу бескућника која је средином деведесетих година прошлог века живела у напуштеном делу подземног метро система у Њујорку („Тунел слободе“).

Модерни, урбани услови живота који су се развили у XX веку, чврсто упориште имају управо у деветнаестовековном Паризу. Средином XIX века, француски песник Шарл Бодлер (Charles Baudelaire), који је живео и стварао у периоду када се спроводила системска реконструкција Париза, први је артикулисао евидентне промене у урбаном животу које су, између осталог, биле производ просторних интервенција које је извршио барон Осман. Како Маршал Берман (Marshall Berman) наводи, Бодлер је био сведок „модернизације која се одвијала поред њега и изнад његове главе и испод његових ногу“, а који себе није доживљавао само као „посматрача, већ као учесника и протагонисту“ (BERMAN 1988: 146) у том процесу. Шарл Бодлер је утврдио специфичне квалитете модерног живота, карактеристичне по њиховој ‘флуидности’, ‘лебдећој постојаности’, који захтевају нове начине уметничког изражавања. Стога је и инсистирао на томе да уметници треба да трагају за другачијим уметничким формама које ће у потпуности моћи да прикажу ново, модерно урбано искуство, што ће поћи за руком ствараоцима тек пола века касније, посебно са појавом и развојем филмског медија.

Маршал Берман у својој теорији модерности посебно истиче важност булевара које сматра „најспектакуларнијом урбаном иновацијом XIX века и одлучним пробојем у модернизацији традиционалног града“ (BERMAN 1988: 150). Поменути урбани елементи, зарад чије изградње је срушен велики део насеља у којима су живели припадници нижих друштвених слојева, имали су главну улогу у креирању спектакуларне и идиличне слике града. Значајни у друштвено-економском, као и у естетском погледу, Османови широки булевари¹³ са новоотвореним

¹³ Широки булевари су пројектовани и грађени са циљем да онемогуће постављање барикада које су имале велику улогу у претходним револуцијама у Француској, односно да

кафеима и ресторанима, постаће симбол, карактеристичан културни модел, урбаног живота Париза.¹⁴ С друге стране, овај просторни гест ће омогућити, по први пут, непосредан сусрет великог броја људи који припадају различитим друштвеним слојевима и групама. За разумевање улоге коју су булевари имали у креирању нових форми јавних сусретања између људи из различитих класа, Маршал Берман користи песму Шарла Бодлера „Очи сиромашних“ из збирке *Сјилин Париза* (BERMAN 1988: 148). У поменутој песми, заљубљени пар, док седи у кафеу на једном од новоотворених булевара, бива суочен са сиромашном породицом, чији чланови фасцинирано посматрају унутрашњост кафеа кроз стакло. Дакле, иако је кафе у приватном власништву и стога није доступан свакоме, налази се на булевару, јавном градском простору који је намењен свима и стога је изложен погледима. Реакција момка и девојке на призор споља драматично је другачија – док девојка жели да менаџер кафеа сиромашне склони из њеног видокруга, момак, окружен пренаглашеним раскошем, осећа кривицу због свог повлашћеног положаја. Овакав сусрет приморава пар да сукоби мишљење и поглед на свет који је радикално другачији у идеолошком и политичком смислу, те песник недвосмислено указује на то како модернизација града истовремено има утицај и на формирање нових искустава која утичу на модернизацију мишљења грађана.¹⁵ Булевари, као и јавни тргови и паркови, осим што су трансформисали физички простор града, утицали су на формирање нових типова друштвених односа, те последично и на промену у „унутрашњем животу“ становника. На сличан начин ће филмови од почетка XX века омогућавати публици суочавање са различитим друштвено-просторним облицима, где ће стакло кафеа, које код Бодлера представља одређену врсту „дуплог екрана“ (ALSAYYAD 2006: 3), бити замењено филмским платном.

Архитектонско-урбанистичке интервенције спроведене у Паризу, као и у другим великим градовима широм Европе и Северне Америке,

‘осигурају’ Париз од грађанског рата. Поред тога, нове улице су обезбедиле најкраће путање од касарни до насеља у којима је живела радничка класа. Како Бенјамин наводи, теоретичари су наведене потезе означили као „стратешко улепшавање“ (BENJAMIN 1999: 107).

¹⁴ Уметници из различитих сфера деловања су од друге половине XIX века налазили константну инспирацију у динамичном урбаном животу који се одвијао на булеварима главног града Француске. Посебно је важно споменути филмове француског новог таласа (*La Nouvelle Vague*), који крајем педесетих и почетком шездесетих година XX века користе упечатљиве елементе градског пејзажа које је осмислио и спровео Осман да би приказали карактеристично урбано искуство које нуди Париз.

¹⁵ Маршал Берман сугерише и да би се само седам година након што је песма написана и четири године након Бодлерове смрти, 1871. године (Париска комуна), момак и девојка највероватније нашли на супротним странама (момак као либерални левичар, а девојка на страни политичке деснице) (BERMAN 1988: 154).

имале су за циљ да омогуће нове видове урбанизације, индустријализације, економске производње и акумулације капитала. У том контексту важно је споменути чувени есеј „Метрополис и духовни живот“ из 1903. године у којем Георг Зимел (Georg Simmel) анализира ефекте које велики градови имају на интелектуални и емотивни живот индивидуе (SIMMEL 1950: 409–424). Зимел тумачи и објашњава специфичан начин на који се одвија друштвени живот у модерном времену, а који одликује мноштво сусрета који су по свом карактеру краткотрајни и ‘у пролазу’. Живот у метрополи, „са сваким преласком улице, са темпом и мултипликацијом економског, професионалног и социјалног живота“, подразумева „брзо гомилање слика које се непрекидно мењају, оштар дисконтинуитет у само једном погледу, неочекиване утиске“ (SIMMEL 1950: 410). Управо су покретне слике успеле да ‘одговоре’ на овако убрзан темпо урбаног живота – филм је иступио као уметничка форма за којом је Бодлер средином XIX века трагао, она која може да ‘ухвати’ физички и друштвени простор модерног града. Становници великих градова приморани су да се навикну на континуирано снажне импресије, непрекидне и бројне ‘шокове’, које подразумева живот у истом. Георг Зимел наводи да су управо брзина и разноликост друштвено-економских интеракција, утицали на стварање новог, ‘метрополитенског’ типа личности, карактеристично ‘блазираног става’, али и недвосмислено истиче да живот у метрополису обезбеђује значајно увећан степен индивидуалности и слободе у односу на живот у малим градовима или руралним подручјима. У свом другом познатом есеју „Странац“ (SIMMEL 1950: 402–428) Зимел наводи да су становници модерног града блиски у физичком простору, али удаљени у друштвеном. Тиме указује на особину типичну за становнике великих градова који су насељени ‘странцима’ и доживљени од стране ‘странаца’. У таквој урбаној средини почетком XX века развио се и нови архитектонски програм који је представљао, односно представља, „место сусрета групе странаца која се окупља да би практиковала јавну интимност“ (BRUNO 2008: 17) – биоскоп.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ABEL, Richard. *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge, 2006.
- ALSAYYAD, Nezar. *Cinematic Urbanism*. New York: Routledge, 2006.
- AUMONT, Jacques. “The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze.” In: ANDREW, Dudley (ed.). *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: University of Texas Press, 1997, 231–258.
- BENJAMIN, Walter. *Arcades Projects*. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
- BERMAN, Marshall. *All That Is Sold Melts Into Air*. New York: Penguin Group, 1988.

- BRUNO, Giuliana. "Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric." In: WEBBER, Andrew, Emma Wilson (eds.). *Cities in Transition – the Moving Image and the Modern Metropolis*. London: Wallflower Press, 2008, 14–28.
- CLARK, David. "Introduction: Previewing the Cinematic City." In: CLARK, David (ed.). *The Cinematic City*. New York: Routledge, 1997.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge – London: MIT Press, 1992.
- FREMPTON, Kenet. *Moderna arhitektura*. Beograd: Orion art, 2004.
- GIDION, Zigfrid. *Prostor, vreme i arhitektura*. Beograd: Građevinska knjiga, 2002.
- GUNNING, Tom. "The Birth of Film Out of the Spirit of Modernity." In: PERRY, Ted (ed.). *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, 13–40.
- LEFEBVRE, Henry. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. "The Foundation and Manifesto of Futurism (1909)." In: DANCHEV, Alex. *100 Artists' Manifestos*. New York: Penguin Group, 2011, 35–43.
- MENNEL, Barbara. *Cities and Cinema*. New York: Routledge, 2008.
- PANERAI, Phillippe, Jean Castex, Jean Charles Depaule. English edition and additional material by Ivor Samuels. *Urban Forms: The Death and Life of the Urban Block*. Oxford: Architectural Press, 2004.
- ROWE, Colin, Fred Koetter. *Collage City*. Massachusetts – London: The MIT Press Cambridge, 1984.
- SANT'ELIA, Antonio. "Manifesto of Futuristic Architecture (1914)." In: DANCHEV, Alex. *100 Artists' Manifestos*. New York: Penguin Group, 2011, 134–140.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minesota: University of Minnesota Press, 2006.
- SIMMEL, Georg. "The Metropolis and Mental Life." In: WOLFF, Kurt Heinrich. *The Sociology of Georg Simmel*. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1950, 409–424.
- SIMMEL, Georg. "The Stranger." In: WOLFF, Kurt Heinrich. *The Sociology of Georg Simmel*. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1950, 402–408.
- WIRTH, Louis. "Urbanism as a way of life." *American Journal of Sociology* Vol. 44, No. 1 (Jul., 1938): 1–24. <<http://www.jstor.org/stable/2768119>>
- ŽIRO, Tereza. *Film i tehnologija*. Beograd: Clio, 2003.

Ivana M. Maraš

New Urban Experience: Film and the Modern City

Summary

The development of the modern city played a significant role in the cinematic revolution and had a great influence on the development of film art. New and unknown experiences have been multiplying and accumulating in cities since the beginning of the 19th century, and they find their ultimate expression in moving pictures that "respond" to an important change in the perception of space and time at the beginning of the 20th century. In that period, speed, movement, and simultaneity became the characteristics of radically transformed urban landscapes, and the film became an audiovisual medium that "transmitted" these characteristics more authentically than any other medium. The paper discusses how the "harmonization" of film and urban space was achieved, which is a product of "proto-cinematic" attributes of modern cities, but also a feature of film language facilitating the presentation and transmission of quality and dynamics of urban landscapes.

Keywords: modern city, film, avant-garde art movements, urban transformation, Paris.

ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ

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

ПРОМЕНА И ИМПЛЕМЕНТАЦИЈА НОВЕ МАРКЕТИНГ СТРАТЕГИЈЕ ЗА ДИГИТАЛНО ДОБА У „ЗВЕЗДАРА ТЕАТРУ“ Студија случаја

САЖЕТАК: Интензиван развој дигиталних медија, посебно интернета,¹ донео је нове околности у промишљању и спровођењу стратегија маркетинга. Неке позоришне институције су одреаговале савременим маркетиншким средствима, а неке нису.

У студији случаја позоришта „Звездара театар“ приказаће се „почетно стање“ дигиталног маркетинга, описаће се, анализирати и приказати иновирани стратегије маркетинг менаџмента и њихова имплементација у пракси позоришта, које је у међувремену постало „лидер“ позоришног интернет маркетинга.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: менаџмент маркетинга, стратегија менаџмент маркетинга, дигитални маркетинг, онлајн продаја улазница.

Маркетинг у уметности, за разлику од маркетинга у привредном, комерцијалном сектору, заснива се на познавању публике, препознавању шта она у одређеном тренутку жели, на људима који „производе“ уметнички производ, пољу рада и интереса позоришне организације. Кит Дигл износи мишљење да маркетинг уметности има циљ „да доведе одговарајући број људи, из најширих могућих слојева становништва, дефинисаних на основу друштвеног положаја, висине прихода и година старости у одговарајућу врсту контакта са уметником и да, чинећи то, постигне најбољи финансијски резултат који остварење тога циља омогућава“ (Дигл 1998: 18). Маркетинг као активност позоришне

* ljubica.ristovski@gmail.com

¹ Интернет је глобална мрежа струјних кола, проводника и пакета података који повезују на милијарде компјутеризованих уређаја, а тиме и њихове кориснике (Блум 2013). „Притом ствара циновску, сложену инфраструктуру за размену информација, која непрекидно расте и шири се“ (Челко 2019: 12).

институције требало би да доприноси порасту позоришне продукције и стварању нових навика публике. Када разматрамо проблематику примене принципа маркетинга у позориштима данас, можемо закључити да она постоји, међутим, увођење није било ни брзо ни лако, постојао је отпор, а дуго се сматрало и да је маркетинг „непотребан“ позоришним институцијама. Позоришни маркетинг би требало и да посредује, анимира и образује позоришну публику.

Позоришна институција је веома осетљив организам који реагује на све промене у свом окружењу и промене уопште у свету. Нестабилни услови пословања и рада позоришних установа условили су да је неопходно „развијати дугорочну стратегију да би одговорила промјенљивим увјетима у својој делатности“ (KOTLER 1989: 49). Један од тих промјенљивих услова представља напредак технологије, посебно информатичке технологије која може да има кључну улогу у развоју маркетинга (ХАНИЋ ПЕТКОВИЋ 1997: 85).

„Технологија није само средство за решавање одређеног проблема већ и средство за мењање средине у којој се налазимо“ (ТОДОРОВИЋ 2017: 20).

Технологија би могла да се дефинише као „начин на који се праве ствари“ али и релевантно деловање људи, технологија је и „оруђе“ за постизање „одређеног циља, средство мењања средине у којој човек живи, и као такво пут ка откровењу“ (ТОДОРОВИЋ 2017: 21). Данас није могуће замислити функционисање многих активности без употребе технолошких знања и домета, посебно дигиталне технологије. Развој технологије није везан само за једну друштвену заједницу, он „има универзални карактер и као такав нераскидиво је повезан са другим системима, друштвеним, економским и културним“ (ТОДОРОВИЋ 2017: 22). Дигитална технологија је обухватила три значајна подручја савременог живота: „слике, речи, комуникацију и средства за њихову бескрајну и ефикасну обраду, дигитална технологија је омогућила настанак новог феномена“ (ТОДОРОВИЋ 2017: 37), те је утицала на преобликовање комплетног културног простора.

Дигитални свет² је настајао тако што је дигитализација система увођена поступно, у банкарски систем, комуникационе мреже, аудио-визуелне медије и технику, контролне системе, практично „дигитална технологија освајала је свет да би у једном тренутку тај свет постао свестан дигиталне експлозије која га је заувек променила“ (ТОДОРОВИЋ 2017: 43).

Када данас говоримо о интернету, мислимо на средство које нам омогућава брзу комуникацију и велики домет и опсег информација,

² Дигитални свет се ослања на технолошку основу коју чине телекомуникације, радио и телевизија, кинематографија, лични рачунари, интернет (ТОДОРОВИЋ 2017: 63–72).

постао је незаобилазан у свим деловима живота; „интернет је најмлађи, али и најпропулзивнији члан породице комуникационих медија“ (Тодоровић 2017: 72). На експлозиван развој интернета утицало је и формирање друштвених мрежа, најпре Фејсбука (2004) а затим и Твитера (2006). Промене у комуникацији и развој интернета и друштвених мрежа нису могли проћи неопажено ни у позоришном систему и институцијама код нас. Пре само двадесетак година „стидљиво“ су се појавили први веб-сајтови позоришта.

Примена маркетинга у позоришним институцијама крајем XX века, осим ретких примера, практично није ни постојала, а данас је то у већини позоришних установа уобичајен начин функционисања. Стратешки маркетинг у позоришној установи требало би да представља савремен приступ управљању, под којим се подразумева континуирани процес прилагођавања позоришта променљивом окружењу, у коме то окружење перманентно утиче на институцију и обрнуто: позориште утиче на околину у којој егзистира и којој се прилагођава.

Позориште „Звездара театар“ основано је 1985. године одвајањем од Дома културе „Вук Караџић“. Од самог оснивања у организационом смислу било је специфично, пројектно оријентисано, као прво позориште без сталног уметничког ансамбла. Истраживање примене и имплементације разних стратегија маркетинга у Позоришту „Звездара театар“ обухватило је период од 2015. до краја јуна 2019, односно до краја сезоне 2018/19, зато што је у октобру 2015. године уведена онлајн продаја улазница. Истраживањем смо идентификовали више стратешких маркетиншких циљева.

Стратешки циљ: унапређење продаје

„Унапређење продаје схваћено као суштински циљ маркетинга, иницира и подржава разноврсност и маштовитост у примени маркетиншких техника и поступака, захтева стално иновирање и евалуирање резултата“ (Драгићевић-Шешић 1998: 249).

Опредељење позоришта да се уведе и унапреди продаја не односи се само на поступке који би подразумевали појачану промоцију и рекламу, јер то не би довело и до појачане продаје улазница. Тај циљ мора да се усмери да „директно делује на препреке које постављају време и раздаљина“ (Дигл 1998: 61), односно да се позоришна установа определи за активности којима ће публици помоћи да превазиђе „препреке“. Поред пропаганде (рекламе и промоције) важна је и политика цена коју ће спроводити позоришна институција, јер оне удружено могу да „делују на успостављање вредности“ (Дигл 1998: 61).

Позориште мора да размотри све могуће активности које могу да се користе да би се остварио одређени циљ, а „тактика представља прецизно подешавање стратешких елемената у датом тренутку“ (КОЛБЕР 2010: 293).

Посебан циљ – онлајн продаја

У позоришним средиштима као што је Београд, постоји велики број позоришних институција које своју понуду – „културне производе“ (позоришне представе), усмеравају ка истим сегментима – позоришну публику. „Тада се приступа позиционирању у односу на конкуренте, тзв. ‘диференцијацији производа’: менаџер својој клијентели нуди додатну корист, како би се његов производ, на неки начин, разликовао од конкурентског“ (КОЛБЕР 2010: 162–163), односно позориште мора да понуди нешто ново чиме би се разликовало од осталих позоришта. Тако је Позориште „Звездара театар“ понудило онлајн продају улазница.

„Избегавати бесплатност!“ (ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ 1998: 251).

У „Звездара театру“ у понуди је било много бесплатних улазница, односно улазница које су се делиле представницима медија, спонзорима³ или путем пријатељских веза, а притом је ово позориште имало стални попуст од 20% на цену улазнице. Прва тактика коју је спровела управа била је да су бесплатне улазнице свели на половину у почетку рада, а затим су сваке године смањивали број бесплатних улазница и пратили „искористљивост“ карата, која је, како кажу, била веома мала. Донели су одлуку да представе неће бити на распродаји, али су због мале посећености у 2014. били принуђени да уведу попусте 2015. године. Њихов циљ је био да напуне салу, али не путем бесплатних улазница, као и да подижу гледаност представа и попуњеност сале како би подигли и финансијски ефекат. Фокусирали су се на одређену публику – ђаци, студенти и пензионери, а све што су урадили било је делотворно и показало да су пензионере као категорију публике вратили у позориште.

Одређивање стратегија подразумева да позориште треба да се одлучи за приступ који ће узимати у обзир какав је тренутни однос снага са другим позориштима, односно „однос снага организација које припадају истом сектору активности. Овај однос снага зависи од величине предузећа и његових конкурената, као и од значаја конкурентске предности коју поседује. Овај однос снага условљава стратегију конкуренције предузећа,⁴ као и његову стратегију развоја“ (КОЛБЕР 2010: 294).

³ Пронашли су да бесплатне улазнице добија спонзор који пет година то није.

⁴ „Обично разликујемо четири врсте конкурентских стратегија: стратегије лидера, изазивача, пратиоца и специјалисте“ (КОЛБЕР 2010: 294).

У „Звездара театру“ стратегију су формирали на основу анализе рада других позоришта – анализе продаје улазница, цена и попушта. Нека позоришта су већ након четвртог извођења представе уводила попуст од 50, 60 па чак и 70%. У „Звездара театру“ су постојали покушаји да се путем картица за попусте повећа број публике, али се то није показало као добро решење јер није постојало интересовање и друге стране – неког удружења, банке или другог спонзора.

Преломни моменат унапређења продаје је био у 2015. години, када је донета одлука о увођењу онлајн продаје улазница. Позориште је у марту промишљало маркетиншки наступ који би најавио новину у продаји, а у октобру исте године је почела онлајн продаја. У позоришту су много радили на томе, унапређивали су и усавршавали систем продаје, одлучили су да не раде резервације улазница већ само продају, радили су кампању у медијима и кроз све канале пуштали информације о почетку продаје, и данас им је онлајн продаја фокус.

Посећеност представа

Година	Попуњеност капацитета у %	% учешћа онлајн продаје
2014.	63,40%	
2015.	78,61%	5,15% ⁵
2016.	87,53%	11,41%
2017.	92,55%	15,74%
2018.	95,78%	19,94%
2019.		21,52% ⁶

Пројекцију резултата увођења онлајн продаје нису могли да ураде ни на основу сопственог, нити било чијег искуства јер су први почели ту врсту продаје, зато су пројекције урадили отприлике, јер нису имали са чиме да је упореде. Када је почела онлајн продаја, пројектовали су достизање 25% онлајн продаје у укупном проценту продаје улазница у периоду од 5 година. Истраживањем је обухваћен период до јуна 2019. године, што је четврта година од увођења а резултати потврђују добар план и прогнозу јер су достигли 22%. Тренутно, осим „Звездара театра“, онлајн продају улазница имају „Атеље 212“, „Позориште на Теразијама“ и у изради је продаја улазница Филхармоније.

⁵ Онлајн продаја почела је у октобру 2015. године, дакле, за само три месеца остварено је учешће онлајн продаје од 5,15% у односу на целу 2015. годину.

⁶ Ово је учешће онлајн продаје у години која још није завршена, пресек стања дат је са крајем сезоне, јуна 2019. До краја 2019. године очекује се даљи раст овог процента.

Спиритишки циљ: унапређење промоције

У маркетингу позоришне уметности промоцији се поклања највећа пажња, јер је обим продаје ограничен, а позоришна представа, као производ и уметничко дело, унапред је одређена уметничким промишљањем и визијом уметника, а не „жељама тржишта“. Зато се највећа креативност може исказати управо у креирању промоције, „односно развијању комплексног система односа са јавношћу и примени инструмената оглашавања“ (Драгићевић-Шешић, Столковић 2011: 230). У позоришној установи свака нова сезона или свака нова премијера захтева и нови маркетиншки поступак, односно „осмишљавање акције оглашавања или промоције која јој је примерена у односу на тему, жанр, уметничку екипу“ (Драгићевић-Шешић 1998: 250).

Промоција у „Звездара театру“ није намеравала да им „слично функционишу све поруке медија: није то ни информација, ни комуникација, него референдум, непрекидни текст, циркуларни одговор, проверавање кода“ (Бодријар 1991: 79), већ су настојали да осмисле и креирају разнолике поруке које су биле усклађене са представама о којима су „причале“.

У ранијем периоду вредност позоришне представе уједно је била „своја сопствена реклама (друга није ни постојала), данас је реклама постала сопствена роба“ (Бодријар 1991: 94), те су и позоришне установе морале своје промотивне активности и рекламу да ускладе са општим трендом. Затечено стање у маркетингу „Звездара театра“ било је такво да су се активности сводиле на оглашавање, и то само на огласе у штампаним медијима, односно оглашавање репертоара. Сарадња са медијима је била слаба јер је на прес-конференцијама било присутно 5-6 редакција, а односи са медијима сводили су се на оглашавање и сарадњу са медијима којих је било мало или их уопште није било, и закључак је био да је рад био аматерски, без плана и стратешког промишљања, и то је била полазна тачка у промишљању унапређења промоције.

Промоцији представе прилазили су из различитих углова и тако градили мозаик информација, који кад се сложи, у ствари „прича причу“ о представи. Маркетинг није бесплатна активност, он кошта. Како у почетку нису имали довољно финансијских средстава, тражили су све могуће начине који ништа не коштају, а то су промотивне активности које захтевају огроман рад. То је био период учења, није било финансијских средстава, а кад се подигла продаја, одмах су почели да улажу у маркетинг.

У промотивним активностима не иду директним путем да промовишу само представу већ настоје да су присутни у различитим медијима

који нису намењени само за културу (Јумама, Кулинарка⁷ и сл.), потврђујући да се права промоција и реклама „данас налази управо ту: у дизајну друштвеног, у величању друштвеног у свим његовим облицима, у страсном, упорном дозивању извесног друштвеног за којим се осећа велика потреба“ (Бодријар 1991: 94–95). Определили су се да буду упорно присутни, али не агресивни. Данас медији преузимају интервјуе и приче, зато им праве серије текстова које пласирају у различитим медијима.

У раду са електронским медијима⁸ смишљају различите теме, па су тако осмислили „Отворени студио“ из три града, ТВ емисију у којој су повезали општу тему представе са актуелним збивањима у земљи – мигрант, миграције, и „провукли“ причу о представи. Маркетинг служба не препушта медијима да сами смишљају приче, већ пласира сопствену причу и гостовања у електронским медијима су комплетно осмишљена јер обезбеђују припремљена питања, саговорнике, креирају целу причу. У почетку су глумци пружали отпор и нису хтели да учествују у оваквим промотивним активностима, јер је лакше само одиграти представу док је неко други продаје. Али временом су се глумци и аутори опустили и прихватили да буду део акција које ће продавати представу, а представу продаје све – подела, ауторска екипа и маркетинг. И даље постоје ансамбли представа који су индиферентни и неће да учествују у маркетиншким активностима, али су у позоришту пронашли начин да сами комплетирају интервјуе.

У „Звездара театру“ кажу да данас немају велике спонзоре али имају много малих.⁹ Успели су да осмисле двогодишње инклузивне акције и пронашли су спонзора и партнера – Јапан табако корпорацију. Прва акција коју су урадили биле су представе са симултаним српским знаковним језиком, а организовани су и разговори са глумцима; тренутно тече други двогодишњи циклус – „лице улице“. То су акције у којима позориште настоји да пронађе шта оно као позориште може да учине за своју заједницу, а актери су лица којима је посвећена манифестација, а не позориште. Некада је реклама носила поруку чисто економске природе: „Ја купујем, ја трошим, ја уживам“. Данас се у свим облицима понавља: „Ја гласам, ја учествујем, ја сам присутан, мене се то тиче“ (Бодријар 1991: 95).

⁷ На пример: када у представама са редовног репертоара пронађу глумце који су специфични по нечему: имају више деце, баве се кувањем и сл.

⁸ „Лагуна радио“ бројне емисије са занимљивим причама, ТВ Прва емисија *150 минута и Луџро*.

⁹ Винарије, козметика, позоришна шминка за две године и сл.

Стирајешки циљ: нови визуелни идентитет

Ако се под одређивањем идентитета подразумева, поред субјективног поимања самог себе, и стварање слике других о нама, под визуелним идентитетом можемо подразумевати начин на који се репрезентујемо (Ристовски 2017: 155). Креирање визуелног идентитета представља креирање израза, а израз може да се дефинише „као начин органског или неорганског понашања који се испољава у динамичкој појави опажајних предмета или догађаја“ (Арнхајм 1987: 374). Ако се комуникација дефинише као елементаран процес саопштавања, општења, значења, али и начин одвијања тог процеса, а сама комуникација сматра „односом према околини“ (Томић 2003: 11–27), онда под визуелном комуникацијом можемо подразумевати процес саопштавања позоришне институције ка свом окружењу (ширем и ужем) кроз средства комуникације (Ристовски 2017: 156).

Визуелни идентитет позоришта / установа културе игра значајну улогу у начину на који се та организација „презентује“ према унутрашњем или спољашњем окружењу (запослени, публика, непублика, оснивачи, медији). Њиме се, у целини гледајући, изражавају вредности, стремљења и карактеристике позоришта у културном животу уопште. Информацијама које се пласирају, кроз визуелну поруку, додаје се ново знање, форма којом се то знање обликује и сврсисходност – порука о димензији делатности. Идентификација постаје круцијална за запослене, а визуелни идентитет вероватно игра симболичну улогу у креирању такве идентификације. За визуелни идентитет чија је функција да саопштава поруке једне организације, карактеристично је да се то саопштавање продукује кроз неки знак, као комплексан систем, а значење је компонента стварног људског деловања (Ристовски 2017: 156).



Важно је, такође, да организација комуницира о стратешким аспектима позоришног визуелног идентитета. Запослени морају да поседују знање о визуелном идентитету, о његовој улози у видљивости и препознатљивости организације, али и о аспектима „приче“ која се налази у позадини самог визуелног идентитета. Прича треба да објасни зашто дизајн описује организацију и шта је дизајн у свим његовим елементима намеравао да прикаже и искаже (Ристовски 2017: 157).

У анализи сопственог визуелног идентитета у позоришту су закључили да их је време прегазило и лако су се договорили да им је потребна промена. Лого је био застарео, постојао је покушај редизајнирања, али није био успешан, па су се вратили на стари знак.

Размишљајући о новом логоу, разговарали су са дизајнером који је разумео све што су му причали: шта желе од новог идентитета, шта желе да позориште буде данас, односно шта је њихово позориште. Нови визуелни идентитет примењује се на све изразе „Звездара театра“. Пројектни систем, као начин на који „Звездара театра“ функционише у дизајну промотивног материјала представа, увек је доводио до великих разлика, а намера је била да се зна да је у питању управо „Звездара театра“. Нови визуелни идентитет је одредио стандард и оквире у којима се сада раде промотивни материјали за представе.



Нови визуелни идентитет прихватили су и запослени и публика зато што представља суштину тог позоришта. Прес-конференција за промоцију новог идентитета била је кључна за разумевање запослених, она је дошла на крају промене, а оно што су чули помогло им је да све схвате и разумеју. Имају успешан унутрашњи маркетинг у који су укључени сви, у све активности, па са гостовања извештаје шаљу и гардеробери и продуцент и мајстори технике.

*Стирајтечки циљ: друштвене мреже*¹⁰

„Диркемова социологија уметности остаје у оквирима кантовских подстицаја, с том разликом што – а управо та разлика и јесте у основи социологије уметности – више није реч о директној комуникацији предмета са субјектом, већ са појединцем који је члан групе“ (Кон 2001: 102).

Иако се у теорији комуникација износи мишљење да је најбоља комуникација она која је „најбогатија“ – „лицем у лице“, односно комуникација уживо два саговорника, „изгледа да је дигитална технологија у овој области довела до својеврсне размене, да је богатство садржаја замењено за ефикасност, свеprisутност, брзину и лакоћу, да је донела ново комуникационо средство које нуди значајан напредак на пољу погодности комуницирања и лакоће њеног успостављања, али по цени одрицања од свег богатства које краси непосредни сусрет два људска бића“ (Тодоровић 2017: 113).

Појавом и растом друштвених мрежа појавио се нови медиј који присвајају и привредне организације али и позоришне установе да би га користиле у комерцијалне и маркетиншке сврхе, а интернет као најважнији елемент комуникационог система се „појављује и као један од најважнијих ресурса индустрије услуга“ (Тодоровић 2017: 78). Друштвене мреже изазивају осећај припадности одређеној групи. Чејко сматра да људи користе медије и технологије да би стварали окружења у којима живе и успостављају односе а дигитално доба је донело преносивост као најупечатљивију карактеристику (Чејко 2019: 55). Друштвене мреже као простори, активности и везе које се у њима стварају „могли би се описати као социоментални јер се везе успостављају међу људима а настају и одржавају се више когнитивно него физички“ (Чејко 2019: 55). Друштвена мрежа, као заједница, обухвата различите друштвене интеракције (редовне, шаблонске, персонализоване), специфичност је да у „њој се развија заједнички идентитет,

¹⁰ Друштвена мрежа је у основи скуп магистрала дуж којих се размењују и јачају друштвена подршка, ресурси и друштвене везе (Чејко 2019: 63).

култура, сврха и судбина људи, као и осећај заједништва и припадности“ (ЧЕЈКО 2019: 60).

Развојем друштвених мрежа појавила се диференцијација у онлајн заједницама које су размењивале различите поруке, па су се појавиле „специфичне виртуелне заједнице окупљене око неке заједничке теме, одређене врсте музике, хобија, игре односно било чега што занима све чланове те групе“ (Тодоровић 2017: 116).

Анализирајући почетно стање у раду са друштвеним мрежама, у „Звездара театру“ су констатовали да су друштвене мреже постојале, Фејсбук пре свега, али јако слабе; Фејсбук је имао 472 пратиоца. Све је рађено без промишљања да је то медиј који може да повећа продају улазница.

Данас Фејсбук има 62.000 а Инстаграм 23.000 пратилаца. Позориште се води тактиком да оно треба да иде ка публици, а то може путем друштвених мрежа или интернет презентација.

Стратејски циљ: унапређење сајта позоришта

Процес комуникације позоришта са својом публиком и непубликом је процес који је као нека структура у сталном настајању, као процес који се одржава „артикулацијом повезаних пракси, од којих свака, ипак, задржава своју посебност и властити специфични модалитет, властите форме и услове постојања“ (Хол 2013: 7). Међусобна комуникација „не остварује се никада кроз транспарентност садржаја, већ кроз игру имагинарних елемената и интерсубјективности, што претпоставља стварање смисла који заједнички постаје овладавањем сензибилних ефеката нових технологија“ (Кон 2001: 115). Интернет као нова технологија донео је велике изазове и могућности за развој комуникације позоришних установа, а „информационе магистрале, скретање ка онлајн системима, пречице које нуди интернет, отварају простор за развој“ (Кон 2001: 113), стварајући могућност да у процесу комуникације са другима изграде нове друштвене просторе (ЧЕЈКО 2019: 65).

Анализирајући стари сајт, у позоришту су закључили да је био у лошем облику, да су имали „кабаст“ и неажуриран сајт, да је дизајн био у тамним бојама – што је можда последица чињенице да када су се сајтови појавили вероватно је тад мање пажње поклањано изгледу сајта. Сајт је био превазиђен, кабаст, оптерећен непотребним информацијама, био је више архивски а не жив у сврху обавештавања публике. Зато су радили нови сајт, из почетка, са новим дизајном, а касније су убацили и нови визуелни идентитет. Сајт и друштвене мреже „Звездара театра“ намењени су публици која воли и прати културу. Сајт је

намењен најширој публици али и људима из куће. Он служи промоцији позоришта као целине али и промоцији представа.

Њуз летер је такође значајан инструмент маркетинг службе „Звездара театра“, на њему имају око 23.000 претплатника који једном месечно добијају писмо са месечним репертоаром за наредни месец – практично први виде репертоар. „Те платформе допуњују првобитне текстове пружајући нове информације и могућности за повезивање са другим гледаоцима“ (ЧЕЈКО 2019: 212). Њуз летер је потенцијал који се још може користити и има могућности за даљи развој комуникације са публиком.

Узвратне информације од публике добијају у коментарима на Фејсбуку и Инстаграму, служба позоришта с времена на време прави анкете да види где су тренутно, како публика реагује на одређене акције, да људи виде вести и слично.

На сајту имају и Блог саветовалиште за позориште, где откривају проблеме који се тичу бонтона у позоришту, а блог се добро показао јер је то помогло да људи освесте неке принципе. На пример, када се десио инцидент да је публика каснила на представу 20 минута, нису их пустили у салу, то је изашло у новинама, а они су покренули тему на блогу и тема се проширила, и добили су пуно различитих одговора. „Интернет је отворио врата још једном виду јавне комуникације, овога пута појединца (чије је име познато у јавности) који покушава да успостави дијалог и расправу са заинтересованима. Та појава има и свој назив ‘блог’..... то су неформална дискусиона места на интернету“ (Тодоровић 2017: 117). Кључно на блогovima је да се публици одмах одговори, или што брже.

Управа и маркетинг позоришта „Звездара театра“ идентификовали су значај и утицај продаје улазница на благајни позоришта, промоцију, сајт и друштвене мреже, а наравно и визуелни идентитет, као факторе који су се одражавали на попуњеност сале, па самим тим и директно на финансијски ефекат пословања позоришта. „Звездара театар“ је изгубио корак са савременим начином пословања, зауставили су се у неком другом времену. Зато су променили стратегије и успоставили стандарде – што су прихватили најпре запослени, а затим и публика и конкуренција.

Можемо закључити да се у креирању и имплементирању стратегија маркетинга у „Звездара театру“ сериозно, плански, амбициозно и промишљено ради на промоцији представа и позоришта. Маркетинг-стручњак позоришта месечно се информира о новитетима у интернет мрежи, слуша семинаре који су бесплатни, члан је неколико група заједнице маркетинга са којима размењује информације о новитетима и примени новитета у послу, дакле, континуирано се ради на инфор-

мисаности и едукацији, која је отворена за све запослене. Почетни корак у формулисању стратегија била је анализа конкуренције и сопствене позоришне куће, где су прегледали све у сопственој кући и идентификовали проблем у сопственом застарелом стању. Врло лако су идентификовали и закључили шта не ваља код конкуренције и закључили да се све своди на просек, уједначеност, на приступ свих осталих који је био врло сличан. Техничка опремљеност позоришта је била веома лоша, па је требало буквално све променити; одлука је била да се сваке године улаже у техничку опремљеност, а кључни стратешки правац је била дигитализација. Најважнија стратегија коју су увели и спровели је онлајн продаја улазница, као прво позориште у Београду. Такође се мора приметити да се промоција у најширем смислу (и сајт и друштвене мреже) спроводи веома пажљиво и промишљено и то наравно доноси резултате, а позоришту улогу „лидера“. Лидерска позиција „Звездара театра“ доноси „доминантну позицију на тржишту и коју као такву признаје конкуренција. Лидер често има референтну улогу, те ривалске организације настоје да је нападну, имитирају или избегну“ (КОЛБЕР 2010: 294). Усвајањем принципа маркетинга и његовом применом позоришне институције морају да формирају, одржавају и мењају свој имиџ, а он је „један од циљева, а истовремено и резултат маркетинга организације (и/или појединаца-уметника) културе и уметности“ (ВАСИЉЕВ, САЛАИ 1993: 39). Имиџ се, за разлику од идентитета, може лако мењати, јер се представа о некој организацији лако и брзо може формирати. Планирани имиџ „Звездара театра“ се континуирано спроводи кроз промоције и ПР активности, путем дигиталних медија, а по претходно припремљеном плану.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АРНХАЈМ, Рудолф. *Умјетности и визуелно ојажњање*. Београд: Универзитет уметности, 1987.
- БОДРИЈАР, Жан. *Симулакруми и симулација*. Нови Сад: Светови, 1991.
- ВАСИЉЕВ, Стеван, Сузана Салаи. „Имиџ у области културе и уметности.“ У: *Маркејини у уметности. Зборник радова*. Београд: ФДУ – Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 1993, 39–43.
- ДИГЛ, Кит. *Маркејини уметности*. Београд: Клио, 1998.
- ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ, Милена. „Маркетиншке метафоре – маркетер као жонглер или мађионичар.“ У: Дигл, Кит. *Маркејини уметности*. Београд: Клио, 1998.
- ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ, Милена, Бранимир Стојковић. *Култура, менаџмент, анимација, маркејини*. Београд: Клио, 2011.
- КОЛБЕР, Франсоа. *Маркејини у култури и уметности*. Београд: Клио, 2010.
- КОН, Жан. *Естетика комуникације*. Београд: Клио, 2001.
- ПОРГЕС, Ненад. *Теоријски оквири концепцијског имиџа*. Загреб: Министарство знаности и технологије, 1992.
- РИСТОВСКИ, Љубица. *Креирање идентитетског позоришта*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине – ЗППВ, 2017.

- ТАЛЛЕР ИСТМАН, Сузан, Даглас А. Фергусон, Роберт А. Клајн. *Промоција и маркетинг електронских медија*. Београд: Клио, 2004.
- ТОДОРОВИЋ, Александар Луј. *Дискурс нових технологија*. Београд: Клио, 2017.
- ТОМИЋ, Зорица. *Комуникологија*. Београд: Чигоја, 2003.
- ХАНИЋ ПЕТКОВИЋ, Ловрета. „Менаџмент категорије производа – нови приступ у изградњи вертикалних маркетинг система.“ У: *Менаџмент и сиратије трансформације предузећа*. Београд: Економски факултет, 1997.
- ХОЛ, Стјуарт. *Медији и моћ*. Београд: Карпос, 2013.
- ЧЕЈКО, Мери. *Сувереновани*. Београд: Клио, 2019.

KOTLER, Philip. *Upravljanje marketingom I–II*. Загреб: Informator, 1989.

Ljubica M. Ristovski

Change and Implementation of a New Marketing Strategy for
the Digital Age in Zvezdara Theater
Case study

Summary

This case study deals with a positive example of the Zvezdara Theater in Belgrade in the process of designing and operationalizing new marketing strategies. The introduction of marketing in theaters in Serbia was a very long process, so it was interesting to study a theater that represents a leader in this field. Along with the changes in the world, the application of digital technologies is beginning to be used also in our theaters but impulsively and without a plan. Thus, an example of strategic thinking and implementation in practice is very significant and must be presented. The example of this theater shows that the “self-analysis” of this theater house, as well as the analysis of “competition” (other theaters) are the best starting premises of well-conceived and implemented strategies in the field of theater marketing.

Keywords: marketing management, marketing management strategy, digital marketing, online ticket sales.

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 (II)

Анаџејски и дакилски облици ритма аксак

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, џиројејској, анаџејској, дакилској, крејџјској и џеонској 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.

Међу најзаступљенијим метроритмичким обрасцима ритма аксак у музичко-фолклорном наслеђу Балкана су *анаџејски* (2 + 2 + 3) и *дакилски* (3 + 2 + 2) облици присутни и у вокалној и у инструменталној традицији. У анализираном корпусу мелодија са балканских простора, идентификован је и *амфибрахски* (2 + 3 + 2) облик. Он се јавља у румунском фолклору (GEORGESCU 1984: 616–617, пр. 585), у фолклору Румуна из Бугарске (ДЖИДЖЕВ 1981: 62, пр. 77) и у вокалној традицији Македоније (ХАЦИМАНОВ 1964: 386, пр. 1). Овај облик није релевантан за тему овог рада.

* nicefracile@gmail.com

Анаџејски облик 7/16 један је од најчесталијих, највитаљнијих и најраспрострањенијих у бугарском фолклору. Типичан је за породицу познате бугарске игре *рџченица*, која, поред *хора*, представља најкарактеристичнији облик игре у Бугарској (Младеновић 1973: 129). Као што наводи етнокореолог Оливера Младеновић, термин „раченица“ (*рџченица*) долази од речи *рџченик*, што на српском значи марама или крпа, коју играч држи у руци и њоме маше током игре. Ова игра, у којој долази до изражаја „играджийството“ – уметност играња у надигравању (Младеновић 1973: 129),¹ изводи се соло („по саме“), у пару, у тројкама или у колу. Иако је веома распрострањена широм земље, сматра се да је она највише везана за западну Бугарску – Шоплук, где се игра „најсавршенија раченица“, јер су, по мишљењу композитора Добри Христова, Шопови највећи мајстори за ситне, „тропљиве“ кораке (Младеновић 1973: 130, према Христов 1913б: 15).²

Пример 17



Рџченица / Ruchenitza (Kremenliev 1952: 27, пр. 23)

Анапетски облик је веома заступљен и у снажној традицији породице игара *хора*, које се играју „у раченичком ритму, па се назива *хванати рџченици*“ (тј. у којима су играчи међусобно повезани). Крајњи резултат разних промена до којих је временом дошло је „*хоро–раченица*“ – држање као у *хору* (Младеновић 1973: 130–131).³ У више пу-

¹ Оливера Младеновић наводи да су у месту Хлевен у Бугарској, седамдесетих година XX века, жене и тада играле *рџченицу* појединачно, док су мушкарци играли мушку *рџченицу* „на хоро“ (Младеновић 1973: 130).

² *Рџченица* је до 1800. године, по мишљењу Марије Самоколијево, извођена само на свадбама, као обредна игра, а тек у XIX веку и касније и у другим приликама. Ове податке добио сам *de audio* од бугарског етномузиколога Марије Самоколијево, на међународном симпозијуму „Voices of the Weak: Music and Minorities“, Праг, 27. мај 2008.

³ Оливера Младеновић наводи да *рџченица* као специјална врста бугарске игре уступа пред *хором*, која се, примајући ритам *рџченица* и неке њене одлике, развија и технички и стилски обогаћује (Младеновић 1973: 131).

бликација бугарских етномузиколога и етнокореолога може се видети богатство и разноврсност мелодијских типова и кореографских образаца *р'ченица* и *хора* – у инструменталном или вокалном извођењу – у којима се осећа доследна пулсација анапетског облика, у бржем или споријем темпу (7/16, 7/8, а ређе и 7/4): *радомирска р'ченица*, *дјалгерска р'ченица*, *нар'ченица* (Литова-Николова 1988: 66–67), *повърнато хоро*⁴, *на плешене*, *пешачка*, *посеница*, *посадник*, *цепница* (Тодоров 1976: 49–50), затим, *хора*: *ангеловачка*, *каменчовата*, *тарамбера*, *бонината*, *ветренско хоро* (Литова-Николова 1988: 68–69), као и обредних *хора*: *на Лазар*, *на њејеруда*, *мушка свадбарска иџра* (Илиева 1978: 51, 59–60, 72–72). Овај метроритмички образац је заступљен и у вокалној традицији: у коледарским (Stoĭn 1928: 33, пр. 135), обичајним (Stoĭn 1928: 117, пр. 488), митолошким (Stoĭn 1928: 351, пр. 1440), љубавним (Stoĭn 1928: 460, пр. 1810) и сатиричним (Stoĭn 1928: 850, пр. 3162) песмама, као и у играма с певањем (Stoĭn 1928: 1043, пр. 3900, 3901).

Пример 18

$\text{♩} = 76-80$

Мушка свадбарска иџра / *Мъжка свадбарска игра* (Илиева 1978: 72–74, пр. 46)

⁴ Бугарски етномузиколог Манол Тодоров је *повърнато хоро* уврстио у породицу *р'ченица* (Тодоров 1976: 49).

Анапетски облик ритма аксак 7/16 (2 + 2 + 3) присутан је у већини историјских регија широм Румуније. Забележен је у обредним мелодијама игара с маскама, нпр. *коза (capra)*⁵, у сватовској песми, нпр. *џаџиџина њесма (cîntecul soacrei)* у Добруци, затим у мелодијама обредних игара, нпр. *џира кокоџке (jocul găinii)* у јужној Мунтенији (OPREA, AGARIE 1983: 89), у свакидашњим песмама, првенствено љубавним (OPREA, AGARIE 1983: 87), у коледарским и др. (GEORGESCU 1984: 572–573, пр. 530). Многе мелодије за игру из разних фолклорних подручја Румуније обликују се на доследном пулсирању анапетског облика, 7/16: *комарчић (țințărășul)*, *марама (marama)*, *чоџави бриу (brîul șchiop)* – Добруца (GEORGESCU 1984: 571, 580, 576, пр. 528, 540, 535), *куја (cățeaia)*, *џласџични сџолњак (mușataia)* – Трансилванија (GEORGESCU 1984: 575–576, 582, пр. 534, 542), *барлабоиул (barlaboiul)* – Мунтенија (GEORGESCU 1984: 586, пр. 548), *џнџул (gînjul)* – Молдавија (GEORGESCU 1984: 585, пр. 547), *џе лок (pe loc)*⁶ – Банат (GEORGESCU 1984: 620–621, пр. 592).

Обиље мелодијских типова познате породице румунских народних игара под називом *џамџаралеле (geamparalele)* представљају „синоним“ за анапетски облик, 7/16. Ова игра је највише везана за фолклорну регију Добруце (GEORGESCU 1984: 574, пр. 533).⁷

На програмима радија и телевизија широм Румуније и данас се могу чути разне румунске песме, мелодије за игру и инструменталне мелодије из Добруце, у којима се јасно осећа константна метроритмичка пулсација овог асиметричног облика ритма аксак. Идентичан облик је такође забележен и у мелодијама игре *џамџаралеле*, са идентичном метроритмичком пулсацијом, и из музичко-фолклорног наслеђа Олтеције и Мунтеније (GEORGESCU 1984: 576–577, 581, пр. 536 и 541).

Румунски композитор Думитру Бугић (Dumitru Bughić) наводи да је игра *џамџаралеле* бугарског порекла и да се изводи округ, у паровима или солистички, у врло живом темпу. Такође, играчи могу бити постављени у формацију „лесе“, а онај који води игру (или једна девојка) врти марамицу у ритму корака (BUGHIĆ 1978: 135, пр. 26). Специфичну

⁵ Мелодија обредне игре *коза (capra)*, са идентичном метроритмичком пулсацијом, забележена је и у Трансилванији (GEORGESCU 1984: 578–579, пр. 538).

⁶ Мелодију ове игре снимео је фонографом и транскрибовао Бела Барток, 1912. године, у месту Селеуш, које данас припада Србији. Иако Барток не наводи име свирача на виолини, из нотног записа може се закључити да је свирач изводио ову румунску банатску мелодију у фуриозном темпу јер је шеснаестина једнако 557 М.М., Б. Барток, I, 472 (GEORGESCU 1984: 620–621, пр. 592).

⁷ Капитална дела из области етномузикологије се у Румунији називају *збирке националног фолклора (colecție națională de folclor)*. У њима се проучавају разни фолклорни жанрови или инструментална музика са целе територије Румуније. Једна таква збирка је *Румунска народна џира (Jocul popular românesc)* Корнелију Дана Ђорђескуа (Corneliu Dan Georgescu), написана на 646 страница, са 600 нотних записа (GEORGESCU 1984).

Пример 19

$\text{♩} = 69$

Ђампаралеле / Geamparalele. Mg. 2601 I j. Казивач: Burtea Ion, 28 г., фрула, Снимила: G. Sulișteanu, 1964. Транскрибовао: C. D. Georgescu, 1965, регија: Hunia / Dolj (Georgescu 1984: 576–577, пр. 536)

ритмику ове игре користили су многи румунски композитори. Један релевантан пример је и *Токајиа за клавир* Паула Константинескуа (*Tocata pentru pian* de Paul Constantinescu).⁸

У Србији је анапетски облик, 7/16, односно 7/8, забележен на Косову и Метохији, у југоисточном и североисточном делу земље и у Санцаку. Јавља се у различитим фолклорним жанровима: љубавним песмама у Санцаку (Васиљевић 1953б: 98, пр. 274–275), песмама уз игру („песме које се певају у колу“), седенчарским песмама (које се певају на прелу) у источној Србији (Манољовић 1953: 53 и 65), родољубивим и свадбеним песмама на Косову и Метохији (Васиљевић 1950: 114, 132, пр. 220, 255). Као и у традиционалној музици других земаља на простору Балкана, овај облик се и у Србији јавља највише у мелодијама народних игара, како у српском, тако и у влашком музичко-фолклорном наслеђу. У југоисточној Србији идентификован је у следећим српским мелодијама за игру: *йешачка*, *бујарка*, *Елено*, *Елено моме* (Роров 2001: 50, 51, 69, пр. 60, 61, 92, 93), *на йчеле*, *клецка*, *кајанка*, *грдавка* (Роров 2002: 36, пр. 25, 51, пр. 36 и 37, 57, пр. 41), *ласкавац*, *једностранка*, *на нож*, *на сабљу*, *кесер* (Роров 2004: 25, 29, 32, 34, 95, пр. 7, 8, 11, 11б, 41). У североисточној Србији (Неготинској Крајини и околини Зајечара) присутан је у мелодијама традиционалних игара *цијанчица*, *кесер*,

⁸ Више о томе, вид.: ВУГНИС 1978: 358–359.

клеуцанка (Васић, Големовић 1997: 98–99, 107, 140), риџаљка (Девеић 1990: 228, пр. 158) и других.

Пример 20

Риџаљка. Снимио и транскрибовао: Драгослав Девеић, регија: Јабланица
(Девеић 1990: 228, пр. 158)

У традиционалној музици Влаха из североисточне Србије, анапетски облик је такође заступљен у мелодијама народних игара. Како у овом делу земље Срби и Власи вековима живе заједно, у другој половини XX века је примећено да је дошло до делимичног уједначавања играчког репертоара. То се огледа, као што наводи етнокореолог Оливера Васић, у заједничком играчком репертоару, истим називима игара, стилу играња, музичкој пратњи, а тиме и у метроритмичкој пулсацији мелодија. Тако, нпр. у орском наслеђу Срба и Влаха у Неготинској Крајини постоји пет заједничких игара које на сличан или исти начин изводе и Срби и Власи.⁹ Две од њих, *кесер* и *џиџанчица*, обликују се на анапетски облик ритма аксак (ВАСИЋ 2005: 60, 65). Но, и поред тога, Власи су успели да задрже и друге карактеристичне игре у овом облику, нпр. *ој-здрџан-здрџан* (ВАСИЋ, ГОЛЕМОВИЋ 1997: 39), *даља*, *џамуја*, *урзекуца* (ВАСИЋ, ГОЛЕМОВИЋ 2005: 21, 25, 31), *сџаринска иџра* (*joc bătrânesc*)¹⁰.

⁹ Реч је о следећим играма: *влајна* (*ora de patru*), *кесер* – *kiseru*, *осмица*, *џогорка* и *џиџанчица* (ВАСИЋ 2005: 59).

¹⁰ Са етномузиколошког становишта драгоцене истраживања о влашкој традиционалној музици реализовали су Драгослав Девеић и Димитрије Големовић (Девеић 1990: 22–126,

Пример 21

$\text{♩} = 462$

итд.

Сїаринска иїра / Joc bătărânesc / CD 02X12002/6. Казивач: Слободан Марковић, 69 г., виолина.
Снимио и транскрибовао: Нице Фрациле, регија: Крајова / Румунија, 2. 11. 2002.
(Слободан Марковић, свирач на виолини, из Тимочке је Крајине, а снимак је реализован у Румунији.)

Једна од српских игара која се и данас изводи у културно-уметничким друштвима је *буїарка*. Заступљена је у југоисточној Србији од Ниша и Власине до граница са Македонијом и Бугарском, под сличним или различитим називима: *буїарска*, *буїарчица*, *їешачка*, *їешачки*, *р'ченица* (Васић 2005: 38). Имајући у виду чињеницу да је *р'ченица* једна од најпознатијих игара у Бугарској, о чему је већ било речи, те да се у југоисточној Србији сусреће под идентичним или сличним називима, а да се притом њена мелодија обликује такође на анапетском облику ритма аксак, може се претпоставити да је игра *буїарка* настала под утицајем бугарског фолклора. Занимљиво је истаћи да се мелодије игре *буїарка*, забележене у Запаљу, Врањском пољу и Владичином

236–326; Големовић 2016: 221–331). Но, верујем да би свеобухватнија и систематичнија истраживања влашког фолклора открила далеко већи број традиционалних мелодија у којима се осећа пулсација метроритмичких образаца ритма аксак.

Хану међусобно потпуно разликују, док је метроритмичка пулсација идентична – анапетски облик (Рофов 2001: 51, 53, пр. 61, 63, 64).¹¹

Анапетски облик 7/16 није типичан за музичко-фолклорно наслеђе Македоније. Анализом нотних примера из разних публикација може се констатовати да је веома ретко присутан у вокалној традицији (Фирфов 1953: 172). Забележен је у појединим љубавним песмама и играма с певањем (Васиљевић 1953а: 67–68, пр. 171, 172 и стр. 85, пр. 213). У већој мери се јавља и у играчком репертоару ора: *баба Гурџа оро*, *бабарско оро* (обредно), *беранче оро*, *василичарско оро* (обредно), *Елено моме оро*, *сиџнаџа оро*, *џирновка реченица*, *џиџанџица оро*, *шесџица оро* (ЏИМРЕВСКИ 1996: 271, 272, 274, 308, 309, 314, 318, пр. 15, 17, 20, 37, 371, 380, 422, 463), *џоско оро* (ЏИМРЕВСКИ 2000: 243–244, пр. 94).¹²

Пример 22

$\text{♩} = 224$

The musical score consists of six staves of music in 7/16 time, with a tempo marking of quarter note = 224. The key signature has one sharp (F#). The melody is characterized by a complex, syncopated rhythmic pattern, primarily using eighth and sixteenth notes, with frequent rests and ties. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is written in a single melodic line.

Тоско оро. Казивач: Томе Трајков, р. 1900 г. Снимио и транскрибовао: Боривоје Џимревски, 31. 1. 1968, м.л. 1154, Раштак, Скопско (Џимревски, 2000: 243–244, пр. 94)

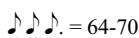
¹¹ Мелодијска линија *бујарџиџице* се, међутим, изводи у 3/8 такту (Рофов 2001: 52, пр. 62).

¹² У примерима 171 и 172 метричка јединица је осмина (Васиљевић 1953а: 67–68), док у свим осталим примерима је шеснаестина.

Међу наведеним примерима налази се и *џирновка р'ченица* са идентичном метроритмичком пулсацијом као и *р'ченица* у Бугарској. То је свакако пример који представља повезајућу нит са бугарском традиционалном музиком.

Анапетски облик са метричком јединицом осмином присутан је и у грчком фолклору, нарочито у северној Грчкој, у мелодији познате мушке игре *мандилаго*, која се изводи у формацији „лесе“.¹³ У овом делу Грчке, овај метроритмички облик забележен је и у појединим обредним песмама (RĂDULESCU 1972: 184), у мелодијама познате игре *kalamatianos* (SADIE 1980в: 677), као и у мелодијама чобанских игара, нпр. *topanistikos* (PANTELI 1993: 351, пр. 53). Многе инструменталне мелодије дијатонске и хроматске структуре се изводе у анапетском облику, 7/8, на разним традиционалним музичким инструментима: канун, лаута, лира,¹⁴ кларинет, виолина и други (SADIE 1980в: 675). Иако се већина грчких мелодија за игру изводе у средњем или чак споријем темпу (SADIE 1980в: 677), то се не може рећи за мелодију игре *mantilatos* из западне Тракије („Thrace“) у Грчкој.

Пример 23

 = 64-70



Mantilatos. Spyridakis-Peristeris (Турбола 1992: 69, пр. 3)

У турској традиционалној музици јавља се претежно анапетски облик са метричком јединицом осмином у источном делу земље, под називом „*usul mandra*“, односно „ритам мандра“, који је карактеристичан за мелодију народне игре *horon*. Овај облик ритма аксак је забележен и у другим народним играма: *laziko*, *serra*, *letsina*, *ikosina*

¹³ После кола се обично јавља леса – ланац играча постављених у правој линији или у две наспрамне врсте са правцем кретања лево и десно, напред и назад.

¹⁴ У Србији се овај корфони инструмент са три жице назива ћемане.

(RĂDULESCU 1972: 38, 55, 77), као и у вокалној традицији. Како стихови турских песама често не кореспондирају са метроритмичком пулсацијом анапетског облика, неретко долази до кумулације појединих метричких јединица, што се може видети и из следећег примера:

Пример 24

Yay - la çi - me - ni bu - dur O - tur sev - di

ği - mo - tur Şu yay - la nin dü - zü - ne

Son ge - li - şı - miz bu - dur.

Ово је *џрава моје висоравни / Yayla çimeni budur*. Запис: Cemile Cevher, регија: Görele / Çevuşlu (TRT, БР. 1322, 24. 05. 1977)

У албанском фолклору, као што наводи музиколог Лоренц Антони (Lorenç Antoni), „седмоделни такт“ се, као самосталан, јавља обично „са троделом на почетку“, 7/8 (3 + 2 + 2), тј. као дактилски облик, „а у изузетним случајевима и са троделом на крају“, 2 + 2 + 3, тј. као анапетски облик (ANTONI 1963: 485).¹⁵

У анализираном корпусу мелодија са балканских простора идентификован је још један метроритмички образац – *амфибрахски облик*, 7/16 (2 + 3 + 2). Он се јавља у румунском фолклору (GEORGESCU 1984: 616–617, пр. 585), односно 7/8 (2 + 3 + 2), у фолклору Румуна из Бугарске (Джиджев 1981: 62, пр. 77), као и у вокалној традицији Македоније (Хациманов 1964: 386, пр. 1). Овај облик, међутим, није релевантан за тему овог рада.

Дактилски облик, 7/8, или 7/16, најкарактеристичнији је и најзаступљенији метроритмички образац у традиционалној музици Северне Македоније. Услед његове велике учесталости у македонској фолклорној музици (32%), поједини етномузиколози га називају „македонска

¹⁵ У свом раду „Metrički oblici u šiptarskoj narodnoj muzici“ Антони је приложио свега једну албанску песму „са троделом на крају“ (6b), али не наводи никакве податке о овом нотном запису (ANTONI 1963: 486).

седморка“ (Хациманов 1964: 385).¹⁶ У збирци М. Васиљевића *Југословенски музички фолклор II, Македонија*, од укупно 400 забележених песама, чак се петина заснива на дактилском облику, са метричком јединицом осмином. О заступљености овог облика у македонском фолклору говори и чињеница да је он присутан у разноврсним фолклорним категоријама: игре с певањем, љубавне песме, сватовске, родољубиве, чобанске, шаљиве, дечије песме уз игру и друге (ВАСИЉЕВИЋ 1953а: 52–88).

Дактилски облик забележен је и у македонској инструменталној традицији, нарочито у познатој мелодији *македонско оро*, која се често јавља и у бугарском фолклору (Тодоров 1976: 53–54). Он има широку примену у великом броју ора, која се изводе у веома брзом темпу, 7/16: *арнауџско оро*, *васиничарско оро*, *џаламаџија оро*, *женско сџаровременско оро*, *зајачко оро* (обредно), *кумово оро* (сватовско), *крсџачка сџара оро*, *џоџадино оро*, *сџиџно македонско оро* (ЏИМРЕВСКИ 1996: 270, 272, 273, 275, 276, 281, 284, 295, 307, пр. 5, 21, 28, 47, 54, 110, 140, 243, 359), *раџевско оро* (ЏИМРЕВСКИ 2000: 313, пр. 154) и друго.

Власи из Македоније, познати још и као *armăneshci*, негују своју традиционалну музику под снажним процесом акултурације. То се да видети и из *Анџолоџије влаџких џесама*, аутора Христуа Мулара (Hristu Mular), великог ентузијасте поносног на своје порекло (MULAR 2008). Он је транскрибовао 50 влашких традиционалних песама ове етничке заједнице, у којима се осећа снажан утицај македонске метрике и ритмике. Као повезајућа нит са македонском традиционалном музиком, дактилски облик, односно „македонска седморка“, јавља се у више од трећине објављених песама Влаха из Македоније (MULAR 2008: 17, 21, 27, 30, 33, 37, 44, 55, 59, 71, 73, 81, 83, 89, 95, 101, 105, 108, 109).

¹⁶ До наведеног процента заступљености дактилског облика, односно „македонске седморке“, у македонском фолклору, Васил Хациманов је дошао на основу анализе 4467 македонских песама (Хациманов 1964: 397). „Македонска седморка“, по његовом мишљењу, носи посебно ритмичко, метричко и фонетично обележје „у односу на југословенске народе и народе ван Југославије“ (Хациманов 1964: 389).

Пример 25

♩ = 448

Musical score for Example 25, featuring a single melodic line in 7/8 time with a key signature of two flats. The score consists of eight staves of music, including various rhythmic patterns, slurs, and trills (tr).

*Рајтеска оро. Снимио: Ганчо Пајтонциев, м. л. 433. Запис: Боривоје Цимревски, м. л. 433
(Цимревски 2000: 313, пр. 154)*

Пример 26

♩ = 180

Musical score for Example 26, featuring a single melodic line in 7/8 time with a key signature of two flats. The score consists of one staff of music with lyrics underneath.

Dea - de__ soar - le__ trei bră - tsa - te, ghal' pre - gha - lea o, lai fra - te.

Залазак сунца / Deade soarele (Mular 2008: 44)

У музичко-фолклорном наслеђу Албаније, Албанаца са Косова и Метохије и Северне Македоније, дактилски облик 7/16 има широку примену у вокалној традицији и јавља се у песмама које се изводе једногласно или двогласно (SHURO 1997: 158, пр. 182, 183; 167, пр. 194; KRUTA 1990: 106). Широм Албаније највише је, међутим, заступљен дактилски облик, 7/8. Он је, ипак, мање присутан у фолклорној музици на југу земље, а много више у северној Албанији, као и у традиционалној музици Албанаца у дијаспори: на Косову и Метохији, у Црној Гори и Македонији (SHURO 1997: 325).¹⁷

И у албанским песмама у којима се осећа константна метроритмичка пулсација дактилског облика, као повезајућа нит са балканским фолклором, јавља се завршна каденца на другом ступњу:

Пример 27

$\text{♩} = 200$

Moj fe - llanz' qì rri në ka - faz - e

an - mi - ku të ka zap - tu, a - man, a - man,

an - mi - ku të ka zap tu

O, òaḡrole, koḡe oḡaḡeḡe yu kavezy / Moj fellanz' gi rri në kafaze (Antoni 1963: 486, пр. 6a)

У Србији је дактилски облик 7/8, или 7/16, највише заступљен на Косову и Метохији, у југоисточном делу земље, у Војводини код Румуна и Македонаца, а знатно ређе у фолклорној музици Влаха из североисточне Србије. У вокалној традицији Срба са Косова и Метохије овај метроритмички образац, са метричком јединицом осмином, забележен је у следећим фолклорним жанровима: у љубавним песмама, печалбарским, успаванкама, породичним песмама, родољубивим и обредним песмама (ВАСИЉЕВИЋ 1950: 21, 92, 100, 114, 129, 163). Од 400 песама које је М. Васиљевић уврстио у књигу *Јуџословенски музички фолклор I. Народне мелодије које се њевају на Космеџу*, чак 26 мелодија се обликује на дактилском облику ритма аксак.

¹⁷ Иако веома ретко, дактилски облик се јавља и са метричком јединицом четвртином (SHURO 1997: 325).

У југоисточној Србији је забележено неколико ора у дактилском облику, од којих су поједина, посредством акултурације, прихватили српски носиоци фолклора из традиционалне музике Македоније и пренели усменим путем с генерације на генерацију: *свекрвино оро*, *сџаро оро* (Роров 2001: 32–33, 35, пр. 25, 27). Овај облик се јавља и у вокалној традицији, такође као резултат акултурације: *Оџвори ми*, *бело Ленче*, *враџанца* (Роров 2001: 61, пр. 776), *Оро се вије*, *Заниџа се Шар-џланина* (Роров 2002: 28, 29, пр. 8, 9) и друго. Иако у играчком репертоару Влаха из североисточне Србије преовлађује анапетски облик, идентификоване су и мелодије које се обликују на дактилском облику у којем је метричка јединица шеснаестина. Један такав пример је и архаична мелодија влашке игре *на нози* (*pe picior*) (Васић, Големовић 1997: 34).

У музичко-фолклорном наслеђу војвођанских Румуна многе песме уз игру и мелодије традиционалних игара се такође заснивају на овом метроритмичком обрасцу. Досадашња истраживања традиционалне музике Румуна у Војводини указују на то да је овај облик забележен у: а) мелодијама народних игара које имају церемонијални карактер, тј. припадају одређеним обичајима: *карабашеџије* (*cărăbășește*), *бриул радушелор* (*brăul rădușelor*); б) мелодијама народних игара са сеоске игранке: *џра лок* (*pră loc*), *де мина* (*de mână*), *ардељана* (*ardeleana*), *де гој* (*de doi*); в) песмама уз игру, које се обично заснивају на мелодијским типовима паровних игара: *ардељана* (*ardeleana*), *де гој* (*de doi*), *мазарика* (*măzărica*).¹⁸

Пример 28

♩ = cca 384

По гоџе / De doi. Мг. VI/A11. Казивач: Петру Кршован, 74 г., фрула, регија: Сочица (Банат), 9. I. 1977. Снимио и транскрибовао: Нице Фрагиле

¹⁸ Више о томе, вид.: ФРАЦИЛЕ 1994: 39.

Попут носилаца традиционалне музике у Северној Македонији и војвођански Македонци су сачували основна обележја свога музичко-фолклорног наслеђа. То се односи и на метроритмичке обрасце ритма аксак, као супстанцијалну одлику македонског фолклора у земљи и дијаспори. Традиционална музика Македонаца у Војводини била је на маргини етномузиколошких истраживања, а прве кораке ка значајнијим етнокоролошким и етномузиколошким истраживањима и објављивању играчке и музичке традиције Македонаца у Качареву учинили су Јулијана Јовановић и Горан Милошев (Јовановић, Милошев 2017). Из њихове публикације се може видети да је дактилски облик са метричком јединицом осмином веома заступљен и у вокалном и у играчком репертоару Македонаца из Качарева чак и у XXI веку.

Пример 29

♩ = cca 448

Гајде

Тапан

The musical score for Example 29 is presented in three systems. Each system consists of three staves: a vocal line for 'Гајде' (Gaјde) in the treble clef, a piano accompaniment in the bass clef, and a drum line for 'Тапан' (Taпан) on a single staff. The time signature is 7/8, and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is indicated as cca 448. The music features a dactylic rhythm with accents on the first and third eighth notes of each measure. The vocal line includes various rhythmic patterns and accents, while the piano accompaniment provides a steady bass line. The drum line consists of a simple eighth-note pattern.

Јованке Сѿојанке, ЦД 2. Казивач: Атанас Крстевски, гајде, Ванчо Станојеvски, тапан.
Снимила и транскрибовала: Јулијана Јовановић (Јовановић и Милошев 2017: 92–93, пр. 13)

У Румунији се мелодије у ритму аксак углавном изводе у брзом темпу, што се може закључити на основу значајног броја анализираних нотних записа са метричком јединицом шеснаестином.¹⁹ Дактилски облик са пулсацијом 7/16 (3 + 2 + 2), односно 10/16 (4 + 3 + 3), веома је заступљен у вокалној и инструменталној традицији, као и у играчком репертоару Румуније. У традиционалним мелодијама које се изводе у веома брзом темпу, основна метричка јединица (у овом случају шеснаестина) губи своју улогу и значај, а уместо ње се истичу кумулативне вредности од две, три или чак четири шеснаестине. Другим речима, оба облика *дакѿила* су састављена од три кумулативне вредности: у првом случају се јавља као *хемиола* „ирационални однос“ 3 : 2,²⁰ а у другом 4 : 3. Отуда се могу разликовати *дакѿилски облик ѿѿѿа*, који

¹⁹ Мада знатно ређе, постоје и мелодије дактилског облика са метричком јединицом осмином.

²⁰ Више о томе, вид.: BRĂILOIU 1967: 235–280.

се најчешће јавља у Банату, и *дактилски* облик *ӣӣӣа б*, који је типичан за традиционалне мелодије Трансилваније.²¹ Дактилски облик типа а је веома заступљен у мелодијама богате породице игара *бриул* (*brîul*), као и у мелодијама *крилџул* (*cîrligul*), *на нози* (*pe picior*), *џошовајка* (*roșovaița*), *чоканелеле* (*ciocănelele*), *јегереа* (*iederea*) – у Банату (GEORGESCU 1984: 593, 592–593, 594, 594–595, 596–597, пр. 558, 557, 559, 560, 563).

Пример 30

♩ = 60

Бриул / Brîul. Mg. 3012 II d. Казивач: Dobre С., саксофон, регија: Vucovăț (Timiș).
Снимио: А. Вуцшан, 1966, транскрибовао: С. D. Georgescu, 1971 (Georgescu 1984: 593, пр. 558)

Идентичан метроритмички образац јавља се и у неколико мелодија за игру из Трансилваније: у мелодијама игара типа *инвр̄ӣӣӣа* (*învârțita*), *ардељана* (*ardeleana*), као и у познатој игри *калушерул* (*călușerul*) (GEORGESCU 1984: 611, 613, 610–611, пр. 579, 581, 578). Дактилски облик типа б забележен је претежно у мелодијама традиционалних игара из Трансилваније: *калушерул* (*călușerul*), *рап* (*rar*), *геа лунџул* (*de-a lungul*), *бучумеана* (*buciumeana*) (GEORGESCU 1984: 598–599, 601, 622, пр. 565, 566, 569, 593), *фечореаска* (*fecioreasca*), *инвр̄ӣӣӣа* (*învârțita*), *џурџаџа* (*purtata*) (GIURCHESCU, BLOLAND 1995: 110), *мурешана* (*mureșana*) (DEJEU 1983: 276, пр. 548) и друго. Мада ређе, овај облик се јавља и у

²¹ Свакако да има и изузетака, односно да се поједине мелодије анапетског облика типа а могу срести и у Трансилванији и обратно.

мелодијама традиционалних игара из Мунтеније (GIULEANU 1968: 229). У вокалној традицији дактилски облик типа а и б је присутан у додолским, коледарским, љубавним и многим песмама уз игру.²²

Пример 31



Муреџана / Mureșana. Мг. 10, F/1482. Казивач: Teodor Moldovan, 53 г., фрула, регија: Plaiuri, 6. 11. 1979. (Dejeu 1983: 276, пр. 548)

Дактилски облик 7/16 или 7/8 заступљен је и у бугарском фолклору али неупоредиво мање него анапетски. Идентификован је у коледарским и сатиричним песмама (Stoін 1928: 34, 853, пр. 140, 3174), затим, у „хајдучким“ (Тодоров 1976: 53, пр. 106), као и у другим традиционалним бугарским песмама (Литова-Николова 1988: 71, пр. 146, 147). Овај метроритмички образац је највише присутан у инструменталној музици и кореографском репертоару: *нарџченица* (Stoін 1928: 1084, пр. 4054), *чамчето*, *нареченото*, *македонско хоро*, *балкандџијска рџченица* (Тодоров 1976: 52, 53–54, 54, пр. 104, 107, 108), *денјовата*, *мџска рџченица*, *рџченица* (Литова-Николова 1988: 72, 72–73, пр. 148, 150, 151).

Пример 32



Македонско хоро / Makedónsko hóró (Kremenliev 1952: 34, пр. 41)

²² Више о томе, вид.: Фрациле 1994: 38.

У грчком фолклору дактилски облик ритма аксак карактеристичан је за породицу народних игара *којанисџос* (RĂDULESCU 1972: 184) и *каламатџанос* (SADIE 1980в: 677). Међу стотинама различитих типова грчких игара са различитом метриком, стилевима и темпом извођења, *каламатџанос* (из Каламате) јесте најкарактеристичнија. Попут већине грчких игара, и ова игра се изводи у полукруг. У њој коловођа има слободу да покаже своје умеће, док остали играчи изводе основне кораке (SADIE 1980в: 677). Како се значајан број грчких игара изводи у умереном или јако спором темпу, метричка јединица дактилског облика може бити осмина или чак четвртина, што се може видети из следећег примера.²³

Пример 33

to vle - pis ki - no to vu
no to pi - o psi - la (a-) po
ta - la pu' hi an - da a - ri an - da
ri - tsa sting gor - fi a - man pu'
hi an - da a - ri an - da
ri - tsa sting gor - fi.

Roumeli kalamatiano (Manuel 1989: 81)

Дактилски облик са метричком јединицом осмином јавља се и у фолклорној регији Епир, северозападни регион Грчке (SADIE 1980в:

²³ Већина мелодија за игру *kalamatianos* изводе се у 7/8 (3 + 2 + 2) у разним фолклорним подручјима Грчке (SADIE 1980в: 677).

675), и на Кикладским острвима (Cyclades) у сватовским песмама уз игру и у мелодији традиционалне игре *мандинагес* (SADIE 1980в: 676).

Идентичан метроритмички образац заступљен је и у турском музичком фолклорном наслеђу. Он се јавља у традиционалним песмама, али највише у инструменталној музици и песмама уз игру. Турске традиционалне песме уз игру у дактилском облику 7/8 изводе се једногласно (индивидуално), без музичке пратње (TRT, No: 387, No: 1948, No: 1952) или уз пратњу саза, који најчешће свира риторнел (TRT, No: 38, No: 2642). Једна од таквих омиљених турских песама са седмерачком поетском основом, благо мелизматичним стилем извођења и мелодијском линијом која се обликује на пентакорду дијатонске структуре, јесте лирска песма *Хајгемо њоћу* (*Hayde gidelim*). Нотни запис ове песме, као и других песама уз игру, преузет је из архива Турске РТВ.²⁴

Пример 34

*)

Hay - de, hay - de gi - - de - lim Hay - de gel - mi
yo - mu - sun Hay - de gel - mi yo - mu - sun,
hay - de gel mi yo Ne in - ce - cik
be - lin var Sir - gan ye - mi - yo - mu - sun
Sir - gan ye - mi - yo.

Хајгемо њоћу / Hayde gidelim. Транскрибовао: Cemile Cevher, регија: Çavuşlu / Görele (TRT, бр. 1324, 24. 5. 1974)

*) Мелограф ове транскрипције није написао метрономску ознаку.

²⁴ И овом приликом желим да најљубазније захвалим професору Универзитета из Измира Ајхану Еролу (Ayhan Erol), на послатим нотним записима из архиве Турске РТВ (Turkish Radio and Television Corporation) Müzik dairesi yayinlari, THM Repertoar, sheet music.

Креїтійський облик рийма аксак

У традиціоналној музици балканских народа *креїтійський облик* 3 + 2 + 3 мало је заступљен. Међутим, идентификован је у музичко-фолклорној грађи готово свих балканских земаља али у свега неколико нотних записа. Највећи број ових мелодије се заснива на креїтійском облику са осмином као метричком јединицом (КАУФМАН 1966: 29, пр. 23 – Бугарска; ВАСИЉЕВИЋ 1953а: 92–93, пр. 232 – Северна Македонија; ВАСИЉЕВИЋ 1953а: XXXIII, пр. 22 – Србија; ANTONI 1963: 487, пр. 7 – Албанија; TYROVOLA 1992: 70–71, пр. 5 – Грчка), а знатно мање са шеснаестиним (STOIN 1928: 590, пр. 2254 – Бугарска; ВАСИЉЕВИЋ 1953а: 94, пр. 234 – Македонија). Креїтійски облик се јавља више у вокалној традицији (коледарским, свакидашњим, борбеним песмама), а знатно мање у инструменталној. Оно што је заједничко свим примерима јесте константна пулсација кумулативних вредности 3 + 2 + 3 током целе мелодије. То илуструју и три нотна примера из фолклорне ризнице Бугарске, Македоније и Србије:

Пример 35

$\text{♩} = 320$

-А ла й-маш ò - чи_____ чéп - ни че - рè - ши, - Бò - га

ми,_____ Бок ми ги да - де,_____ Ду - ша_____ ми,_____

май - ка ме ро - дил О - стáй-се, лу - до мла - до, не лу -

- дуйр_____ Не фър-ляй ка - ра сев - да - по_____ мè - не,_____

Че - ше ти_____ бь - де, лйб - бе, на_____ пу - сто._____

Ала имащ очи черни черещи (Stoin 1928: 590, пр. 2254)

Пример 36

$\text{♩} = 152$

Ој ти, Не - до, мо - ри ка - леш Не - до,
ој ти, Не - до, мо - ри ка - леш Не - до____
што си тол - ку, Не - до, под - ра - ни - ла?_____
што си тол - ку, Не - до, под - ра - ни - ла?_____

Ој њи, црномањасиџа Него / Ој ти, Недо калеш. регија: околина Прилепа
(Васиљевић 1953а: 92–93, пр. 232а)

Пример 37

$\text{♩} = 120$

Ој, Са', ој, Са - ви - це, ти - ја во - до 'лад - на,
Ој, Са', ој, Са - ви - це, ти - ја во - до 'лад - на.

Ој, Савице, њиџа водо 'ладна (Васиљевић 1953а: XXXIII, пр. 22)

Облик њеон IV

Међу препознатљивим метроритмичким пулсацијама ритма аксак посебно место у вокалној и инструменталној традицији на простору Балкана припада облику *њеон IV* (2 + 2 + 2 + 3). Разноврсне традиционалне мелодије које се обликују на овом метроритмичком обрасцу, а који је у Турској познат под називом аксак (ћопав, хром)²⁵, изводе се у брзом или средњем темпу: 9/16 или 9/8.²⁶

²⁵ Више о називу аксак, за који се сматра да је оријенталног порекла, вид.: SADIĆ 1980г: 271.

²⁶ Осим овог облика са четири кумулативне метричке јединице, идентификовани су и други обрасци са следећим пулсацијама, нпр. 9/16 или 9/8, 2 + 3 + 2 + 2, односно 2 + 2 + 3 + 2. О овим облицима неће се расправљати у овом раду.

Пеон IV 9/16 има широку примену у музичко-фолклорном наслеђу Бугарске. Идентификован је у обредним песмама архаичног музичког слоја, претежно монотематског облика, чија се мелодијска линија обликује на тетракордалним и пентакордалним тонским низовима, силабичног или благо мелизматичног стила извођења: коледарским, лазаричким, ђурђевданским, сватовским, додолским (StoïN 1928: 5, 72, 111, 139, 200, пр. 24, 296, 470, 597, 865). Идентичан облик присутан је и у играма с певањем, које такође припадају архаичном музичком слоју (StoïN 1928: 1055, пр. 3942, 3942–3944, 3945), а веома је заступљен и у мелодијама бугарских хора и у инструменталној музици: *дайчово хоро, хойса, тропливо хоро, Лиле, Лиле, компанка* (Тодоров 1976: 66), *хайдучкото, белоградчишко, изворка, лудото, леле Радо, криво, костенка хоро* (Литова-Николова 1988: 79) и друге.

Пример 38



Косџенка хоро (StoïN 1928: 1085, пр. 4064)

Идентичан метроритмички образац се јавља и у мелодијама традиционалних игара из Румуније: *кадињаска (cadîneasca)* (GEORGESCU 1984: 587, 588–589, 591, пр. 550, 552, 555)²⁷, *шчиоаја (șchioapa)*²⁸ – Добруца (GIULEANU 1968: 229), *ардељана (ardeleana)* (GEORGESCU 1984: 606–609, пр. 576), *инвирџиџа из Ергеља (învîrtita din Ardeal)* – Трансилванија (GIULEANU 1968: 195)²⁹, *браџушка (brătușca)* – Мунтенија (GEORGESCU 1984: 590, пр. 554). Иако у мањој мери, пеон IV је идентификован и у вокалној традицији Македоније (Васиљевић 1953а: 101, пр. 250) и Турске.³⁰

Пеон IV 9/8 забележен је у традиционалној музици Грчке, Турске, Албаније, а у мањој мери Македоније и Србије. Овај метроритмички образац је карактеристичан за многе мелодије народних игара у Грчкој.

²⁷ Исти назив игре која се заснива на различитим мелодијским типовима али са идентичном метроритмичком пулсацијом.

²⁸ Реч *șchioapa* на румунском значи ћопава.

²⁹ У књизи нису нумерисани бројеви нотних примера.

³⁰ Нотни запис ове песме преузет је са интернета: www.turkuler.com/nota/ezgi_belin_basi_tozlu_mozlu.html (приступљено: 27. 3. 2020).

Идентификован је у грчким мелодијама за игру из Евроса (Pantelis 1993: 311–337, пр. 37–46), као и у породици игара *карсиламас*, *trapezikó* и *synkathitós* из фолклорне регије Еврос (Liavas 1999: 293–303).

♩ = 414

Пример 39

The musical score for Example 39 consists of eight staves of music in 8/8 time. The notation includes rests, eighth notes, quarter notes, and half notes. Trills (tr) and grace notes (w) are used throughout. The key signature changes from one flat (F major/D minor) to two flats (B-flat major/G minor) in the fifth staff.

Synkathistós. Казивач: Th. Dolapsoglou, кавал, регија: Omenio (Liavas: 1999: 283–284)

Идентичан метроритмички образац заступљен је и у турском музичко-фолклорном наслеђу. Карактеристичан је првенствено за породицу традиционалних игара *zeybek*, које се обликују на разноврсним мелодијским типовима, чувајући током извођења константну метроритмичку пулсацију: *yürük zeybek* (*Bir Gemim Var*), *yürük zeybek* (*Çay Zeybeği*), *yürük zeybek* (*Sari Zeybek*) и друге (ÖZTÜRK 2006: 181–183), а такође се јавља и у фолклорној музици Рома из Турске (DUYGULU 2006: 108–119). Као што је већ речено, облик пеон IV је у Турској познат под именом „аксак“ (SADIE 1980г: 271), док га Роми у Турској називају „цигански ритам“.³¹

Анализом нотних примера вокалне традиције констатовано је да је овај облик веома заступљен у многим турским песмама из регије *Kırklareli*. Турске песме се углавном изводе индивидуално, често уз пратњу саза. Такав пример је и песма која говори о Сулејману Аги.³²

³¹ О овом називу и мелодијама које се обликују на овај метроритмички образац, вид.: ÖZTÜRK 2006: 181–183.

³² Овај нотни запис, као и многи други нотни записи преузети из архива РТВ Турске, указује да је пеонски облик IV доминантан у регији *Kırklareli*, а присутан и у другим регијама Турске.

Пример 40

♩ = 276

Saz

1. | 2.

A bre Sü - lü - man A - ğa tut ça - kal_ bey_

gi - ri U - ra - tim yu - la - ri_

1. | 2.

si - ka - lim_ ko - la - ni_ la - ni.

Заузгај коња, Сулејман Аја / A bre Süllüman Ağa. Казивач: Faruk Yılmaz, транскрибовао: Yücel Paşmakçı, регија: Kırklareli (TRT Istanbul)

У традиционалној музици Албаније најзаступљенији је дактилски облик, а након њега следи облик пеон IV (Shupo 1997: 326). Са метричком јединицом шеснаестином често је присутан у вокалној традицији Албанаца са Косова и Метохије и из Македоније, док је са метричком јединицом осмином заступљен у мањој мери на југу, а највише у северном делу Албаније (Shupo 1997: 326–327). И ту се највише јавља у вокалној традицији једногласних али и двогласних песама, у којима солиста води мелодијску линију, а други глас пева група певача уз пратњу дефа. Овај оријентални кордофони инструмент даје посебну драж овим песама, захваљујући разноврсним ритмичким обрасцима, прецизном извођењу ритма и маркирању учесталих акцената.

Пример 41

Allegretto

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Solo (treble clef), Grupi (treble clef), and Defi (bass clef). The time signature is 9/8. The lyrics are in Macedonian and are written below the Solo and Grupi staves.

System 1:
 Solo: Bi - u ne - rě - nxa ně - pě - rě det o moj
 Grupi: (empty staff)
 Defi: (rhythmic accompaniment)

System 2:
 Solo: ne - rě_ ě_ nxa o i_ biu_ ne - rě - nxa
 Grupi: ne - rě - nxa o i_ biu_ ne - rě - nxa
 Defi: (rhythmic accompaniment)

System 3:
 Solo: ně - pě - re det o moj ne - rě - nxa.
 Grupi: ně - pě - def o moj ne - rě - nxa.
 Defi: (rhythmic accompaniment)

Горка наранџа је дошла с мора / Виу невѣнха нѣрѣрѣ деф о мој. Регија: Влорѣ
 (Kruta 1990: 115, бр. 16)

Облик пеон IV је идентификован и у македонској традиционалној музици (више са метричком јединицом шеснаестином, а знатно мање осмином). На основу етномузиколошких радова у којима се изучавају метар и ритам у традиционалној музици Македоније (Фирфов 1953: 173;

Линин 1978: 230; Џимревски 2000: 139–321), може се закључити да овај облик није карактеристичан за македонски фолклор.³³

У Србији је облик пеон IV са метричком јединицом осмином забележен у свега неколико примера у близини бугарске границе (Роров 2002: 26, 33, пр. 4а, 21), затим, у вокалној традицији на Косову и Метохији (Васиљевић 1950: 46, пр. 72б), те у неколико влашких мелодија из играчког репертоара, као што су: *џеџулусу*, *уора џисџе џичор* (Големовић, Васић 2005: 38, 40). У близини бугарске границе, највероватније као резултат акултурације, идентификована је бугарска мелодија за игру *џајџушка*, која се обликује на облику пеон IV са метричком јединицом шеснаестином (Рогановић 2002, пр. 74).³⁴

Други заједнички метроритмички обрасци који постоје у анализираном корпусу мелодија са балканског простора нису били предмет овог рада.

Завршна разматрања

Систематизација облика ритма аксак као повезујуће нити у традиционалној музици балканских народа, те дефинисање и именовање асиметричне метроритмичке пулсације у фолклору једне овако широке географске, историјске и културне области, која се умногоме разликује од музичко-фолклорног наслеђа Запада, подразумева веома одговорно и сложено истраживање. На овим просторима су музиколошка и етномузиколошка истраживања почела знатно касније, а у појединим земљама су била препуштена ентузијастима, који су традиционалне мелодије мелографисали спорадично и најчешће без одговарајућих уређаја за снимање звука. То је умногоме утицало и на веродостојност транскрибовања традиционалних мелодија, нарочито оних у којима је присутна асиметрична метроритмичка пулсација. Отуда се може претпоставити да би број мелодија у ритму аксак могао бити знатно већи, што би у извесној мери утицало и на резултате овог рада.

Метрици и ритмици још увек није посвећена одговарајућа пажња, а досадашња компаративна истраживања ове проблематике односе се претежно на две различите музичке културе (KREMENLIEV 1952; Дџиджев 1981) и веома ретко на регију Балканског полуострва. Свестан сам да је за овакво истраживање потребан тим етномузиколога из више

³³ Сотир Голабовски, међутим, у свом научном саопштењу тврди да се овај облик често појави у македонској народној музици. Осим једног примера из којег се види присуство пеона IV, он не упућује и на друге нотне записе са метроритмичком пулсацијом овог облика (Голабовски 1968: 423).

³⁴ У дипломском раду Гордане Рогановић нису нумерисане странице на којима се налазе нотни примери.

земаља који најбоље познају традиционалну музику сопствене земље. Но, уз несебичну помоћ етномузиколога из појединих земаља ове регије, дошао сам до одговарајуће литературе и нотних записа, те покушао да проникнем у законитости које владају у њиховој традиционалној музици на плану ритма и метрике.

Присуство идентичних метроритмичких пулсација (*јамјскої, ѿрохејскої, анајейскої, дакѿилскої, крејѿијскої* и *ѿеонскої* облика) у музичко-фолклорном наслеђу Балкана, потврђено анализом импозантног корпуса нотних примера, доказ је снажних дијахронијских процеса непрекидних фолклорних прожимања, акултурација, различитих утицаја, али и креативности даровитих носилаца фолклора у овом делу Европе. Њих повезује једна невидљива нит метроритмичких пулсација која им даје посебно обележје, колорит и драж. Реч је о још увек недовољно познатим метроритмичким нијансама, чије се метроритмичке целине граде из дводелних, троделних или четвороделних кумулативних метричких јединица и представљају својеврсну организацију музичког времена на вишем ступњу. Познато је да многи композитори и мелографи из Југоисточне Европе у првој половини XX века, а неки ни касније, нису перципирали асиметричне метроритмичке пулсације, те су погрешно записали многе песме и инструменталне мелодије ове регије.³⁵

Овим радом је показано да метроритмичке пулсације не познају границе, те да традиционални певачи, а нарочито свирачи, често и несвесно прихватају асиметричне метроритмичке обрасце из друге културе и на њима стварају сасвим другачије мелодије усклађене са морфолошким одликама сопствене традиције. Тако је позната бугарска игра *ѿајдушка* (пример 2) у Македонији присутна као *ѿајдушкоѿо оро* (пример 3), а не *хоро* као у Бугарској, у Румунији као *раидуѿа* (пример 6), а у Грчкој као *раидуска* (пример 10). Са етномузиколошког становишта, мелодије наведених примера се међусобно потпуно разликују, чак и поједине мелодије истоимене игре у Бугарској, али су оне најчешће грађене на идентичним метроритмичким пулсацијама. Мелодије из Бугарске, Македоније и Румуније се, притом, изводе у бржем, а мелодије из Грчке у споријем темпу (што је у складу са грчком традиционалном музиком, али и са стилем извођења народних игара).

Други пример се односи на бугарску игру *р'ченица*. Наиме, позната и веома заступљена румунска игра *ђамѿаралеле* из Добруѿе, за коју се у Румунији сматра да је бугарског порекла, има идентичну метроритмичку пулсацију као *буѿарка* или *р'ченица* у Србији (Васиѿ 2005: 38) или *ѿрновка реченица* у Македонији (ЏИМРЕВСКИ 1996: 309, пр. 380).

³⁵ О перцепцији/аперцепцији ритма аксак, вид.: ФРАЦИЛЕ 2018а: 392–410.

Чињеница је да се разнолики облици ритма аксак идентификовани у балканском фолклору могу с правом сматрати заједничким, а донекле чак и универзалним морфолошким елементима традиционалне музике земаља у овом делу Европе.

Резултати компаративних етномузиколошких истраживања облика ритма аксак саопштени у овом раду, аргументовано потврђују да истраживану регију – без обзира на миграције, укрштања разних политичких утицаја и промене граница – одликују бројне заједничке карактеристике које, у одређеном смислу, указују на јединство и целовитост културног простора народа и етничких заједница које живе у овом делу Европе. Свеобухватнија и дубља етномузиколошка анализа ће у анализираном корпусу мелодија из истраживане фолклорне регије открити и дефинисати и друге облике ритма аксак који нису били предмет овог рада.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Југословенски музички фолклор I. Народне мелодије које се певају на Космеју*. Београд: Просвета, 1950.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Југословенски музички фолклор II. Народне мелодије које се певају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953а.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Народне мелодије из Санџака*. Београд: Српска академија наука – Музиколошки институт, 1953б.
- ВАСИЋ, Оливера, Димитрије Големовић (ур.). *Народне истре Србије. Народне истре Непојинске 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 истре Србије. Влашке истре из Кобишњице и истре Сокобањској краја*. Грађа. Свеска 26. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије – Факултет музичке уметности у Београду, 2005.
- ВАСИЋ, Оливера. *Етнокореологија. Сећање*. Београд: Арт график, 2005.
- ГОЛАБОВСКИ, Сотир. „Матричките форми во Македонскиот музички фолклор.“ *Работна иста на XIII конгрес на Фолклористиите на Југославија во Дојран 1966 година*. Скопје: Савез удружења фолклориста Југославије, 1968, 419–424.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. „Влашка народна музика.“ У: Радиновић, Сања, Димитрије Големовић (ур.). *Музичка и итрачка итрадиција мултиетничке и мултикултуралне Србије*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 2016, 221–331.
- ДЕВИЋ, Драгослав. *Народна музика Црноречја у свейлосити етноетничких ироцеса*. Београд: Факултет музичке уметности, 1990.
- ДЖИДЖЕВ, Тодор. *Проблеми на метроритма и структурама на песенния Фолклор*. Софија: Българска Академия на науките, Институт за Музикознание, 1981.
- ИЛИЕВА, Анна. *Народни танци от Сребногорие*. Софија: Българска Академия на науките, 1978.
- ЈОВАНОВИЋ, Јулијана, Горан Милошев. *Итрачка и музичка итрадиција Македонаца у Качареву*. Панчево: НИУ Македонски информативни и издавачки центар, 2017.
- КАУФМАН, Николай. *Българската револуционна песен*. Софија: Наука изкуство, 1966.
- ЛИНИН, Александар. *Тиквешки народни иесни*. Скопје: Мисла, 1978.
- ЛИТОВА-НИКОЛОВА, Лидия. *Българска народна музика*. Софија: Държавно издателство „Музика“, 1988.

- МАНОЛОВИЋ, Коста П. *Народне мелодије из Источне Србије*. Београд: Музиколошки институт, 1953.
- МЛАДЕНОВИЋ, Оливера. *Коло у Лужних Словена*. Београд: Српска академија наука и уметности, Етнографски институт, 1973.
- РОГАНОВИЋ, Гордана. *Музичка и орска традиција у Крајини*. Дипломски рад. Београд: Факултет музичке уметности. Катедра за етномузикологију, 2002 (рукопис).
- 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 Майице срјске за сценске уметности и музику* бр. 14 (1994): 31–56.
- ХАЦИМАНОВ, Васил. „Триасиметрични тактови македонске народне музике.“ *Раг VII-ој конгреса Савеза фолклористи Југославије у Охриду 1964. године*. Ур. Јован Вуковић и др. Охрид: Издавачко-штампарско предузеће „Обод“ – Цетиње, 1964, 385–400.
- ЦИМРЕВСКИ, Боривоје. *Гајдаица во Македонија. Инструмент – инструменталист – музика*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 1996.
- ЦИМРЕВСКИ, Боривоје. *Шујелкаица во Македонија*. Књ. 6. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 2000.
- ANTONI, Lorenc. „Metrički oblici u šiptarskoj narodnoj muzici.“ *Zvuk, jugoslovenska muzička revija* br. 59 (1963): 481–493.
- BĂRÎLOIU, Constantin. „Ritmul aksak.“ In: *Opere I*. București: Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S. România, 1967, 235–280.
- BUGHICI, Dumitru. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura muzicală, 1978.
- СЮБАНУ, Gheorghe, Vasile D. Nicolescu. *200 cîntece și doine*. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R. P. R., 1962.
- DEJEU, Zamfir. *Folclor din zona Hășdate–Turda*. Cluj: Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Cluj – Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, 1983.
- DUYGULU, Melih. *Türkiye’de Çingene Müziği – Bati Grubu Romanlarında*. İstanbul: Pan Yayıncılık Müzik Kültürü, 2006.
- FRACILE, Nice. „Percepcija/apercepcija aksak ritma i definisanje metroritmičkih pulsacija.“ In: *Challenges in Contemporary Musicology. Essays in Honor of Prof. Dr. Mirjana Veselinović-Hofman / Izazovi savremene muzikologije*. Eseji u čast prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman. Ур. Sonja Marinković, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović, Ana Stefanović, Dragan Stojanović-Novičić. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 2018, 392–410.
- 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.
- GIULEANU, Victor. *Ritmul muzical. Vol. I, Teoria ritmului*. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1968.
- GIURCHESCU, Anca, Sunni Boland. *Romanian Traditional Dance. A Contextual and Structural Approach*. Mill Valley, CA: Wild Flower Press, 1995.
- 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.
- KREMENLIEV, Boris A. *Bulgarian-Macedonian Folk Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1952.
- KRUTA, Benjamin. „Die Metrorhythmik der albanischen Volksmusik.“ Ed. Oskár Elschek. Bratislava: Veda Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1990, 97–120.

- LIAVAS, Lambros. "Musical instruments of Evros: tradition and modernity." In: *Music of Trace: an interdisciplinary approach Evros / the Friends of Music Society, Research Programme "Thrace"*. Athens: The Friends of Music Society, 1999, 269–340.
- MANUEL, Peter. "Modal harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics." *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 21. Ed. Dieter Christensen. Ontario: The International Council for Traditional Music, 1989, 70–94.
- MULAR, Hristu. *Cântits armăneșci. Antologhie I / Ανθολογία на Влашки љесни / Antology of Vlach songs*. Crushuva / Крушево: Satsatâ di cultură shi artă „Art-kul“ / Друштво за културу и уметност „Арт-кул“, 2008.
- OPREA, Gheorghe, Larisa Agapie. *Folclor muzical românesc*. București: Editura didactica și pedagogică, 1983.
- ÖZTÜRK, Murat Okan. *Zeybek Kültürü ne Muzigi*. Istanbul, Nisan: Pan Ayvalik, 2006.
- PANTELIS, Kavakopoulos. *Καθιστικά της Σωζόπολης, Χορευτικά της Θράκης / Ασπιλске љесме из Созојолиса, љесме уз ијру и мелодије из Тракије, ΙΜΧΑ*. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1993, 245–371.
- POPOV, Marinko. *Melodije igara Srbije 5. Melodije igara jugoistočne Srbije*. Gornji Milanovac: Folklorni ansambl „Tipoplastika“, Beograd, Centar za proučavanje narodnih igara Srbije, 2001.
- POPOV, Marinko. *Melodije igara Srbije 6. Melodije igara jugoistočne Srbije*. Gornji Milanovac: Folklorni ansambl „Tipoplastika“, Beograd, Centar za proučavanje narodnih igara Srbije, 2002.
- POPOV, Marinko. *Melodije igara Srbije 7. Melodije igara jugoistočne Srbije*. Gornji Milanovac: Folklorni ansambl „Tipoplastika“, Beograd, Centar za proučavanje narodnih igara Srbije, 2004.
- RĂDULESCU, Nicolae. "Choreios alogos – contemporaneitate și protoistorie în ritmica muzicală." In: *Revista de etnografie și folclor*. Tomul 17. Nr. 3. Redactor responsabil: Mihai Pop. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972, 183–191.
- 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, 1980c, 268–278 (Turkey).
- STOIN, Vassil. *Chants populaires Bulgares du Timok à la Vita*. Sofia: Édition du Ministère de L'instruction Publique, 1928.
- SHUPO, Sokol. *Folklori muzikor Shqiptar*. Tiranë. Botimet Enciklopedike, 1997.
- TYROVOLA, Vasiliki (Τυροβόλα, Βασιλική). *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί / Ритми ιрчких љрадиционалних ијара / Greek Traditional dance rhythms*, Gutenberg–Αθήνα, 1992.

ПАРТИТУРЕ

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

ИЗВОРИ СА ИНТЕРНЕТА

www.turkuler.com/nota/ezgi_belin_basi_tozlu_mozlu.html
(приступљено: 27. 3. 2020).

Nice J. Fracile

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

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.

СВЈЕТЛАНА Р. ОГЊЕНОВИЋ

Универзитет у Источном Сарајеву*

Стручни рад / Professional paper

ДРАМСКИ ПРИКАЗ РУМУНСКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ У КОМАДУ *ЛУДА ШУМА*: НЕОДРЕЂЕНОСТ ПОЛИТИЧКИХ ОПЦИЈА И ДРАМСКИХ СТРАТЕГИЈА

САЖЕТАК: Драмска слојевитост комада *Луга шума* (1989) одражава политичку конфузију с краја XX вијека: на макроплану, у смислу урушавања доминантог политичког бинаризма између капиталистичког Запада и комунистичког Истока, односно дезоријентисаности проистекле из наводног социјалистичког пораза, а на микроплану, у смислу неразјашњених околности румунске народне револуције и успостављања контроверзне постреволуционарне политичке власти. С обзиром на непроцјенљиви допринос који је Керил Черчил (Caryl Churchill) дала социјалистичкој идеји егалитарног друштва, сматрали смо да је неопходно посветити нашу пажњу драми у којој су очита конфузија и неизвјесност настале након „краја“ социјалистичког великог наратива и доминације неолиберализма и код саме ауторке. У том смислу, један од циљева овог рада јесте и покушај „одбране“ комада од агресивних и неоправданих својатања постмодернистичких аутора и осталих апологета неолибералног дискурса који, према нашем мишљењу, обезвређују не само вриједност овог комада већ и дугогодишњи политички ангажман Керил Черчил уопште.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Румунија, револуција, комунизам, капитализам.

1.

За разлику од других земаља Источне Европе – Пољска, Мађарска, Чехословачка, Бугарска и Источна Њемачка – у којима је комунистичка владавина окончана мирним политичким путем, почетак нове посткомунистичке ере у Румунији умрљан је крвљу демонстраната и лојалиста који су се сукобили у Букурешту 1989. године. Након неколико дана борби, отпор лојалиста био је потпуно угушен приказивањем

* svjetlana.ognjenovic@ffuis.edu.ba

снимка суђења и погубљења дугогодишњег лидера Николаја Чаушескуа и његове супруге Елене. Британска списатељица Керил Черчил (Caryl Churchill), у свом политичком комаду *Луга шума* (1989), даје приказ овог историјског догађаја из перспективе објективног посматрача. Наиме, по угледу на раније радионице Џоинт Сток (Joint Stock), ауторка је своје истраживање спровела у самом Букурешту, и то свега неколико седмица након пада Чаушескуа, сарађујући са британским и румунским студентима драме који су на лицу мјеста интервјуисали и биљежили релевантна искуства румунских грађана. Аутентично искуство боравка у Румунији и контакта са њеним грађанима оставили су снажан утицај како на садржину, тако и на форму комада који одликују недореченост и недовршеност.

Према наводима историчарке театра Мери Лакхерст (Mary Luckhurst), утисак конфузије у комаду одражава невјерицу коју је доживјела британска скупина суочена са податком да, између осталог, румунски грађани оскудијевају у свакодневним потрепштинама, као што су храна или електрична енергија, те да за порцију меса морају чекати у реду и по неколико сати (LUCKHURST 2009: 63).¹ Осим тога, њиховом дубоком осјећању скепсе и неразумијевања – које је К. Черчил унијела у свој комад – додатно је допринијела језичка баријера, а нарочито „параноја“ међу румунским становништвом у погледу околности убиства Чаушескуа и политичког карактера саме револуције. Чак и наслов драме указује на немогућност сагледавања актуелне ситуације (посебно из перспективе странца) у ондашњем Букурешту „на чијем је мјесту“, како стоји у епиграфу који претходи драми, „некада стајала густа шума ... непроходна за странце којима су њене стазе биле потпуно непознате ...

¹ Да бисмо имали потпунију слику о драстичним мјерама штедње румунског председника, треба имати на уму да је штедљива расподела хране, гаса и струје била начин да се ови производи или усмјере ка спољној трговини, односно извозу, или побољшаној индустријализацији унутар државе; крајњи циљ штедње био је смањење спољњег дуга Румуније, заправо једине земље која је у потпуности исплатила свој дуг према западним кредиторима свега неколико мјесеци прије пада комунистичког режима. Ма колико да су биле сурове методе штедње председника Чаушескуа, ове мјере су ипак имале сврху и грађани нису били препуштени сами себи нити својој глади, како се то истиче у прозападним капиталистичким земљама. За разлику од комунистичких мјера штедње (које су биле начин да се грађанима обезбиједи бесплатно школовање и здравствено осигурање, између осталог), капиталистичка „доброчинства“ најбоље (и најпорожавајуће) огледају се на примјеру нехуманих дванаестогодишњих санкција против Ирака (1990–2002) и заборављених цивила у некадашњој „земљи датула“, како Ирак назива Наоми Волас; подсјећајући на овај „свијет који нестаје“, Н. Волис у истоименој драми даје приказ незамисливо сурове оскудице и свакодневног таворења ирачког народа наметнутог од спољашњег капиталистичког непријатеља (у првом реду САД и Велике Британије) када су људи редовно прокувавали кромпирову кору, а некада јели чак и странице књига како би утолили или макар мало заварали хроничну глад. Америчка немеза против непријатеља капитализма сваки мјесец је, подсјећа Волис, односила пет хиљада живота ирачке дјеце (2003).

звала се Телеорман – Луда шума“ (CHURCHILL 1998).² Из овог осјећања недокучивости и немогућности успостављања валидне комуникације произашао је адекватан, драмски идиом који одликују фрагментарне сцене, паузе, одсуство ријечи, периоди ћутње, као и наслови које К. Черчил користи како би назначила почетак сваке наредне сцене, а који врше функцију онеобичавања у стилу Брехтовог епског театра: „Неко из трупе најављује сваку од сцена читајући наслове попут туристе, као из приручника фраза, прво на румунском, онда на енглеском, па онда опет на румунском“ (CHURCHILL 1998: 107).³ Сви ови елементи заједно отежавају разумијевање драме, што је један од разлога због којих је неки аутори неоправдано сврставају у групу постмодернистичких комада који се поигравају смислом и наводно служе као драмска транспозиција присуства и доминације неолибералног дискурса. Из тог разлога, један од основних циљева овог рада, осим саме дискусије једног значајног политичког драмског дјела, јесте и покушај „одбране“ комада од агресивних и посве неоправданих својатања теоретичара, критичара и аутора постмодернистичког опредјељења.

2.

Ова аутентична и антиконвенционална драма подијељена је у три дијела: први дио претходи револуцији, други описује њен ток а трећи се бави догађајима који су услједили након револуције. У фокусу драме, заправо њеног првог и трећег дијела (пошто у дијелу о револуцији К. Черчил уводи посве нове ликове), налазе се двије румунске породице, Владу и Антонеску, које се свака на свој начин настоје изборити са репресивним системом Николаја Чаушескуа. Чланови грађанске породице Антонеску, редом интелектуалци, боље су прилагођени репресивној комунистичкој владавини баш зато што су припадници будуће елите: Михаи је архитекта који ради на изградњи Куће народа (данас зграда Парламента), Раду је припадник академије, а Флавија професорка историје задужена за комунистичку пропаганду и очување стања ствари. Тако у једној од својих лекција, Флавија учи своје ђаке како је Чаушеску ништа мање од оца читаве нације: „Нова историја наше домовине налик је великој ријечи која извире нигдје друго него

² Сви преводи у раду су властити.

³ Осим што наслови илустративно сажимају друштвени гестус и одражавају објективност енглеске позоришне трупе, они такође, како примјећује Сања Бахун Радуновић, наглашавају емоционалну суштину сцене коју најављују, а за чије разумијевање није довољно само познавање одређеног „вокабулара“. У случају из првог, горе наведеног, наслова, ријеч „јаје“ добија посебан значај када се узме у обзир вриједност коју је имало једно јаје у земљи опустошеној материјалним сиромаштвом (BAHUN-RADUNOVIĆ 2008: 460).

у биографији нашег генералног секретара, предсједника републике, Друга Николаја Чаушескуа... великог сина нације... оснивача наше државе. Штавише, оснивача човјека“ (CHURCHILL 1998: 110). Ипак, како сазнајемо из наставка драме, Флавијин говор такође представља само примјер јавног говора намијењеног „великом брату“. Радничка породица Владу налази се у далеко тежој ситуацији. Наиме, како видимо већ из прве сцене, Богдан, Ирина и њихова дјеца (Луција, Флорина и Габријел), оскудијевају у храни и при томе се налазе на државној „црној листи“ због Луцијине везе са Американцем Вејном. Њихова оскудица исказана је брехтовским гестусом у коме видимо Флорину како кашиком прикупља просуто јаје са пода које је њен отац намјерно бацио у знак протеста против ћеркиног дружења са Американцем и његовог отпора према било каквој користи коју овакво познанство може донијети. Ова контроверзна веза такође је главни (али не једини) разлог због кога чланови ове породице разговарају уз упаљен радио како би се осигурали од евентуалних оптужби да су издајници и непријатељи система (а што ће Богдан касније морати и да докаже ни мање ни више него шпијунирањем за озлоглашену румунску тајну полицију Секуритатеу):

Богдан и Ирина Владу сједе у тишини пушећи румунске цигарете.
Богдан појачава музику на радију веома гласно. Сједи посматрајући Ирину.

Ирина примиче своју главу веома близу Богдановој и говори брзо и тихо као да га убјеђује.

Он јој одговара, она инсистира, он се љути. Ми не чујемо ништа од онога што они говоре (CHURCHILL 1998: 107).

Осим што алудира на политичку тишину репресивног диктаторског режима у коме је грађанима одузета једна од основних грађанских слобода – слобода говора, ова уводна сцена обједињује технике онеобичавања, као што су одсуство ријечи и дуге паузе, чиме К. Черчил заправо најављује драмски доживљај у коме је публика од самог почетка принуђена да пронађе начин да се носи са „неугодном“ тишином и недостатком наратива. У том смислу, овај предах од ријечи даје сцени потребну тежину и, како објашњава Шан Адисеши (Șan Adiseshiah), има вишезначну функцију:

[Осим што] одражава лимитирајући контекст режима Н. Чаушескуа, [она] такође означава и недостатак наратива који би обезбиједио кохерентан заплет драме, као и политичког наратива који би понудио објашњење овог револуционарног тренутка. Недостатак јасног политичког правца у драми има двоструку функцију: да означи недостатак политичких опција у револуционарној Румунији, као и да укаже на

недостатак реномеа и самопоуздања политичке Љевице у погледу њеног одговора на слом Источног блока (SIAN 2009: 283–299).

Додатном распарчавању већ фрагментованог наратива такође доприноси неконгруентност између говора ријечи и говора тијела. Заправо, како тврди ауторка Џојлин Винг (Joylynn Wing), у свијету цензуре и репресије „ријечи више не значе ништа, осим онога што имагинарни, бестјелесни слушалац, идеолошки велики брат, негдје на другом крају позорнице наводно жели или мора да чује“; у том смислу, „мимика представља (једини) јасан театарски израз“ (WING 1998: 134). Отуда, у седмој сцени насловљеној са „Слушаш ли?“ у којој Луција договара илегални абортус са доктором, К. Черчил драматизује несклад између ријечи и покрета при чему пун значењски потенцијал нема *оно што чујемо, већ оно што видимо*:

ЛУЦИЈА и ДОКТОР. Док разговарају, доктор пише нешто на комадићу папира који онда гурне ка Луцији која му напише одговор и поново га прослиједи ДОКТОРУ.

ДОКТОР: Ти си курва. Сама си крива за своју ситуацију. Једино што могу рећи у прилог овоме јесте да још једно дијете значи још једног радника.

ЛУЦИЈА: Да, јасно ми је.

ДОКТОР: Нема абортуса у Румунији. Шокиран сам да си и помислила на то. Одвратно ми је да си могла и помислити да мене увучеш у свој злочин.

ЛУЦИЈА: Да, жао ми је.

ЛУЦИЈА даје доктору коверту пуну новца у коју накнадно додаје још новца.

ДОКТОР: Можеш ли да се удаш?

ЛУЦИЈА: Да.

ДОКТОР: Добро. Онда се удај.

Доктор поново нешто пише, Луција клима у знак потврде.

ДОКТОР: Не могу ништа да урадим за тебе. До виђења.

ЛУЦИЈА се смијеша. Потом се поново уозбиља.

ЛУЦИЈА: До виђења. (CHURCHILL 1998: 113)

Ова сцена, такође, одговара узусима епског театра, јер представља „цјелокупни став-израз“ или „међуљудски комплекс геста, мимике и изрека који сачињава једну драмску ситуацију“, а који уједно одговара опису Брехтовог гестичког принципа како га види Дарко Сувин (1979: 29). Према томе, предочени мимички израз друштвених односа у коме представници једне револуционарне епохе раде оно што морају како би преживјели турбулентно доба у коме су се затекли, одсликава то

исто доба гестом као најефикаснијим театарским изразом и најупотребљивијом позоришном стратегијом у датом тренутку.

Осим што прибјегавају ћутњи и мимици као јединим преосталим начинима комуникације у репресивном режиму, ликови из драме *Луѓа шума* такође подлијежу ескапистичком импулсу имагинативног бијега из стварности. Тако Флавија, професорка историје, која јавно слави лик и дјело румунског председника, своја права осјећања може да искаже једино у приватном разговору са духом своје мртве баке који је прекоријева и тјера на активан политички ангажман: „Претвараш се да ово није твој живот. Мислиш да ће ствари саме да се десе. Кад умреш, схватићеш да си била жива сада, у овом тренутку“ (CHURCHILL 1998: 119). Као у случају Флавије која се предаје самозабораву и тихој патњи како би избјегла суочавање са њој неприхватљивом стварношћу, тако и Свештеник, као представник непожељне институције у комунистичком режиму, и сам жели да се изгуби у „плаветнилу заборава“. Још једном превазилазећи конвенционалне границе између реалног и надреалног, К. Черчил приказује Свештеника у разговору са Анђелом, јединим саговорником који га неће проказати систему: „С тобом могу причати, нико још није чуо за анђела који ради за Секуритатеу. [Кад причам с тобом] имам осјећај као да сам вани и да гледам у плаветнило које упијам дубоко у себе, чини ми се да могу да летим у твој плаветнилу, ето то је оно што црква пружа људима – осјећај да могу да лете околу у том плаветнилу“ (CHURCHILL 1998: 115). Међутим, К. Черчил одузима Свештенику овај сумњиви осјећај слободе, који га разријешава гриже савјести због сопствене пасивности и политичке неутралности: он, наиме, увиђа да је чак и Анђео одабрао страну. У брехтовски комичној изјави Анђео каже Свештенику: „Гвоздена гарда била је тако шармантна. Називали су се Легијом арханђела Михаила и моју слику носили свуда са собом. Имали су дивне процесije. Како је то било забавно.“ (CHURCHILL 1998: 116). Након што се најприје пренерази и подсјети Анђела да су припадници Гарде били фашисти који су Јевреје бацали са зграда 1937. године, Свештеник се на крају ипак опет предаје овом ултрадесничарском духу из прошлости молећи га за утјеху.

Други дио комада драматизује догађаје из децембра 1989. године и сам по себи представља врло упечатљиво средство онеобичавања. Како би приказала револуцију што је могуће објективније, К. Черчил се у овом дијелу драме користи техником вербатим театра односно стилизованим исјечцима из стварних интервјуа са грађанима Букурешта. Узимајући у обзир снажни дојам који вербатим оставља на гледаоце, није никакво чудо што је, како примјећује М. Лакхерст, Керил Черчил осјетила етичку одговорност да користи управо ову технику, а не да покуша да преприча разне верзије о револуцији сопственим, али у

овом случају ипак неефикаснијим, ријечима (LUCKNERST 2009: 67). Како сазнајемо из мини-исказа ликова који представљају грађане Румуније, нереди су започели 21-ог децембра, када је Чаушеску пред окупљеним народом покушао да смири страсти које су узбуркале демонстрације из Темишвара, започете неколико дана раније, када је један мађарски свештеник јавно проговорио против румунског председника. Овако се на тај говор Чаушеску осврће један од актера револуције када се у још једном брехтовском тренутку обрати публици пробијајући илузију „четвртог зида“:

Зовем се Димитру КонстантINESКУ. Радим као преводилац у једној агенцији. 21-ог смо се сви окупили око радија како бисмо чули Чаушеску. Све је било ужасно предвидљиво. Људе су аутобусима довозили из фабрика и институција како би му аплаудирали због начина на који се обрачунао са хулиганима у Темишвару, како их је он назвао. Онда смо зачули звиждање и пренос је престао. Одмах смо знали да се нешто десило и ужасно смо се препали. Пренеразили смо се од страха (CHURCHILL 1998: 123).

У сукобима који су настали између полиције и демонстраната, који су стали у заштиту свештеника, настрадало је десетине људи, а револуционарни жар проширио се и на престоницу Румуније. Званично, насиље на улицама Букурешта избило је 22. и трајало све до 26. децембра када је престало, након емитовања снимка са суђења председничком пару и њиховог смакнућа. Према званичним статистикама, у револуцији је настрадало преко хиљаду људи, а власт у Румунији прешла је у руке Националног ослободилачког фронта (НСФ).

Период након револуције драматизован је у трећем и уједно најдужем дијелу комада који одликује постослободилачка политичка, друштвена и емотивна збрка. Овај дио комада отвара надреална сцена сусрета између изгладњелог пса и вампира кога је, како сазнајемо, привукла крв проливена у револуцији. Након почетног узмицања, пас се постепено посве ослобађа инстинктивног страха од овог демонског створења нудећи му на крају своју лојалност и практично свој овоземаљски пролазни живот: „Молим те. Бићу добар. Гладан сам [...] Правићемо друштво један другом. Ја сам твој пас“ (CHURCHILL 1998: 139). К. Черчил у овој несвакидашњој сцени драматизује друштвену ситуацију у посткомунистичкој Румунији као гладног и понизног пса који, након што је изгубио старог господара, постаје одани пратилац незасите крвопије из румунске митолошке прошлости. У контексту политичких система, ову епизоду можемо протумачити и као смјену једног вида рестриктивног комунизма много реакционарнијим и репресивнијим капитализмом,

који мами потенцијалне жртве демократском реториком и привидом грађанских слобода да би онда, попут вампира, исисао из њих живот и одбацио их као било коју другу употребљену ствар.

Ствари јесу постале мало боље у постреволуционарној Румунији – или се макар тако чинило. Више није било оскудица у храни, искључења струје или страха од тајне полиције, али сва потиснута мржња, ксенофобија и расизам испливали су на површину и генерисали нове тензије унутар друштва и породице. Тако, на примјер, буржоаска опредељеност за либерале Радуа потпуно отуђује од Флорине, која га назива снобом и признаје да се осјећала слободније за вријеме владавине Чаушескуа, као и да јој он чак „понекад недостаје“ (CHURCHILL 1998: 153); исто тако, подобна Флавија која је раније извршавала своју професорску дужност у складу са идеологијом тадашње власти, сада професионално испашта и остаје без посла; осим тога, очигледан је примјер старе расистичке мржње коју „хероји револуције“, Габријел и Раду, осјећају према свом другу Мађару, Јаношу, а коју сажима Габријелова бака на сљедећи начин: „Знала сам жену која се удала за Мађара. Убио ју је властити брат, а онда јој дијете ишчупао из утробе“ (CHURCHILL 1998: 149).⁴ Међутим, за разлику од комунистичког периода у коме су људи бјежали од свеprisутног надзора државне безбједности (озлоглашена Секуритатеа) у фиктивни свијет маште и тамо се сусретали са духовима својих мртвих, у посткомунистичком друшву им је ускраћена чак и ова утјеха – након што нови политички систем практично поништи њен професорски идентитет који је градила двадесет година, неутјешна Флавија дозива своју мртву баку да би, овај пут, ипак остала без одговора.

Кључно питање које поставља Керил Черчил у овој драми одражава сумњу како румунске, тако и глобалне јавности – да ли је револуција из 1989. уопште била револуција (у смислу здруженог дјеловања већине становништва) или пуч (што онда подразумемијева дјеловање само неколико бунтовника)?⁵ Ова сумња најбоље је исказана у монологу једног од пацијената у болници – чиме К. Черчил даје субверзивну улогу управо онима које друштво дискредитује називајући их „неуротичарима“ – који је, према ријечима Е. Астон (Elaine Aston), за вријеме представе у Букурешту дочекан огромним аплаузом (1997: 79):

⁴ Да је иста мржња присутна и даље, и то као валидна политичка опција, видимо на Богдановом примјеру. Он, наиме, гласа за Сељачку странку, чији коријени сежу у пронацистичку прошлост прије Другог свјетског рата, и нуди сљедеће рјешење „мађарског питања“: „Збрисати их с лица земље. Чак и ако је ријеч о цијелом једном народу“ (CHURCHILL 1998: 174).

⁵ Дефиниције револуције, односно пуча, изведене су на основу излагања Терија Иглтона о теми револуције у књизи *Why Marx was right* (2011: 188).

Јесмо ли имали револуцију или пуч? Ко је пуцао 21-ог, а ко 22-ог? Је ли војска пуцала 21-ог или су пуцали само неки или су припадници Секуритатее носили војне униформе? Ако је пуцала војска, зашто њени припадници нису послуже приведени пред лице правде? И да ли су они наставили пуцати и 22-ог? Јесу ли они били маскирани у припаднике Секуритатее? Најважније од свега, јесу ли се терористи и војска заиста борили или су се само претварали? И у чију корист? И по чијим наредбама? Одакле су се створиле заставе? Ко је поставио звучнике на трг? Како су могли одштампати новине тако брзо? Зашто нико није искључио телевизијски сигнал? Ко је натјерао Чаушескуа да нас окупи? И да ли је он заиста мртав? (CHURCHILL 142–143)

Оно што је спорно у овом поглављу румунске историје и што изазива сасвим оправдану сумњу у легитимитет револуције јесте, између осталог, податак да су челници нове партије заправо били стари комунистички актери који су само „дан након револуције престали бити комунисти“ (ГРАНАМ-HARRISON 2014). Богатство стечено под владавином Чаушескуа остало је у њиховом посједу пошто нико од ових челника није одговарао пред судом за наводну владавину терора против које су се народне масе подигле децембра 1989. године. Према неким тврдњама, Фронт је и започео грађански рат да би поставио ново вођство свјесно жртвујући свог дотадашњег неприкосновеног лидера Чаушескуа. Други наводи истичу да су читав сукоб изазвале иностране обавјештајне агенције, у првом реду америчке, којима је намјера била да устоличе нови, себи наклоњен, прокапиталистички режим.⁶ Осим ових теорија завјере, које се не смију искључити, остаје теорија по којој је револуција о којој је овдје ријеч заиста била права народна револуција у којој је коначно, заједничким залагањем, свргнут са власти дугогодишњи неограничени господар.

За ову последњу тезу залаже се марксистички политички теоретичар Алан Вудс (Alan Woods), који сматра да су наводи о „украденој“ револуцији нетачни и да је цијела прича о догађајима из 1989. заправо излобрана са Запада. Према његовим наводима, Румунија је прије рата била изузетно назадна пољопривредна земља у канцама бруталних земљопосједника и корумпираних монархичких режима који су полагали рачун страним империјалистичким силама, прије свега Француској и Њемачкој, а које су, по свему судећи, подржавале и помагале реакционарне политичке струје у предреволюционарној Румунији.

⁶ Вид.: *Finding Ducinea, Making the history of 1989, Causescu.org, Romania's Bloody Revolution, BBC News*. На овим интернет страницама могу се пронаћи информације о току револуције, њеном коначном исходу, те поменути теоријама о томе како је ова револуција била „украдена“.

Најјача струја која је заговарала капиталистичку ресторацију била је интелектуално-студентска струја која је неспорно, сматра Вудс, представљала буржоаски контрареволуционарни покрет. Насупрот овоме стоји револуционарни покрет радника који су се борили против успостављања капитализма и побједу НСФ-а идентификовали са добитима своје револуције: „теорија“ да је румунска револуција била ‘само државни удар’ није ништа друго него одраз презира који су контрареволуционарни интелектуалци осјећали према радницима. На сличан начин они образлажу и резултате избора као одраз наводне ‘глупости’ радника“. Огромну улогу при заташкавању и скривању правих информација имала је западна штампа која је, подсјећа А. Вудс, одбацила сваки вид објективности. За вријеме и након одржавања првих слободних избора у Румунији на којима је убједљиву побједу однијела партија Илијескуа, западни медији отворено су стали уз супарничке партије чији су лидери били припадници старе буржоазије и који су се за вријеме владавине Чаушескуа скривали у Француској и Британији. Најочитије лажи биле су оне о студентима као „мирним демократама“, а радницима као „старим воловима прљавих лица“ (*The Observer*) који су наводно организовали „погром против интелектуалаца“ (*L’Unita*). Иако су ове сензационалистичке приче представљале „добро штиво уз здјелу корнфлекса“, оне су биле далеко од истине онакве какву брани А. Вудс у свом излагању: ако је револуција у Букурешту била „украдена“ револуција, онда је она украдена из неоимперијалистичких канци капиталистичких симпатизера и коначно предата у руке румунском народу. Овај последњи закључак, међутим, не потврђује даљи развој догађаја. Исто тако, његова тврдња да је новоизабрана партија НСФ направила одређене уступке у правцу капиталистичког узурпирања румунске економије које он сматра „пааметним“ постепеним прелазом на капитализам (за разлику од „катастрофалног“ примјера Пољске у којој су цијене толико скочиле да је вечера у ресторану коштала као плате неколико универзитетских професора) ипак доводи у питање аутентичност његове марксистичке позиције (Woods 1990).

Дакле, након свега, право кључно питање није толико политички карактер револуције, већ питање друштвених и економских промјена до којих је револуција довела. Наравно, у тренутку када је драма написана, ове промјене су биле тек у зачетку, али – остајући досљедна својим социјалистичким коријенима и политичким убјеђењима – К. Черчил ипак упорно указује на неуспјех овог прокапиталистичког експеримента. За њу, чак и у клими доминантне политичке конфузије, ревидирања левичарских ставова и наводног краја историје, капитализам и либерална демократија нипошто не представљају прихватљиву алтернативу политичкој идеологији социјализма. У више наврата у драми,

америчка предузетничка култура се указује као непожељна – Богданово неприхватање америчких цигарета, нетрпеливост према Американцу Вејну и коначно усхићени Луцијин монолог о америчком конзумеризму наговјештавају коначно разочарење:

Али Америка. У Америци имаш зидове од воћа, по пет врста јабука, наранџи, грожђа, крушака, банана, лубеница и ствари којима не знам чак ни име – па онда поврћа, патлицани љубичасти као да си их лаком премазао, па црвене жуте зелене паприке, бијели лук црвени лук, наранџасте шаргарепе које бљеште као да им је неко намјерно ставио слој сјајила, па онда зелениш – купус шпинат боранија тиквице, и даље сам у чуду сваки пут кад одем у куповину. А тек смеће, сви бацају огромне вреће препуне хране и папира и лименки, сваки дан, огромне вреће, огромне канте, људи живе од онога што налазе у њима (CHURCHILL 1988: 144).

Луција се враћа из Америке у последњем дијелу драме, што је начин да К. Черчил артикулише своју дубоку скепсу према актуелном прозападном политичком и економском тренду.

Да је демократија наводно успостављена у посткомунистичкој Румунији заправо фарса каже нам и Раду, пред сам крај драме, кад дође до закључка да је неопходно „имати још једну револуцију“ (CHURCHILL 1998: 175). У том смислу, чини се да последње ријечи у драми које изговара вампир – „Почнеш да жудиш за крвљу. Удови ти бриде, мозак гори и просто осјетиш потребу да се крећеш све брже и брже“ (CHURCHILL 1998: 181) – такође прогнозирају крваву будућност, због чега Е. Астон овакав завршетак сматра „заstraшујућим“ (1997: 79) алудирајући на драму *Тој гјевојке* коју К. Черчил заправо завршава ријечју „страшно“ желећи да укаже на нову „заstraшујућу“ еру бескрупулозног гомилања новца и стварања све већег јаза између богатих и сиромашних. Према томе, имајући у виду природу капиталистичке привреде (слободно тржиште, дерегулација берзе, макијавелистичка амбиција), поређење са крвожедним вампиром чини се више него адекватним.

Слажући се донекле са оваквим тумачењем завршетка драме, сматрамо да је од суштинске важности додати да К. Черчил можда прогнозира „заstraшујућу“ будућност, али само уколико капитализам заиста превлада. Данас, након више од четврт вијека од румунске револуције 1989. године, скоро половина румунског становништва сматра да је животни стандард под комунистичким режимом био бољи, јер су грађани „имали посао, дом, новац за одмор, бесплатно школовање и бесплатну здравствену заштиту“; умјесто тога, у данашњој Румунији, која важи за другу најсиромашнију земљу чланицу Европске уније (прва је Бугарска, такође некадашња комунистичка земља), фабрике

су затворене, пензије недовољне, а посао доступан још само у иностранству.⁷ Имајући у виду отворени завршетак драме, али и актуелну политичку ситуацију у Румунији, коментар критичара Бенедикта Најтингејла о „осјећају недовршености“ овог комада чини се једнако валидним данас, као и 1990. године када је у својој рецензији рекао: „[К.] Черчил би требала да сачува *Луду шуму* унутар свог вербалног процесора, спремна да је допуни, ревидира. Ово би могла бити једна од њених најупечатљивијих драма“ (према ASTON 1997: 76).

Да закључимо, ма како отвореном се чинила ова драма и њен завршетак, ипак је извјесно да К. Черчил не дијели мишљење да је слом источњачког блока и идеологије комунизма „крај историје“ (што јој можда и тенденциозно приписују неки непромишљени критичари), већ само крај једног историјског поглавља чије се чињенице тек требају утврдити и коначно записати. У том смислу, чини се да ауторку драме можемо поистовјетити са Флавијом, професорицом историје из драме која, након спознаје да историја није оно што је записано у историјским уџбеницима, бира улогу хроничара и тумача догађаја из револуционарног и постреволуционарног периода: „Ја ћу записати праву историју [...] па ћемо знати шта се заиста догодило“ (CHURCHILL 1997: 170). Њихова потреба да разоткрију смисао једног историјског догађаја стоји на супрот негативној постмодернистичкој потреби за фрагментисањем, негирањем смисла, истицањем кризе историчности. Попут јунака сопствених драма, Керил Черчил је затечена сломом социјалистичког експеримента на истоку Европе, али не и парализована или обесхрабрена, како видимо из њених настојања да пронађе смисао у том слому и неки нови будући правац.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ASTON, Elaine. *Caryl Churchill*. Plymouth: Northcote House Publishers, 1997.
- BAHUN-RADUNOVIĆ, Sanja. "History in Postmodern Theatre: Heiner Muller, Caryl Churchill, and Suzan Lori-Parks." *Comparative Literature Studies* vol. 45, no. 4 (2008).
- BESLIU, Raluca. "Communist nostalgia in Romania." *Open Democracy* 13 April 2014. <<https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/raluca-besliu/communist-nostalgia-in-romania>> 22. 1. 2021.
- BRAN, Mirel. "Missing Ceausescu: Meet The Young Romanians Nostalgic For Communism." *Worldcrunch* 24 September 2012. <<http://www.worldcrunch.com/world-affairs/missing-ceausescu-meet-the-young-romanians-nostalgic-for-communism/ceausescu-bucharest-communism-youth-roma/c1s9659/>> 12. 11. 2016.

⁷ Вид: „Communist nostalgia in Romania“, „Nostalgic Romanians Honour Dictator’s Memory“, „Nicolae Ceausescu’s legacy reconsidered amid nostalgia for communism in Romania“, „Missing Ceausescu: Meet The Young Romanians Nostalgic For Communism“. Чланци доступни на интернету (23. 10. 2016).

- BREHT, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. 2. izd. Izbor, prevod i komentari: Darko Suvin. Beograd: Nolit, 1979.
- CHIRIAC, Marian. "Nostalgic Romanians Honour Dictator's Memory." *Balkan Insight* 27 January 2016. <<http://www.balkaninsight.com/en/article/nostalgic-still-pay-hommage-to-ceausescu-s-memory-01-26-2016>> 12. 11. 2016.
- CHURCHILL, Caryl. *Plays Three: Icecream, Mad Forest, Thyestes, The Skriker, Lives of the Great Poisoners* (with Orlando Gough and Ian Spink), *A Mouthful of Birds* (with David Lan). Nick Hern Books, 1998.
- EAGLETON, Terry. *Why Marx was Right?*. Yale University Press, 2011.
- GRAHAM-HARRISON, Emma. "25 Years after Ceausescu." *The Guardian* 7 Dec 2014. <<http://www.theguardian.com/world/2014/dec/07/romanians-see-a-reborn-revolution-25-years-after-ceausescu>> 13. 7. 2015.
- JENKINS, Anthony. "Social relations: An Overview." *Essays on Caryl Churchill: Contemporary representations*. Blizzard Publishing: Winnipeg, Buffalo, 1998.
- LUCKHURST, Mary. "On the challenge of revolution." *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* (E. Aston and E. Diamond ed.). Cambridge University Press, 2009.
- ODOBESCU, Vlad. "Nicolae Ceausescu's legacy reconsidered amid nostalgia for communism in Romania." *The Washington Times* 18 April 2016. <<http://www.washingtontimes.com/news/2016/apr/18/nicolae-ceausescus-legacy-reconsidered-amid-nostal/>> 12. 11. 2016.
- SIAN, A. "Revolution and the end of history: Caryl Churchill's *Mad Forest*." *Modern Drama* vol. 2 (3), 2009.
- SOTO-MORETTINI, Donna. "Revolution and the Fatally Clever Smile: Caryl Churchill's *Mad Forest*." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* Fall 1994.
- "The Fall of Communism in Eastern Europe." *Making the History of 1989* <<https://chnm.gmu.edu/1989/>> 13. 7. 2015.
- WALLACE, Naomi. *The Retreating World*. American Theatre, July/August 2003.
- WING, Joylynn. "*Mad Forest* and the Interplay of Languages." *Essays on Caryl Churchill: Contemporary Representations*. Ed. Sheilla Rabillard. Blizzard Publishing: Winnipeg, Buffalo, 1998.
- WOODS, Alan. "Romania: A Difficult Road to Restoration." *Avgust* 1990. <<http://www.marxist.com/Europe-old/romania90.html>> 12. 10. 2012.

Svjetlana R. Ognjenović

Dramatic Representation of the Romanian Revolution in the Play *Mad Forest*: The Ambiguity of Political Options and Theater Strategies

Summary

The ambiguity in the play *Mad Forest* (1989) mirrors the political confusion at the end of the twentieth century. Broadly speaking, it refers to the crumbling of the dominant political binarism between the capitalist West and the communist East and a sense of disorientation in the wake of the alleged socialist defeat. In the most literal sense, the play reflects on the dubious circumstances of the Romanian revolution and ensuing controversial post-revolutionary government. Because of the invaluable contribution of Caryl Churchill to the socialist idea of equitable and injustice-free society, it seems appropriate to deal with *Mad Forest*, a play in which Churchill tries to come to terms with the "end" of the grand socialist narrative and the consequent prevalence of neoliberal policy. This paper attempts to save the play from the aggressive and unjustifiable claims by postmodernist authors and other apologists of neoliberal discourses who disparage not only this play but the entire indisputably political oeuvre of Caryl Churchill.

Keywords: Romania, revolution, communism, capitalism.

ЖИВОТНА И СТВАРАЛАЧКА ОДИСЕЈА АКАДЕМИКА ИВАНА ЈЕВТИЋА. Тематски зборник. Уредница Ивана Медић, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2020.

Певај ми, Музо, јунака довитљивца онога штоно
Тројански свети разори град, па се налута много,
градове многијех људи он виде и позна им ђуди,
и многе на мору муке у својему премучи срцу
борех' се за душу своју и повратак својих другова.
(Хомер, *Одисеја*, прев. Милош Н. Ђурић)

У оквиру богате издавачке делатности Музиколошког института САНУ током прошле године објављен је тематски зборник *Животиња и стваралачка Одисеја академика Ивана Јевтића*, под уредништвом вишег научног сарадника др Иване Медић, истовремено и ауторке уводног текста посвећеног композиторовом професионалном путу. Поменути зборник припада низу недавних публикација Музиколошког института које, у суиздаваштву са сродним, релевантним научним удружењима и институцијама културе, имају за циљ да са маргина музиколошког канона у фокус домаће научне заједнице врате заборављена и запостављена композиторска имена наше музичке прошлости и садашњице. Сведочанство тих тежњи јесу организовани научни скупови и издате колективне монографије поводом обележавања значајних годишњица Даворина Јенка (у сарадњи с Националним саветом словеначке националне мањине у РС, ур. Катарина Томашевић) и Косте Манојловића (ур. Ивана Весић и Весна Пено), затим Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког (у сарадњи с Музиколошким друштвом Србије, ур. Биљана Милановић), као и Предрага Милошевића (ауторке Јелене Михајловић Марковић, такође у сарадњи с Музиколошким друштвом Србије, ур. Катарина Томашевић).

Одабиром Јевтићевог портрета из „Салона одбијених“ српске музичке баштине, само условно и метафорично тако названог, јер не треба пренебрегнути чињеницу да је композитор био изабран за члана „ван радног састава“ САНУ 2003. године, да је 2005. преименован за дописног члана а 2012. за редовног, начињен је наизглед необичан хронолошки скок, који, међутим, открива интересантне подударности. Наиме, оно што се може уочити као заједничко за ових неколико побројаних, чак и више деценија удаљених

генерација, јесте да стварају у периодима стилских размеђа када композитори одређују своје личне поетике спрам динамизма дијалога традиције и модерног у музици њихове епохе. Оријентисаност ка традиционалним жанровима, композиционим техникама и изражајним средствима чинила је да остварења понеких од овде споменутих аутора, у појединим периодима њиховог стварања, буду у очима стручне јавности оцењена као конзервативна и неиновативна у односу на кључни „канон“ XX века – тежњу ка *новином*, што је у резултирало тиме да у релевантним историјским пресецима српске музике они буду скрајнути у други план.

Донекле је слична судбина задесила и Ивана Јевтића, мада је малом броју научних публикација о његовом стваралаштву у домаћој музикологији допринела и чињеница да је овај стваралац готово читав свој радни век провео у иностранству. Зборник који се налази пред нама резултат је жеље да се надомести тај недостатак писане речи о Јевтићевом опсежном и разноврсном опусу који обухвата преко стотину остварења симфонијске, камерне, концертантне и вокално-инструменталне музике. Својим радовима су тој идеји допринели музиколози, етномузиколози, композитори, инструменталисти и музички педагози из земље и иностранства. Плод њиховог промишљања јесте десет студија реализованих на сто деведесет страница текста и распооређених у три поглавља која носе следеће називе: (I) „Биографска, стилска и естетичка разматрања“, (II) „Инструментална музика“ и (III) „Опера“. Већ сами наслови поглавља, као и разноликост дисциплина из којих потичу аутори, сугеришу намеру да се пружи што обухватнији поглед на живот и дело Ивана Јевтића. Иако аутори сагледавају поједине сегменте композиторовог стваралаштва из сопственог теоријског и извођачког ракурса, повезују их аналитички приступ делима и круг проблемских питања у чијем опсегу се крећу. Значај неких од тих питања не огледа се једино на примеру Јевтићевог опуса, него се чине важним и увек актуелним за историју српске музике, те их можемо издвојити на овом месту:

Однос између традиционалног и модерног / националног и космополитског на естетичко-поетичко-стилској равни.
Хуманизам и комуникативност музике насупрот авангардности и херметичности.
Инспирација традицијом што подразумева урањање у богатство фолклорно-духовне музичке ризнице и осавремењивање/поетизацију архаике.
Стваралачки дијалог са ближом или даљом прошлости европске уметничке музике изражен кроз неостилски проседе.
Позиционирање умерено-модернистичке поетике унутар оквира постмодернизма.
Академизам који се испољава сувереним владањем композиционо-техничким елементима и формално-садржинским аспектима у одабраним жанровима.
Релација композитор–извођач–слушалац која се манифестује као стваралачки <i>credo</i> .

Овако формулисана питања мапирају својеврсне трајекторије које су следили аутори зборника, идући из својих методолошко-терминолошких полазишта ка централној тачки – Јевтићевим делима.

Прво поглавље чине две студије, уводног карактера, које исцртавају шири контекстуални оквир и одређују стилско-естетичку позицију композитора. Ивана Медић у своме тексту „Иван Јевтић – српски композитор са париским адресом и међународним угледом“ прати несвакидашњи животни и стваралачки пут академика, истичући најзначајније моменте из његове импозантне професионалне биографије. Иако нам И. Медић презентује кроки Јевтића, његови обриси нису бледи и нејасни, већ пунктуалистички прецизно одређују линије уметничког развоја и зрелости. При томе са пасионираном истраживачком знатижељом и упитаношћу И. Медић открива разлоге који су младог композитора навели да напусти земљу и због чега је његов опус био запаженији и присутнији на међународној сцени неголи на домаћим подијумима. Она нам исто тако живописно предочава Јевтићеву борбу за афирмацију и егзистенцију у иностранству и у домовини. Поменимо да је овај текст проистекао из ауторкине књиге *Паралелне историје – савремена српска уметничка музика у дијаспори*, као плод њеног вишегодишњег бављења том тематиком, што се уједно надовезује и на тенденцију ка неканонском посматрању домаћег стваралаштва. Друга студија у поглављу носи интригантан назив „Да ли је музика Ивана Јевтића израз музичког хуманизма?“, а потписује је Силви Нисефор (Sylvie Nicéphor), француска музиколошкиња и ауторка прве монографије о нашем композитору: *Иван Јевтић – композицијор на јуџиевима слободе*. Служећи се дијалектичком методом, С. Нисефор покушава да одговори на постављено питање, сучељавајући хуманизам са транс/постхуманизмом. Дефинишући филозофска и естетска упоришта поменутих праваца, Нисефор издваја координате Јевтићевог музичког језика као означитеље његове припадности хуманистичкој струји. Ауторка потом у кратким цртама отвара провокативну дискусију о односу неокласицизма и постмодернизма код Јевтића, а у закључном разматрању смешта композитора у контекст послератног развоја савремене музике и њене хипотетичке будућности. Текст Силви Нисефор отвара простор за тумачења умереномодернистичких оријентација као израза хуманистичких стремљења, а у релацији према постмодернизму и транс/постхуманизму, како Јевтића, тако и других композитора сличног опредељења.

Друго поглавље садржи седам студија посвећених анализи Јевтићевих инструменталних дела, а оне ће у овом приказу бити представљене не према редоследу у зборнику, већ на основу теме коју обрађују, односно угла из кога се сагледава дата проблематика. Етномузиколошкиња Јелена Јовановић и композиторка Тамара Кнежевић за предмет својих радова одабрале су репрезентативна Јевтићева дела за лимене дувачке инструменте. У тексту „Елементи српске фолкорне музичке традиције у делима за лимени дувачки квинтет Ивана Јевтића“ Ј. Јовановић је виспрено укрстила етномузиколошку визуру са аналитичким појмовним апаратом Силви Нисефор, лоцирајући композиторове изворе инспирације у вокалној и инструменталној / сеоској и градској баштини наше музике. Ауторка је у исти мах указала како мелодијски, ритмички, сазвучни и тембровски аспекти ових композиција учествују у изградњи архитектонике дела, снажно повезујући Ивана Јевтића са традиционалним

обрасцима музике нашег поднебља и њеним етосом. Особита вредност овог текста огледа се у томе што га је написао етномузиколог, што даје прилику за дубљи увид како се фолклорна традиција утква у класичну музику. Јевтићев изразити афинитет према лименим дувачким инструментима препознаје и Тамара Кнежевић, потписница текста „Други концерт за трубу и оркестар Ивана Јевтића: спектар боја и карактер композиције“. Т. Кнежевић сходно своме композиторском образовању ставља акценат на мајсторство Јевтићеве оркестрације, илуструјући сву раскош њеног колорита у функцији експресивног изражајног средства. Такође је скренута посебна пажња на Јевтићев инвентиван и технички поткован третман трубе као солистичког инструмента.

Када је реч о третману инструмента, допринос је дала и Марија Голубовић, пијанисткиња и историчарка, својим студијом „Својства клавирског стваралаштва Ивана Јевтића“. Описујући Јевтићеву естетику као спој француског рафинмана, бетовеновог темперамента и словенског духа, ауторка се подухватила рашчлањивања компоненти његовог клавирског стила. У њеној анализи Јевтићевих клавирских композиција, нарочито се истиче изванредна примена *йосійуйка две клавијашуре* коју је осмислио руски пијаниста и музиколог Василиј Биков (Василий Быков), описујући топографију Дебисијевог клавирског слога. Прилог осветљавању клавирског стваралаштва пружио је и наш еминентни пијаниста Владимир Милошевић, информативним текстом „Шест прелида за клавир Ивана Јевтића“. Као један од троје домаћих пијаниста који су снимили двоструко CD издање са комплетним Јевтићевим клавирским опусом, Владимир Милошевић је истакао потребу да као извођач своју интерпретацију продуби кроз аналитичко ишчитавање нотног текста. Резултат тога јесте разумевање драматургије *Шести прелида* као свитног циклуса у коме се јединство у разноликости остварује кроз те неброзо динамички ефекат потцртан одговарајућом артикулацијом и педализацијом. Изузетно драгоцен увид из извођачког угла посматрања добијамо од виолинисткиње Марије Мисита у студији „Видови испољавања модернизма у композицијама за виолину Ивана Јевтића: домети интерпретације“, редигованој верзији писаног дела њеног докторског уметничког пројекта. Полазећи од стилског позиционирања Јевтића као умереног модернисте, а потом препознајући његову двоструку модернистичку оријентацију ка неокласицизму и поетској архаизацији, М. Мисита поставља теоријску платформу са које сагледава композиторово ефектно служење широким дијапазоном постојећих техника свирања виолине ослоњених на традиционалне школе извођења. Према ауторкиним речима, њена идеја водила била је да се помоћу анализе дистинктивних стилских црта објасне поједини интерпретативни захвати, што је по нашем мишљењу постигнуто у целисти.

Дотичући се поетске архаизације, долазимо до студије музиколога Милоша Браловића под називом „Осавремењена архаика: *Vers Byzance...*“, концерт за виолу и гудачки оркестар Ивана Јевтића“. М. Браловић проблематизује битан феномен за нашу музику који би могао да се именује „имагинарном архаиком“, налик већ постојећем термину „имагинарни фолклор“. Следствено

томе, минуциозном анализом аутор открива како се у композицији транспонује „дух“ средњовековног православног Истока. С обзиром на то да нема конкретних цитата, М. Браловић поентира да уткивање модалне мелодике, налик црквеном појању, у класично конципирани сонатно-симфонијски циклус, има улогу да дочара апстрактни звучни и духовни простор Византијског комонвелта.

Још једна важна тема, већ споменута, обухваћена је студијом „Музички свет Ивана Јевтића у превирању између традиционалног и новог уметничког израза. Тенденције промена на примеру изабраних дела концертантног жанра“ музиколошкиње Оливере Николић. Постављајући као упоришне тачке *преобликовање традиције и ипстулаше модерној музичкој израза*, ауторка се првенствено отиснула у разматрање формалног аспекта, не занемарујући ни остале процесе који учествују у обликовању драматургије дела. Захваљујући темељно фундираном и изоштrenom аналитичком апарату, О. Николић је кроз детаљну, а истовремено високо функционалну и сврсисходну анализу демонстрирала двојаку природу стилске диспозиције концертантног жанра код Ивана Јевтића.

Последње поглавље чини студија „Елементи комичног у опери *Мангра-јола* Ивана Јевтића“ музиколошкиње Вање Спасић. Сагледавајући комичне елементе на основу текстуалног предлошка и музичке потке, В. Спасић је демаскирала оперу буфо оденуту у савремено рухо. Откривајући еклектичност Јевтићевог музичког израза, оствареног кроз синтезу старог и новог, жанровску поливалентност и цитатност, ауторка је показала какву важну улогу она заузима у поступку омузикаљења комичног сижеа. Читајући текст Вање Спасић, добијамо сликовиту представу о композиторским брижљиво осмишљеним музичко-либретистичким комичним ефектима коришћеним у портретисању галерије ликова и обликовању фабуле његовог оперског првенца.

Сумирајући утиске о зборнику, можемо констатовати да се, иако невеликог обима, истиче квалитетом текстова, манифестованим кроз студиозни прилазак материји и питањима која отварају могућност за даљу научноистраживачку полемику у домену стваралаштва Ивана Јевтића, али и шире посматрано – српске уметничке музике. У вези с тим, истакнимо још једанпут прегнуће да се на радару домаће музикологије нађу до сада недовољно прочучени композиторски опуси. Такође, значај зборника огледа се и у чињеници да допринос у осветљавању композитора није строго музиколошки, већ да су учешће узели и извођачи. Након вишедеценијске ригидне поделе надлежности, почев од зборника посвећеног Деспићевој опери *Пољ Фири* и *јој Сјира* и доприноса диригенткиње Жељке Милановић, јавља се нова генерација музичких писаца, који по образовању нису искључиво музиколози. У пређашњим временима то није био случај, мада су углавном композитори били ти који су, за разлику од врхунских извођача, имали афинитет ка писаној речи о музици. Међутим, интерпретативна тачка гледишта има посебну вредност, јер пружа прилику за другачије ишчитавање слојева композиције и самим тим додатни плато у разумевању ствараочевих интенција. Узимајући

све то у обзир, зборник заслужује похвалу и више него позитивну оцену. На крају, можемо завршити са вишезначном симболиком наслова зборника и одабраних стихова из Хомеровог епа. Заиста, треба бити „јунак-довитљивац“ да би се у Паризу, тој „Троји послератне авангарде“, „светом граду интегралног серијализма“, изборио за уметничку „душу своју“. Међутим, иако је „наш“ Одисеј лутао многим морима, није никада у свом музичком креду. Од самог почетка свог стваралачког пута, па све до овог тренутка, Иван Јевтић је непоколебљиво и упркос свему остао доследан, пре свега – самом себи.

Стефан З. Савић
Независни истраживач
stefansavic111@gmail.com

О ПОЗОРИШНОМ ПРОСТОРУ

(Горан Гаврић, *ПОЗОРИШТЕ ИЗА ПОЗОРНИЦЕ – извори и њихова историја*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2020)

Професор, историчар уметности, позоришни естетичар Горан Гаврић до сада је објавио четири књиге: *Праксеологија ликовне уметности*, *Нацрт за једну педагошку праксу: случај Паула Клеа*, *Практикум за увод у визуелне студије* и *Наука у уметности: Ван Гоов поглед иза хоризонта*, и више од четрдесет научних радова у страним часописима из различитих области: историје уметности, модерне и савремене уметности, театрологије, филмологије, естетике фотографије и визуелних студија.

Најновија књига Горана Гаврића *Позориште иза позорнице* објављена је у издању Позоришног музеја Војводине, у оквиру Библиотеке Теорија драмских уметности, књига XIV. Предговор је написао Радомир Путник, а књига садржи: Предговор, Увод, шест поглавља: „Живот је представа у којој смо сви ми глумци“, „Сваки простор у коме се нађемо може постати позоришна сцена“, „Музејска изложба и позоришна представа: границе тумачења“, „Елементи позоришта у филму“, „‘Знаковни језик’ у позоришту глувих и филму“ и „Семиотика позоришта“, Сажетак, Белешку о аутору, Именски регистар и Литературу.

У Предговору књиге Радомир Путник пише да су у њој објављени текстови које је аутор раније објављивао и нови текстови, али да је Г. Гаврић „остварио кохерентну целину и самосвојну студију“ о различитим позоришним облицима, истичући „оригиналност и самосвојност истраживања“ које је аутор изложио у овој књизи (стр. 5–6).

У Уводу Гаврић напомиње да је на идеју да напише књигу о „позоришту које излази изван оквира оне стандардне позоришне сале и позорнице“ дошао због чињенице да је, по његовом мишљењу, простор данашње позорнице „мали ограничени кутак резервисан за извођење позоришних представа“ (стр. 9). Он истиче да се у борби да се очува тај мали позоришни простор заборавља на реалне опасности које могу угрозити и аутентичну форму позоришта. Аутор истиче како се ниједна уметност не може толико приближити свакодневном животу као позоришна уметност, а „граница између стварног и позоришног света је увек отворена“ (стр. 11). Гаврић илуструјући ту повезаност стварног живота и позоришног чина упоређује глумце и њихов рад – мукотрпну трансформацију у различите ликове које тумаче, са осталим људима који такође свакодневно изводе своје животне улоге, а притом

људи у свакодневном животу граде разнолике и бројне мреже животних акција (стр. 11), те у тим чиновима позоришних и животних улога проналази сличности и знаке једнакости. У свим контактима које људи остварују „семиотика се показује као кључна за дешифровање свих знакова“, а посебно у позоришној уметности (стр. 13).

Прво поглавље „Живот је представа у којој смо сви ми глумци“ садржи четири текста. У првом „Човек глумац – свакодневни живот и позоришна представа“ аутор разматра полазну тезу да позориште извлачи виталност непосредно из живота, а граница између позоришта и живота не постоји. У припреми позоришне представе редитељ може да тражи од глумца много тога, да представи нечији живот на пример, али се највећи проблем јавља када од њега затражи да одглуми нечију смрт, а то може да буде нерешив проблем јер глумац нема одговарајуће искуство, „зато су друге теме, које све произлазе из живота, знатно пријемчивије глумцима на обе позорнице, јер их је могуће искусити у свакодневном животу“ (стр. 17). Глумци у свакодневном животу имају обичај да посматрају непознате људе, слично као и остали људи, „професионалне глумце само та формална љуштурa, која ствара релативно јак психолошки моменат нарочито у тренуцима извођења, одваја од осталих људи“ (стр. 19). Свакодневно играње представа чини да се „глумчева професионална компетенција и ванпозоришне улоге сукобљавају“, али глумац посебно након одигране представе преиспитује све, а највише себе. Посматрајући позориште и стварни живот, аутор закључује да позорница постаје „место где се истовремено и паралелно с оним споља одвија стварни живот“ (стр. 23). Релациона естетика, коју заступа Никола Бурио, по Гаврићу је једна од кључних за разумевање савремених уметничких пракси. „Живот и смрт на позоришној сцени“ наредни је текст првог поглавља који описује представу *Животи и смрти Марине Абрамовић* Роберта Вилсона, а у представи се „описује прошлост, садашњост и будућност у којој се и назире крај“ (стр. 30). Глумац на сцени много пута глуми умирање, а Гаврић поставља питање како веровати тим глумачким „извођењима“ кад је смрт коначна и не може се мултипликовати, па закључује да глумац има привилегију да „умирући више пута истовремено и живи више живота, за разлику од обичног човека који у животу умире само једном“ (стр. 33). Затим упоређује представе Тадеуша Кантора који се, у својим представама, такође бавио темом смрти, са Вилсоновом представом о Марини Абрамовић. Анализа представе *Животи и смрти Марине Абрамовић* предмет је и наредног текста „Прошлост и садашњост глумца и редитељево дешифровање његове будућности“. Представа се бави „комплексним темама“ за које су неопходна симултана збивања која су могућа у филму, а у позоришту су таква решења ограничена; зато Вилсон том проблему приступа специфично крећући од краја – њене сахране, а након тога гледаоце враћа у Маринин живот да би на крају представе „поентирао њеном смрћу“ (стр. 38). У представи редитељ Вилсон ставља нагласак на смрт, „јер централно место заузимају човек и његова смртност“ (стр. 39), а и у овој, као и у другим својим представама, Вилсон је користио битан фактор: „серијско понављање у његовој визуелној граматици“ (стр. 42).

„У потрази за смрћу – живот на позорници и изван ње“ последњи је текст првог поглавља у којем аутор наставља анализу представе *Животи и смрти Марине Абрамовић* и каже да је Вилсон у представи темељно истражио живот М. Абрамовић, те да се више држао позоришних правила јер је у његовом фокусу био њен живот а не дело. „Граница између живота и смрти је у перформансу тања него у позоришту, а перформер се за разлику од глумца поиграва са самом смрћу“ (стр. 44).

Друго поглавље књиге „Сваки простор у коме се нађемо може постати позоришна сцена“ састављено је од седам текстова. Први у низу текст „Празан простор и сценографија свакодневице“ полази од претпоставке да је идеално место за почетак рада позоришног ансамбла на новој представи управо празан простор. Полазећи од теорије Питера Брука који празан простор тумачи отвореном сценом, аутор истиче да у ствари не постоји место где не би могла да се изведе позоришна представа, односно да свако место где се свакодневно налазимо може да буде позорница. „Самим кретањем сваког појединца на свакодневном нивоу различити простори се испуњавају, али су они, колико год то била мање-више утврђена путања, флексибилни за разлику од стандардне уоквирене позорнице“ (стр. 53). Гаврић се дотиче и Артоа, а посебно лутке, која је налик човеку, а „може заузимати сваки, па и онај најскривенији кутак, а у најширем значењу она ту егзистира на себи својствен начин“ а притом „лутка може бити оживљена у било којем простору који нам је доступан – осим на неприступачним местима“ (стр. 55). На крају аутор закључује да од конфигурације позорнице зависи колико ће публика успети да се повеже са глумцима, али „простор ће у сваком случају утицати мање или више на глумачке способности појединца и сложене релације које он успоставља са другима, а у том испреплетеном односу се управо назире неухватљива граница између публике и глумца, односно гледалишта и позоришне сцене“ (стр. 59). „Театар рата и његова трансформација у представу“ наредни је текст а тема му је Акропољ као позоришна сцена „која је никла на темељима тзв. театра рата, као и на сам тај феномен, односно бојиште као својеврсну представу“ (стр. 61). Од кад постоје ратови, људи покушавају да одбране и сачувају своју територију. Грци су својевремено подизали заштитне зидове како би сачували своје градове. На Акропољу је 1200. године пре. н. е. подигнут камени зид, што је, како Гаврић каже, „била прва архитектонска конструкција подигнута на овом светилишту, и самим тим прва сценографија на тој тзв. позоришној сцени“ (стр. 61–62). Појавом топова који су могли да сруше камени зид који је важио за неуништуву конструкцију нестаје и уверење недодирљивости. Театар рата основао је Брајан Доерис, који је модификовао реплику Дионисовог позоришта. Данашњи свет информација и атомског доба доноси, како сматра Гаврић, новог војника, војника за компјутером који више није видљив и више личи на суфлера у позоришту, а будућност ратова је заправо рат информација. У тексту „Акропољ као позоришна сцена“ аутор пише да је Акропољ 3500. године пре н. е. био празан простор, на којем је израсло дрво. Гаврић за пример позоришта на отвореном узима Акропољ и каже да је важно рећи и нешто о „утицају овог подручја

на Атињане и њихово понашање непосредно пре и током опсаде од стране Персијанаца. „Поморске и копнене битке – позоришне представе и њихов пренос уживо“ наредни је текст у којем аутор тему започиње уништавањем Акропоља од стране Персијанаца, али узима у разматрање и друге копнене и поморске битке. Својевремено је Дионисово позориште било реконструисано и испуњено водом како би се у њему изводиле поморске битке. Територија која излази из оквира акропољске сцене постаје живи простор, који је Шехнер описао као онај који не обухвата само простор који се назива сценом већ и све остале просторе у позоришту“ (стр. 76). Аутор сматра да се све битке које су водили Грци и Персијанци могу посматрати у светлу преноса уживо. Проблем глобализације и њеног утицаја на економске аспекте малих држава почетни је проблем о којем аутор пише у тексту „Медијска експлозија и пренос рата уживо“. Економска глобализација утиче и на друге аспекте државе, као што је култура, стварајући културни идентитет одређеног друштва. Глобални тероризам се означава као основно оправдање за разне војне интервенције, а аутор истиче да телевизија то ради много суптилније, селективним преносима рата уживо. Цитирајући Вирилија да је крајем XX века атомску бомбу заменила информатичка бомба, аутор завршава текст. У тексту „Акропољ као светилиште и концентрациони логор“ Гаврић пише са аспекта театра рата да је Атињанима Акропољ „представљао највишу, најрањивију и најболнију тачку, и као грчко светилиште вековима је мењао изглед своје тзв. позорнице“ (стр. 94). Надовезујући се на причу о Акропољу, Гаврић пише о представи Гротовског из 1962. *Акројолис*, поредећи Акропољ и Краков. Развијајући идеју да све што нас окружује може постати сценски простор, своја размишљања износи у тексту „Споменици и споменичка архитектура као позоришна сценографија“. Представа *Зуйчаник* Августа Боала из 1960. била је полазна основа за ту анализу, посебно јер је постављена код споменика бразилској независности „Ипиранга“. „У овом пројекту се заправо уметничко дело трансформише у стварност, јер оно што је на почетку било замишљено и стварано кроз више фаза на крају поприма провокаторски циљ, где имагинарно постаје стварно“ (стр. 107).

Треће поглавље књиге „Музејска изложба и позоришна представа: границе тумачења“ садржи шест текстова. У првом, „Музеј на Акропољу и акропољска позорница“, аутор пише да је уобичајено мишљење да позориште служи извођењу представа, а музеј организовању изложби различитих поставки, док им је публика заједничка, а публика у музејима је, по њему, чак активнија од позоришне. На примеру Акропоља и Акропољског музеја он развија тезу о Акропољу као „неисцрпном изворишту“ за креирање представа. У тексту „Театар у музеју“, Гаврић пише да је могуће и природно да позориште у музеју приказује представе, а да је немогуће да делови музејске изложбе „учествују“ у позоришној представи. Музејско позориште на које се он позива везује се за 1961. годину и представу *Муке слободе* која је изведена у живом музеју. О граници између музејског изложбеног простора и сценског простора Гаврић пише у тексту „Музеј и позорница – заједнички простор“. Такође напомиње како скоро са сличних позиција делују кустос и редитељ,

глумци и перформери а публика је у оба простора мање или више активна. Интерактивно позориште више него традиционално позориште комуницира са публиком и тиме се приближава музеју и његовој просторној организацији. „Музејски експонати, уметници перформанса и позоришни глумци“ је текст у којем аутор разматра просторе музеја и позоришта (изложбени, односно, сценски простор), могућност коришћења музејских експоната у представи, и сматра да се и музејски изложбени простор може користити као сценски ако се преведе мишљење Питера Брука да се било који празан простор може назвати отвореном сценом. Гаврић у тексту „Временски оквир представе и изложбе“ износи мишљење да позоришна представа има одређено трајање, а музејска изложба има „флексибилан временски оквир“. У музеју посетилац је тај који одређује колико ће изложба трајати, док у позоришту редитељ одређује временско трајање представе. „Време гледаоца који посматра тече паралелно с временом представе“, али субјективна времена на сцени и у гледалишту „зависе од унутрашњих диспозиција глумаца и гледалаца“ (стр. 145). У музеју је објективно време променљиво и зависи од посетилаца. У наредном тексту „Представе без људи у музејском простору“ аутор истиче да су најновије тенденције у позоришту „повезивање с визуелним уметностима“ и указују на „постепено дислоцирање музејског простора“ (стр. 150). Гледалац у музеју има слободу да изабере просторију коју ће погледати, док је у позоришту тај избор унапред одређен јер свака представа има одређено време трајања и гледа се увек од почетка.

Четврто поглавље књиге „Елементи позоришта у филму“ састоји се од четири целине: „Позориште пре и после филма“, „Филмски суперхерој и позоришни смртник“, „Позориште и филм – између фикције и стварности“ и „Мизанкадар и мизансцен – од филма ка позоришту“. Како је позориште настало много пре појаве филма, очекивали бисмо да је оно у већој мери утицало на филм, али „позориште није било нужно потребно у развоју филма“ а „његова улога и значај у даљем проширивању неких техничких могућности готово занемарени“ (стр. 157). У неким филмовима неки елементи позоришта наглашени су „кроз мизанкадар и мизансцен“, а аутор каже да је најзанимљивији пример филм *Човек и птица* у режији Алехандра Гонзалеса Ињарита, јер су филмови који могу да дочарају позориште изразито филмским средствима веома ретки. У овом филму се „јавља снажан контраст између филмског и позоришног језика, акције и дијалога, визуелних ефеката и мизанкадра, екстеријера и ентеријера“ (стр. 169). Гаврић истиче да је када се говори о појмовима мизанкадар и мизансцен неопходно нагласити улогу коју је у њиховом развијању имао Сергеј Ајзенштајн, који каже да је мизанкадар „ликовно компоновање узајамно зависних кадрова у монтажну секвенцу“ (стр. 173). Анализу филма аутор закључује да је „позориште у овом случају победило филм његовим оружјем, оружјем свог тзв. непријатеља а уједно и саветника, јер изгледа да ова два медија имају још штошта да нам пруже у садејству“ (стр. 176).

Пето поглавље књиге „Знаковни језик у позоришту глувих и филму“ садржи четири текста: „Позориште глувих и неми филм – позорница и екран“,

„Позоришта глувих и знаковни језик као њихова изворна форма“, „Позоришне форме у позоришту глувих и филму“ и „Декодирање знакова у филму *Долазак* и позоришту глувих“. Знаковни систем позоришта је комплексан и ослања се на две врсте комуникације: вербалну и невербалну, док се особе оштећеног слуха ослањају на невербалну комуникацију и свој знаковни језик. Оне, као позоришна публика, ослањају се на визуелно у представи. У позоришту глувих глумци се служе знаковним језиком и пантомимом. Доласком филма, а посебно немог филма, особе са оштећеним слухом су имале могућност да гледају филмове али не и да као глумци учествују у њима. Прва позоришта глувих појавила су се у XVIII и XIX веку али су прва професионална позоришта почела са радом тек у XX веку. Знаковни језик у представама добија другу димензију, измењену функцију и трансформацију која „зависи од структуре представе али и замисли редитеља у којој мери ће развој знаковног језика усмерити ка глумим гледаоцима“ (стр. 187). У позоришту глувих „сегменти позоришне представе у којима се појављује све оно што је повезано са знаковним језиком морају бити потпуно јасни и транспарентнији него у позоришту чујућих“ (стр. 188–189). Аутор закључује да глуви људи у ствари много више доприносе развоју позоришта.

Шесто поглавље „Семиотика позоришта“ састоји се од четири текста: „Семиотички систем у позоришту“, „Невербално позориште Роберта Вилсона“, „Семиотичко читање позоришног простора“ и „Семиотичка недовршеност савременог позоришта“. Тумачење различитих знакова у позоришној акцији је непосредна примена семиотике у позоришту. Семиотика позоришта не може се ослањати искључиво на драмски текст, а није могуће ни тумачити само сценску праксу – гестикулацију, мимику, покрете глумаца, односно потребно је дати „значај знаковима и системима знакова“, а посебно је значајан сценски простор, као „једна од кључних ствари којима се бави семиотика“ (стр. 207–209). На примеру представе *Поћлед љувој човека* Роберта Вилсона, аутор анализира употребу симбола за формирање различитих знакова који се постављају у разним контекстима формирајући „замршену мрежу визуелних порука“ (стр. 215). Гаврић истиче да је особина сваке позоришне представе – недовршеност, а како каже, она је посебно изражена у представама Роберта Вилсона јер је „вербално изражавање које произлази из текстуалне структуре сценарија и прати је, а нарочито на њене манифестације у односу на визуелне аспекте“ (стр. 223).

У закључку аутор подвлачи да је немогуће стриктно разграничити позориште и живот, да „позориште непрестано флукутира, на граници је између живота и уметности, стварног и имагинарног, живота и смрти, живог и неживог, смисла и бесмисла, љубави и мржње, видљивог и невидљивог, досегнутог и недосегнутог, радосног и тужног, задовољства и патње, јаве и сна, коначног и бесконачног“ (стр. 235).

Љубица М. Ристићовски
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
ljubica.ristovski@gmail.com

МУЗИКА ЦРТА ПОКРЕТ – ПОКРЕТ ПИШЕ МУЗИКУ
 (Габриела Теглаши Јојкић, *БАЛЕТСКА КОРЕПЕТИЦИЈА*
ЗОЛТАНА ГАЈДОША, Нови Сад: Удружење балетских
 уметника Војводине, 2020)

„Реч – корепетитор, мало је позната у широј јавности, а опет, балетска корепетиција, недоумица је и за академске музичаре. Често се каже ‘играш како ти свирају’. То заправо и има смисла, јер музика мора да прати сваки покрет и емоцију коју играч тренутно изводи. Балетски корепетитори с тога, поред изузетног владања самим инструментом, морају да се упућују и у саме тајне балетске уметности. Морају да баратају са свим терминима у методици балетске уметности, која је на француском. Такође, морају да знају тачан редослед вежби, као и њихов карактер. Музички размери и динамика музике за сваку вежбу разликују се, и изузетно су битни за саме балетске извођаче.“ – ово, између осталог, ауторка говори о предмету којим се бави у овој књизи, и то на потпуно јасан и конкретан начин, што је карактеристика и стил писања у овој публикацији у целини. Такав начин представљања теме и појмова умногоне олакшава и помаже разумевање једног мање познатог занимања у балетској уметности, која је опет и сама прилична непознаница ширем аудиторијуму.

Малобројне су и веома ретко се код нас објављују публикације о балету и балетској уметности, тако да је издавање књиге *Балетска корепетиција Золтана Гајдоша* Габриеле Теглаши Јојкић, већ по себи, посебан и важан догађај за балетске уметнике, њихове сараднике, теоретичаре, педагоге, као и све поклонице ове гране сценских уметности. Тим пре јер она је садржајем и формом једина те врсте у нас. Могло би се рећи да је ова књига један од основних уџбеника, незаобилазан колико за будуће балетске корепетиторе и оне који то већ јесу, толико и за полазнике балетских школа, а исто тако и за њихове педагоге и за активне играче у позориштима и трупамa. Идеју о издавању књиге оваквог типа изнедрили су балерина Габриела Теглаши Јојкић и балетски корепетитор Золтан Гајдош. Ова публикација је још један пример у низу како и добре и насушне иницијативе каткад (пре)дуго чекају на своје оваплоћење. Неке га и не дочекају. Наиме, од почетне идеје, 2006. године, требало је доста тога да се сложи и поклопи, да сазри, да би дошло до њене реализације током 2019. године. И тада опет не од стране неке од институција, већ приватном иницијативом. Теглаши Јојкић и Гајдош показали су велики ентузијазам, несебичност, храброст, колегијалност, високу свест и одговорност према професији, уложили су знање, искуство, време, стрпљење и све то из љубави и

поштовања према својој уметности и у циљу да се овај занат и сакупљена искуства и знања из праксе понуде на корист и унапређење балета.

Ауторка Габриела Теглаши Јојкић позната је нашој културној јавности као балерина, публициста и посленик у култури. Већ и као балерина, она је показала свестрану и велику даровитост: прва солистичка Балета Српског народног позоришта (СНП) – одиграла је око 1200 представа у око педесет кореографија, балетски педагог (СНП, балетске школе у Новом Саду, Сремској Митровици, Републици Српској, Португалији), директорка Балета СНП, кореограф, балетски теоретичар и критичар, дугогодишња председница Удружења балетских уметника Војводине. Осим тога, иницирала је и спровела подизање споменика Марини Олењиној, установила балетску Награду „Марина Олењина“, организовала многе програме, изложбе, промоције, сарадник је више културних и просветних институција (Матица српска, Позоришни музеј Војводине, Радио-телевизија Војводине...), пише биографије за *Српски биографски речник*, текстове за листове, часописе, зборнике и монографије, коаутор је монографије *Уметности и пре Милана Лазића* (2013) и ауторка књига *Балет, да ли се то једе?* (2006. и 2007) и *Писма из Порџуала* (2018).

„Поштоване садашње и будуће, колегинице и колеге, желео бих да вам кроз ову књигу приближим наш занат – балетску корепетицију. Опис посла који следи има нарочиту важност за оне који намеравају да се овом професијом озбиљно баве, јер бити корепетитор балеринама и балетским играчима је другачији рад и мало је оних који познају праву суштину овог посла.“ – овако Золтан Гајдош започиње своје обраћање читаоцима у уводном делу књиге. Безмало, четрдесет година је Гајдош балетски корепетитор у СНП, од 1982. године. Прва сазнања о корепетицији стицао је у културно-уметничким друштвима. Бавећи се фолклором петнаестак година, стекао је додатна искуства кроз такав вид игре и плеса. Радио је и као корепетитор у Балетској школи у Новом Саду. То његово непроцењиво искуство, несумњиви дар и знање преточени су у ову књигу, његовом умешношћу и умешношћу Габриеле Теглаши Јојкић. Заједничким радом на овој књизи, ово двоје прегалаца су уз бројне занатске финесе из праксе обухватили балетске и музичке појмове који доприносе да се сложени рад учини једноставнијим. Она открива многе тајне овог уметничког заната и као таква послужиће за квалитетан рад и за унапређење балетске корепетиције и балетске игре.

Основна намера овог списка је упознавање са праксом балетског корепетитора. Књигу чине до детаља објашњени примери који су највише намењени онима који тек намеравају да се баве овом професијом. У основи, њена намена је обучавање балетских корепетитора, док ће онима који то већ јесу бити подсетник и коректор. Даље, показује како су у служби ове професије обједињене две уметности – балетска и музичка. Иако корепетиција постоји као предмет у средњим и високим музичким школама, сама балетска корепетиција није заступљена ни у једној педагошкој установи. А балетска корепетиција се умногоме разликује од оперске или хорске. Она даје и одговоре на многе недоумице са којима се балетски корепетитор у свом раду сусреће. Даје опис вежби које се практикују у балетским школама и у ба-

летским ансамблима. Пружа детаљна упутства о начину рада корепетитора у жељи да се дугогодишња пракса подели са онима којима ће служити за напредовање и помоћ у раду.

С једне стране, наставници балета, професори и педагози имају пред собом писани текст, попут приручника, који је дат заједно са нотним записима, а с друге, балетски корепетитори добијају објашњења балетских корака.

Ово дело је и одлично полазиште за научнике, истраживаче и теоретичаре, у сфери музикологије, кореографије, театрологије...

Садржај књиге је обликован у тематске целине које су јасно издвојене насловима. У два уводна текста, који су насловљени као „Увод“ и „Реч има балетски корепетитор Золтан Гајдош“, у првом ауторка, а у другом Гајдош, свако на свој начин и из свог угла – као балерина и као музичар и корепетитор, говоре о карактеру ове књиге и о балетској корепетицији. Потом следе текстови дидактичког и информативног карактера: „Начин рада балетског корепетитора“, „О клавиру“, „О свирању“, „Балетска писменост“ и „Корепетиција у балетским школама“. Затим следи централни и најобимнији део књиге: „Балетске вежбе“. Завршни део чине следећи текстови: „О Золтану Гајдошу рекли су...“, „Награде“, „Мали појмовник“ и „Балетске вежбе Золтана Гајдоша“ – заправо редослед вежби на аудио-диску, на ЦД-у, који је саставни део публикације.

Уз књигу од 120 страница, поред описа основних елемената играња и свирања и нотних примера за сваку вежбу, приложени ЦД садржи комплетне балетске вежбе у ауторству Золтана Гајдоша. Наведени су примери за сваку балетску вежбу и како се она прати свирањем. Опис процеса рада наглашава и нужну сарадњу балетског корепетитора са композитором, диригентом, кореографом и репетитором.

Одличне, попут вињета, а у духу балета, осмишљене су илустрације у књизи, крокији које потписује Богданка Сопка.

Значај објављивања ове књиге је вишеструк, а највећи је у чињеници да овакво учило до сада није написано. Овакву врсту публикације могао је да напише само неко ко је потекао са балетске сцене, ко се балетом бавио практично. Ауторка спада међу веома ретке балерине које имају и списатељског дара, чиме је њен допринос драгоцености.

Књига даје увид у професију балетског корепетитора од прве клавирске пратње, балетских корака у балетској школи до свакодневног свирања вежби и проба у професионалном балетском ансамблу.

Ово је специфична и стручна књига која спаја две професије и две уметности – балетску и музичку. Несумњиво је, потврђује нам она, да се те две уметности допуњују и надграђују. Гајдош на основу свог вишедеценијског искуства балетског корепетитора каже како „музика црта покрет“ – могло би се рећи исто тако: ова књига сведочи да, с друге стране, и „покрет пише и прича музику“.

Зоран М. Максимовић
Позоришни музеј Војводине
zoranzm@gmail.com

ЛУТКАРСКО УЛИЧНО ПОЗОРИШТЕ

(Биљана Вујовић, *ПИН ОКИО – УЛИЧНИ ЛУТКАРСКИ ТЕАТАР. О ЛУТКАРСТВУ И ЛУТКИ*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2020)

Глумица, редитељ, управница позоришта и професор Биљана Вујовић у својој каријери одиграла је више од 30 улога, режирала је 15 представа у луткарским, дечијим и позориштима за одрасле, снимила је филм *Сенке у ноћи* за Бугарску националну телевизију, аутор је емисија за децу *Бајка*, 2018. објавила је књигу песама за децу *Бајкин џеј*, а 2020. две збирке поезије: *Светлост првог зрака* и *Фијуре и сенке*.

Књига *Пин Окио – улични луткарски театар. О луткарству и лутки* садржи, поред увода, пет поглавља: „Феномен најпознатијег уличног луткарског – ангажованог театра“, „Поетички и теоријски оквир истраживања“, „Методолошки оквир истраживања“, „Пиноккио и његов двојник“ и „Ток рада на представи“, Закључак, Прилоге, Именски регистар, Попис представа позоришта „Хлеб и лутке“ (ауторски пројекти Петера Шумана), Литературу и Фото-документацију.

Ауторка студије *Пин Окио – улични луткарски театар* у уводу у неколико текстова пише о луткарском позоришту. Први текст „Зашто луткарски театар“ започиње питањима коме треба луткарско позориште и који је његов значај и смисао у свету који је постао виртуелан и умрежен. Б. Вујовић наводи да лутка и даље интригира, да има више лица и има своју публику. „Луткарски театар се залаже за ослобађање од сваке догме, за рушење свих зидова и паравана да би могао да се слободно дохвати теме и сижеа“ (стр. 8). У другом тексту „Лутка је детињство човечанства“ ауторка сматра да је лутка древни алтер его детета те да се у том односу обједињује и детињство човечанства. Лутка је у људској историји. Најстарије лутке пронађене су у египатским гробницама и биле су од дрвета. „На далеком истоку почива богата историја луткарства“ (стр. 10), а касније је лутка пренета у Грчку, Рим и онда широм Европе. Ауторка затим пише о историјату луткарства у Индији, на Цејлону, у Индонезији, Кини, Јапану, Вијетнаму, Персији, Малој Азији и Северној Африци. „Европско луткарство“ је трећи текст у уводу у којем ауторка пише о историјату луткарства у Европи, односно Грчкој, Риму, Немачкој, Италији, Француској, Русији, Мађарској, Шпанији, Чехословачкој, Пољској и Енглеској. Код нас се зачетак луткарства бележи почетком XVIII века. Како ауторка истиче: „Народно луткарство, са лепезом наизглед различитих, а дубоко

сродних ликова, вековима је било значајан израз народног духа“ (стр. 18). О неопходности луткарског позоришта за одрасле Вујовић пише у тексту „Луткарски театар за одрасле – суочавање са собом“. Она полази од општеприхваћеног става код нас да је луткарско позориште намењено само деци, и да су луткарски театар и лутка код нас маргинализовани и смаловажавани. Код нас се сматра да је драмско позориште важно и узвишено, а луткарско је мање важно. Узрок свем том погрешном мишљењу ауторка види у чињеници да и поред тога што код нас постоје позоришне зграде које су наменски грађене за луткарска позоришта, што постоје позоришта са историјом од преко 80 година, код нас није обезбеђен ни „минимум образовног система у тој области“ (стр. 20). Улично позориште је позоришни израз присутан кроз комплетну историју развоја позоришта. Улица је, како каже ауторка, место сусрета, промена, она је и дом, често је и иницијатор промена, а у свему томе лутка може најбоље све то да „изрази“, а анимација у уличним театрима је главно средство комуникације (стр. 22).

Прво поглавље књиге „Феномен најпознатијег уличног луткарског – ангажованог театра“ садржи три текста која су обухватила различите аспекте чувеног луткарског позоришта „Хлеб и лутка“. Први текст под називом „‘Хлеб и лутка’ – позориште које је променило свест и уздрмало успавани свет“ истиче да је у питању позориште које постоји 50 година и оно је, како ауторка каже, „репрезентативан узорак уличног, авангардног луткарског театра, покрета, филозофије“, те га због тога посебно истиче јер је изборило своје место у историји позоришта уопште. Представе овог позоришта подједнако пажљиво прате и одрасли и деца. Истражујући друштвенopolитичке околности настанка позоришта „Хлеб и лутке“, Вујовић напомиње да су почети везани за 60-е године прошлог века, када су се десиле војне интервенције у Вијетнаму, када су убијена браћа Кенеди и Мартин Лутер Кинг, а Берлин физички подељен на два дела. „Исконске људске теме су главни предмет интересовања ове позоришне трупе“ (стр. 27). Наредни текст „Оснивач театра и покрета“ ауторка је посветила оснивачу групе, кореографу и вајару Петеру Шуману. Он је 1960. године дошао у Америку из Минхена, где је две године руководио школом модерног балета, а у Вермонту је предавао кореографију у школи „Патни“. Прву представу *Игра смрти* режирао је 1961. године, као прву премијеру позоришта „Хлеб и лутка“. Прве представе су играле у затвореним просторима а касније су се пребацили на улицу. Ауторка истиче представе: *Вайра*, *Канџајта број 140 – Буђење*, *Младић се оцрација од мајке* и *Вайај народа за месом*. Трупа престаје да постоји 1970. године. Шуман наставља да ради на својој фарми. „То позориште данас наставља да ради у оквиру својих могућности. Има свој летњи фестивал, много волонтера, ентузијаста и публику у експанзији“ (стр. 35). У тексту под насловом „Празан позоришни простор – инспирација (Хлеб и лутка)“ ауторка се позива на чињеницу да сваки простор може бити сценски простор, и каже да су искуства позоришта „Хлеб и лутка“ потврдила ту премису. Она истиче да у избору простора где ће се представа одиграти треба читати став који трупа заузима у вези са одређеним питањима, јер је комуникација публике и глумца основ амбијенталног позоришта.

Друго поглавље књиге „Поетички и теоријски оквир истраживања“ ауторка започиње ставом да су њен оквир учења и пракса Хенрика Јурковског и Ериха Фрома. У првом од три текста у овом поглављу „Естетика Хенрика Јурковског“, износи биографске податке Х. Јурковског, академичара, драмског писца, позоришног критичара и научног истраживача, историчара и теоретичара луткарства. Јурковски је био активан у Међународном удружењу луткара „Унима“ још од 1958. године. Докторирао је 1969, када је и почео као предавач и универзитетски професор. Аутор је *Историје европског луткарства*, капиталног издања у три тома, и других важних књига о луткарству. Јурковски сматра да у сценској уметности са луткама постоје „тродимензионални предмети који представљају жива или фантастична бића... назива их ‘перформативни предмети’“ (стр. 40). Позориште са луткама „комбинује у себи особине визуелних уметности с кретањем индивидуализованих ликова и динамиком акције која важи у глумачком позоришту“ (стр. 41). Ауторка нам истиче Макса фон Бена чији је рад *Лутке и луткарство* инспирисао Хенрика Јурковског, јер је лутке дефинисао као „тродимензионални приказ богова у њиховим разним функцијама“ (стр. 41). Ауторка набраја термине лутка на разним језицима и закључује да су они „искористили своју метафоричку снагу унутар заједнице, било да им је на филозофски или поетски начин изражен смисао“ (стр. 44). Ауторка пише о луткама у сакралном знаку, о малим фигуринама из гробова широм света и о погребним обичајима, воштаним фигурама, фигурама преминулих, играчкама које су „врста одраза, слике света у малом“, обредним луткама на основу којих су се израђивале лутке које су коришћене у луткарским представама. Позоришне лутке су имале различите облике, форме и техничка решења. Класификација позоришних лутака ослања се на „удаљеност која их одваја од човека који их анимира и од средстава потребних за анимацију“ (стр. 55). Различите лутке су: лутке рукавице, марионете, лутке са хоризонталним нитима, лутке клавијатуре, лутке на штаповима, штапићима, прUTOвима, велике лутке које воде порекло из паганских обичаја и лутке јавајке. Ауторка пише да су лутке хибриди, као лутке бунраку, у ствари лутке које у себи имају елементе неколико врста лутака. Постоје и тзв. плошне лутке, које припадају позоришту сенки, исечене су од коже, пергаментна или картона и могу бити различито обојене или провидне. У тексту „Истраживања теорија позоришта лутака Хенрика Јурковског“ ауторка се бави феноменолошком анализом луткарског позоришта. Ослањајући се на истраживања теорија позоришта лутака Јурковског, ауторка истиче три аутора и њихове студије: Лотара Бушмејера, који „третира уметност као израз субјективног духа“, Холгера Сандига, који се бави „могућностима изражавања само једне технике лутака-марионете“, и Фрица Ајхлера, који се бави анализом „две луткарске технике: пацинке и марионете“ (стр. 59–61). У делу текста којим се ауторка бави психоаналитичком перспективом лутке истиче рад Ени Жил и Роџера Данијела Бенског. Теоријски израз филозофије лутака ауторка проналази у раду Радослава Ф. Муњака, који се бави „суштином симбола, различитим типовима представљања... за њега је – лутка и начин мишљења“ (стр. 68). У студији ауторка

истиче поделу историје лутке и луткарства коју је Јурковски сврстао у четири система знакова. Трећи текст „Ерик Фром“ у целости је посвећен овом психологу у чијој теорији ауторка проналази „ставове које делимо, признајемо и ишчитавамо у представи Пин Окио“ (стр. 71). Ту се разматрају многе теме – патологија нормалности савременог друштва, проблем осећања идентитета, промене човека и света и многе друге.

Треће поглавље књиге „Методолошки оквир истраживања“ приближава нас ауторском истраживању – пројекту Пин Окио, кроз предмет и циљеве истраживања, основне технике и стратегије рада, хипотетички оквир истраживања, енергија материје, енергија исправљања (успостављање нове методе у луткарској уметности). Проучавање моћи лутке је један од циљева њеног истраживања. Циљеви рада су и наглашавање улоге луткарске уметности за одрасле и акцентовање потребе за независношћу, а задатак истраживања ауторка је дефинисала као настојање „да откријемо и вредности и предности и мане луткарског ангажованог уличног театра“ (стр. 81). У погледу луткарских техника ауторка се определила за „театар покрета, луткарски театар, хор и позориште маски“ (стр. 82). Хипотетички оквир истраживања темељи се на питањима: који су разлози враћања лутки, шта је комуникација извођач–лутка–публика, социокултурни аспект лутке, луткарство као моћно уметничко средство и луткарско позориште комуницира универзално (стр. 84). Енергија материје, енергија исправљања је успостављање нове методе у луткарској уметности, како напомиње ауторка, „тамо где енергија прати нашу намеру, вољу или хтење промена ће се догодити“ (стр. 86).

Четврто поглавље књиге „Пиноккио и његов двојник“ садржи четири текста: „Тема и значај“, „Луткарска представа Пин Окио (прва концепција)“, „Моја родбина, Пин Окио и ја (друга концепција)“ и „Значење имена Пин Окио“. Ауторка истиче да је тема раста, промене и сазревања универзална. Пише о Колодију и његовој књизи *Пиноккијеве авантуре*. Напомиње да је Пиноккио у иницијалној верзији био намењен одраслој публици и да је имао суров крај. „Луткарско позориште и лутка у рукама творца фасцинантно отварају све могућности. Лутке у позоришту, као и оне ван позоришта, могу да послуже за настанак различитих метафора.“ (стр. 92). Представа *Пин Окио* у првој концепцији подразумевала је разматрање проблема на политичкој сцени, где би огромна лутка Пин Окија и његова „свита“ у облику марионета и лутака представљали прљаву политику. Та концепција захтевала је велики број извођача, лутака и покретну сценографију јер „улични луткарски театар захтева предимензиониране театарске елементе“ (стр. 93). Након годину дана безуспешних покушаја да се финансијски обезбеди пројекат, ауторка је подршку пронашла у породици. У новој концепцији „Пин Окио није огромна лутка, већ човек, по професији банкар“, који је зависан од утицаја разних моћника (стр. 94). Назив представе *Пин Окио* добио је ново тумачење и значење, банкарско име је Пин (шифра), а презиме Окио, „што је асоцијација на гледање, праћење, посматрање“ (стр. 94).

У петом поглављу „Ток рада на представи“ ауторка истиче да драматургија у луткарском позоришту почиње од анимације, јер „анимацијским

поступком с литерарног језика преводи се на језик слика и метафора, тако да и сви други визуелни и аудитивни елементи сценског чина смишљено постају знакови у служби темељног, основног знака, правог сценског симбола – лутке“ (стр. 99). У представи *Пин Окио* ауторка пише да је главна одлика комада у идејном и значењском плану и новим ликовима, да су сви ликови пластични, и да нема класичног сукоба носиоца радње и противрадње, „критички, али и оптимистички приказ животних околности и свега што живот носи је смисао целе представе“ (стр. 100). Потреба да Пин Окио буде прилагођен савремености основни је мотив драматизације изворног дела *Пинокио*. Ауторка истиче да је стварање у луткарству у ствари стварање на релацији живо–неживо, а да „ликови могу да нам помогну да усвојимо или боље доживимо лекције из самопоуздања, пристojности, стрпљења, морала, љубави“ (стр. 106). Актуелност дела ауторка је планирала да постигне бајковитом причом за одрасле, а кроз актуелност има и задатак да сваком гледаоцу пружи неопходну утеху али и подстакне механизме за проналажење решења. Кроз представу се протеже и лична тема, а она је, како ауторка истиче, „морални проблем данашњице и тотално посрнуће“ (стр. 107). Ауторка визуелног дизајна Свила Величкова је први сарадник аутора представе и књиге. Као дугогодишње сараднице одлучују се након креативних разговора и конфликта за „колажни тип сценографског израза који подразумева монтажно мишљење“ (стр. 109). Креирање лутки и маски и избор материјала веома су комплексни, мора да се води рачуна о многим појединостима, посебно јер је у питању представа која се дешава на улици. У представама луткарског позоришта постоје две врсте костима, за лутке и за глумце. При избору глумаца ауторка се одлучила да представу уради са рођацима и пријатељима „који стреме разоткривању нове теме“ (стр. 113). Рад на представи је протекао у немогућим условима јер није било довољно времена за пробе у уговореном простору. Музика је имала три основна израза: илустративни, функционални и коментаторски. Препричани ток представе је омогућио увид у саму представу. У представи се појавило 23 лика, а тумачили су их професионални глумци (5) и млади људи – „међу њима је било лекара, професора, физиотерапеута, докторанда, правница, ученика, студената, инжењера, мајстора, трговаца“ (стр. 114).

„Луткарски српски театар треба да нађе свој непоновљив језик. Некомпетенција је опасна, подмукла болест која се брзо и лако шири спремна да уруши све. Озбиљан луткарски театар мора да се гради, али и негује.“ (стр. 131).

Књига *Пин Окио – улични луткарски театар* спада у ретка издања код нас јер се о луткарском позоришту мало или скоро нимало не пише. Лични угао који ова студија доноси личи на одличан материјал који би сваки театролог пожелео у настојању да реконструише једну позоришну представу.

Љубица М. Ристовски
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
ljubica.ristovski@gmail.com

CD *Трајови* – Нова српска музика за виолончело
 Немања Станковић, виолончело
 Metropolis Music, 2020.

Млади виолончелиста импозантне каријере Немања Станковић (рођен 1989. године) завршио је Средњу музичку школу „Др Милоје Милојевић“ у Крагујевцу у класи Боже Сарамандића, као најбољи ученик у својој генерацији, затим и Факултет музичке уметности у Београду у класи Сандре Белић, такође као студент генерације. Мастер студије завршио је на Бечком конзерваторијуму у класи Наталије Гутман, наставио усавршавање на Универзитету Моцартеум у Салцбургу код Енрика Бронција и у Фиренци код Наталије Гутман и Елизабет Вилсон. Паралелно с тим похађао је докторске уметничке студије на Факултету музичке уметности у Београду, где је са свега 25 година одбранио пројекат и постао најмлађи српски доктор уметности. Девет година био је вођа виолончелиста Београдске филхармоније и наступао са бечким ансамблом *Trio Immersio* широм света. Предавао је виолончело на Факултету уметности Универзитета у Нишу, а данас је доцент на Катедри за камерну музику Факултета музичке уметности у Београду. Свира на виолончелу аргентинског мајстора Карлоса Робертса, израђеном у Кремони 2012. године.

Глобална пандемија која је обележила 2020. годину довела је до отказивања великог броја уговорених наступа. Ову неочекивану принудну паузу у концертирању, која је многим уметницима ускратила непосредан контакт са публиком и навела их на преиспитивање о сврси и смислу свог деловања, Немања Станковић је искористио на најбољи могући начин – поручивши, најпре, нова дела за виолончело, а затим се упустивши у подухват осмишљавања интерпретација и снимања ових композиција. Као резултат настао је компакт диск под називом *Трајови*, који је крајем 2020. године објавила београдска издавачка кућа Metropolis Music, уз подршку Фонда за културна давања Сокоја. Према речима самог Станковића, пројекат је добио назив *Трајови* услед његове жеље да остави траг, то јест, сведочанство о месту и времену у којем он и његови савременици живе, стварају и боре се за опстанак уметности. Како би остварио овај циљ, уметник је поручио нова дела од осморо српских композитора различитих генерација: Драгане Јовановић (1963), Ање Ђорђевић (1970), Наташе Богојевић (1966), Ирене Поповић (1974), Иване Стефановић (1948), Милице Илић (1985), Огњена Богдановића (1965) и, најмлађег, Игора Андрића (1996). Поред остварења за соло виолончело, на албуму

су заступљена и два. Станковић је ангажовао уметнице са којима је остварио вишегодишњу сарадњу: пијанисткињу Мају Михаић, виолинисткињу Тијану Милошевић и виолончелисткињу Сандру Белић. Продуцент овог издања био је Саша Јанковић, аутор фотографија Миша Обрадовић, а дизајнер омота Јован Лакић. Програмска књижица опремљена је кратким описима композиција, где ствараоци откривају своје изворе инспирације.

Услед и даље изазовних пандемијских околности, албум још није доживео пуну концертну промоцију, која је одложена за крај 2021. године, али су поједине композиције изведене уживо у разним приликама. Поред тога, албум је уврштен у пет најбољих издања у 2020. по избору „Виолончело фондације“ из Њујорка, а добитник је и Награде града Београда „Деспот Стефан Лазаревић“ у области музике и музичко-сценског стваралаштва за 2020. годину.

Иако су, како смо истакли, на компакт диску заступљена остварења композитора различитих генерација, сви су они, условно речено, представници београдске композиторске школе и лепе их одређене заједничке карактеристике. Наиме, све композиције су писане у оквиру проширеног тоналитета, у стилским координатама постмодернизма, новог романтизма, односно, нове једноставности. Такође, одликује их традиционалан третман инструмената, без коришћења екстремних извођачких техника, затим, склоност ка ванмузичким асоцијацијама као почетном импулсу за компоновање, као и генерално „хуманистички“ приступ и тежња за комуникативношћу музике. Према су све композиције посвећене истом извођачу, свака је обојена индивидуалним печатом и сензибилитетом свог аутора, чиме је Станковић добио прилику да прикаже различите аспекте сопствене уметничке личности, коју је зналачки искористио. Драматургија издања је брижљиво осмишљена: смењују се композиције различитог карактера – романтичне, виртуозне, меланхоличне, катарзичне – тако да ни у једном тренутку не долази до засићења звуком виолончела. Овоме доприноси и чињеница да је Немања Станковић уметник који поседује изузетно богату динамичку и изражајну палету, те који са лакоћом изводи виртуозне бравуре, да би већ у следећем тренутку поринуо у најстарије слојеве српског традиционалног певања, или се пак нашао у трострукој улози глумца, певача и свирача.

Ово издање отварају три композиције за соло виолончело. Већ прва од њих, *Memory I* Драгане Јовановић, најављује да нам предстоји узбудљиво музичко путовање; одвија се кроз смену меланхоличних и драматичних звучних слика. Композиција *Пархелион* младог Игора Андрића инспирисана је истоименим светлосним феноменом, познатим и као „лажно сунце“, који настаје рефлектовањем светлости са кристала леда. Андрићев циљ био је да на различите начине и из различитих углова дочара ову игру светлости, преламање зрака „правог“ и „лажног“ сунца, што је остварено имитацијама, паралелним дисонантним интервалима и акордима, „треперавом“ фактуром и великим регистарским контрастима. С друге стране, виртуозна етида *Scappare* Ање Ђорђевић протиче у једном даху, захтевајући од интерпретатора прави технички „спринт“.

Након ове три композиције, које су Станковићу пружиле прилику да демонстрира широк експресивни дијапазон виолончела као солистичког инструмента, следе камерна дела. У меланхоличној композицији *Балада за Власију* за виолончело и клавир коју је Огњен Богдановић посветио свом прерано преминулом професору Властимиру Трајковићу, као лествична основа коришћен је II Месијанов модус (октафонска лествица), као омаж Трајковићу, који је био студент Оливијеа Месијана. Виолончелиста изводи „ламент“, док клавирска пратња, у непрекинутом једноличном пулсу, дочарава откуцаје судбинског сата. Дуо Станковић–Михић изводи и *Сасвим обичну свију* Милице Илић, пијанисткиње, мултимедијалне уметнице и композиторке из Београда. Свита се састоји из четири кратка става, који носе барокне наслове – *Прелиг*, *Куранџа*, *Сарабанда* и *Жија*; но, препознатљива барокна моторичност и мелодика заснована на остинатним и секвентним понављањима и имитацијама обогаћена је елементима *ејно* естетике и цеза.

Најдужа и најекспресивнија композиција на албуму *Трајкови* дело је Наташе Богојевић, српске композиторке која већ четврт века живи и ради у Чикагу. Упркос физичкој удаљености од „матице“ – или баш због тога – композиторка се инспирисала српским појањем. Услед околности да је православна духовна музика искључиво вокална, њено дословно преношење у инструментални медиј није могуће, нити потребно. Композиторка стога приступа српском „пјенију“ као далеком сећању у свести, које постаје полазна основа за креирање изванредно богатог и упечатљивог дијалога између виолине и виолончела. Местимично виолончело преузима улогу „исона“, али у већем делу композиције два инструмента испредају свако своју „молитву“, да би се повремено сјединили у креирању моћних консонантних одјека. Композиторка успешно дочарава архаику коришћењем музичких флоскула уског мелодијског амбитуса и њиховим непрестаним варирањем и „кројењем“. Сјајни извођачи Тијана Милошевић и Немања Станковић оживели су овај имагинарни молитвени дијалог посвећено и страствено. Исти дуо извео је и сасвим другачију композицију Ирене Поповић *Поезија једној млечнољубичастој јујира*. С обзиром на то да Ирена Поповић већ дужи низ година делује у позориштима широм Србије и региона, првенствено као многоструко награђивана ауторка примењене музике, али и као глумица и перформерка, не изненађује чињеница да је пред своје извођаче поставила и глумачке задатке. Наиме, Тијана Милошевић и Немања Станковић симултано свирају, звижде, изговарају и/или певају реченицу „This morning I am alone“. Овај текст, иначе графит исписан на згради у којој композиторка живи, понавља се најпре као мантра, да би се затим повукао у корист мотивационих порука „Beautiful day“, „Super day“ и сл., којима музичари изражавају наду да ће самоћи и изолацији ускоро доћи крај.

Албум затвара четвороставачна свита *Мала ојкروهња* Иване Стефановић, компонована за два виолончела и инспирисана свакодневним појавама или прочитаним књигама: од двобојне четке за косу (први став, *Црвено и жујо*), до драме Семјуела Бекета (последњи став, *Ох какав диван дан*). Ова живописна музика, у виртуозном извођењу Сандре Белић и Немање Станковића,

инспирише нас да у сваком дану, у свакој ситуацији, дођемо до сопствених „малих откровења“ и да се не препуштамо меланхолији, упркос изазовима попут оних које нам је протекла година драматично наметнула.

Албум *Трајови* оставља упечатљиво сведочанство о креативности и извођачком умећу свог идејног творца. Надамо се да ће ове ефектне и комуникативне композиције наших савременика постати део стандардног репертоара, као и да ће Немања Станковић успешно наставити своју уметничку мисију.

Ивана Н. Мегућ
Музиколошки институт САНУ, Београд
ivana.medic@music.sanu.ac.rs

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абел, Ричард (Richard Abel) 126
Абрамовић, Марина 111, 112, 202, 203
Агапи, Лариса (Larisa Agapie) 150
Адамич, Бојан (Bojan Adamić) 42
Адисеши, Шан (Siân Adiseshiah) 184
Адлер, Гвидо (Guido Adler) 11
Ајзенштајн, Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 115, 205
Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein) 124
Ајхлер, Фриц (Fritz Eichler) 212
Алберо, Александар (Alexander Alberro) 113
Алексић, Владимир 52
Алсајад, Незар (Nezar AlSayyad) 126, 130
Андрејевић, Милица 55, 62
Андрић, Игор 215, 216
Анзорге, Конрад (Conrad Ansorge) 73
Антони, Лоренц (Lorenz Antoni) 156, 167
Арау, Клаудио (Claudio Arrau) 84
Аргерич, Марта (Martha Argerich) 81
Арнхајм, Рудолф (Rudolf Arnheim) 140
Арто, Антонен (Antonin Artaud) 115, 203
Архангелски, Александар Андрејевич (Александр Андреевич Архангельский) 43
Аскари, Маурицио (Maurizio Ascari) 17
Астон, Елејн (Elaine Aston) 188, 191, 192
Аусландер, Филип (Philip Auslander) 117
- Бајер, Херберт (Herbert Bayer) 108
Бачић, Исидор 43, 53, 57, 61
Бакхаус, Вилхелм (Wilhelm Backhaus) 79
Бал, Мике (Mieke Bal) 102, 103
Бал Бланк, Пјер (Pierre Val-Blanc) 100
Балоковић, Златко 84, 87
Балон, Н. (N. Ballon) 60
- Барачки, Ненад 62
Баре, Марио 30
Барток, Бела (Bartók Béla) 150
Баумгартен, Паул (Paul Baumgarten) 78, 84
Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 78, 79, 80, 84
Бахун Радуновић, Сања 183
Бачић, Славен 30
Бекет, Семјуел (Samuel Beckett) 217
Белеслијин, Станимир 52
Белић, Сандра 215, 216, 217
Бен, Макс фон (Max von Boehn) 212
Бенет, Тони (Tony Bennett) 110
Бенјамин, Валтер (Walter Benjamin) 115, 116, 126, 130
Бенски, Роџер Данијел (Roger Daniel Bensky) 212
Бергамо, Марија 85
Берлиоз, Хектор (Hector Berlioz) 88
Берман, Маршал (Marshall Berman) 129, 130
Бернам, Данијел (Daniel Burnham) 128
Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 78, 89
Биков, Василиј (Василий Быков) 198
Бинички Станислав 21, 43, 44, 53, 58, 61, 195
Блахер, Борис (Boris Blacher) 86, 93
Блок, Мишел (Michel Block) 81
Боал, Августо (Augusto Boal) 100, 204
Боберић, Владислав (монашко Владимир) 50, 52, 54, 56
Богдановић, Дуња 10
Богдановић, Лукијан 54
Богдановић, Огњен 215, 217
Богојевић, Наташа 215, 217

- Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 129, 130, 131
- Бодријар, Жан (Jean Baudrillard) 138, 139
- Божић, Софија 30, 34, 35
- Бојкић, Јован 52
- Бојс, Јозеф (Joseph Beuys) 112
- Боровски, Александар Кирилович (Александр Кириллович Боровский) 76, 84
- Бортњански, Дмитриј Степанович (Дмитрий Степанович Бортнянский) 42, 43
- Бошњаковић, Љубомир 44
- Браловић, Милош 198, 199
- Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 22, 23, 83, 84, 89
- Браилоју, Константин (Constantin Brăiloiu) 162
- Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 98, 183, 185
- Бридал, Теса (Tessa Bridal) 98
- Бритн, Бенџамин (Benjamin Britten) 86
- Брјанцева, Вера Николајевна (Вера Николаевна Брянцева) 83
- Брон, Михаел (Michael Brawne) 98
- Бронци, Енрико (Enrico Bronzi) 215
- Брудгарс, Марсел (Marcel Broodthaers) 101
- Брук, Питер (Peter Brook) 107, 109, 203, 205
- Бруно, Алфред (Alfred Bruneau) 12, 24
- Бруно, Ђулијана (Giuliana Bruno) 124, 131
- Бугић, Думитру (Dumitru Bughici) 150, 151
- Буљат, Дино 30
- Буријан, Јарка (Jarka Burian) 109
- Бурио, Никола (Nicolas Bourriaud) 202
- Бушмејер, Лотар (Lothar Bushmeyer) 212
- Вагнер, Козима (Cosima Wagner) 25
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 12, 21, 23, 24, 25
- Вагнер, Франц (Franz Wagner) 89
- Вајагић, Предраг М. 58
- Вајлс, Дејвид (David Wiles) 114
- Вајнгартен, Паул (Paul Weingarten) 76
- Вајтхед, Кристофер (Christopher Whitehead) 103
- Васиљев, Стеван 145
- Васиљевић, Миодраг 151, 154, 157, 159, 167, 169, 174
- Васић, Александар Н. 73–94
- Васић, Оливера 152, 153, 160, 174, 175
- Вачауски, Лана (Lana Wachowski) 129
- Вачауски, Лили (Lilly Wachowski) 129
- Вебер, Карл Марија фон (Carl Maria von Weber) 12, 84
- Вејд, Тилман (Tillman Weyde) 16
- Векслер, Роберт (Robert Wechsler) 117
- Величкова, Свила 214
- Вельков, Вера 74, 92
- Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 21, 43
- Веселиновић, Јанко 30
- Весић, Ивана 59, 195
- Вигњевић, Бруно 30
- Вилсон, Елизабет (Elizabeth Wilson) 215
- Вилсон, Роберт (Robert Wilson) 202, 203, 206
- Вилшир, Брус (Bruce Wilshire) 114
- Винавер, Станислав 74
- Винг, Џојлин (Joylynn Wing) 185
- Вирилио, Пол (Paul Virilio) 204
- Вирт, Луис (Louis Wirth) 124
- Влашић, Нада 76
- Вогрић, Храбослав Отмар 43
- Волас, Наоми (Naomi Wallace) 182
- Волф, Јован 38
- Волф, Хуго (Hugo Wolf) 11
- Волш, Џек (Jack Walsh) 113
- Вудс, Алан (Alan Woods) 189, 190
- Вујовић, Биљана 210–214
- Вукдраговић, Михаило 85
- Вуковић, Сава 50
- Вучковић, Војислав 74
- Гавриловић, Дарко 30
- Гавриловић, Никола 54
- Гаврић, Горан Т. 95–122, 201–206
- Гајдош, Золтан (Gajdos Zoltán) 207–209
- Гарније, Шарл (Charles Garnier) 128
- Гверо, Милан 75
- Гидион, Зигфрид (Siegfried Giedion) 123, 124, 125, 127
- Гизекинг, Валтер (Walter Giesecking) 79, 89
- Гисекам, Грег (Greg Giesekam) 118
- Глинка, Михаил Иванович (Михаил Иванович Глинка) 43
- Голабовски, Сотир 174
- Големовић, Димитрије 152, 153, 160, 174
- Голубовић, Марија 198
- Гонзалес Торес, Феликс (Félix González-Torres) 100, 101
- Гонзалес Форстер, Доминик (Dominique Gonzalez-Foerster) 103, 104, 105
- Грданички, Дамаскин 50, 62

- Грејам, Ден (Dan Graham) 112, 113
 Грејам Харисон, Ема (Emma Graham-Harrison) 189
 Григ, Едвард (Edvard Grieg) 43
 Гротовски, Жежи (Jerzy Grotowski) 204
 Грчић, Јован 51, 52
 Гунинг, Том (Tom Gunning) 127
 Гутман, Наталија (Natalia Gutman) 215
- Дворжак, Антоњин (Antonín Dvořák) 73, 82
 Дебиси, Клод (Claude Debussy) 77, 84, 198
 Девих, Драгослав 152
 Дежеу, Замфир (Zamfir Dejeu) 164
 Делакроа, Ежен (Eugène Delacroix) 106
 Деспић, Дејан 199
 Дигл, Кит (Keith Diggle) 133, 135
 Димитријевић, Срђан 74
 Димовић, Ђуро Ј. 52
 Динуловић, Радивоје 98
 Диркем, Емил (Émile Durkheim) 142
 Дишан, Марсел (Marcel Duchamp) 108, 109
 Доерис, Брајан (Bryan Doerries) 203
 Доубек, Хуго (Hugo Doubek) 53
 Драгићевић Шеших, Милена 135, 136, 138
 Драгојевић, Мила 30
 Дујгулу, Мелих (Melih Duygulu) 171
 Дукић, Немања 30
- Бонин, Коста 59, 61
 Бонин, Милана рођ. Сперњак 59, 61
 Ђорђевић, Ања 215, 216
 Ђорђевић, Владимир 53
 Ђорђеску, Корнелију Дан (Corneliu Dan Georgescu) 147, 150, 156, 163, 169
 Ђуљану, Виктор (Victor Giuleanu) 164, 169
 Ђурић, Милош Н. 195
 Ђурић Клајн, Стана 74, 75, 82
- Еберст, Антон (Anton Eberst) 10
 Ерол, Ајхан (Ayhan Erol) 166
- Жене, Жан Пјер (Jean-Pierre Jeunet) 129
 Жерар, Жан (Jean Gérard) 23
 Живковић, Јован 54
 Живковић, Мирјана 85
 Жигманов, Томислав 30
 Жил, Ени (Anny Jules) 212
 Жиро, Тереза (Thérèse Giraud) 126
 Жубер, Естел (Estelle Joubert) 16
 Жупарић Иљич, Драго 30
 Жутић, Никола 30, 31
- Зајц, Иван 21, 34, 44
 Зверјев, Николај Сергејевич (Николай Сергеевич Зверев) 82, 83
 Зимел, Георг (Georg Simmel) 124, 131
 Змејановић, Гаврило 49, 50
- Ибер, Фабрис (Fabrice Hybert) 109
 Иглтон, Тери (Terry Eagleton) 188
 Илиева, Ана (Анна Илиева) 149
 Илијеску, Јон (Ion Iliescu) 190
 Илић, Марина 30
 Илић, Милица 215, 217
 Ињариту, Алехандро (Alejandro Iñárritu) 100, 205
- Јанковић, Саша 216
 Јевтић, Иван 195–200
 Јенко, Даворин 53, 58, 195
 Јиранек, Јозеф (Josef Jiránek) 73
 Јовановић, Драгана 215, 216
 Јовановић, Јелена 197
 Јовановић, Јован 20, 21
 Јовановић, Јулијана 161
 Јовановић, Миливој 10, 51
 Јовановић, Олга 73, 74, 75, 79, 92, 93
 Јовичић, Дубравка 74
 Јоксимовић, Божидар 59
 Јудл, Јосип 38
 Јурковски, Хенрик (Henryk Jurkowski) 212, 213
- Кавакопуло, Пантелис (Pantelis Kavakopoulos) 155, 170
 Калуђеровић, Жељко 50
 Кантор, Тадеуш (Tadeusz Kantor) 202
 Капров, Алан (Allan Karprow) 101
 Карађорђевић, Александар, краљ 32, 33, 58
 Карацић, Вук Стефановић 31
 Касола, Фабрицио (Fabrizio Cassol) 117
 Катунац, Драгољуб 85
 Кауфман, Николај Јанков (Николай Янков Кауфман) 167
 Кетер, Фред (Fred Koetter) 128
 Кинс, Емил (Emil Kühns) 22
 Клајн, Ив (Yves Klein) 99, 100, 106
 Кларк, Дејвид (David Clark) 126
 Кнежевић, Тамара 197, 198
 Коен, Маргарет (Margaret Cohen) 17
 Кокановић Марковић, Маријана 10, 12, 60, 61

- Колбер, Франсоа (François Colbert) 136, 145
- Колоди, Карло (Carlo Collodi) 213
- Кон, Жан (Jean Caune) 142, 143
- Константинеску, Паул (Paul Constantinescu) 151
- Коњовић, Петар 43, 85
- Корто, Алфред (Alfred Cortot) 76, 79
- Коста, Франц (Franz Costa) 12
- Котлер, Филип (Philip Kotler) 134
- Котур, Душан 53, 54, 55
- Кочубеј, Јелисавета Васильевна (Елисавета Васильевна Кочубей) 21
- Крајачић, Гордана 74
- Кранчевић, Петар 29, 43, 44, 45, 48
- Кременлиев, Борис (Boris Kremenliev) 174
- Крери, Џонатан (Jonathan Crary) 127
- Крестић, Василије 30, 32, 34
- Кристијан, Марија (Marie Christian) 23
- Кривоад, Ђорђе 52
- Крстић, Петар 58, 59, 195
- Крута, Бењамин (Benjamin Kruta) 159
- Крчмарш, Ото 43
- Кубелик, Јан (Jan Kubelík) 73
- Куен Хедервари, Карољ (Károly Kluen-Héderváry) 32, 35
- Кутка, Марија 11
- Лазаревић, Лаза 20
- Лакић, Јован 216
- Лакхерст, Мери (Mary Luckhurst) 182, 185, 186
- Ламонд, Фредерик (Frederic Lamond) 76, 89
- Ланг, Фриц (Fritz Lang) 128
- Ландовска, Ванда (Wanda Landowska) 79, 88
- Ластавица, Стефан 50
- Леви, Лазар (Lazare Lévy) 76, 77, 84
- Лемајић, Ненад 30, 35
- Леонкавало, Руђеро (Ruggiero Leoncavallo) 21
- Леополд Други, цар 19
- Леополд, Гинтер (Günter Leypoldt) 17
- Лера, Лазар 55, 62
- Лефевр, Анри (Henri Lefebvre) 124
- Лжичар, Славољуб 29, 38, 39, 41, 42, 48, 61
- Лијавас, Лампрос (Lambros Liavas) 170
- Лимјијер, Луј (Louis Lumière) 127
- Лимјијер, Огист (Auguste Lumière) 127
- Линин, Александар 174
- Лисински, Ватрослав 44
- Лист, Франц (Franz Liszt) 43, 84
- Литова Николова, Лидија (Лидија Литова-Николова) 149, 164, 169
- Лотка, Фран (Fran Lhotka) 44
- Лутер Кинг, Мартин (Martin Luther King) 211
- Љапунов, Александар Михајлович (Александар Михайлович Ляпунов) 87
- Мажуранић, Иван 31, 34
- Мајбриџ, Едвард (Eadweard Muybridge) 126
- Максимовић, Зоран М. 207–209
- Малер, Густав (Gustav Mahler) 11, 12
- Малро, Андре (André Malraux) 107, 108
- Мальевич, Казимир Северинович (Казимир Северинович Малевич) 95, 109
- Манојловић, Коста П. 43, 151, 195
- Мараш, Ивана М. 123–132
- Маржинец, Љубица 76
- Маржинец, Хинко 43
- Маринети, Филипо Томасо (Filippo Tommaso Marinetti) 125
- Маринковић, Јосиф 43, 44, 61, 62
- Маринковић, Милош 30
- Марић, Јелена 30
- Марјановић, Наташа Д. 49–72
- Марковић, Марина 12
- Масе, Виктор (Victor Massé) 19
- Матјушин, Михаил Васильевич (Михаил Васильевич Матюшин) 109
- Маур, Марк (Marc Maure) 98, 100, 101, 102, 103, 107, 111
- Мачковић, Стеван 30
- Медић, Ивана Н. 195–200, 215–218
- Мејач, Леополд (Leopold Mejač) 43
- Мејербер, Ђакомо (Giacomo Meyerbeer) 88
- Мејерхолд, Всеволод Емильевич (Всеволод Эмильевич Мейерхолд) 118
- Менделсон, Феликс (Felix Mendelssohn) 24
- Менел, Барбара (Barbara Mennel) 128
- Меркел, Вера (Vera Merkel) 10, 12
- Месијан, Оливије (Olivier Messiaen) 217
- Метнер, Николај Карлович (Николай Карлович Метнер) 87

- Мехул, Етијен (Etienne Méhul) 52
 Микавица, Дејан 30, 36
 Миланковић, Богдан 76
 Милановић, Биљана 195
 Милановић, Желька 199
 Милојевић, Гордана 76, 77
 Милојевић, Милоје 43, 76, 83, 84, 85, 86
 Милошев, Горан 161
 Милошевић, Владимир 198
 Милошевић, Предраг 195
 Милошевић, Тијана 216, 217
 Миодраг, Предраг 54
 Миоковић, Душан М. 52
 Мисита, Марија 198
 Михајловић Марковић, Јелена 195
 Михалек, Душан 43, 44
 Михић, Маја 216, 217
 Младеновић, Оливера 148
 Мокрањац, Стеван Стојановић 42, 43, 44, 58, 62
 Морети, Франко (Franco Moretti) 16, 17
 Мосолов, Александар Василевич (Александр Василевич Мосолов) 87
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 77, 84, 117
 Мулар, Христу (Hristu Mular) 157
 Муњак, Радослав Ф. 212
 Мухвић, Иван 42
- Наполеон III, цар 128
 Недељковић, Милан 53
 Неј, Ели (Elly Ney) 76
 Николић, Оливера 199
 Нисефор, Силви (Sylvie Nicephor) 197
 Новаковић, Моника Ј. 30, 44, 49–72
- Обрадовић, Миша 216
 О’Доерти, Брајан (Bryan O’Doherty) 106
 Огњеновић, Свјетлана Р. 181–194
 Озтурк, Мурад Окан (Murat Okan Öztürk) 171
 Олењина, Марина Михајловна (Марина Михайловна Оленина) 208
 Опреа, Георге (Gheorghe Oprea) 150
 Орлов, Николај Андрејевич (Николай Андреевич Орлов) 76, 85, 87
 Осман, Жорж Ежен (Georges Eugène Haussmann) 128, 129, 130
 Остојић, Тихомир 44, 52, 53, 54, 62
- Павелић, Анте 33
 Павлаковић, Вјеран 30
 Павловић, Мирко 50
 Падеревски, Игнаци Јан (Ignacy Jan Paderewski) 79, 82
 Паз, Октавио (Octavio Paz) 109
 Папандопуло, Борис 76
 Патаћ, Душан 52
 Пашћан, Светолик 51, 52
 Пејовић, Роксанда 9, 10, 11, 74, 75, 84
 Пено, Весна 50, 59, 195
 Перичић, Властимир 85
 Перковић, Ивана Б. 9–28
 Петер, Калман (Kalman Peter) 57
 Петровић, Вељко 44
 Петровић, Георгије 54
 Петровић, Герасим 54
 Петровић, Даница 53, 55
 Петровић, Никола, кнез 12
 Пилар, Иво 30
 Пјаца, Алберто (Alberto Piazza) 16
 Пјотровски, Пјотр (Piotr Piotrowski) 102, 115
 Плател, Ален (Alain Platel) 117
 Плејел, Игнац (Ignace Pleyel) 17
 Погорелић, Иво 81
 Полини, Маурицио (Maurizio Pollini) 81
 Попић, Стеван 52
 Попов, Живко 36, 37
 Попов, Маринко 151, 154, 160, 174
 Попов, Олга 74, 92
 Поповић, Ирена 215, 217
 Премл, композитор 42
 Прица, Радомир 35
 Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Прокофьев) 76, 78
 Путник, Радомир 201
 Пушибрк, Васа 52, 53
- Радауш, Јован 38
 Радоњић, Јован 52
 Радулеску, Николае (Nicolae Rădulescu) 155, 156, 165
 Рајкић, Бранко 52
 Рандхартингер, Бенедикт (Benedict Randhartinger) 55, 56, 57
 Рапацка, Хуана (Joanna Rapacka) 30
 Расел, Ела (Ella Russell) 25
 Рахмањин, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Рахманинов) 79, 80, 82, 83, 87, 88

- Рес, Јоханес 11
Рибар, Иван 30
Рибих, Романа 51
Рибникар, Јара 75
Рид, Керол (Carol Reed) 129
Ристић, Владимир 52
Ристовић, Ненад 50
Ристовски, Љубица М. *133–146, 201–206, 210–214*
Робертс, Карлос (Carlos Roberts) 215
Рогановић, Гордана 174
Розентал, Мориц (Moriz Rosenthal) 76
Ротшилд, Матилда фон (Mathilde, Baroness Willy de Rothschild) 21, 22
Роу, Колин (Colin Rowe) 128
Роуз, Стивен (Stephen Rose) 17
Рубинштајн, Артур (Arthur Rubinstein) 76, 77, 79, 81, 85
Ружић, композитор 42
Русел, Алберт (Albert Rousel) 85
- Сант-Елија, Антонио (Antonio Sant'Elia) 125
Савић, Жарко 12
Савић, Стефан З. *195–200*
Салаи, Сузана 145
Самоколијева, Марија 148
Сандиг, Холгер (Holger Sandig) 212
Санчез, Антонио (Antonio Sánchez) 100
Сарамандић, Божа 215
Свобода, Јозеф (Josef Svoboda) 59, 109
Сејди, Стенли (Stanley Sadie) 155, 165, 166, 168, 171
Симонсон, Ли (Lee Simonson) 105, 110, 111
Сингер, Марк (Marc Singer) 129
Славенски, Јосип 44
Смитсон, Роберт (Robert Smithson) 103
Совтић, Немања 43, 45
Сокол, Шупо (Shupo Sokol) 159, 172
Сопка, Богданка 209
Спасић, Вања 199
Сперњак, Богдан 50, 58, 59, 61, 72
Сперњак, Велимир 49–72
Сперњак, Велимир, унук Велимира Сперњака 59
Сперњак, Војислав 59
Сперњак, Душан 50
Сперњак, Љубица рођ. Чакра 59
Станковић, Корнелије 38, 39, 40, 42, 44, 55
- Станковић, Немања 215–218
Станојевић, Станоје 52
Старчевић, Анте 32
Стефановић, Димитрије 50, 55
Стефановић, Ивана 215, 217
Стоин, Васил (Василь Стоинъ / Vassil Stoïn) 149, 164, 167, 169
Стојановић, Александар 30
Стојановић, Јасмина 30
Стојановић, Петар 195
Стојковић, Бранимир 138
Стравински, Игор Фјодорович (Игорь Фёдорович Стравинский) 86, 87, 93, 114
Стрниша, Петар 43
Суботић, Јован 38, 39
Сувин, Дарко 185
Сузуки, Сејцун (Seijun Suzuki) 103
Сулима Стравински, Свјатослав Игоревич (Свјатослав Игоревич Сулима-Стравинский) 76
Супе, Франц фон (Franz von Suppé) 19
- Танасијевић, Јасна Д. *29–48*
Тацлик, Рудолф (Rudolf Taclik) 42
Теглаши Јојкић, Габриела 207–209
Тимони, Марија фон (Marie von Timoni) 22
Тираванија, Риркрит (Rirkrit Tiravanija) 102
Тодоров, Манол 149, 157, 164
Тодоровић, Александар Луј 134, 135, 142, 143, 144
Толингер, Роберт (Robert Tollinger) 53, 56
Томандл, Миховил 10, 12
Томашевић, Катарина 75, 84, 195
Томић, Зорица 140
Топаловић, Мита 43
Трајковић, Властимир 217
Трир, Ларс фон (Lars von Trier) 107
Трифковић, Ђорђе (Ђура) 52
Трифковића, Коста 52
Тупен, Сандра (Sandra Tuppen) 17
Турлаков, Слободан 10, 74
- Удицки, Јован 34, 36, 37, 44
Улај (Ulay) 111, 112
Унински, Александар (Олександр Юнінський) 76
Урбан, Јован (Jovan Jan Urban) 59

- Фенд, Питер (Peter Fend) 103
 Ферал, Жозет (Josette Féral) 111, 115, 116
 Фирфов, Живко 154, 173, 174
 Фишер, Едвин (Edwin Fischer) 79, 84, 89
 Фраушер, Мориц (Moritz Frauscher) 11, 12
 Фрациле, Нице J. 147–180
 Фрејзер, Андреа (Andrea Fraser) 98, 99
 Фрелих, Адолф (Adolph Fröhlich) 23
 Фремpton, Кенет (Kenneth Frampton) 125, 128
 Фридман, Барбара (Barbara Freedman) 113
 Фром, Ерих (Erich Fromm) 212, 213
 Фуко, Мишел (Michel Foucault) 114
 Фуртвенглер, Вилхелм (Wilhelm Furtwängler) 83, 86
- Хајдн, Франц, Јозеф (Franz Joseph Haydn) 17
 Хајек, Емил 73–92
 Хајм, Мелита (Melitta Heim) 12
 Ханић Петковић, Ловрета 134
 Хаџиманов, Васил 147, 156, 157
 Хенкок, Дејвид (David Hancock) 103
 Херитеџи, Пол (Paul Heritage) 100
 Хес, Мајра (Муга Hess) 76, 89
 Хјурон, Дејвид (David Huron) 13, 16
 Хол, Стјуарт (Stuart Hall) 143
 Хомер 200
 Хонегер, Артур (Artur Honegger) 85
 Хоровиц, Владимир (Vladimir Horowitz) 79, 88
 Христов, Добри 148
 Хупер-Гринхил, Ејлин (Eilean Hooper-Greenhill) 114
- Цвејић, Бранко 50
 Цвејић, Лазар 52
 Цеки, Карло (Carlo Zecchi) 76
 Цијук, Георгије/Ђорђе 10
 Цијук, Султана 9–28
- Чајковски, Петар Иљич (Пётр Ильич Чайковский) 87
- Чакра, Емил 59
 Чакра, Софија 59
 Чаушеску, Елена (Elena Ceaușescu) 182
 Чаушеску, Николае (Nicolae Ceaușescu) 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190
 Чејко, Мери (Mary Chayko) 133, 142, 143, 144
 Черепњин, Александар Николајевич (Александр Николаевич Черепнин) 76
 Черчил, Керил (Caryl Churchill) 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192
 Чимароза, Доменико (Domenico Cimarosa) 19
- Цимревски, Боривоје 154, 157, 174, 176
 Цицев, Тодор (Тодор Джиджев) 147, 156, 174
- Шабрије, Емануел (Emmanuel Chabrier) 77
 Шавиро, Стивен (Steven Shaviro) 126
 Швоња, Јулија 30
 Шер, Џулија (Julia Scher) 113
 Шехнер, Ричард (Richard Schechner) 98, 111, 204
 Ширка, професор 50
 Шишмановић, Душица 79
 Шкарка, Властимир 74, 92
 Шкиљан, Филип 30
 Шнабел, Артур (Artur Schnabel) 79
 Шопен, Фредерик (Frédéric-François Chopin) 79, 80, 82, 87, 88
 Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 87
 Шуберт, Франц (Franz Schubert) 20, 23
 Шуеслер, Џенифер (Jennifer Schuessler) 17
 Шулц, Катрин (Kathryn Schulz) 17
 Шуман, Петер (Peter Schumann) 210
 Шуман, Роберт (Robert Schumann) 23, 77, 89

Регистар сачинила
Тајјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

Редакција *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* прима оригиналне радове за рубрику СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ; СЕЋАЊА, ГРАЋА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом приреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику, и одмах поред, у загради, превод фусноте на енглески језик.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска њарениџеза и Цитирана лиџера-џура* 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 напомени 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 напомени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007) за библиографску јединицу: Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички љруичник*. 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени 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, презет 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 лићерајура

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лићерајура*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

Цитирана лићерајура наводи се према стандарду за цитирање 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 њироуи и језичком развиику: линвисийчка исиийивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском ишиању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска ѡубликација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

Бугарштице. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографске ѡубликације са више издавача:

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избелице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсејева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

Соларић, Павле. *Поминак књијески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натосевић“, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Радовановић, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ: Службени гласник, 1996.

Јовановић, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

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* 65/2021

Срђан Атанасовски
Софија Божић
Милица Врачарић
Ранка Гашић
Димитрије Големовић
Зоран Ђерић
Маријана Кокановић Марковић
Живко Поповић
Маријана Прпа Финк
Катарина Томашевић
Леон Штефанија

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. 65/2021 закључило 16. јула 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