



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

67

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
(Professor emeritus of the University of Novi Sad)
- 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
2022

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

67

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
(Професор емеритус Универзитета у Новом Саду)
- 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
2022

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 КАТАЛИН М. КАИЧ Пал Лебовић, позоришни редитељ	11
KATALIN M. KAIC, PhD Pal Lebović, theater director	22
Др НЕМАЊА Н. СОВТИЋ <i>Девојка на сџуденцу</i> Вацлава Хорејшека и <i>II. Булић</i> Роберта Толингера као искораци из предромантичарских оквира српске соло песме на уметничку поезију	25
NEMANJA N. SOVTIĆ, PhD <i>The Young Woman at the Fountain</i> by Václav Horejšek and <i>II. Đulić</i> by Robert Tolinger as Steps Out of the Pre-Romantic Framework of the Serbian Solo Art Songs Based on Poetry	39
Др МАРИЈА Ђ. ГОЛУБОВИЋ Прилог проучавању музике у међуратној Југославији: руска емигрантска пе- риодика	41
MARIJA Đ. GOLUBOVIĆ, PhD A Contribution to the Study of Music in Interwar Yugoslavia: Russian Emigrant Periodicals	65
Др АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ Критичарски погледи Славка Остерца	67
ALEKSANDAR N. VASIĆ, PhD A Critic's Views by Slavko Osterc	88
РАСТКО М. БУЉАНЧЕВИЋ, докторанд Функције родног идентитета и идеологије национализма у рецепцији пијани- стичке дјелатности Јованке Стојковић	91
RASTKO M. BULJANČEVIĆ The Roles of Gender Identity and Nationalist Ideology in the Reception of Piano Activity of Jovanka Stojković	107
МАРТА Р. ЈАНКОВИЋ <i>Коло у њри</i> у етнографској и етнохореолошкој литератури до 1984. године . .	109
MARTA R. JANKOVIĆ <i>Three-step kolo</i> in the Ethnographic and Ethnochoreological Literature until 1984 .	126

МОНИКА Ј. НОВАКОВИЋ, докторанд, и мср ТЕОДОРА Н. ТРАЈКОВИЋ Из архива Музиколошког института САНУ: часопис <i>Позоришће</i> (1968–2005) .	129
MONIKA J. NOVAKOVIĆ, and TEODORA N. TRAJKOVIĆ, MA From the Archives of the SASA Institute of Musicology: Journal <i>Pozorište</i> (1968– 2005)	144

Др ИРА Д. ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК Штампана издања музикалија Удружења композитора Војводине (1971–2021) .	145
IRA D. PRODANOV KRAJISNIK, PhD Printed Music Editions of the Association of Composers of Vojvodina (1971–2021) .	166

Др МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК Коњовићев сценски језик изражен кроз покрет тела у представама Српског народног позоришта	167
MARIJANA V. PRIPA FINK, PhD Konjović's Stage Language Expressed through Bodily Movement in Performances at the Serbian National Theatr	184

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

ГАБРИЕЛА С. ТЕГЛАШИ ЈОЈКИЋ 30 година Основне балетске школе „Раичевић“ из Суботице	185
GABRIELA S. TEGLAŠI JOJKIĆ On the 30 th Anniversary of the Elementary Ballet School “Raičević” in Subotica .	192

ПРИКАЗИ
REVIEWS

ТАМАРА Д. ЈЕРНИЋ Вера Обрадовић Љубинковић, <i>Кореограма у Србији у 20. и 21. веку: родна јерсејективна</i> , Нови Сад: Покрајински завод за равноправност полова, 2016. .	193
--	-----

Др ЗОРАН М. МАКСИМОВИЋ Сценска упризорења Лазе Костића као драмског лика. <i>Омаж великану њово- дом 180 година од његовог рођења</i> (Миливоје Млађеновић, <i>Инјерјексјуална јлејисанка</i> (О констјуијуцији драмског лика Лазе Костића)). Нови Сад: Стери- јино позорје 2021)	199
---	-----

ГАБРИЕЛА С. ТЕГЛАШИ ЈОЈКИЋ Биљана Нишкановић, <i>Костимограф Мирјана Стојановић Маурич</i> , Нови Сад: Фондација Александар Цоле Марић – МС Oldman, 2021.	201
---	-----

ДР ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ Разнолике перспективе културе, уметности и медија у дигиталном изразу (<i>Дигитални хоризонти културе, уметности и медија</i> , Зборник, уреднице Ми- лена Драгићевић Шеших и Татјана Николић, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију – Факултет драмских уметности – Клио, 2021) . . .	204
---	-----

IN MEMORIAM

Др ДУБРАВКА Ј. ЈОВИЧИЋ Зора Михаиловић (Београд, 8. јануар 1947. – Лос Анђелес, 6. мај 2022)	211
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	215
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	225
РЕЦЕНЗЕНТИ	231

КАТАЛИН М. КАИЧ

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПАЛ ЛЕБОВИЋ, ПОЗОРИШНИ РЕДИТЕЉ

САЖЕТАК: Пал Лебовић, отац српског писца јеврејског порекла Ђорђа Лебовића, између два светска рата у Сомбору је заједно са диригентом и музичким педагогом др Лајошем Кишом и кореографом Гезом Ландауом поставио на сцену већи број оперета на мађарском језику, неколико балета и једну пантомиму. Представе су извођене на сцени градског театра. С обзиром на то да тадашња власт није омогућила отварање једног професионалног мађарског театра, ове аматерске представе биле су замена истог. Представе су игране више пута, њихов број је варирао између десет и петнаест извођења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Пал Лебовић, редитељ, Сомбор, позоришне представе на мађарском језику, 1919–1939.

Овај рад о оцу изврсног и знаменитог српског писца јеврејског порекла XX века Ђорђа Лебовића приказује његову, досад неистражену, позоришну делатност у Сомбору између два светска рата. Пал Лебовић (Lebovics Pál) рођен је у Апатину 2. августа 1903. године. Почетком двадесетих година из родног места преселио се у Сомбор, и паралелно са чиновничком службом био је укључен у културни живот грађанске елите, пре свега Мађара. Његово деловање је било фокусирано на позоришну делатност и на неговање висококвалитетне музичке културе града на чијем челу је био др Лајош Киш (dr. Kiss Lajos). Лајош Киш је био рођени Сомборац и након завршених музичких студија вратио се у свој родни град. Постао је први директор музичке школе, дириговао је аматерским оркестром (Műkedvelő Zenekar), који је основан одмах након завршетка рата, 1918. године, а био је и хоровађа не само мађарских певачких друштава већ и хора православне Цркве Светог

¹ sombor33@yahoo.com

Ђорђа. Тај црквени хор је између два светска рата под његовим дириговањем освојио велики број награда на такмичењима широм земље. Крајем маја 1931. године, када је сомборски хор православне цркве бележио свој јубилеј – шездесет година постојања – др Лајош Киш је не само дириговао хором већ је био и главни организатор тродневне музичке манифестације. На свечаностима су учествовали хорови из свих крајева тадашње државе, укупно њих 21. То тродневно такмичење преносио је и Радио Београд, а на отварању је присуствовао и тадашњи епископ бачки др Иринеј Ћирић (*Napló*, 29. V 1931, 5). То је био разлог, између осталог, и томе што је у другој половини 1939. године Киш био постављен за хоровођу Академског хора Југославије, а постао је и заменик директора Музичке школе „Станковић“ у Београду. Потом је, између 1941. и 1944. године, био директор музичког конзерваторија у Новом Саду. Након завршетка Другог светског рата преселио се у Мађарску, где је постао блиски сарадник светски признатог мађарског композитора и педагога Золтана Кодаља (*Kodály Zoltán*) при Мађарској академији (*Magyar Tudományos Akadémia*). Киш се прославио и као научни радник – почев од 1938. године, прикупио је преко три хиљаде изворних народних песама, не само мађарске већ и српске, хрватске, словачке, бугарске и турске.

По повратку у Сомбор, Пал Лебовић је одмах постао блиски сарадник Лајоша Киша и прикључио се оној групи Сомбораца који су, због недостатка мађарског професионалног театра, свесрдно и неуморно радили на развијању позоришног аматеризма на мађарском језику. Тај напор се веома брзо показао као вредан труда јер су, нарочито од почетка тридесетих година, аматерске позоришне представе на мађарском језику, што се тиче квалитета, досегле веома висок ниво, који је био својствен само професионалним извођачима. Ствараоци тих продукција – наравно осим глумаца аматера – били су Пал Лебовић, као редитељ а често и као музички сарадник-композитор и сценски изумитељ, др Лајош Киш, као диригент, с времена на време, др Јанош Милер (*dr. Müller János*) и Јожеф Коваловски (*Kovalovszky József*), као сарадници редитеља, и Геза Ландау (*Landau Géza*), кореограф. У музичким представама, глумци су били уједно и изванредни хорски певачи, па није чудо што су позоришна извођења била првенствено оперетске представе, традиционално омиљене и код српске а, наравно, и код мађарске публике, још од времена њиховог појављивања у другој половини XIX века.

Позоришну традицију у некадашњем седишту Бачко-бодрошке жупаније уприличили су фрањевци у другој половини XVIII века. Са сигурношћу знамо да је Бода Гедард (*Gedardus Boda*), професор граматике и хуманистичких наука, са својим ученицима између фебруара и априла 1779. године приредио представу под називом *Comeodia de*

adolescente, а ђаци Андраша Вуковића (Vukovich András), професора синтаксе, 24. јануара 1781. године наступили су у рефекторијуму са представом *Declamatio jovialis* (PINTÉR 1993: 132).

Прве мађарске представе у извођењу једне професионалне трупе датирају из 1825. године када је глумачка дружина из Секешфехервара (Székesfehérvár) била позвана како би допринела величанствености устоличења великог жупана Бачко-бодрошке жупаније. Глумци су стигли у град крајем маја, а извели су десет представа у првој половини јуна. Почев од седамдесетих година XIX века, професионалне мађарске путујуће трупе су постале редовни посетиоци града заједно са Српским народним позориштем. Веома брзо је удруженим снагама Срба и Мађара уследила изградња и дан-данас прекрасне позоришне зграде, чије је отварање било 25. новембра 1882. године. До изградње позоришног здања, представе су играле у сали кафане „Слон“ (Elefánt) у великој сали градског хотела, а у летњим месецима у тзв. летњим аренама, а у изузетним приликама у великој сали жупанијске зграде.

Музичка дела као што су била народни комади са певањем, а касније оперетске представе, чинила су језгро репертоара мађарских путујућих трупа све до 1918. године. Ти жанрови су били веома омиљени и код српске публике. На репертоару Српског народног позоришта они су имали своје место и након завршетка Првог светског рада – *Кнеиња чаргаца* (*Csárdáskirálynő*), *Грофица Марица* (*Marica grófnő*), *Стамболска ружа* (*Sztambul rózsája*), *Лејла Хелена* (*Szép Heléna*), *Циџанска љубав* (*Cigány szerelem*) итд. У прилог омиљености тог музичког жанра код српске публике говори и чињеница да је у лето 1908. године у Београд била позвана трупа Кароља Полгара (Polgár Károly) како би извела неколико оперетских представа, што је и учињено на велико задовољство публике. То гостовање је забележено и на страницама листа *Полиџика* (Киш 1997: 411–416).

Како је након 1927. године било очигледно да се неће формирати мађарски театар ни у Суботици ни у Сомбору, позоришни аматеризам је постао постепено надоместак професионалном мађарском театру у оба града, па и шире. У Суботици је „Непкер“ („Népkör“) био стециште таквог деловања а у Сомбору певачко друштво мађарске касине које је основано још 1862. године, потом Мађарско певачко друштво занатлија (Magyar Iparos dalárda), те Аматерски оркестар под руководством Лајоша Киша. На основу података у публикацији *Vokréta* (*Букеџ*) издасте 1940. године и која обухвата приказ комплетног деловања мађарских аматера Бачке, може се закључити да је Сомбор био међу првим градовима након завршетка Првог светског рата где се појавио позоришни аматеризам. Наиме, већ на крају 1918. године изведена је представа под насловом *Алиби*, а одмах затим и оперета Хенрика Бертеа (Henrik Berte) *Три девојчице* (*Három a kislány*).

Преселивши се у Сомбор, Пал Лебовић се одмах прикључио раду певачког друштва градске касине (Kaszinó Egyleti Dalárda), а постао је и члан његовог управног одбора. Пре тога у свом родном граду Апати-ну као средњошколски ђак, приликом отварања ђачког дома, поставио је на сцену позоришно дело Едеа Сиглигетија (Szigligeti Ede) *Tolonc* (*Проштераник*). Дошавши у Сомбор, као „сценски редитељ“ сценски је уприличио, и то, како је наведено, веома успешно, музичку продукцију Едеа Доната (Donáth Ede) *Szulamit* (*Суламит*). По наводима неких извора, Донат је сам дириговао на премијери.

У својим сећањима, знаменити војвођански мађарски писац Јанош Херцег (Herceg János), који је такође активно суделовао у тадашњем јавном и културном животу града, истакао је како су поред редовног гостовања Српског народног позоришта културна удружења сомборских Мађара свесрдно настављала и своју позоришну традицију. Чиновнички сталеж се окупљао око градске касине, док су занатлије имали не само свој хор већ и удружење које се фокусирао на извођење пре свега народних комада са певањем (népszínmű), који су били веома омиљени све до Првог светског рата и код мађарске и код српске публике. Аматерска друштва су у ствари имала свака свој жанр представе: грађански опредељени су се приклонили оперетским представама, балету и пантомими.

Позоришни живот у 1927. години био је заиста значајан не само у Сомбору већ и у Суботици и Новом Саду, и у још неколико војвођанских градова. Наиме, ове године је забележено гостовање позоришне трупе Макса Рајнхарта (Max Reinhardt). Средином маја трупа је у градском позоришту, како се наводи, извела две „савршене“ представе.

Јанош Херцег у свом осврту на позоришна догађања у Сомбору, у својој књизи *Régi dolgainkról* (*Наџа сџара њосла*) штампаној 1993. године, између осталог спомиње и једну недовршену режију Пала Лебовића у оквиру Женског јеврејског друштва (Zsidó Nőegylet). Наиме, градска власт није дала дозволу за извођење комада *Dr. Kohn* (*Dr. Kohn*) јеврејског аутора Макса Нордауа (Max Nordau) под изговором да се представа припрема на мађарском а не на српском језику. Околности забране су међутим много сложеније.

Као што наведох, 1927. година је била изузетна када је у питању позоришни живот у граду. Поред трупе Макса Рајнхарда и у Сомбору и у Суботици забележено је још једно инострано гостовање. Почетком треће декаде маја дневни суботички лист *Vácsmegyei Napló* (*Дневник Бачке жујаније*) најавио је гостовање престижног „представника руске позоришне културе“ по имену „Халимах“ и у Сомбору и у Суботици. Позивајући се на чланак објављен у месном листу *Sombori Újság* (*Сомборске новине*), Јанош Херцег је у свом сећању навео како је ово гостовање

било надоместак забрани извођења представе *Др Кон*, што није тачно. „Халимах“ је био на југословенској турнеји 1927. године, а Сомбор је био један од многих успутних градова који је имао прилику да се упозна са продукцијама ове дружине. Изведене су три представе у градском театру. То гостовање није имало никакве везе са забраном извођења драме *Др Кон* од стране јеврејске младежи.

Реконструкцијом догађања, околности у вези са овом забрањеном представом, чији је редитељ требало да буде Пал Лебовић, у великој мери можемо разјаснити помоћу објављеног извештаја на основу писања *Délmagyarországi Lapszemle*-а (*Јужноугарски извештај*) октобра 1928. године. Куцани примерак извештаја се односи, између осталог, на сомборску полицију у чијој су надлежности била и издавања разних дозвола аматерским дружинама. У овом конкретном случају, оне су се односиле на представе *Кнеиња чаргаца* и *Др Кон*. Након забране *Др Кона*, Сомборци су послали молбу и у Београд, и то Министарству просвете. Оно је одобрило извођење представе *Кнеиња чаргаца*, док је молба јеврејске младежи била одбијена. Након тога сомборски Јевреји су се обратили председнику Јеврејске општине Београда, тражећи од њега да извиди ситуацију око те забране. Њему је било обећано да ће се забрана повући. Међутим, 1. октобра 1928. године сомборско јеврејско женско удружење добило је уредбу Министарства унутрашњих послова којом се ставља ван снаге обећана дозвола Министарства просвете.

На основу података из наведеног *Јужноугарског извештаја* да се закључити да је гостовање руске јеврејске трупе „Халимах“ 1927. године у ствари утицало на сомборску јеврејску младеж и на Пала Лебовића, како би током 1928. године поставили на сцену драму Макса Нордауа *Др Кон*.

Овај покушај говори у прилог томе како је отац Ђорђа Лебовића био веома добро упознат са позоришним тенденцијама свог времена, као и са савременим позоришним писцима. Наиме, Макс Нордау, чија је породица била пореклом из Пољске, родио се у Пешти 1849. године, био је лекар, писац, новинар, филозоф који је почев од 1880. године па све до своје смрти живео у Паризу, а дела је писао на немачком језику. Драму *Др Кон* је написао 1898. године. Дело је на мађарски језик превео Ференц Леви (Löwy Ferenc) 1920. године. Намера Пала Лебовића да постави на сцену овај комад била је међу првима у тадашњој Угарској. Наиме, премијера у Будимпешти је одржана тек 14. јуна 1933. године, а била је одмах и забрањена. Разлог томе, како је писано 17. јуна у дневном листу *Az Est* (*Вечерњи лист*), била је не само фабула комада већ и начин постављања на сцену. Критичар је сматрао како то дело из друштвених и религијских аспекта сувише оштро и непријатељски супротставља хришћански и јеврејски поглед на свет, те би то могло изазвати

пометњу у главном граду, и уздрмати постојећи мир међу становништвом. Већина критичара будимпештанских листова сложила се са таквом констатацијом, и сматрала да је драма Макса Нордауа у ствари „једна жалосна игра о асимилацији“. Изузетак је било мишљење коментатора листа *Budapesti Hirlap* (*Будимпештански лист*) који је у рубрици „Művészet“ („Уметност“) одао велико признање извођењу комада.

Може се, дакле, закључити да је Пал Лебовић у својој намери да се у Сомбору изведе дело знаменитог јеврејског аутора који је својевремено био велики противник авангардне уметности, предухитрио своје велеградске савременике.

Алманах *Bokréta* из 1940. године, иако је био посвећен аматерском раду Мађара у Бачкој између два светска рата, не садржи податке о јеврејском удружењу, нити спомиње сарадњу са Палом Лебовићем.

На основу прикупљених изворних података, могуће је у крупним цртама реконструисати позоришну делатност Пала Лебовића у Сомбору између два светска рата. Полазна тачка истраживања је била роман Ђорђа Лебовића *Semper idem* – стране 216–217 и 224–225. Архива градске касине највећим делом је уништена након Другог светског рата. Сомборске новине на мађарском језику из тог времена су спорадично сачуване: највише података смо успели сакупити из суботичког дневног листа *Vácszegyei Napló* – касније само *Napló* (*Дневник*).

Описујући свој однос према „мадмоазел“ која је Ђорђу Лебовићу предавала француски језик, писац напомиње и то како је према њему, због оца, наставница француског језика имала посебан однос: „Твој отац је сјајан редитељ“, говорила би са усхићењем. „Гледала сам све његове представе [...] више пута“ (ЛЕВОВИЋ 2006: 216.).

Детаљније податке о редитељском раду свога оца Лебовић спомиње у контексту једне посете оцу – приликом развода старији брат је остао са оцем, а Ђорђе је био додељен мајци – када је његова друга супруга Марија Ујкери (*Ujkéri Mária*) славила свој рођендан, а на прославу је био позван и мали Ђорђе. Пре вечере Ђорђе и отац су се повукли у радну собу. Њени зидови су били обложени плакатима, таблоима, фотографијама и ловоровим венцима у вези с позоришним представама које је Пал Лебовић поставио на сцену, и то: *Babaház* (*Кућа луџака*) – 1927, *Diótörő* (*Крцко орашчић*) – 1931, *Bahcsiszeráji szökőkút* (*Бахчисарајска фонџана*) – 1933, *János Vitéz* (*Виџез Јанош*) – 1934, нови табло представе *Szeszélyes Belzebub* (*Каџрициозни Белзебуб*) – 1937. (ЛЕВОВИЋ 2006: 224). Ова последња продукција била је „плесна пантомима“ за коју је музику компоновао такође Пал Лебовић. Истовремено, „Његовом премијером је отворена обновљена позоришна зграда“ (ЛЕВОВИЋ 2006: 225). Ова чињеница у вези са отварањем обновљене позоришне зграде говори у прилог томе да је отац Ђорђа Лебовића својевремено

био веома признат, поштован и цењен позоришни посленик у Сомбору као редитељ мађарских позоришних представа. Оне су у недостатку професионалног мађарског театра биле верификоване од стране града као професионалне сценске изведбе, па су зато добиле могућност да се изводе на сцени градског позоришта, а не само на сцени градске касине.

Након завршетка Првог светског рата у Сомбору, као и у већени војвођанских градова и села, формирана су аматерска позоришна удружења, која су, у недостатку професионалних, била настављачи стогодишње позоришне традиције војвођанских Мађара. Најзначајнија позоришна остварења, када је у питању аматеризам између два светска рата, настала су у Суботици и у Сомбору. Улогу професионалног позоришта у Суботици преузели су „Непкер“, а у Сомбору градска касина и аматерски оркестар под руководством Лајоша Киша, који је вративши се у свој родни град био један од најагилнијих покретача и носилац музичког живота Сомбора. Његово активно суделовање у креирању најсложенијих музичких представа, као што су биле *Кнећинџа чаргашица*, *Грофица Марица* и *Слеји миш*, допринело је, заједно са редитељским радом Пала Лебовића и кореографа Гезе Ландауа, да су те позоришне продукције врхунски оценили критичари и сомборска публика. Доказ томе је да је свака њихова заједничка сценска поставка имала више од десет извођења на сцени градског театра.

На основу података из алманаха из 1940. године, први редитељски рад Пала Лебовића је било већ споменуто музичко дело Едеа Доната *Суламий*. Оригинал те опере се везује за име Аврама Голдфадена (Goldfaden Abraham) и текстописца Емануела Дејвидсона (Emanuel Davidsohn), а Сомборци су имали прилику да је виде први пут 24. новембра 1899. године у изведби путујуће мађарске позоришне трупе под руководством директора Ференца Деака (Deák Ferenc), а до завршетка Првог светског рата она је изведена близу петнаест пута (KAIH 1975: 48, 100). То дело је било веома популарно широм Угарске између 1899. и 1928. године. По неким проценама, играно је више од петсто пута. Том успеху касније је допринео Еде Донат заједно са директором једног путујућег позоришног ансамбла, Албертом Кевешијем (Kövessy Albert), који је прерадио текст.

Што се тиче балетске представе *Крчко орашчић* са сто десет учесника, година изведбе се не слаже у контексту извора. Наиме, алманах наводи да је Лебовић „организовао и режирао“ представу 1930. године, а у сећањима сина Ђорђа стоји да је премијера била 1931. године. Ова продукција је била сматрана „великим културним достигнућем“. По природи ствари, одлучујућу улогу је имао Геза Ландау, кореограф. Алманах такође наводи да је ова изванредна продукција изведена у позоришту укупно петнаест пута (BOKRÉTA 1940: 69).

Један од духовних вођа аматерског позоришног живота Мађара у Сомбору је, дакле, свакако био Пал Лебовић. Он је на основу сведочења сина/писца „недовршене хронике једног детињства“, до 1937. године био редитељ пет представа, а био је уједно и композитор представе *Кајрициозни Белзевуб*. Алманах такође наводи како је ова поставка имала уједно и карактер „једног новог правца“ не само што се тиче саме режије, већ и у односу на коришћење сценског декора, те на начин коришћења сценских светлосних ефеката, што је допринело „стварању сјајног и делотворног стила“ (*БОКРЕТА* 1940: 68).

На основу делимично сачуване изворне грађе, могуће је реконструисати три Лебовићеве представе. Ти извори су објављене рецензије у суботичком листу *Napló* и у сомборском листу *Új Hírek* (*Нове вести*), и то о представама *Két vándor* (*Две лућалице*), *Marica grófnő* (*Грофица Марица*) и *Denevér* (*Слеји миш*).

Гу. М. је 3. јуна 1934. године у дневном листу из Суботице објавио један приказ представе *Две лућалице*, а 8. јуна је белешке такође о тој представи објавио Миклош Санто (*Sz[ánto] M[iklós]*) у сомборском листу. Пре ових рецензија, 31. маја на трећој страни сомборски лист доноси текст једне рекламације из пера Жарка Маглића, који је тврдио како аутор либрета оперете, чија је премијера најављена, није, како је наведено, искључиво др Јован Јагодић, с обзиром на то да је и он учествовао у изради текста према упутствима редитеља, господина Пала Лебовића. Увређени Маглић је чак претио и парницом у том његовом натпису.

О премијери представе *Две лућалице* известилац *Napló*-а, у уводном делу свог излагања бави се детаљним приказом приче изведене оперете, успут хвалећи „музичку партитуру“. По њему, аутор музике је поседовао „пријатну музикалну инвенцију“ а изведба оркестра и хора је била савршена. Изузетан допринос успеху представе дали су и солисти, а заслуге за то је приписао Лајошу Кишу. У приказу који је објављен 3. јуна 1934. године похваљено је и редитељско умеће Пала Лебовића.

Миклош Санто 8. јуна 1934. године обавестио је своју читалачку публику о изванредном успеху оперете Јована Јагодића. Представа изведена у позоришту дата је четири пута и била је праћена, наводно, овацијама публике. Прича комада, као и музика и режија, била је за сваку похвалу, па није чудо, констатује известилац, што је представа доживела сјајан успех код сомборске публике „префињеног укуса“. Из тог разлога је Санто сматрао да би ова представа могла имати још неколико изведби, о чему ће се ускоро изјаснити и надлежни. О томе дали се та жеља испунила, немамо података.

Санто је веома похвално говорио и о кореографији представе. Плењни део предвођен Катијем Вајдингером (*Weidinger Kati*) „може се веома

ретко видети на сомборској сцени“, заључио је на крају свог излагања. Аутор текста је посебно истакао тумача луталице Јована који је уједно био и писац комада, а имао је речи похвале и за Хаџића, истовремено констатујући да су у продукцији учествовали најбољи сомборски аматери без обзира на националну припадност. Лебовићево стручно знање као редитеља било је од непроцењиве вредности, тврдио је Санто, истичући и кореографски допринос Гезе Ландауа.

Премијера *Грофице Марице*, омиљене оперете и код српске и код мађарске публике, била је 16. јуна 1938. године на сцени градског театра, у изведби грађанског хора мађарске касине и аматерског оркестра. Како се наводи у алманаху, „сценски редитељ“ био је Пал Лебовић, који је „захваљујући свом редитељском умећу“ успешно реализовао „веома компликоване сценске промене“ (*ВОКРЕТА* 1940: 68). У постављању на сцену ове веома захтевне оперете, поред Лебовића и Киша, учествовали су још Јанош Милер и Јожеф Коваловски. Ова представа је имала дванаест извођења у граду.

О предстојећој премијери суботички дневни лист је обавестио своју читалачку публику 3. јуна 1938. године. У чланку известилац напомиње како су припреме ове представе започете пре неколико месеци. Такође наводи имена тумача главних улога, а то су били Илонка Немет (Németh Ilonka), Ерне Штеблер (Stebler Ernő), Маргит Бишоф (Bisoff Margit), Карољ Мајор (Major Károly), Јожеф Коваловски. Из чланка можемо сазнати и то да ће са својих 40 чланова хор мађарске касине такође учествовати у тој престижној продукцији. Диригент хора и аматерског оркестра биће Лајош Киш.

Рецензија о премијери *Грофице Марице* објављена је 18. јуна 1938. године у суботичком листу *Napló*. Рецензент је са великим задовољством констатовао како су сомборски аматери поново доказали своју изванредну умешност када су у питању извођења и најзамршенијих музичких комада. Насловну улогу је тумачила једна дебитанткиња, Илонка Немет, и то беспрекорно. Као елегантна сценска појава, она је одмах освојила препуно гледалиште позоришта. Свака њена арија изазвала је велике овације. Јожеф Коваловски, „члан старе гарде“, поново је доказао своје брилијантно глумачко умеће, а Карољ Мајор као беспрекорни бонвиван такође је измамио велике аплаузе. Ерне Штеблер у улози грофа Тасила пружио је изванредну глумачку креацију. Пал Лебовић као редитељ изнова је потврдио своју многострану сценску креативност. Изузетна кореографија Еугена Ландауа је такође допринела успеху представе, као што је то учинила и беспрекорна музичка пратња под диригентском палицом Лајоша Киша.

Последњи редитељски рад Пала Лебовића везује се за представу оперете *Слеји миш*, чија је премијера била 24. јуна 1939. године. У

постављању на сцену овог велелепног музичког дела учествовали су и Јанош Милер, Геза Ландау и наравно као диригент Лајош Киш. Имена свих учесника ове продукције комплетно су позната и тако сачувана од заборава захваљујући једној тројезичној програмској публикацији, на српском, мађарском и немачком језику, која је преживела уништење архивске грађе, што је уследило из непознатих разлога одмах након завршетка Другог светског рата.

Ужаси Другог светског рата су се све више приближавали и Сомбору, па ипак, сомборски аматери су се латили огромног посла око постављања на сцену *Слејџи мишца*. Бар привидно, приближавање погубне опасности као да је тиме било потиснуто у други план.

Суботички лист *Napló* је 26. јуна 1939. године објавио детаљан извештај о огромном успеху представе и великом слављу које је одушевљена публика приредила извођачима. Аутор натписа наводи како је представа *Слејџи мишца* веома крупно и истакнуто културно достигнуће сомборских аматера, које је остварено уз свесрдну подршку градске касине. Даље констатује како се ниједна аматерска дружина, до тада, није усудила поставити на сцену ову Штраусову (Johann Strauss) велику оперету. Сомбор, међутим, како тврди аутор чланка, поседује једну изузетну „извиђачку гарду“, а та чињеница је омогућила реализовање овог давно сањаног музичког пројекта. Припреме су трајале месецима. Самопожртвованост и истрајност у раду су уродиле плодом. Премијера је протекла у знаку величанственог успеха „испуњеног истинским усхићењем“. Уједно је то било и неочекивано изненађење у том позоришном здању, које је у својој историји имало безброј и те како грандиозних и незаборавних представа, којима се придружио и *Слејџи мишца*.

Тумачи главних улога добили су много похвала од критике. На првом месту је аутор текста споменуо љупку Клару Громиловић (Gromilovics Klára) и њен велики певачки таленат. Она је у улози Розалинде својим баршунастим гласом одмах освојила публику, пружајући незаборавне тренутке уживања. Илонка Немет као Адела је поново доказала – „својом звонкастом колоратуром“ – како располаже изванредном гласовном техником, па тако уме да и најзахтевније делове реши са лакоћом. Ирена Хас (Haász Irén) у улози Орловског показала је изванредну умешност у креирању лика, иако је ова улога била њено прво појављивање на сцени. Она је у овој улози имала истоветан успех са већ постигнутим успесима коцертне уметнице. Њен пример је такође потврда, тврди аутор текста, како успех сомборских аматера у оперетским представама није препуштен случају, јер се ради о поседовању високопрофесионалног техничког и гласовног умећа свих учесника у продукцијама.

Концертни певач је био и Корнел Бењач (Benyács Kornél), тумач лика Алфреда. Био је и прва виолина у аматерском оркестру. „Његов чисти, високи тенор је умногоме допринео успеху“, писао је рецензент. Ернеу Штеблеру није била случајно додељена улога Ајзенштајна (Gabriel von Eisenstein). Он је у тумачењу и најзахтевнијих улога увек имао одговарајуће решење. Неусиљени, природни сценски покрет Ернеа Веселовског (Veszelovszky Ernő) био је допуњен и пријатним гласом, те је он са лакоћом и „стилски исправно“ формирао лик директора затвора. Све у свему, тврдио је писац чланка, сви учесници у представи су са успехом тумачили њима додељене улоге.

Изванредног плесача Нандора Кандлера (Kandler Nándor) у улози Фалкеа публика је такође топло поздравила, јер је доказао како и добро изведена најмања улога може прославити свог тумача. Шандор Радичевић (Radicsevic Sándor) као Фрош (Frosch) „дао је ненадмашну улогу“, доказујући тиме да је „скроз наскроз“ рођени глумац.

Публика је била одушевљена и раскошном ревијалном изведбом плесача. Њих је предводила Манци Рил (Rüll Mancsi), а кореограф је био Геза Ландау. У великобројној плесној продукцији су сви учесници, па и они који су први пут ступили на позоришну сцену, изванредно извршавали добијене задатке.

Представа је била чин колективне режије. Успешности редитељског рада Јаноша Милера у великој мери допринео је Пал Лебовић, као „сценски редитељ“. Наиме, што се тиче уприличавања сценског призора, његово изванредно стручно сценографско знање у великој мери је допринело раскошном изгледу позоришне сцене. Декорацију је израдио Габор Тушаи (Tusay Gábor).

Рецензент се детаљно бавио и музичким извођењем. Диригент Лајош Киш постојећи аматерски оркестар допунио је аматерским музичарима из Апатина и хором градске касине. Резултат је био изванредан. Аутор чланка, како наводи, не сећа се да је иједан дилетантски оркестар икада извео тако захтевно дело „са толико хваловредним моралним успехом“.

Ратни вихор се све више приближавао и Сомбору. Позоришне музе су утихнуле. Наставак даљег изузетног позоришног подухвата је онемогућен. У другој половини 1939. године душа музичког живота града др Лајош Киш премештен је у Београд. Редитељ мађарских позоришних представа Пал Лебовић се морао коначно и неминовно суочити са нацистичком опасношћу која се приближавала.

Post scriptum: Мађарска војска је након 6. априла 1941. ушла у Бачку и Барању. На основу сећања оних који су преживели концентрационе логоре знамо да су сомборски Јевреји били депортовани ради принудног рада у те логоре. Један део њих био је смештен у логорима који су

били створени у околини града, и учествовали су 1943. године у изградњи аеродрома, а неки су били пребачени у логоре на источном фронту.

Отац Ђорђа Лебовића је 1942. године био додељен групи депортованих која је била упућена на источни фронт. Није преживео Холокауст. Према сачињеној бази података, преминуо је 19. децембра исте, 1942. године.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Клић, Каталин. „Оперетске представе на мађарском језику у Београду 1908. године.“ *Научни скуп 125 година Народној позоришћа у Београду*. Београд: САНУ, 1997, 411–416.

AZ EST. Budapest (1933).

BÁCSKAI ÚJSÁG. Szombor (1929, 1930, 1931).

BÁCSMEGYEI NAPLÓ / NAPLÓ. Szubotica (1934, 1938, 1939).

BOKRÉTA. *Jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja*. Szabadka (1940).

BUDAPESTI HÍRLAP. Budapest (1933).

DÉLSZLÁV LAPSZEMLE (2. okt. 1928).

HERCEG, János. *Régi dolgainkról*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1993.

HOLOCAUST SURVIVORS AND VICTIMS DATABASE, US Holocaust Memorial Museum, Labour Battalion: Lebovics Pál (1903. VIII. 2. – 1942. XII. 19).

KÁICH, Katalin. *A zombori magyar színházművészet története és repertórium, 1825–1918*. Újvidék: Hungarológiai Intézet – Forum Könyvkiadó, 1975.

KÁICH, Katalin. “A művelődési hagyományok és a színház megtartó erejéről.” In: *Bácsország*. 2. (19. szám) Vajdasági honismereti szemle (2020), 86–89.

LEBOVIĆ, Đorđe. *Semper idem*. Beograd: Laguna, 2016.

MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI LEXIKON. Főszerk.: Székely György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994, 91.

MUHI, János. *Zombor története*. Zombor: Kalangya Kiadás, 1944, 155–156.

PINTÉR, Márta Zsuzsanna. *A ferences iskolai színjátszás a XVIII. században*. Budapest: Argumentum, 1993.

PROGRAMFÜZET. Zombori Kaszinó Dalárda. 1939. VI, 24–29.

SZÁZHARMINC ÉV A MŰVELŐDÉS SZOLGÁLATÁBAN, 1862–1992. Zombor: Kiadja a Petőfi Sándor Művelődési Egyesület, 1992.

ÚJ HÍREK. Zombor (1934).

Katalin M. Kaič

Pal Lebović, theater director

Summary

Lebovics Pál was born on August 2, 1903, in Apatin and moved to Sombor at the beginning of the 1920s. In 1942, he was taken to a concentration camp and sent to the Eastern Front, where he died on December 19 of the same year. Arriving in Sombor, he immediately joined an amateur theater group at the Građanska Kasina Social Club, which in the absence of a professional Hungarian theater, tried to revive the theatrical tradition of Hungarians in this city. The first Hungarian performances were given as early as June 1825 and were performed continuously until 1918. The choice of genre was not accidental.

Namely, both Hungarian and Serbian choral singing was at a very high level thanks primarily to Dr. Kiss Lajos, who, returning to his hometown, became not only the conductor of the amateur orchestra founded in 1918 (Műkedevlő Zenekar), but also the choirmaster of the three most important choirs in the city (Građanska Kasina Social Club Choir/Kaszinó Egyleti Dalárda, Craftsmen Choir/Iparos Dalárda, and the Choir of the Orthodox Church of Saint George). The city provided all conditions for this genre of theater performance favored by both Hungarian and Serbian audiences, to be revived on the stage of the city theater.

Based on the collected, very poorly preserved original material (the archive of the Građanska Kasina Social Club was destroyed after the Second World War), it was possible to reconstruct only a few performances, primarily based on the reviews of the performances published in Sombor newspapers (rarely preserved) and in the Subotica daily newspaper *Bácsmegyei Napló* (later *Napló*).

In the collective direction, Lebovics Pál was the so-called “stage director” of those performances, while Dr. Kiss Lajos was a conductor of the orchestra, and on some occasions, the directors Dr. Müller János and Kovalovszky József were also mentioned. The choreographer in all the productions was Landau Géza. Lebovics Pál, Landau Géza, and Dr. Kiss Lajos were mentioned and mostly praised in the reviews.

This paper deals with a detailed account of the performance of the following plays: *Két vándor* (Two Wanderers) (1934-), *Marica grófnő* (Countess Marica) (1938-), and *Denevér* (The Bat) (1939-). Circumstances related to the ban on the performance of the drama *Dr. Kohn* by the Jewish author Max Nordau, performed by Sombor Jewish Women’s Association (Zsidó Nőegylet), and directed by Lebovics are also considered.

As a director, Lebovics Pál is credited with extraordinary professional and scenographic knowledge and the possession of unusual and versatile creativity when staging scenes. Thanks to his skill, even very complicated stage changes were successfully realized, and he was always praised for his use of lighting effects.

Keywords: Lebovics Pál, director, Sombor, theatrical performances in the Hungarian language, 1919–1939.

НЕМАЊА Н. СОВТИЋ

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

ДЕВОЈКА НА СТУДЕНЦУ ВАЦЛАВА ХОРЕЈШЕКА И II. БУЛИЋ РОБЕРТА ТОЛИНГЕРА КАО ИСКОРАЦИ ИЗ ПРЕДРОМАНТИЧАРСКИХ ОКВИРА СРПСКЕ СОЛО ПЕСМЕ НА УМЕТНИЧКУ ПОЕЗИЈУ

САЖЕТАК: Предромантизам у српској музици обухвата значајан број стваралачких личности из XIX века чије се пребивање у „предворју“ романтизма сагледава кроз компаративни однос према „класицима“ српског романтизма – Јосифу Маринковићу и Стевану Стојановићу Мокрањцу. На подручју соло песме предромантизам је повезан са деловањем страних композитора на српском културном подручју, од којих су неки, попут Вацлава Хорејшека, Даворина Јенка и Роберта Толингера, остварили значајне искораке из предромантичарских оквира. У овом раду ће аналитичка и интерпретативна пажња бити усмерена на две мање познате вокално-лирске минијатуре Хорејшека и Толингера, док ће поједина Јенкова дела бити поменута у контексту развијеност клавирске деонице као показатеља романтичарског „зрења“ на подручју соло песме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: предромантизам, соло песма, Вацлав Хорејшек, Даворин Јенко, Роберт Толингер.

Предромантичарске соло песме у српској музици настајале су у простору између јавне и приватне сфере српског грађанског друштва. Испрва је кућно музицирање одређивало социолошку димензију ране соло песме. Оно није било одвојено, већ повезано с јавним извођењем музике у оквиру најомиљеније музичко-драмске форме у српској култури XIX века – комада с певањем. Поједине нумере из омиљених комада с певањем „силазиле су у народ“ и настављале живот као соло песме. Њихово колективно усвајање обезбеђивало им је псеудофолклорну ауру. Ако се прихвати да су чак и песме Корнелија Станковића упоредиве са псеудофолклорним немачким лидом (*Lied*) какав се

* nemanja.sovtic@gmail.com

јавља у стваралаштву композитора Друге берлинске школе, а узимајући у обзир да композитори Гетеове генерације још не припадају романтизму као музичко-стилској епохи, заснива се хипотеза о предромантичарском карактеру српских соло песама Јосифа Шлезингера, Николе Ђурковића, Корнелија Станковића и Алојзија Калауза, али и првих соло песама на текстове уметничке поезије, какве су у другој половини XIX века писали Словенац Даворин Јенко и чешки композитори Вацлав Хорејшек и Јосиф Це.¹

Најопсежнији предромантичарски корпус соло песама настао је обрадом сеоских и градских народних песама.² Ове песме припадају

¹ „Предромантизам се у српској музици испољио врло целовито и јасно у периоду од тридесетих до почетка осамдесетих година када се појављују стваралачке личности попут Стевана Мокрањца и Јосифа Маринковића, које својим делом утемељују национални романтизам. Међу њиховим савременицима (Станислав Бинички, Петар Крстић, Владимир Ђорђевић и други), па и наследницима, још увек ће бити бројни они чији се круг изражајних средстава углавном креће у предромантичарским оквирима, а елементи тог језика препознају се чак и крајем пете деценије 20. века у поетици соцреализма. Предромантизам је, међутим, своју доминантну заступљеност изгубио у Мокрањчево време и зато се осамдесете године, када започиње његова и Маринковићева интензивнија стваралачка делатност, могу сматрати преломним тренутком у развоју српске музике и означити као почетак нове развојне етапе. Уметност предромантичара била је израз духовних потреба младог грађанства, његових тежњи ка демократизацији уметности и важан део његове борбе за остварење национално-ослободилачких идеала. У музици су типични облици њеног испољавања били комад с певањем, соло песма, хорска музика – углавном, дакле, вокалне и вокално-инструменталне форме. Идејни и садржајни кругови предромантизма у музици блиски су онима у тадашњој српској књижевности, јер и у музици се предромантизам развијао под утицајем просветитељске мисли, одликовали су га нова осећајност, интересовање за прошлост, стремљење ка народном, фолклору, природи и установљењу нових естетичких норми природности у избору изражајних средстава. У области музике јављају се и неке специфичности манифестација предромантичарских идеја, у складу с природом њених средстава изражавања, као и у вези са конкретним друштвеноисторијским претпоставкама за развој музике у 19. веку.“ (Маринковић 2009: 72).

² Међу сакупљачима српских народних песама у XIX веку, поред Корнелија Станковића, значајни су Емануил Коларевић, Војтех Хлавач, Славољуб Лжичар, Тихомир Остојић, Александар Николић, као и најистакнутији етномузиколози тог доба, Лудвик Куба и Фрањо Кухач. Трагом Вукових записа народних песама прво је пошао Емануил Коларевић, објавивши свеску са десет српских народних напева *Србски лејџици* (Будим, 1828). Потом се средином века штампа велик број зборника разних аутора: Алојза Калауза (*Србски најевих за гласовир*, 1. свеска, Беч, 1850; 2. свеска, Беч, 1855), Александра Николића (*Сво српских йесама*, 1863), Војтеха Хлавача (*Србске народне йесме за клавири*, Праг, 1868). Крајем XIX века вишеструко се умножавају прилози истраживању фолклора на целом јужнословенском простору, а посебан допринос дају већ поменута двојица истакнутих етномузиколога, Кухач и Куба. Кухач је сакупио око 4000 напева, од којих је хармонизовао приближно 2000 мелодија, од чега је 1600 објавио у четири свеске под насловом *Јужнословјенске народне йџјевке* (1878–1881), док се пета, са преосталих 400 хармонизованих песама, појавила постхумно 1941. године. Лудвиг Куба, фолклориста, музиколог и сликар, сакупио је на теренским истраживањима по јужнословенским крајевима 2673, а објавио је и значајне теоријске студије о овој области. Сви наведени музичари сакупљали су народне песме и објављивали их у виду обрада за глас и клавири, с тим што су велику популарност уживали и аранжмани за различите саставе. Посматрано из данашње перспективе, бележење и хармонизовање народних мелодија

дискурсу фолклора у српској музици. Уз хармонизације народних мелодија доминирају родољубиве буднице као репрезенти дискурса патриотизма. Напослетку, ту су и песме за глас и клавир на уметничку поезију, које конституишу (пред)романтичарски и бидермајерски³ дискурс лирског сентиментализма.⁴

У фокусу овог рада налазе се соло песме Вацлава Хорејшека, Даворина Јенка и Роберта Толингера о којима се у монографским студијама говори као о предромантичарским, бидермајерским или раноро-

осциловало је између истраживачке и стваралачке музичке праксе. Ова два приступа испрва су била неразлучива, а током друге половине XIX века диференцирала су се на етномузиколошко сакупљање података, с једне стране, и уметничку транспозицију народних мелодија уз компоновање у њиховом „духу“, с друге стране.

³ Бидермајерски сентиментализам развијао се паралелно са романтизмом у оквирима европске културе. За разлику од езотеричног интелектуално настројеног романтизма, бидермајер је „трезвенија“, постпросветитељска, салонско-буржоаска култура. Појам музичког бидермајера реактивирала је у српској музикологији Татјана Марковић, позивајући се на Далхаусов апел да се историја музике XIX века допуни бидермајером (Марковић 2007). Музиколози претходних генерација користили су појам бидермајера несистематично, успутно и с ослонцем на контекст ликовних уметности. Стана Ђурић Клајн тако бидермајер третира као синоним за „закаснио романтизам“ Корнелија Станковића, баш као и за „типично малограђански правац који је захватио и тадашње српско сликарство“. Зија Кучукалић, у својој студији *Српска романтична соло њесма*, бидермајер спомиње у вези са соло песмама Јенка, Цеа и Толингера (Кучукалић 1975: 49–69).

⁴ Историјску слику српског романтизма формирану у дискурзивној мрежи фолклора, патриотизма и лирског сентиментализма дала је Татјана Марковић, узимајући у обзир друштвено-историјске чиниоце развоја српске културе: „У оквиру две различите традиције – аустријске и отоманске – појавила су се и два (мање или више удаљена) вида српског романтизма, како у књижевности и ликовним уметностима, тако и музици: један наглашенијег бидермајерског типа, више просветитељски и сентиментално обојен у Аустрији, као вид удаљавања од стварности обележене полицијском стегом и цензуром и други, у самој Србији, турској провинцији, изразито патриотски, борбени вид тежње за ослобођењем. [...] током романтизма, у складу са постојећим околностима, знаци историје и знаци нације су се издвојили као водећи. Они су, још од почетка деветнаестог века, произвели два главна дискурса музичког романтизма у Србији: дискурс патриотизма и дискурс народне песме, односно дискурс фолклора. Поред два поменута, крајем века се дефинитивно оформио и трећи – дискурс лирике, заправо примарни означитељ (европског) романтичарског стила. Просветитељство, и даље веома присутно у романтичарским идеолошким оквирима, добија нову, патриотску димензију, доприноси да се управо дискурс патриотизма дефинише као један од водећих. Уско повезана са наведеном, била је идеја о националном ослобођењу, везана за формирање модерне нације, у складу са заједничком културом, историјским сећањем, језиком. Борба за народно, односно реформисани српски језик била је једна од означитеља новог друштвеног поретка. Садејство бројних манифестација исте провенијенције у различитим подручјима културног и уметничког живота Срба указује на црвене нити које романтизам чине кохерентним. Дакле, у оба поменута вида романтизма очигледно је постојање три дискурса, с тим што су извесне историјске, друштвено-политичке околности довеле до разлика у њиховој појави, испољавању и интензитету. На пример, док су се у Србији испојили првенствено дискурси фолклора и патриотизма, и то у нераскидивом садејству, а потом дискурс лирике, у Војводини и другим српским местима у аустријском царству, односно Аустроугарској, од почетка је био присутан и дискурс лирике, мада у варијанти бидермајерског сентиментализма.“ (Марковић 2007: 153).

мантичарским делима, уз напомене да нека од њих имају одлике зрелих романтичарских остварења. Историјску позицију Хорејшекових, Јенкових и Толингерових соло песама Ана Стефановић одређује као почетни стадијум развоја српске соло песме на уметничку поезију. Тај развој се одвија од првобитног утемељења жанра код Шлезингера и Корнелија Станковића до стварања зреле физиономије српског лида код Јосифа Маринковића (СТЕФАНОВИЋ 2007: 358).

Почеци српске соло песме, на текстове уметничке поезије, у другој половини XIX века, везују се за Даворина Јенка, Аксентија Максимовића и композиторе чешког порекла који су радили у Панчеву и Земуну: Вацлава Хорејшека и Јосифа Цеа. Настанак песама ових композитора Роксанда Пејовић датира од 1863. до 1879. године. Песме Даворина Јенка, међу којима *Укор*, на текст Бранка Радичевића, *Лаку Ноћ* (Милорада Шапчанина), *Млада Јелка* (Матије Бана), писане су у духу песме градског фолклора, једноставних, певљивих мелодија. Песме чешких аутора, међу којима *Мома ружу нећовала* (Ј. Суботића), *Тајна љубав* (Ј. Ј. Змаја), *Сјаваш ли златно моје?* (М. Кујунџића Абердара) од Хорејшека, и *При расипанку* (Мите Поповића), *Гуслар*, *Каг сам био на њвом тробу*, *Нешто си хтела рећи* (Ј. Ј. Змаја), *Лаку ноћ* (Гетеа, у препеву К. Поповића) од Цеа, настајале током седамдесетих година, могу се сматрати примерима раноромантичарског лида. По тежњи за постизањем одговарајућег карактера, по распеваној мелодици деоници гласа и њеном јединству с клавиром, ови аутори су се „приклонили Шубертовом начину компоновања“. Поред Хорејшека и Цеа, соло песму је компоновао још један музичар чешког порекла, Роберт Толингер, према Змајевим циклусима *Ђулићи I и II*, као и обраде народних мелодија, а издао је и збирке дечијих песама, *Пуйољци*, с пратњом клавира или виолине (Исто).

Песме „у духу градског фолклора“ и примери „раноромантичарског лида“ у којима је евидентно „приклањање Шубертовом начину компоновања“ укључују песме које је Зија Кучукалић одредио као бидермајерска и предромантичарска дела. Из групе композитора чије су соло песме окарактерисане као предромантичарске, бидермајерске или раноромантичарске издваја се Роберт Толингер, чије вокално-лирске минијатуре садрже развијену клавирску деоницу и вишеслојан однос између поетског и музичког дискурса. Пре детаљнијег увида у једну од формално комплекснијих Толингерових песама, аналитички ћемо се осврнути на она дела која се с правом могу сматрати „прелазним обликом“ између рудиментарне хармонизације народних мелодија и зрелог романтичарског лида на уметничку поезију. Управо је таква песма чешког композитора Вацлава Хорејшека на стихове Бранка Радичевића *Девожка на сивујеницу*. Текст песме гласи:

Кад сам синоћ овде била
 и водице завила
 Дође момче црна ока
 На коњићу лака скока
 Поздрави ме зборит оде:
 „Дајде, селе, мало воде!“
 Ове речи – слатке стреле –
 Минуше ми груди беле –
 Скочи' млада, њему стиго'
 Диго' крчаг, њему диго'
 Рука дркта... крчаг доле...
 Оде на две на три поле.
 Још од њега леже црепи,
 Али де је онај лепо?
 Кад би сада опет дошо,
 Ма и овај други пошо!

Псеудофолклорни „тон“ ове песме предодређен је осмерцем као маркантним обележјем лирске народне поезије. Јасно је да поетском садржају Бранкових стихова у предромантичарском стилском контексту одговара непретенциозна музичка обрада, какву је Хорејшек и остварио у већини параметара музичког израза. Ипак, када се упореде структура поетске целине и музичка форма Хорејшекове соло песме, запажа се интенција ка комплекснијем музичком „читању“ поезије. Бранкова песма се у формалном смислу састоји од уланчаних двостиховних целина, док Хорејшекова музичка обрада доноси троделно груписање стихова остварено музичким средствима израза. Први део соло песме садржи шест стихова, други такође шест, а трећи репризни преостала четири. Музичка средства којима је остварена оваква драматургија укључују промене врсте такта (двочетвртински у шестосмински) и темпа (*Allegretto* у *Allegro*). У истој функцији је и промена тоналитета. Док је први део песме у тоналитету Ге-дура са иступањем у паралелни е-мол, други део модулира у доминантни Де-дур, захватајући област ха-мола.

Пример 1. В. Хорејшек, *Девојка на студенцу*, т. 1–4.



Пример 2. В. Хорејшек, *Девојка на сџугенцу*, т. 20–24.

Пример 3. В. Хорејшек, *Девојка на сџугенцу*, т. 46–50.

Иако се у предромантичарском псеудофолклорном лиду по правилу среће строфична концепција, форма Хорејшекове песме је репризно троделна.⁵ Да ли то значи да је Хорејшек, за чије вокално-лирске минијатуре Кучукалић каже да су „једноставне, строфне, скромног техничког нивоа и уметничке вриједности“ (КУЧУКАЛИЋ 1975: 58), у соло песми *Девојка на сџугенцу* превазишао своје уобичајене домете? Одговор на ово питање може се дати након детаљнијег разматрања односа између поетског и музичког дискурса у Хорејшековој песми.

Сваки од три макроодсека Хорејшекове песме има микроформалну структуру на бази класичне музичке синтаксе. Одсек А је период чије реченице каденцирају у основном и паралелном тоналитету. Овај одсек садржи стихове „Кад сам синоћ овде била, и водице заирила, Дође момче црна ока, На коњићу лака скока, Поздрави ме зборит оде: ‘Дајде, селе, мало воде!’“. Средњи Б део је сложенији и сâм је по облику песма сачињен од два периода. У одсеку Б испевани су стихови „Ове речи – слатке стреле – Минуше ми груди беле – Скочи’ млада, њему стиго’, Диго’ крчаг, њему диго’, Рука дркта... рука доле, Оде на две на три поле.“ Последњи, варијантно репризни одсек, доноси материјал из првог одсека, али онај из друге реченице модулира у паралелни е-мол, да би се почетни и основни тоналитет потврдио на самом крају, након исту-

⁵ Троделна форма соло песме још увек је ретка код Шуберта. Чешћа је код Шумана, а преовладава тек код Брамса (упор. са: НАНСКОК 2010: 142–176).

пања у тоналитет II ступња. Реприза доноси стихове: „Још од њега леже црепи, Али де је онај лепи? Кад би сада опет дошо, Ма и овај други прошо.“

Поставља се питање због чега је Хорејшек прибегао описаној дистрибуцији поетских фраза. Један од одговора упућује на музичко (ре)интерпретирање поетског текста у оквиру којег се елементи музичког језика третирају као засебан простор израза. Продор аутономне музичке логике, која се код Хорејшека манифестује понављањем појединих стихова зарад постизања заокружених музичких целина (сличну појаву налазимо код Шумана), сведочи о искораку из идејно-естетске сфере предромантичарске „племените једноставности“. С друге стране, реализације Хорејшекове песме у виду клавирског слога с потписаним текстом упућује на рудиментарну и у другој половини XIX века већ анахрону праксу удвајања деонице гласа и горњег гласа клавирске пратње.

Хорејшек је своја музичких средстава у овој песми ставио у службу дочаравања афективне димензије стихова. У средњем делу песме „дрхтај“ девојке која испушта крчаг с водом пропраћен је стакатном и динамички диминуираном триолском фактуром, да би разбијање крчага у стиху „оде на две на три поле“ било музички представљено интонативним ширењем линије и динамичком градацијом усмереном према кулминативној тачки у стиху „Скочи' млада, њему стиго“⁶. Хорејшек је, дакле, обратио пажњу на латентну нарацију у позадини исповедног заноса девојке која се присећа љубавног дрхтаја. Својом троделном формалном концепцијом, у којој су првом делу поверени уводни стихови, другом заплет, а трећем расплет, остварио је музичку драматургију која рефлектује одмењивање експозиционог, развојног и репризног одсека, са све одговарајућим тоналним планом. На тај начин су аспекти једноставног и комплексног музичког мишљења – мелодија и клавирска фактура с једне, и музичка форма с друге стране – доведени у синергијски однос.

Потцењивачки тон којим Кучукалић говори о Хорејшеку потребно је донекле ревидирати, јер за разлику од Корнелија Станковића, чија су музичко-формална решења увек условљена текстом и као таква се манифестују у виду реченице, периода или периода с проширењем, Хорејшекова песма *Девојка на сџуџенци* демонстрира примену аутономне музичке логике у циљу достизања одговарајућег музичког тумачења поезије.⁶ Оно што повезује Корнелијеве и Хорејшекове песме јесте

⁶ Аутономни простор музичког израза омогућава да се музичким средствима развија и модификује значењски садржај песме као комплексне музичко-поетске целине. Однос средстава музичког израза према поетском тексту може бити конвергентан („појачавалачки“) или дивергентан (иронијски и „подривајући“). И један и други однос у парадигматском

заснивање клавирске деонице на моделу четворогласног хорског слога. Развој и даља диференцијација клавирске пратње може се и из тог угла посматрати као главни показатељ степена романтичарског „зрења“ српске соло песме.

Значајна предромантичарска остварења на подручју српске соло песме дугујемо Даворину Јенку. Код овог аутора и даље налазимо деоницу гласа интегрисану у клавирски слог, што значи да деоница пратње није осамостаљена у мери потребној да постане судеоник у музичком тумачењу поезије. Егземпларна је у том смислу Јенкова песма *Укор*, познатија по почетним стиховима „Где си душо, где си рано“.⁷ Поетски текст такође потиче од Бранка Радичевића, а стилски елементи припадају сфери имагинарног градског фолклора са севдалијским призивом. Уз суптилније аспекте музичког „читања“ поезије, Јенкова песма садржи и једноставније формално решење од оног које налазимо у Хорејшековој песми *Девојка на стијугеницу*. Њена формална структура је строфична, с дводелном песмом у основи и уводом од четири такта који раздваја строфе приликом понављања. Скрећемо пажњу на Кучукалићеву анализу клавирске деонице у Јенковој песми *Укор*:

Клавирски слог у овој пјесми писан је једноставно и представља само хармонску подлогу мелодије. Кретање горње деонице стриктно се придржава тока пјевачке мелодијске линије, тако да једино четири уводна такта доносе самосталан музички материјал и извесну покретљивост дионица базирану на растављеним акордима. Према томе, апсолутно подређен пјевачкој дионици, клавирски парт пјесме у цјелини нема самосталан експресивни значај. (КУЧУКАЛИЋ 1975: 53).

Клавирска деоница у Јенковој песми *Укор* збиља јесте у служби хармонске и ритмичке подршке мелодијској линији, с тим што ипак најављује своје будуће осамостаљивање и значајнију драматуршку улогу. Друга позната Јенкова песма коју Кучукалић анализира, *Млада Јелка*,⁸ у том смислу не доноси неки значајнији искорак, али тако нешто

облику срећемо код Шуберта као првог „класика“ лида који је овом музичком жанру подарио достојанство прворазредног уметничког жанра.

⁷ За ову песму Кучукалић каже да спада у Јенкова најпопуларнија дела, одређује је као „бидермајерску романсу“ и напомиње да је „међу народ продрла у толикој мјери да се потпуно идентификовала с анонимним фолклорним творевинама“ (КУЧУКАЛИЋ 1975: 51).

⁸ За Јенкову песму *Млада Јелка* Кучукалић наводи да је „у српској музици први примјер соло пјесме која по својој форми указује на прокомпоновани карактер“, те да „по неким карактеристикама, прије свега мелодијској линији широког лука и изразито кантабилног карактера и неким хармонским изражајним средствима [...] показује елементе раноромантичарског стила“. О њеној клавирској деоници исти аутор каже следеће: „од сличних дјела првих њемачких и аустријских романтичара Јенкова Млада Јелка заостаје највише у погледу клавирског слога, који је неразвијен. Током готово читаве композиције десној руци је повјерена

чини песма *Зујџе стируне*, чији моторични триолски пулс у клавирској деоници обезбеђује фактурну бујност, уједињујући ритмички образац и подршку деоници гласа латентном мелодијском линијом од највиших тонова фигурације.

Иако су песаме претходника и савременика Јосифа Маринковића оцењене као предромантичарске због односа између деоница гласа и пратње, Јенкови радови нису меродавни за целокупан предромантичарски и(ли) бидермајерски вокално-лирски корпус српске музике. Као пример знатно развијеније клавирске пратње може се навести Толингерова лирска балада *Ђулићи* на стихове Јована Јовановића Змаја.

Мрачни, кратки дани,
Суморно јесење,
На небу облаци –
На срцу камење.

Сестра моја болна,
Оца, мајке нема, –
Ја је љубим, грлим
Рукама обема, –

Грлим, љубим, тешим
Ал' суморно вече
Кô да песму пева:
„Ој, пелен-пеленче!“

Ој, не знам је тешит',
Срце ми је стена;
Лепше ли је теши
Другарица њена.

То румено чедо,
Мелем наших рана,
То пролеће живо
Сред јесењих дана.

Ох, румено чедо,
Пролеће и цвеће,
Знаш ли ону песму:
„Ој, пелен-пеленче!“

мелодијска линија пјевачеве дионице, док се у лијевој руци нижу акорди трозвука као хармонска подлога мелодије. Сви тонови акорда звуче истовремено и Јенко није покушавао да, на примјер, употребом растављених акорада, постигне извјесну покретљивост и разноликост“ (Куџукалић 1975: 51).

Сестро моја, селе,
Тебе мелем вида,
Мене туга мори,
Срце ми се кида.

Реци твојој друзи
Ох, не реци, ћути,
Не знам ни сам шта је,
Што ми душу мути.

Ај, румено чедо,
Пролеће и цвеће,
Ја знам ону песму:
„Ој, пелен-пеленче!“

Сестро моја, селе,
Одлани ми тугу,
Ој, загри, сестро,
Своју верну другу.

Па јој реци, реци...
Ој, не реци, ћути,
Боље је нек не зна,
Нека и не слути.

Што да чује јаде,
Кад разумет' неће
Тужна је то песма:
„Ој, пелен-пеленче!“

Ово Толингерово дело обележено је као раноромантичарско, али не због физиономије клавирске деонице, већ због прозодије текста. Баш као и Јенкове, Толингерове вокално-лирске минијатуре обилују несагласјима између музичких и поетских акцената, што се од успостављања декламационог принципа као вокално-стилске парадигме узима за композиционо-техничку несавесност.⁹ Неусаглашеност поетских и музичких акцената у Толингеровим соло песмама на Змајеве стихове један је од разлога што се ове песме нису одржале на репер-

⁹ Ако је Хуго Волф у немачкој средини дао смернице у правцу ревидирања односа тона и речи тако што је прво жестоко нападао Брамса због тога што у својим песмама не поклања довољно пажње расподели акцената у духу немачког говорног језика, тада не изненађује ни често подсећање у нашој музиколошкој литератури на погрешну акцентуацију текста код страних, а одомаћених композитора попут Словенца Јенка и већег броја чешких композитора. Сматра се да управо таква акцентуација лимитира уметничку вредност њихових остварења.

тоару, нити им је дат значајнији простор у прегледима историјског развоја српске соло песме.¹⁰ У погледу односа између поетског и музичког дискурса, као и развијености клавирског парта, Толингерове соло песме пак стоје уз бок са Маринковићевим најбољим делима.

Клавир као инструмент у Толингеровим песмама не само да није ограничен на интонативну и хармонску подршку певачу већ делује као посве самосталан актер у драмском микрокосмосу вокално-лирске минијатуре. У оквиру диференцијације музичког материјала, клавирска деоница размењује тај материјал са деоницом гласа и разрађује га у мотивско-тематским слојевима фактуре.¹¹ Осамостаљени музички „коментари“ у клавиру притом раздвајају и повезују контрастне одсеке песме. Ако *Ђулић* и *II. Ђулић* схватимо као баладно-лирски диптих, улога клавирске деонице упоредива је са оном коју клавир има у Шумановим циклусима. Ако пак трајање и контрастну драматургију унутар песама посматрамо понаособ, онда је Толингерова песма *II. Ђулић* упоредива са соло песмама какве срећемо у стваралаштву Франца Листа и Хуга Волфа. Као присталица Вагнера Толингер је, може се из тога закључити, усвојио одређене елементе новонемачке оријентације и стремио продубљеној музичкој артикулацији поетског текста.¹²

(Рано)романтичарска концепција Толингерове песме заснована је на самосталној и развијеној клавирској деоници усмереној ка музичком тумачењу поетског текста који тематизује чежњу због неостварене љубави и поставља лирски субјект у позицију романтичарске неодлучности и пасивности. Поетско „ја“ пита се да ли да вољеној особи, у овом случају сестриној другарици, призна своја осећања. Док се поетски субјект налази у стању унутрашњег превирања, музика афективно илуструје емотивни „напон“ стихова.

¹⁰ Проучавајући Толингерове соло песме, Зија Кучукалић је овом композитору условно дао ласкаву оцену, рекавши да се „Толингер [...] највише уздигао изнад својих суплеменика који су деловали у Србији“, али се притом ограничио на третман клавирске деонице, док је у погледу хармонског и ритмичког израза исказао резервисаност речима да Толингер „ни у једном од ова два изражајна елемента није показао ништа ново“ (КУЧУКАЛИЋ 1975: 66).

¹¹ Треба имати у виду да мотивска грађа увек представља семантичку допуну значењском тоталитету здружене поетско-музичке целине, а самим тим представља и услов за вишеслојност односа између музичког и поетског дискурса.

¹² Кучукалић ову потенцијалну интертекстуалну релацију помиње у светлу Вагнеровог „утицаја [...] на његово [Толингерово, прим. Н. С.] мелодијско обликовање“ (КУЧУКАЛИЋ 1975: 33). На вагнеровску ариозну декламацију Кучукалића асоцира иницијална мелодија у прва четири такта песме *II. Ђулић*, и то највероватније због осамљивања гласа над издржаним акордом у клавирској деоници. Мелодијско језгро Толингерове песме садржи прекомерну секунду на прелазу из трећег у четврти такт, што јасно говори о њеном севдалијском мелодијском „штимунгу“. Вагнеров романтичарски утицај стога је примереније констатовати на нивоу музичке драматургије у целини, базиране на подвајању поетско-музичког дискурса и реализацији потенцијала музике да „проговори“ сопственим језиком мотивско-тематског рада.

Меланхолично расположење с почетка дато је у стиховима „Мрачни, кратки дани, суморно јесење, на небу облаци, на срцу камење; Сестра моја болна, оца, мајке нема, ја је грлим љубим, рукама обема“. Унутрашња реалност субјекта музички је артикулисана мотивом севдалијског призвука и ритмичком структуром у којој се издваја синкопирани субмотив. Мелодијски замах у првој строфи има три битна обележја – каденцирајућа „одморишта“ на другом ступњу, размештање римованих речи на различите добе такта и мелодијско-ритмичку кривуљу чија прозодија упућује на мађарски начин изговора српских речи. Док се каденце на другом ступњу могу сматрати елементима националног музичког стила, Толингерови почетни кораци у осамостаљивању ритма од метра своје контекстуално упориште налазе у идеји вагнеријанске „музичке прозе“.

Пример 4. Роберт Толингер, II. Ђулић, т. 1–12.

Р. Толингер, дело 13.

ГЛАС.

ГЛАСОВИР.

Andante sostenuto. Tempo rubato.

p una corda molto cantabile

Tempo.

Мра-чни, кра-тки да-ни, су-мор-но је-се-ње, на не-бу о-бл-а-ци на

pp *tre corde*

f *p poco a poco ritard.*

ер-цу ка-ме-ње, на ер-цу ка-ме-ње.

p poco a poco ritard.

Појава отворене хроматике потом се јавља у стиховима „Ал суморно вече, као да песму пева“, да би рефрен сумирао емотивно стање у стиховима „Ој, пелен, пеленче, Ој, пелен, пеленче“ на бази градивних елемената балканског мола.

Пример 5. Роберт Толингер, *II. Булић*, т. 23–28.

ГЛАС. *Tempo. pp. mezza voce*
 Ал - сумор - но ве - че

ГЛАСОВИР. *Tempo. p*

ка - о да пе - сму пе - ва: *Tempo rubato. ben tenuto pp.*
 „Ој, пе - лен пе - лен - че!“ *Tempo rubato. pp. colla parte con sordino*

К. Т. 14

Краткотрајна промена расположења доноси промену тонског рода, па тако музички ток у стиховима који говоре о вољеној особи – „То румено чедо, мелем наших рана, то пролеће живо, сред јесењих дана“ – модулира у паралелни дур, чиме се афективна опозиција између дура и мола потврђује и у контексту хроматизованог хармонског језика.

Пример 6. Роберт Толингер, *II. Булић*, т. 43–44.

ГЛАС. *Un poco mosso, quasi Andantino. p*
 то ру - ме - но че - ло, ме - лен ша - њих ра - на,

ГЛАСОВИР. *Un poco mosso, quasi Andantino. pp una corda*

Елементи декламативног вокалног стила током целе песме се одмењују са обрисима раноромантичарске „лепе мелодије“, доприносећи рељефној мелодијској и ритмичкој слици. Обиље артикулационих ознака, промена темпа, међу којима се често јавља и темпо рубато, сведочи о бризи за детаљ и професионалном нивоу Толингерове композиционе технике. Форма песме је варирано строфична, али и знатно комплекснија од раноромантичарских узора за ово формално решење. Уместо на измењеном понављању, песма је пре заснована на контрастној драматургији, карактеристичној за музичке жанрове са драмским претензијама. У сваком случају, реч је о контрастној драматургији вишег реда од оне која је уочена у Хорејшековој песми *Девојка на сџуденцу*.

Песме *Девојка на сџуденцу* Вацлава Хорејшека и *II. Ђулић* Роберта Толингера узете су као примери који сведоче о ширини предромантичарских оквира у којима се развијала српска соло песма. Све док је музиколошка пажња фокусирана на романтичарска и модернистичка лид остварења у историји српске соло песме, важна питања о њеним предромантичарским коренима остајаће без одговора. Уметнички ранг неких предромантичарских, бидермајерских и раноромантичарских дела притом треба реафирмисати како у музичко-историографском, тако и концертно-репертоарском смислу.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- МАРИНКОВИЋ, Соња. „Музика у XIX веку и првој половини XX века.“ У: *Историја српске музике: српска музика и евројско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 71–106.
- МАРКОВИЋ, Татјана. „Музички романтизам из стилско-историјског аспекта.“ У: *Историја српске музике: српска музика и евројско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 139–164.
- СТЕФАНОВИЋ Ана. „Соло песма.“ У: *Историја српске музике: српска музика и евројско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 357–404.
- HANCOCK, Virginia. “Johannes Brahms: *Volkslied/Kunstlied*.” In: HALLMARK, Rufus (ed.). *German Lieder in the Nineteenth Century*. New York: Routledge, 2010, 142–176.
- KUČUKALIĆ, Zija. *Srpska romantična solo pjesma*. Sarajevo: IP „Svjetlost“ – OOUR Zavod za udžbenike, 1975.

Nemanja N. Sovtić

***The Young Woman at the Fountain* by Václav Horejšek and
II. *Đulić* by Robert Tolinger as Steps Out of the Pre-Romantic Framework
of the Serbian Solo Art Songs Based on Poetry**

Summary

Pre-Romanticism in Serbian music includes a significant number of composers from the 19th century whose dwelling in the “hallway” of Romanticism has been perceived through a comparative relationship with the classics of Serbian Romanticism – Josif Marinković and Stevan Stojanović Mokranjac. In the field of art song, Pre-Romanticism is associated with the work of foreign composers in Serbian music, some of whom, such as Václav Horejšek, Davorin Jenko, and Robert Tolinger, made a significant step out of Pre-Romantic frameworks. This paper analyzes and interprets the two lesser-known and somewhat neglected songs by Horejšek and Tolinger, while some of Jenko’s works are mentioned in the context of the development of the piano parts as an indicator of the Romantic maturity of art song. Horejšek’s song based on the verses by Branko Radičević *The Young Woman at the Fountain* was realized in the form of a rudimentary composing style with a text below the piano part. Although it fits into the genre frameworks of pseudo-folklore art song, Horejšek’s song was written in a contrasting-reprise three-part form and thus oriented towards Brahms’ type of art song. Tollinger’s art song is Pre-Romantic in terms of the prosody of the text, but it is formally complex and rich in thoughtful and developed solutions of the piano part.

Keywords: Pre-Romanticism, art song, Václav Horejšek, Davorin Jenko, Robert Tolinger.

МАРИЈА Ђ. ГОЛУБОВИЋ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paperПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ МУЗИКЕ
У МЕЂУРАТНОЈ ЈУГОСЛАВИЈИ:
РУСКА ЕМИГРАНТСКА ПЕРИОДИКА**

САЖЕТАК: У периоду између два светска рата у Краљевини СХС/Југославији излазио је велики број емигрантских периодичних издања. Емигрантска периодика испољавала је идејно-политичке ставове, одражавала стање емиграције и унутрашњу политику друштва. У неким листовима могле су се наћи и рубрике везане за позориште и музику, најчешће најаве будућих и прикази већ одржаних културних догађаја. Ти чланци нису занемарљиви када се ради о проучавању музике у међуратној Југославији, посебно зато што пружају слику „другог“ и допуњују сазнања о музичким догађајима тога времена. У њима се уочавају становишта, културни обрасци, интерпретације и идеје које јасно показују становиште *ми* и *они*. Стога ће у раду бити анализирана одабрана емигрантска штампа у својству исцрпног извора за проучавање југословенске међуратне музике из перспективе припадника друге културе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: руска емигрантска периодика, Краљевина СХС/Југославија, међуратна музика, Београд, *Рускаја њазеџа* (1920), *Возрожденије* (1921–1922), *Новоје времја* (1921–1930), *Староје времја* (1923–1924), *Рускиј њолос* (1931–1941).

Емигрантска периодика у међуратној Југославији

У бурном XX веку или добу екстрема, како га је назвао британски историчар Ерик Хобсбаум (Eric Hobsbawm), по замаху, бројности и културном значају са руском емиграцијом вероватно се може упоредити једино одлазак културних радника и Јевреја из Немачке по доласку нациста на власт 1933. године. У Европи су центри руског расејања били Француска, Немачка, Краљевина СХС/Југославија, Бугарска и

* masa.dj.golubovic@gmail.com

** Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије (РС-200176).

Чехословачка, а до 1921. њихове престонице постале су велики центри емиграције. У складу са својим националним духом и карактером, Руси су у новој средини у којој би се нашли оснивали руску парохију са својим храмом, а потом позориште и новине. То су, према Николају Федорову, била три темеља и извора руског карактера и живота (FEDOROV 1939: 17), док је у Краљевини СХС/Југославији био важан и четврти, а то је била руска основна школа. Емигрантска штампа је испољавала идејно-политичке услове, одражавала стање емиграције, унутрашњу политику и културни живот. Бројна издања међуратног периода из вишеструких разлога била су кратког даха, брзо су ницала и још брже нестајала.¹ Као најраспрострањенији вид комуникације пре појаве радија и телевизије, штампа је током двадесетих година била од посебног значаја и постојала је у свим крајевима света где је било руског друштва. Сматра се да је у међуратном периоду изашло неколико хиљада периодичних издања.²

После Руског грађанског рата у Краљевину СХС је, према различитим проценама, у неколико таласа стигло између 30 и 70 хиљада емиграната. Историчар руске емиграције Мирослав Јовановић са наглашеним опрезом је наговестио да би се тај број могао кретати између 41 и 44 хиљаде. Током међуратног периода је број који Јовановић наводи био у константном паду, осим када се почетком тридесетих година накратко зауставио на 30.000. У другој половини тридесетих година одсељавања из државе и смртност у руској колонији тај број спустили су на око 25.000 Руса (Јовановић 1996: 186). Број Руса у Београду је током двадесетих година растао, а 1929. је износио оквирно 10.000 (РАДОВАНОВИЋ 1974: 158–159; АРСЕНЉЕВ 1996: 47). Тај број се одржавао током тридесетих година, све до Другог светског рата.

Руски емигранти су одмах по доласку у Краљевину СХС почели да објављују периодику. Према најопсежнијој библиографији коју је начинио Јован Качаки, број емигрантских периодичних издања износи 320 (КАЧАКИ 2003). У Београду, највећем центру емиграције у држави, за 25 година је изашло око 230 руских периодичних издања – новина, часописа и билтена (АРСЕНЉЕВ 2009: 141). Већина издања била је скромног дизајна и обима, штампана на најјефтинијем папиру, што је главни разлог њихове лоше очуваности у библиотекама и архивима. У њима

¹ У Краљевини СХС/Југославији су, примера ради, од преко 300 периодичних издања само три излазила деценију или мало дуже: *Новоје времја* (*Новое время*, 1921–1930), *Царскиј весник* (*Царский вестник*, 1928–1940) и *Рускиј ђолос* (*Русский голос*, 1931–1941). То представља тек 1% од укупног броја издања.

² Најисцрпнији каталог руске заграничне периодике представља сајт www.emigrantika.ru који је 2009. покренуо Дом руског зарубежја „Александар Солжењицин“ у Москви. Из каталога се види да ниједна библиотека на свету нема пуне комплете периодике.

је коришћена стара руска ортографија, док је совјетска реформа правописа била у потпуности игнорисана.³ Међу главним проблемима проучавања тог корпуса емигрантске периодике код нас представља њена (не)очуваност у библиотечким и архивским фондовима. Грађа за овај рад прикупљена је у Београду и Прагу и обухвата следеће руске новине: *Рускаја газетиа* (*Русская газета*, 1920), *Новоје времја* (*Новое время*, 1921–1930), *Стјароје времја* (*Старое время*, 1923–1924) и *Рускиј ѓолос* (*Русский голос*, 1931–1941).

Новине као историографски извор

Новине могу да послуже као веома богат примарни извор за проучавање историје, будући да приказују време у којем су настајале и одсликавају друштво тог времена. Самим тим, оне су исцрпан извор података о друштвеном, политичком, економском и културном животу времена у којем су биле објављиване. О великом значају новина као извора за историчаре говоре две обимне студије Луси Мајнард Салмон (*Lucy Maynard Salmon*) објављене још 1923. године (*MAYNARD SALMON 1923a; 1923b*). Ова ауторка је проучавала поузданост новина као историјског извора и указала је на то да се историчар „не бави само материјалним догађајима, него је подједнако заинтересован и за тумачење духа, времена или места. Тај дух откривају и истинити и лажни извештаји које објављује штампа“ (*MAYNARD SALMON 1923a: XLI*). Критичко читање новина може да донесе значајан увид у то како су друштва или културе видели себе и разумели свет око себе (*VELLA 2009: 192*).

Током анализирања новина, и уопште периодичних издања, истраживачи обично постављају питања која се могу груписати у три веће целине: институционална структура (друштвени контекст), формат (текстуални контекст) и садржај (текст). Једно од кључних питања за нас је питање „другости“, односно, постоји ли дихотомни однос „ми“ и „они“ (*VELLA 2009: 198–200*). Емигрантске новине биле су махом малог обима, те је и простор за бројне теме био ограничен. Па ипак, мало је вероватно да се одвио важан догађај у емигрантском музичком животу, а да му није било посвећено макар неколико редова у новинама, што је довољно за упоредну анализу са српском/југословенском периодиком и другим изворима. Руски музиколог Људмила Зиновјевна Корабелњикова (Людмила Зиновьевна Корабельникова) уочила је важност састављања летописа музичких догађаја према емигрантским новинама, јер се, према њеним речима, историја руске музике XX века не може у потпуности сагледати без *Руској зарубежја* (КОРАБЕЛЊИКОВА

³ У раду ће бити коришћена нова руска ортографија.

2017).⁴ Сагласно томе, ни југословенска међуратна музика не може се у потпуности сагледати без проучавања свих процеса и друштава која су допринела њеном развоју. У српској музичкој историографији постоји само једна студија посвећена музичком животу међуратног Београда написана на основу руских новина *Новоје времја* (Оташевић 2015),⁵ што је важан корак у том смеру. Проматрање руске периодике у сврху допуне сазнања о догађајима и процесима кроз које је пролазила музичка уметност на нашим просторима може водити ка проучавању емигрантског концертног живота и њихове програмске политике, потом њиховог доприноса београдској/југословенској концертној сцени, као и односа руских и српских музичара („ми“ и „они“).

Рускаја газета

Прве руске емигрантске новине у Краљевини СХС, *Рускаја газетиа* (Београд, 1920), почеле су да излазе у тренутку када је културни живот државе почео да се обнавља након вишегодишње паузе проузроковане ратним догађајима. Биле су то дневне јутарње новине, малог обима – свега један двострани лист. Излазиле су у периоду од 6. маја до 16. новембра 1920. и укупно је изашло 147 бројева.⁶

Ове новине пружају мало података о музичком животу у престоници током 1920, делом и због тога што су у том тренутку емигранти и даље пристизали. Па ипак, у њима можемо пронаћи прве трагове музичких тенденција Руса и функционисања у новој средини који ће се у наредне две деценије испољити у пуном сјају. Први значајан податак са којим се сусрећемо је отварање првог руског театра минијатуре „Златна лира“ („Золотая лира“) у ком је свирао и Оркестар краљеве гарде. „Златна лира“ била је отворена на адреси Дворска 11 (данас Драгослава Јовановића),⁷ на месту на којем се касније налазио један од најпознатијих руских ресторана у Београду, „Руска семја“ (потом „Руска лира“)⁸

⁴ Корабельникова је са сарадницима почела да израђује летопис који излази у часопису *ИМТИ (Искусство музыки: теория и история)* Државног института за студије уметности Министарства културе Руске Федерације. Летопис под називом *Слово о музыке в русском зарубежье: аннотированный каталог статей русскоязычной газетной периодики рубежа и первой половины 1920-х годов* објављен је у наставцима у бројевима 16, 17, 19, 20, 21 и 22/23 и делимично обухвата београдско *Новоје времја*. *ИМТИ* је електронски часопис и сви бројеви су доступни на <http://imti.sias.ru/>.

⁵ Како ауторка текста наглашава, у Народној библиотеци Србије су доступни бројеви из периода од 1922. до 1925, док је у Москви прегледала бројеве из 1921, 1926. и 1927. године. То значи да радом нису обухваћене последње три године (1928–1930).

⁶ Детаљнији библиографски подаци: <http://www.emigrantica.ru/item/russkaia-gazeta-belgrad-1920>

⁷ „Русская лира“, *Русская газета*, № 24, 5 июня 1920, 1–2.

⁸ На руском: „Русская семья“ и „Русская лира“.

(Голубовић 2021б: 186–187). Поред тога што је, по свој прилици, прво спомињање руског позоришта у штампи, овај податак указује и на то да је плодна сарадња емиграције и Оркестра краљеве гарде била успостављена од самог почетка. У том периоду су реситал у београдском „Мањежу“ дали баритон Александар А. Бавастро и пијаниста Јуриј Николајевич Померанцев (Юрий Николаевич Померанцев), ког историографија памти као оснивача првог бугарског симфонијског оркестра и директора Музичке школе при Руском народном универзитету у Паризу (Чуваков 2004: 573).⁹

Рускаја љазейша нам врло брзо открива још једну особеност руског музичког живота – љубав према оперети коју ће Руси веома неговати у емиграцији. То је био један од четири типа музичких и позоришних жанрова међу руским емигрантима који би се могли класификовати као комерцијална култура (Vesić 2015). Руска оперета која је допутовала из Софије, већ 23. јуна 1920. је са придруженим руским уметничким снагама из Београда почела да даје своје представе у сали „Касине“. У неколико дана игране су оперете *Ноћ љубави* (*Ночь любви*) Валентина Петровича Валентинова, *Гејша* (*Гейша*) Сиднија Џонса (Sidney Jones), *Краљ се забавља* (*Король веселится*) Рудолфа Нелсона (Rudolf Nelson) и *Силва* (*Сильва*) Имреа Калмана (Imre Kálmán).¹⁰ Те опере су се налазиле на редовном репертоару међуратних оперетских компанија које су биле у власништву руских емиграната или су их запошљавале (Vesić 2015: 106). У том периоду је са руским уметницима који су се налазили у Београду представе одржала Тамара Христофоровна Дејкарханова (Тамара Христофоровна Дейкарханова), један од оснивача и прима чувеног московског театра минијатуре „Шишмиш“ („Летучая мышь“) Никите Фјодоровича Балијефа (Никита Фёдорович Балиев). Први концерт био је одржан у, како су га Руси звали, Краљевском српском позоришту (вероватно аналогно императорским руским позориштима), а на програму су била најбоља дела са репертоара „Шишмиша“.¹¹ Успех је био толики да је већ неколико дана касније одржан још један концерт на којем су, између осталих, учествовали и Јевгениј Семјонович Марјашец (Евгений Семёнович Марьяшец), Антонина Петровна Свечинска (Антонина Петровна Малышева-Свечинская) и Владимир Александрович Нелидов – имена која ће бити врло активна на београдској међуратној сцени.¹²

⁹ Исто; „Театр и музика“, *Русская газета*, № 25, 6 јуна 1920, 1–2.

¹⁰ „Театр и музика“, *Русская газета*, № 38, 22 јуна 1920, 2; *Русский голос*, № 42, 27 јуна 1920, 1. Називи оперета Џонса, Нелсона и Калмана су у новинама објављени на руском језику, те се може претпоставити да је то био језик на којем су изведене.

¹¹ „Спектакль Т. Х. Дейкарханова“, *Русская газета*, № 39, 23 јуна 1920, 2.

¹² „Спектакль Тамары Дейкархановой“, *Русская газета*, № 46, 2 јула, 1920, 1.

Београд није дуго чекао ни на први руски ресторан који је отворен управо под тим називом – „Руски ресторан“ (Русский ресторан). Налазио се у хотелу „Бајлони“ у Немањиној улици, „на пет минута хода од хотела Москва“.¹³ Поред тога што су у њему радиле Русиње, ресторан је имао велику дворану за концерте, окупљања, лекције и плес, али и башту,¹⁴ што га је вероватно чинило једним од центара окупљања емиграције у престоници. У њему су одржавани концерти, међу којима је био и концерт руског дувачког оркестра под управом Андреја Николајевича Кузменка (Андрей Николаевич Кузменко), на којем су свиране руске и српске композиције.¹⁵ Иако програм концерта, нажалост, није познат, он говори о тежњи музичара да чувају своје наслеђе, али и да се приближе култури земље домаћина како би могли у њој да функционишу. У годинама које следе, показало се да су и оркестри балалајки имали на репертоару композиције из српске музичке баштине. После концерта били су забаве и плесови. Њихова ресторанска и кафанска традиција дубоко је уткана у друштвени живот међуратног Београда, посебно на пољу музике (Голубовић 2021а).

У наредним бројевима наилазимо на још интересантних, али штурних података. Дирекција Првог руско-српског друштва које су држали В. Иванов и В. Матосевич¹⁶ отворила је реновирану биоскоп-позориште „Опера“ на адреси Поенкареова (данас Македонска) 7. Уз биоскоп и ресторан, налазио се ту и кабаре.¹⁷ У другој половини XIX века и све до почетка Првог светског рата та је зграда била позната као хотел-гостионица „Булевар“ са великом салом у којој су одржавани разне музичке и позоришне представе, скупови и свечаности. У хотелској сали на размеђи векова глумац и редитељ Брана Цветковић са својим „Орфеумом“ играо је водвиљске представе, а пред балканске ратове је Жарко Савић отворио прву београдску оперу због чега је хотел и променио назив у „Опера“ (Голубовић 2019: 53–56). Касније се ту налазио ресторан „Завалишина“ у ком је Руско књижевно-уметничко друштво једно време одржавало своје „суботњике“, вечери на којима се веселило и „банчило“ до ситних сати (Голубовић 2021б: 200). Интересантно је да српска кафанска историографија са изузетком два-три најпознатија

¹³ Вероватно се мисли на гостионицу „Бајлони“ која се налазила у Савамали, на Хајдук Вељковом венцу (у околини данашњег Железничког музеја). Више о гостионици: Голубовић 2019: 121.

¹⁴ „Русский ресторан“, *Русская газета*, № 43, 27 јуна 1920, 1.

¹⁵ „Концерт руског духовог оркестра“, *Русская газета*, № 73, 15 августа 1920, 1.

¹⁶ Ради се о штампарској грешци, треба „Матусевич“ (у Београду се сретало и W. Matusevitch). Према мишљењу Алексеја Арсењева може се претпоставити да се ту ради о Русу, генерал-мајору Василију Александровичу Матусевичу (Василий Александрович Матусевич), који је касније живео и умро у Загребу.

¹⁷ „Опера“, *Русская газета*, № 65, 5 августа 1920, 1.

руска ресторана не зна за друге њихове угоститељске објекте. Дакле, почетком августа 1920. Београд је могао да се похвали постојањем два руска театра лаког жанра: први је радио у „Златној лири“ под вођством Гудара (Иван Василјевић Василјев-Гудар), а други је био театар-кабаре „Опера“ у којем су наступали Лебедински, Ласка и Јаковљев.¹⁸

Истог месеца први пут у руским новинама наилазимо на име Александре Јемелјановне Ростовцеве (Александра Емельяновна Ростовцева), оперске певачице и угледне уметнице московске Опере С. И. Зимица. У новинама је оглашавала часове певања и сценске уметности,¹⁹ а касније је постала један од најугледнијих наставника певања радећи у музичкој школи „Станковић“ у Београду. Крајем августа спомиње се позориште „Олимпија“ о којем готово да нема података, осим да су у њему наступали Марија Б. Ласка, Јаков Александровић Јаковљев (Јаков Александровић Јаковлев) и Георгије Дубровин.²⁰ Дубровин је био уметник Руске опере, али је био један од оних руских уметника које су погодили тешки дани преживљавања у иностранству.

Међу концертима који нису убележени у концертни летопис Слободана Турлакова (Турлаков 1994) био је и клавијирски реситал професора петроградског конзерваторијума В. В. Покровског у корист санаторијума руског Црвеног крста. На програму су били Ј. С. Бах (Johann Sebastian Bach), Ф. Шопен (Frédéric Chopin), Ф. Шуберт (Franz Schubert), Р. Шуман (Robert Schumann), Р. Вагнер (Richard Wagner) и Ф. Лист (Franz Liszt). Руски добротворни концерти биће током међуратног периода веома учестали, а најчешће ће ићи у корист ратним инвалидима и сиромашној деци за школовање.²¹

Возрожденије

Возрожденије је излазило понедељком и било је кратког даха. Излазило је под редакцијом Алексеја Ивановича Ксјуњина и Николаја Е. Јегорова у периоду од 31. октобра 1921. до 2. јануара 1922. и свет је угледало свега десет бројева.²² У њима се у рубрици „Театар и музика“ налазе два велика чланка која је потписао В. Василјевић: „Хофманове приче“ (бр. 8) и „Четврти историјски концерт“ (бр. 9), од којих је други интересантнији за проучавање зачетка руско-српских музичких односа

¹⁸ „Опера“, *Русская газета*, № 65, 5 августа 1920, 2.

¹⁹ „А. Е. Ростовцева“, *Русская газета*, № 72, 14 августа 1920, 1.

²⁰ „Театар и музика“, *Русская газета*, № 84, 29 августа 1920, 2; „Театар и музика“, *Русская газета*, № 97, 14 сентября 1920, 2; „Театар и музика“, *Русская газета*, № 107, 25 сентября 1920, 2.

²¹ „Театар и искусство“, *Русская газета*, № 109, 28 сентября 1920, 2.

²² Детаљнији библиографски подаци: <http://www.emigrantica.ru/item/vozhrozhdenie-belgrad-19211922>

у међуратној краљевини и уопште кохабитацију два друштва. Руско друштво у Југославији није одликовала хомогеност и његова позиција је била далеко комплекснија од позиције „ми“ (Руси) и „они“ (Југословени), зато што су постојале разне поделе у оквиру саме емиграције: социјална, идеолошка и генерацијска (Антанасиевич 2014: 374). Иако је југословенска средина углавном била пријатељски настројена према емигрантима, постојала су одређена трвења од самог почетка која су се задржала током целог међуратног периода. Та трвења су у сфери музичке уметности била заснована на упитним критикама појединих београдских музичких писаца, повремено чак и нескривеној зависти, зато што су желели да се музичка сцена развија захваљујући домаћим снагама, а не странцима, без обзира на поштовање Руса као „словенске браће“. Њихове оцене извођачке умешности руских уметника, посебно са временског растојања од готово целог века, тешко је третирати као објективне и субјективне, будући да се прикази истог концерта различитих критичара неретко доста разликују. Поред тога, није занемарљив ни економски моменат, будући да су Руси радили у државним институцијама попут Опере и Балета Народног позоришта, Радио Београда, потом музичким школама и другим институцијама, због чега су „домороци“ сматрали да им Руси заузимају радна места.

Крајем 1921. *Возрожденије* је писало како су руски уметници тужни због „нејасног и злокобног прогона“ које извесне новине воде против њих, тим пре што су у питању били они чији су уметнички циљеви „за сваког образованог човека били ван сумње“.²³ В. Василевич, аутор руског чланка, указао је на београдске дневне новине *Правда* које се нису одликовале посебним симпатијама према Русима и скренуо је пажњу на текст који је спомињао улогу Руса у београдском музичком животу, те је самим тим одударо од уобичајених текстова споменутог листа. У *Возрожденију* је био наведен руски превод одломка тог текста:

Погрешно је одвајати Русе у засебну групу и локално их као једну јединствену масу третирати. Ти Руси у уметничком смислу нису једнаке вредности. Међу њима има првокласних, другокласних и трећекласних уметника. Има бивших, садашњих и можда будућих снага. Има уметника са већ стеченом великом репутацијом, са слабом уметничком репутацијом и без ње [...] Поједини руски уметници, (кажем појединци, јер их не треба узимати глобално), учинили су врло много, јер су подигли јединицу мерила. Подигли су нове полазне тачке нашег уметничког мерила. Подигли су, дакле, ниво наше естетике уметности. Донели су интернационалну уметничку цивилизацију у непосредну близину. Пружили су прилике и широкој маси да се упозна са савременом интерна-

²³ В. Василевич, „4-ый Исторический Концерт“, *Возрождение*, № 9, 29 декабря 1921, 4.

ционалном уметничком цивилизацијом. А то представља, практично, убрзање процеса развитка домаће уметничке културе.²⁴

Васиљевич је сматрао да се те речи посебно могу применити на браћу Слатин,²⁵ која према његовом мишљењу и нису претендовала да буду првокласни музичари. По свему судећи, њему је тај однос према странцима „ми“ и „они“ био интересантан. Он је констатовао како у Русији строга публика никада није посматрала да ли је уметник добар зато што је „њихов“ или је лош зато што је странац. Публика која дуго није обраћала пажњу на те „досадне“ концерте браће Слатин у једном тренутку схватила је да су они „подигли јединицу мере“ и четврти историјски концерт је био крцат. Те концерте су браћа Слатин понављала у гимназији за ученике и оне који су били скромних примања, те се поставља питање због чега су они то радили – свирали у незагрејаној дворани за неколико десетина ученика. Као културни људи, они су видели себе као пропагаторе једне цивилизацијске тековине, што је у пракси значило да (вероватно) свесно раде на убрзању процеса развитка уметничке културе.²⁶ Био је то систем у којем су навикли да функционишу у својој домовини, тим пре што је њихов отац, Илија Иљич Слатин (Илья Иљич Слатин), био на челу Харковског одељења Императорског руског музичког друштва и директор Харковског конзерваторијума. Тешко је поверовати да се ради о неразумевању њиховог деловања, јер су и наставници Српске музичке школе и музичке школе „Станковић“ давали концерте камерне музике у годинама које су претходиле Првом светском рату (Турлаков 1994). Споменути чланак у *Возрожденију* указује на неколико важних чињеница. Концепт историјских камермузичких концерата браће Слатин и Јована Зорка, где се први одржавао као регуларни, а поновљени као гимназијски матине за омладину, није постојао у српској средини пре појаве споменутих руских уметника. Поред тога, у првој половини двадесетих година српска професионална музичка средина није лако подносила чињеницу да су водећи пропагатори камерне музике странци.

Притајена нетрпељивост према Русима постојала је све време током међуратног периода. Почетком тридесетих година, када су и у Краљевини Југославији почеле да се осећају последице светске економске кризе, у новинама *Jugoslovenska politika* појављује се 1932. низ текстова новинара Д. Павићевића у којима покушава да супротстави раскош Руса – беди Југословена (Косик 2007: 21). Упитно је колико се заиста

²⁴ Z., „Музика у Београду“, *Правда*, № 340, 12. децембар 1921, 2–3.

²⁵ Илија (пијаниста и диригент), Владимир (виолина) и Александар (виолончело).

²⁶ В. Васиљевич, „4-ый Исторический Концерт“, *Возрождение*, № 9, 29 декабря 1921, 4.

радило о раскоши, али нема сумње да су земљи која је након рата била рушевина са огромним људским губицима били потребни стручњаци из разних области. Пример томе је понуда Станислава Биничког баритону Павлу Фјодоровичу Холодкову (Павел Фёдорович Холодков), која је потекла из потребе за певачким снагама, а не благонаклоности према Русима, да из Цариграда пређе у Оперу у Београду. Уз то, штампа је писала да тако ниски хонорари за које су Руси пристајали да раде у Краљевини СХС нису постојали нигде (Голубовић 2021б: 53).

Новоје времја

Новоје времја биле су дневне новине које су излазиле у Београду у периоду од 22. априла 1921. до 26. октобра 1930. године. Укупно 2853 броја објављена током те деценије дају нам целовиту слику живописног културног живота „Руског Београда“. Издавач и главни уредник новина био је Михаил Алексејевич Суворин (Михаил Алексеевич Суворин), који је још 1903. у Санкт Петербургу од оца преузео уређивање истоименог дневног листа *Новоје времја* (*Новое время*, 1868–1917). Те руске новине су озбиљно схватале улогу музике у друштвеном животу, што је важило и за њиховог београдског наследника. Београдско *Новоје времја* данас је сведочанство једног друштва и времена, што га истовремено чини и једним од најбитнијих извора за проучавање музичког и уопште културног живота емиграције у Краљевини СХС/Југославији.

У својој књизи *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, у поглављу „Руски народни универзитет“, музиколог Роксанда Пејовић је исправно уочила да су Руси имали „сопствени интензивни музички живот који се одвијао паралелно са концертном активношћу српских музичких уметника“ (Пејовић 2004: 106). Ипак, у том поглављу настаје права заврзлама око хронологије концертних догађаја, учесника, као и назива институција – спомињу се и Руски народни универзитет [РНУ] и Руско музичко друштво [РМД]. Те две институције заиста повезују иста имена, зато што су музичари популарних концерата у организацији РНУ (1925–1928) учествовали у оснивању РМД почетком 1928. године. Новине *Новоје времја* пратиле су све музичке догађаје, од историјских камермузичких концерата, оперских и балетских представа, концерата Руског народног универзитета и Руског музичког друштва, до „суботњика“ и балалајки. То нам омогућује да направимо хронологију догађаја са бољим увидом у учеснике, концерте и публику, али и појачамо тезу о „паралелном“ музичком животу.²⁷

²⁷ О делатности РНУ и РМД вид. Голубовић 2021б.

За разлику од већине других руских новина, *Новоје времја* је излазило свакодневно (осим понедељком и празницима) па је самим тим омогућавало и више простора за текстове из сфере уметности. Уобичајена рубрика називала се „Театар и музика“ (Театр и музика). Као и у другим руским новинама, музичке текстове и критике нису писали професионални музичари, већ љубитељи уметности. Текстови су често били непотписани или потписани само иницијалом, и само два имена су се истакла на том пољу: песник Константин Јаковљевич Шумљевич (Константин Яковлевич Шумлевич) и аутор који се потписивао алијасом Рене Санс.

С почетка двадесетих година можемо издвојити „суботњике“ Књижевно-уметничког друштва и Историјске камермузичке концерте квартета Зорко–Слатин (1921/1922). Београдски „суботњаци“ су се недавно само провлачили кроз научне радове (Косик 2007; 2010; Оташевић 2015), али им је у докторском раду аутора ових редова посвећено цело потпоглавље (Голубовић 2021б: 190–201). То потпоглавље написано је на основу текстова из листа *Новоје времја*, зато што их београдска периодика не спомиње. Били су то својеврсни концерти из дореволюционарних времена који су почињали „озбиљном“ музиком, а завршавали се касно у ноћ уз кабаретску забаву, свирку балалајки и руске циганске романсе. Те концерте, који су се одржавали по београдским ресторанима, врло радо су посећивали и српски уметници од којих можемо споменути Стевана Христића, Јелену Докић, Евгенију Пинтеровић, Јосипа Ријавца, Живојина Томића и друге, а основано можемо претпоставити и да су учествовали на њима. Било је то време када је Београдом већ грмео „жаз-банд“.²⁸

Од десет камерних концерата које је квартет Зорко–Слатин одржао у сезони 1921/1922. у музичкој школи „Станковић“ (Оташевић 2015: 13; Голубовић 2021б: 84–87), посебну пажњу привлачи управо последњи зато што је био посвећен југословенској музици, а у *Лейойису* Турлакова се уопште не спомиње (Турлаков 1994). Најава тог последњег концерта у руским новинама, који је требало да се одржи 16. маја, уједно је и кратак извештај о целом циклусу. На програму су била дела Косте Манојловића (песме и менует за гудачки квинтет), потом песме Станислава Биничког, Петра Коњовића, Антона Лајовица, Милоја Милојевића, Ристе Савина, Стевана Христића и других, али и Квинтет Петра Стојановића. На концерту су учествовали Мирослава Бинички, Светозар Писареввић, Јосип Ријавец, Војислав Турински и виолиниста Александров.²⁹

²⁸ „Београдска недеља“, *Политика*, № 4987, 12. март 1922, 1.

²⁹ С., „Последний концерт Слатиных“, *Новое время*, № 315, 14 мая 1922, 3.

Аутор текста истакао је да су заслуге браће Слатин за развој музичке уметности у Београду веома значајне, те да су за 10 концерата упознали београдску публику са око 25 камерних дела. Концерти су били добро посећени и владало је интересовање за „озбиљну“ музику. С друге стране, београдска критика је писала да концерти нису особито добро посећени, али да су више успеха имали домаћи музичари који су на њима наступали. У прилог томе да се тихо потискивала улога браће Слатин у музичком животу Београда говори и наслов Милојевићевог приказа „Г-ца Стаматовић. Интерпретација Дворжака и Новака“ у *Полицији*, где стидљиво и готово неприметно пише да је то седми по реду концерт из циклуса историјских камермузичких концерата.³⁰

Староје времја

Староје времја је у прво време излазило само понедељком, а потом два пута недељно (од бр. 59) и два пута месечно (од бр. 79) у периоду од 25. септембра / 8. октобра 1923. до 15/28. септембра 1924. године. Под одговорним уредником Ћ. Станковићем изашла су укупно 82 броја (Качаки 2003: 345; Арсенјев 2009: 144).³¹ Уредништво овог листа је већ у првом издању нагласило да је новинама дат назив са идејом да читаоце расуте по целом свету врате у време из ког носе најбоље успомене.³² Са поетским призвуком, *Староје времја* је кроз ситнице попут афоризама и анегдота враћало читаоце у драгу прошлост. У сфери музичке уметности ове новине су доносиле вести о „унутрашњем“ животу емиграције, а њихову специфичност чинили су нотни прилози који су ишли као бесплатан додатак уз издање.

Особени музички догађаји из емигрантског живота били су такозвани „суботњаци“, концерти који су се, као што им и само име каже, одржавали суботом. Из кратког чланка поводом 19. „суботњика“ одржаног у ресторану „Рускаја семја“ сазнајемо да је у публици било много Срба и странаца. Том приликом наступао је оркестар балалајки под управом Георгија Диодоровича Чернојарова (Георгий Диодорович Черноярлов), а поред њих су романсе и оперске арије С. В. Рахмаинова (Сергей Василевич Рахманинов), П. И. Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), Ж. Бизеа (Georges Bizet), М. И. Глинке (Михаил Иванович Глинка), Ћ. Вердија (Giuseppe Verdi), Н. А. Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков) изводили оперски певачи

³⁰ Ми, „Г-ца Стаматовић. Интерпретација Дворжака и Новака“, № 4965, *Полиција*, 18. фебруар 1922, 4.

³¹ Детаљнији библиографски подаци: <http://www.emigrantica.ru/item/staroe-vremia-bel-grad-1923-1924>

³² *Старое время*, № 1, 8 октобра (25 септембра) 1923, 1.

Георгиј Матвејевич Јурењев (Георгий Матвеевич Юренев) и Неонила Григорјевна Волевач (Неонила Григорјевна Волевач).³³ На „суботњацима“ су наступале и оперске певачице Ксенија Јевгенијевна Роговска (Ксения Евгеньевна Роговская), Јелизавета Лиза Ивановна Попова и Софија Рудолфовна Драусалъ (София Рудольфовна Драусалъ), виолончелиста Владимир Иљич Слатин (Владимир Иљич Слатин), а на клавиру их је често пратио Владимир Александрович Нелидов. На програму су поред споменутих композитора биле и арије А. П. Бородина (Александр Порфирјевич Бородин), А. Г. Рубинштајна (Антон Григорјевич Рубинштейн), Р. Леонкавала (Ruggero Leoncavallo) и Ђ. Пучинија (Giacomo Puccini), а новине су констатовале како је публика успела да оцени уметнички значај „суботњика“ који су од скромне ресторанске сале правили истинску оперску сцену.³⁴ Посебно је занимљиво да је крајем 1923. круна репертоара оркестра балалајки Г. Д. Чернојарова био фокстрот „Shake-hands“,³⁵ што скреће пажњу на упливе раног џеза и његову популарност на београдској концертној сцени почетком двадесетих година. О томе колика је била популарност оркестра балалајки у Југославији од самих почетака говори податак је да оркестар Г. Д. Чернојарова за свој други јубилеј у биографији имао преко 150 композиција на репертоару, 73 посећена града, наступа на Двору у Београду и гостовање у Шпанији, где су два концерта дали у присуству краља у његовој летњој резиденцији у Сан Себастијану.³⁶

У листу *Староје времја* оглашавао се нотни магацин Друштва „Руска штампа“ (О-во „Русская печать“) из Кршка у Словенији. Њихов каталог нота обухватао је „нове и омиљене“ романсе, валцере, плесове, арије, куплете, опере, оперете и каталог се могао бесплатно наручити.³⁷ Доступни подаци не указују на то да је споменути каталог сачуван, због чега немамо ни податак о томе ко су били издавачи споменутих нота, нити како су оне набављане.

Ове новине су као специфичност имале бесплатан прилог који су чиниле ноте руских народних и циганских песама, романси, оперских арија и хорова, као и војних маршева. Према фонду у Народној библиотеци Србије који смо имали прилике да прегледамо, објављено је укупно 67 композиција (погледати Прилог). Избор објављених композиција указује на то да је редакција тежила да доступним учини дела важна

³³ „В Русской семье“, *Старое время*, № 2, 15 (2) октябрия 1923, 3.

³⁴ „В Русской семье“, *Старое время*, № 3, 22 (9) октябрия 1923, 3; „В Русской семье“, *Старое время*, № 5, 5 ноября (23 октябрия) 1923, 3; „В Русской семье“, *Старое время*, № 7, 19 (6) ноября 1923, 3; „В Русской семье“, *Старое время*, № 8, 26 (13) ноября 1923, 3.

³⁵ „В Русской семье“, *Старое время*, № 7, 19 (6) ноября 1923, 3.

³⁶ „Хор Черноярова“, *Старое время*, № 12, 24 (11) декабря 1923, 3.

³⁷ *Старое время*, № 13, 31 (18) декабря 1923, 4.

за општу културу друштва, али је тиме и додатно омогућавала упознавање са руском музичком традицијом. Међу њима су биле објављене и ноте српских песама у преводу на руски *Где-то далеко (Тамо далеко)* и *Пусти меня (Пушчи ме)*. Уколико бисмо изоставили из разматрања специјализоване музичке часописе попут *Музичкој власника* (1922) и *Ревиије музике* (1940),³⁸ *Сѣпароје времја* биле су једине новине у међуратном Београду које су објављивале нотне прилоге.

Рускиј голос

Рускиј ѿолос су биле националне, јавне и војне недељне новине. Изашла су укупно 522 броја у периоду од 12. априла 1931. до 6. априла 1941, када је с почетком рата објављен последњи број.³⁹ Иако за музичку уметност нису исцрпан извор као што је то за претходну деценију било *Новоје времја*, *Рускиј ѿолос* је најважније руско периодично издање за тридесете године. Сходно томе, оно је и један од главних извора за проучавање Руског музичког друштва у Београду.⁴⁰ Као што је случај у новинама *Новоје времја* чија се рубрика за сценску уметност звала „Театр и музика“, *Рускиј ѿолос* је имао рубрику врло сличног назива – „Позориште и уметност“ (Театр и искуство). Критичари су писали под псеудонимима, а најчешће се срећу Н. З. Р.,⁴¹ А. Н[икольский]⁴² и Аmater.

У *Руском ѿолосу* најављивана су популарна предавања пропраћена музичким илустрацијама филозофа И. И. Лапшина (Иван Иванович Лапшин) о руским композиторима.⁴³ Та предавања била су одржана у организацији Руског музичког друштва приликом Лапшиновог боравка у Београду 1931. године. Његови текстови под насловом „Силуете руских композитора“, према којима су предавања највероватније била и конципирана, били су објављени у преводу на српски језик још раније у часопису *Руски архив* (Грулић 2012: 48–49). Било је то први пут у српској музичкој историографији да се појави корпус текстова о руским композиторима. Споменути часопис бавио се темама из политике,

³⁸ О споменутих музичким часописима вид.: Васић 2009; 2015.

³⁹ Детаљнији библиографски подаци: http://www.emigrantica.ru/item/russkii-golos-belgrad-1931-1941?category_id=78

⁴⁰ О делатности Руског музичког друштва у Београду вид.: Голубовић 2021б: 210–230.

⁴¹ Николај Захарјевич Рибински (Николай Захарјевич Рыбинский, 1887/1888–1955) био је писац и драматург са свршеним универзитетом Св. Владимира у Кијеву. У емиграцији је током међуратног периода живео у Београду и као новинар је сарађивао са београдским и париским емигрантским новинама. Више о Н. З. Рибинском у: Чуваков 2005: 333.

⁴² Вероватно Александар Александрович Никольски (Александр Александрович Никольский, 1868–1942) (Чуваков 2004: 129).

⁴³ „В Русском Музыкальном Обществе“, *Русский голос*, № 3, 26 апреля 1931, 6.

културе и привреде Русије и излазио је од 1928. до 1937. под уредништвом Павла Стефановића. Био је једини часопис са југословенских простора који је успео да стекне велики углед у земљи и међу руским емигрантима у свету (Лукшић 1989: 342–343).⁴⁴

Рускиј ѿглас је редовно извештавао о балетским школама Јелене Дмитријевне Пољакове (Елена Дмитриевна Полякова) и Вере Дмитријевне Чаљејеве Гортинске (Вера Дмитриевна Чалеева-Гортинская). Руско друштво је изузетно ценило њихове успехе који су били постигнути у тешким условима изгнанства, а београдска штампа им је редовно одавала признање зато што су одшколовале значајан кадар ансамбла Балета Народног позоришта.

Према су исцрпнији текстови о музичкој уметности били умерено ретки, чланак о концерту хора Вознесењске цркве скреће пажњу својим програмом и коментарима критичара А. А. Николског. Тај концерт био се састојао из дела Павла Григорјевича Чеснокова (Павел Григорьевич Чесноков), чувеног руског композитора духовне музике епохе „сребрног века“. Хор је ноте добио захваљујући епископу бачком Иринеју који их је прибавио током боравка у Москви. Према речима критичара, концерт је имао великог успеха пошто је публика врло бурно аплаудирала што, иако није било типично за концерте духовне музике у руској средини, ипак јесте означило успех композитора и хора на челу са диригентом А. В. Гринковим (Алексей Васильевич Гринков). Том приликом универзитетски професор А. В. Соловјев (Александр Васильевич Соловьев) одржао је уводно предавање на српском језику, у којем је представио значај П. Г. Чеснокова у историји развоја руског црквеног појања.⁴⁵ Предавање на српском језику указује на то да је концерту присуствовало доста Срба. Међу њима се нашао композитор и критичар Петар Крстић на којег је садржај оставио довољно снажан утисак да је готово пола своје (дугачке) критике посветио управо препричавању тога предавања.⁴⁶ Обе критике спомињу да је том приликом протојереју Пери Милојевићу, старешини Вознесењске цркве, додељена спомен-захвалница за осмогодишње појање руског хора у том храму.

Концерти руске песме на београдској концертној сцени били су велики догађаји. Једном од њих је присуствовао и српски патријарх Варнава. Критичар А. А. Николски указује на занимљив податак, да је из разговора публике за време паузе и након концерта било приметно да је већину посетилаца више интересовао световни део програма

⁴⁴ Овом часопису посвећен је зборник радова: Матовић 2015.

⁴⁵ А. Николский, „Концерты Школы Станкович и Хора Вознесенской Церкви“, *Русский голос*, № 39, 3 января 1932, 3–4.

⁴⁶ П. Ј. Крстић, „Духовни концерт“, *Правда*, № 352, 19. децембар 1932, 3.

и да су били потпуно одушевљени извођењем украјинских народних песама које је хор изводио уз пратњу два стара инструмента – лире и кобзе.⁴⁷

Реконструкција музичких догађаја

Било да су домаћи критичари намерно изостављали, или нису успевали да постигну буран музички живот престонице тридесетих година, у летопису београдског међуратног живота постоје неке празнине и недоследности које је након ове временске дистанце врло незахвално попуњавати. Па опет, можда нам руска периодика делом даје одговор на нека питања и помаже у даљој реконструкцији.

Пример тога могу бити популарни камерни концерти у сезони 1931/1932. који су се по свему судећи одвијали под покровитељством Повлашћене југословенске концертно-позоришне агенције Удружења глумаца Краљевине Југославије, познатије под називом „Југоконцерт“.⁴⁸ Нумерација концерта се у то време обично користила у два случаја: ако се концерт дуплирао због великог интересовања (нпр. гостовања Квартета Кедров и реситал Клаудија Арауа (Claudio Arrau) почетком сезоне 1931/1932) или ако се радило о циклусима који су предвиђали одређен број концерата. Тако у летопису Турлакова проналазимо „Први концерт Н[ародног] К[онзерваторијума]“, „Други концерт НК“, „Први камерни концерт“, итд. У споменутој сезони 1931/1932. одржан је Први популарни камерни концерт „Југоконцерта“⁴⁹ на којем су учествовала браћа Слатин, као и Други концерт клавијеског трија Слатин где се „Југоконцерт“ не спомиње. Тек приказ концерта под називом „Други популарни концерт трија Слатин“ из *Рускојо ѿолоса* нам сугерише о наставку циклуса.⁵⁰ Разлог неспомињања „Југоконцерта“, посебно у српској критици, може бити фијаско у организацији првог концерта из циклуса, а можда и критика Милоја Милојевића који је руски трио оценио као „ансамбл недорастао за подијум“.⁵¹ У то време почиње и тихо прећуткивање руског фактора у музичком развоју међуратних година.

Новине *Рускиј ѿолос* почеле су средином тридесетих година да посвећују све више пажње оперети. Наиме, у то време је Јован Србуљ, и сам ожењен Русињом, покушавао да обнови Београдску оперету у

⁴⁷ А. Никольский, „Концерт русского хора под управлением Б. М. Добровольского“, № 46, 21 февраля 1932, 6. Кобза је жичани трзалачки инструмент са четири или више (парним бројем) жица, налик лаути.

⁴⁸ О настанку и деловању „Југоконцерта“: Голубовић 2021б.

⁴⁹ П. Ј. Крстић, „Први популарни камерни концерт“, *Правда*, № 306, 3. новембар 1931, 5.

⁵⁰ А. Никольский, „Второй популярный концерт трио Слатиных“, *Русский голос*, № 34, 29 ноября 1931, 5–6.

⁵¹ др. М. М., „Гђа Лиза Попова и ‘Трио Слатин‘“, *Полиџика*, № 8436, 3. новембар 1931, 9.

чијем је хору и балету такође било доста Руса. Домаћа критика је Србуљеве почетке дочекала без симпатија, делимично зато што се жанр оперете у Београду сматрао нижим видом уметности. Наиме, београдски професионалци и критичари негативно су се односили према оперети с почетка XX века, сматрајући је жанром без уметничке вредности (ПЕЛОВИЋ 1999: 80–87, 135–140, 179–185). Руси се са ставом београдских критичара нису слагали, сматрајући да уметничка оперета заслужује пажњу, јер поред музике мами осмех над оним што је комично.⁵² Србуљ је сарађивао са оркестром Краљеве гарде и, према руским новинама, много је Београђана присуствовало тим представама. Оперете су се одржавале у концертној дворани Руског дома, а поред *Грофице Марице*, давани су *Силва* и *Орлов*.⁵³ У фебруару 1937. оперета је своју делатност наставила у Палати Луксор, са 50 чланова трупе коју су чинили Руси и неколицина Срба.⁵⁴ Од тада *Рускиј њолос* помно прати активности оперете, премда су чланци по обичају били кратки и информативног карактера: која представа се изводила, ко су били солисти и каква је била атмосфера. Пажњу критичара привукла је оперета *Мала Флорами* која је постигла огроман успех. Била је то оперета Ива Тијардовића, чији су „далматински мотиви и арије пуне јужног мора и сунца“ остављали веома пријатан утисак.⁵⁵ У мају исте године је оперета могла да се похвали врло широким репертоаром – поред *Грофице Марице*, *Силве (Кнеђиња Чаргаша)*, *Орлова* и *Мале Флорами*, на репертоару су биле и *Весела удовица* Франца Лехара (Franz Lehár), *Бал у Савоји* Пала Абрахама (Pál Ábrahám) и *Терезина* Оскара Штрауса (Oscar Straus). Распоред је био густ, а било је дана када су се оперете давале и два пута дневно, што сведочи о њиховој популарности унаточ неповерењу критике.⁵⁶ Поред тога, Србуљева трупа поставила је на српском и цез-оперету Николаја Матвејевича Васиљева (Николай Матвеевич Васиљев) *Песма Таити* (*Песня Таити*) оригинално написану на руском језику, што указује на интересовање српске публике за овај популарни жанр. Руси су се веома радовали чињеници да је руски композитор и диригент у југословенској позоришној трупи могао да представи своје стваралаштво.⁵⁷ Своје летње сезоне је Оперета одржавала у башти „Клерица“.⁵⁸

⁵² Д. П., „Графиня Марица“, *Русский голос*, № 295, 29 ноября 1936, 2.

⁵³ Д. П., „Силва“, *Русский голос*, № 296, 6 декабря 1936, 6. Оперету *Орлов* (Der Orlow) компоновао је аустријски композитор Бруно Гранихштетен (Bruno Granichstaedten). Премијера је одржана 1925. године у Бечу.

⁵⁴ Д. П., „Оперетка“, *Русский голос*, № 308, 28 февраля 1937, 4.

⁵⁵ Д. П., „Оперетта“, *Русский голос*, № 315, 18 апреля 1937, 3.

⁵⁶ Д., „Оперетта“, *Русский голос*, № 317, 2 мая 1937, 5.

⁵⁷ Д., „Песня Таити“, *Русский голос*, № 320, 3 мая 1937, 4.

⁵⁸ Д. П., „Оперетта“, *Русский голос*, № 329, 25 июля 1937, 4.

Тридесете године биле су златно доба руских хорова у Краљевини Југославији, а посебно у Београду у којем је и била највећа концентрација емиграната. У *Руском ѿолосу* проналазимо концерте руске духовне и световне песме који се не спомињу у летопису Турлакова. Део тих концерата био је одржан у Руском дому, што показује да београдска штампа није доследно пратила догађаје у тој институцији. На њима су се издвојили хор „Славјански“ А. В. Гринкова, Хор при Храму Св. Александра Невског Б. М. Доброволског (Борис Михайлович Добровольский), Руски хор при Храму Успења Пресвете Богородице (Земун) и Руски хор при Дворској капели Св. Андреја Првозваног (Београд) којима су дириговали Ј. П. Маслов (Евгений Прохорович Маслов) и П. Г. Проскурников (Павел Григорьевич Проскурников).⁵⁹ Њихов значај огледа се, између осталог, у упознавању локалног становништва са руским духовним композицијама (АРСЕЊЕВ 2016: 131), што је укључивало и савремене руске композиторе чији се музички језик формирао у епохи „сребрног века“. Тако је своју прву премијеру ван Русије управо у Београду имало *Всеноћно бденије* М. М. Иполитова-Ивановича (Михаил Михайлович Иполитов-Иванович) и то свега неколико месеци након композиторове смрти.⁶⁰ Неки од њих попут С. В. Рахмањина, А. Т. Гречанинова (Александр Тихонович Гречанинов) и А. А. Архангелског (Александр Андреевич Архангельский) емигрирали су из Совјетске Русије, док су П. Г. Чесноков (Павел Григорьевич Чесноков) и М. О. Штајнберг (Максимилиан Осеевич (Осипович) Штейнберг) остали и стварали у домовини. Концерти руске духовне и световне песме су показали да су се емигранти и након готово две деценије егзила још увек емотивно сећали своје прошлости, а хор Ј. П. Маслова је „уносио топло осећање љубави према нашој прошлости и мирноћу ка садашњости“.

Пред почетак лета 1938. најављено је извођење једночине опере *Моцарти и Салијери* Н. А. Римског-Корсакова у Руском дому.⁶¹ Премијера опере одржала се на дан прославе славног песника Александра Сергејевича Пушкина (Александр Сергеевич Пушкин), према чијој поеми је и написан либрето. У извођењу су учествовали Борис Павлович Попов, члан Миланске скале и Опере Комик (Салијери), и Андреј Алексејевич Крат (Андрей Алексеевич Крат) (Моцарт), док је Симфонијским оркестром Краљеве гарде дириговао И. И. Слатин.⁶² То значи да

⁵⁹ О руским хоровима и хоровама погледати следеће текстове: АРСЕЊЕВ 2016; ТАРАСЈЕВ 2016.

⁶⁰ „Концерт Руског хора“, *Полиџика*, 7. април 1935, 24.

⁶¹ „В Русском доме имени Императора Николая II“, *Русский голос*, № 375, 12 июня 1938, 3.

⁶² „Премијера опере Моцарт и Салијери“, *Време*, 12. јун 1938, 6.

је Београд премијеру опере Н. А. Римског-Корсакова дочекао готово три деценије раније него што званични подаци тврде.⁶³ Уз премијере опера *Лејенда о невидљивом трагу Кијежу и деви Февронији* 1926. и *Мајска ноћ* 1933. које Београд до данас није поново чуо, *Моцарти* и *Салијери* је уједно и трећа опера Н. А. Римског-Корсакова коју је југословенска престоница први пут чула захваљујући руским емигрантима.

Многе концерте који су током тридесетих година одржани у Руском дому „Император Николај II“ београдска штампа не познаје. Били су то углавном наступи руских солиста и концерти камерног типа. Поред тога, емиграција је све до почетка Другог светског рата врло активно организовала балове и хуманитарне концерте, о којима такође ретко када постоје трагови у домаћим изворима. То указује на све већу музичку диференцијацију ова два друштва, како су тридесете године одмицале, којој су допринели развој југословенских музичких снага и концертне сцене, економска криза, али и отварање Руског дома који је постао средиште емигрантског културног живота.

Уместо закључка

Обиман материјал, посебно из новина *Новоје времја* и *Рускиј ѿлос* са деценијским „стажом“, принудио нас је на одабир текстова који су се чинили занимљивим. Због тога се можда и намеће питање: да ли је субјективност на неки начин утицала на садржај горе исписаних редова? Вероватно није, али је управо то био разлог из којег је овај текст понео у наслову реч „прилог“. Показало се и да су мање познате новине – *Рускаја газета*, *Возрожденије* и *Староје времја* – значајно сведочанство једног времена и друштва. Концентрација руских емиграната у Београду у односу на остатак државе (приближно $\frac{1}{4}$ почетком 1920-их и скоро $\frac{1}{2}$ у предвечерје рата од укупног броја), учинила је престоницу најзначајнијим културним жариштем и центром издаваштва у Краљевини СХС/Југославији. Стога је и фокус чланака из сфере музичке уметности нераскидиво повезан и усмерен првенствено на догађаје у југословенској престоници.

Новински текстови показују културне разлике и свесност Руса (а уколико посматрамо београдску периодику и обрнуто – Срба) да постоје „ми“ и „други“. Из њих се несумњиво види узајамна потреба за музичком симбиозом у првој послератној деценији, али и удаљавању у другој када се свако „осамосталио“. Иако то можда звучи као својеврсни

⁶³ Према дигиталној бази Музеја позоришне уметности Србије, опера *Моцарти* и *Салијери* Н. А. Римског-Корсакова први пут у Београду је изведена тек 1970. године (<https://teatroslov.mpus.org.rs/>).

парадокс када погледамо распон од преко две деценије суживота, таква ситуација је била исход неприхватања руских емиграната да се асимилирају и тежње домаћих снага да се ослободе страних фактора. На крају, руске новине у својству гласа „другог“ извор су који ће у будућности пружити још доста материјала националној музичкој историографији.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Возрождение (Београд, 1921–1922)

Време (Београд, 1921–1941)

Новое время (Београд, 1921–1930)

Политика (Београд, 1919–1941)

Правда (Београд, 1904–1941)

Русская газета (Београд, 1920)

Русский голос (Београд, 1931–1941)

Старое время (Београд, 1923–1924)

АРСЕНЬЕВ, Алексей. „Русская диаспора в Югославии.“ *Русская эмиграция в Югославии*.

Сост. А. Арсеньев, И. Кириллова, М. Сибинович. Москва: Индрик: 1996, 46–99.

АРСЕНЬЕВ, Алексей Борисович. „Белградские русские газеты 1920–1944 гг.“ *Русские в Сербии*. Ур. А. А. Максаков. Белград: Весна инфо: Координационный совет российских соотечественников в Сербии, 2009, 141–148.

АРСЕНЬЕВ, Алексеј. „Руска емиграција и црквено појање у Србији: 1920–1970. године.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 55 (2016): 129–174.

ВАСИЋ, Александар. „Музички џласник (1922): естетички и идеолошки аспекти.“ *Музиколоџија* 9 (2009): 97–111.

ВАСИЋ, Александар. „Ревииа музике, заборављени музички часопис међуратног Београда.“ *Музиколоџија* 19 (2015): 119–133.

ВАЦЕК, Ыирџи, Лукаш Бабка. *Голоса изгнанников: периодическая печать эмиграции из советской России (1918–1945)*. Прага: Национальная библиотека ЧР – Гражданское объединение „Русская традиция“, 2009.

ГОЛУБОВИЋ, Видоје. *Механе и кафане старој Београда*. Београд: Лагуна, 2019.

ГОЛУБОВИЋ, Марија. „Руске кафане и музичари међуратног Београда.“ *Годишњак за друшћивену историју* год. 28, св. 2 (2021а): 7–25.

ГОЛУБОВИЋ, Марија Ђ. *Улоја руске емиџрације у музичком живоџу Београда (1918–1941)*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју, 2021б.

ГРУЛИЋ, Драгана, Гордана Ђоковић. *Руски архив: библиоџрафија*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2021.

ЈОВАНОВИЋ, Мирослав. *Досељавање руских избеџица у Краљевину СХС 1919–1924*. Београд: Стубови културе, 1996.

КАЧАКИ, Јован. *Руске избеџице у Краљевини СХС/Јуџославији: библиоџрафија радова 1920–1944: џокушјај реконструкције*. 2. допуњено и прерађено издање. Београд: Жаго – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2003.

КОРАБЕЛНИКОВА, Людмила Зиновьевна. „Слово о музици в русском зарубежье: аннотированный каталог статей русскоязычной газетной периодики рубежа и первой половины 1920–х годов.“ *ИМТИ* № 16 (2017). <http://imti.sias.ru/upload/iblock/db1/imti_2017_16_139_200_korabelnikova.pdf>

КОСИК, Виктор Иванович. *Что мне до Вас, мостовые Белграда? Очерки о русской эмиграции в Белграде, 1920–1950-е*. Москва: Институт славяноведения РАН, 2007.

- КОСИК, Виктор Иванович. *Русские краски на балканской малитре. Художественное творчество русских на Балканах (конец XIX – начало XXI века)*. Москва: Институт Славяноведения Российской академия наук, 2010.
- ЛУКШИЋ, Ирена. „Руска емигрантска периодика у Југославији између два рата.“ *Зборник Мајице српске за књижевности и језик* књ. 37, св. 2 (1989): 331–345.
- МАТОВИЋ, Весна, Станислава Бараћ (ур.). *Часопис Руски архив (1928–1937) и култура руске емиграције у Краљевини СХС/Југославији*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015.
- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. *Музичка кријка и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. *Концертни живои у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 2004.
- РАДОВАНОВИЋ, Милован В. „Демографски односи 1918–1941. године.“ *Историја Београда*. Књ. 3 (XX век). Прир. В. Чубриловић, Београд: САНУ–Просвета, 1974, 157–162.
- РУССКИЙ Дом имени Императора Николая II. Белград, 1933.
- ТАРАСЈЕВ, Андреј. „Руски црквени хорови и хоровање у Београду (1920–1970).“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 55 (2016): 107–128.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Лейопис музичкој живоји у Београду (1840–1941)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
- ЧУВАКОВ, Вадим Никитич. *Незабытые могилы: Российское зарубежье: некрологи 1917–1999 в шести томах*. Том 5 (Н–П). Москва: Пашков дом, 2004.
- ЧУВАКОВ, Вадим Никитич. *Незабытые могилы: Российское зарубежье: некрологи 1917–1999 в шести томах*. Том 6/1 (Пос–Скр). Москва: Пашков дом, 2005.
- FEDOROV, Nikolaj. *Ruska emigracija. Historija. – Suština. – Rad. – Značenje, 1919–1939*. Zagreb, 1939.
- MAYNARD SALMON, Lucy. *The Newspaper and the Historian*. New York: Oxford University Press, 1923.
- MAYNARD SALMON, Lucy. *The Newspapers and Authority*. New York: Oxford University Press, 1923.
- OTAŠEVIĆ, Olga. “Musical life in Belgrade in the Russian language periodicals published by the first wave of Russian emigration.” *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of attraction*. Eds. Ivana Medić, Katarina Tomašević. Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2015, 118–134.
- VELLA, Stephen. “Newspapers.” *Reading Primary Sources. The interpretation of texts from 19th and 20th century history*. Eds. Miriam Dobson and Benjamin Ziemann. London – New York: Routledge, 2009, 192–208.
- VESIĆ, Ivana. “The role of Russian emigrants in the rise of popular music and culture in Belgrade between two world wars.” *Beyond East and West divide: Balkan music and its poles of attraction*. Eds. Ivana Medić and Katarina Tomašević. Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2015, 101–115.

ПРИЛОГ

Нотни прилози у новинама *Староје времја*
(*Старое время*, 1923–1924)⁶⁴

Приложение к газете

„Старое время“

Бесплатан прилог претплатницима руског листа „СТАРО ВРЕМЕ“
Belgrad, Kossovska 41.

№ 1, 8 октября (25 сентября) 1923 г.

№ 1 **Где-то далеко**, по сербской народной песне. Слова В. И. Пржевальского.

№ 2 **Спите, орлы боевые**

№ 2, 15 (2) октября 1923 г.

№ 3 **Коль Славен**, Д. Боршнянского.

№ 4 **Марш Преображенского полка**

№ 3, 22 (9) октября 1923 г.

№ 5 **Вдоль да по речке**. Русская народная песня.

№ 6 **Во поле береза стояла**. Русская народная песня.

№ 7 **Ах вы сени**. Русская народная песня.

№ 8 **Вниз по Волге реке**. Русская песня.

№ 4, 29 (16) октября 1923 г.

№ 9 **Я на горку шла**. Русская народная песня.

№ 10 **Последний нынешний денечек**. Русская народная песня.

№ 11 **Кудеяр. (Было двенадцать разбойников)**.

№ 5, 5 ноября (23 октября) 1923 г.

№ 12 **Жизнь за Царя. Ария Сусанина „Ты придешь моя заря“**.
Опера М. И. Глинки.

№ 6, 12 ноября (30 октября) 1923 г.

№ 13 **Ноченька**. Русская народная песня.

№ 14 **Я вновь пред тобою**. Цыганский романс.

№ 15 **Как у наших у ворот**. Русская народная песня.

№ 7, 19 (6) ноября 1923 г.

№ 16 **Близко города Славянска**. Из оперы „Аскольдова Могила“.
Музыка А. Верстовского.

№ 8, 26 (13) ноября 1923 г.

№ 17 **„Заходили чарочки“**. Из оперы „Аскольдова могила“. Музыка
А. Верстовского.

⁶⁴ Списак је направљен новом ортографијом. У споменутој монографији Јована Качакија (2003) такође постоји списак нотних прилога, али је непотпун, нису означени датуми и бројеви новина уз које су излазили прилози, и године од нотног примера № 30 нису тачне (треба да стоји 1924, а не 1923).

- № 18 **„Коробейники“**. Русская песня. Слова Н. Некрасова.
- № 9, 3 декабря (20 ноября) 1923 г.
- № 19 **„По камушкам“**. Из оперы „Русалка“. Музыка А. Даргомыжского.
- № 20 **Пушчи ме. Пусти меня**. Сербска народна песма. Сербская народная песня.
- № 10, 10 декабря (27 ноября) 1923 г.
- № 21 **„Запоем мы братцы песню“**. Солдатская.
- № 22 **„Взвейтесь, соколы, орлами“**. Солдатская песня.
- № 23 **Камаринская**. Русский народный танец. Арранж. С. М. Добровольский.
- № 24 **Гопак**. Малорусский народный танец. Арранж. С. М. Добровольский.
- № 11, 17 (4) декабря 1923 г.
- № 25 **Ария Лизы**. Из оперы „Пиковая дама“. Муз. П. И. Чайковского.
- № 26 **Хор поселян**. Из оперы „Князь Игорь“. Муз. Бородина.
- № 12, 24 (11) декабря 1923 г.
- № 27 **Матушка голубушка**. Русская песня. Музыка А. Гурилева.
- № 28 **Ах! Поведайте люди добрые**. Русская песня. Музыка Н. А. Титова.
- № 13, 31 (18) декабря 1923 г.
- № 29 **Ария Шакловитого**. Из оперы „Хованщина“. Муз. М. П. Мусоргского.
- № 14, 7 января (25 декабря) 1924 г.
- № 30 **„Помолись милый друг за меня“**. Романс. Музыка В. Махотина.
- № 15, 14 (1) января 1924 г.
- № 31 **Варяжская баллада**. Из оперы „Рогнеда“. Муз. А. Н. Серова.
- № 16, 21 (8) января 1924 г.
- № 32 **Ой, на гори та женьци жнуть**. Козацька пісня (з-під Полтави).
- № 33 **По дорозі жук жук, по дорозі чорний**. Шумка (з-під Білої церкви).
- № 34 **А у нашої вдовыци хата на помости**. Малоросійська пісня (з-під Вишногополя).
- № 35 **Ой за гаєм, гаєм зелененьким**. Малоросійська пісня (з-під Нового-Московска).
- № 17, 28 (15) января 1924 г.
- № 36 **Хор девушек**. Из оперы „Псковитянка“. Муз. Н. А. Римского-Корсакова.
- № 37 **„Подуй“**. Русская народная песня (Рязанская губерния).
- № 18, 4 февраля (22 января) 1924 г.
- № 38 **Как хороши те очи**. Романс. Слова Н. Дулькевича. Муз. Фальбинова.
- № 19, 11 февраля (29 января) 1924 г.
- № 39 **Ариозо Ленского**. Из оперы „Евгений Онегин“. Муз. П. И. Чайковского.

- № 20, 18 (5) февраля 1924 г.
- № 40 „Соловей“. Романс. Слова Дельвига. Муз. А. Алябьева.
- № 41 **Нигде милого не вижу**. Песня.
- № 21, 25 (12) февраля 1924 г.
- № 42 **Вниз по матушке по Волге**. Русская народная песня.
- № 43 **Катенька веселая**. Хороводная Симбирской губернии.
- № 44 **Как по морю**. Хороводная Нижегородской губернии.
- № 45 **Во саду ли в огороде**. Русская народная песня.
- № 22, 3 марта (19 февраля) 1924 г.
- № 46 **Утро туманное**. Цыганский романс. Муз. Абаза.
- № 47 **Пара гнедых**. Слова и музыка В. Б.
- № 23, 10 марта (26 февраля) 1924 г.
- № 48 **Не плачь дитя**. Из оперы „Демон“. Муз. А. Рубинштейна.
- № 24, 17 (4) марта 1924 г.
- № 49 **Когда печаль слезой невольной**. Романс. Муз. Кн. Е. Кочубей.
- № 50 **Я вас любил!** Романс. Муз. Б. Шереметева.
- № 25, 24 (11) марта 1924 г.
- № 51 **Трепак**. Русский народный танец. Арранж. Б. М. Добровольский.
- № 52 **Лезгинка**. Народный танец лезгин. Кавказ. Арранж. Б. М. Добровольский.
- № 26, 31 (18) марта 1924 г.
- № 53 **Я помню день**. Романс. Муз. Б. С. Борисова.
- № 54 **Время изменится**. Романс. Муз. Б. С. Борисова.
- № 28, 6 апреля (24 марта) 1924 г.
- № 55 **Как больно мне**. Из оперы „Снегурочка“. Муз. Н. А. Римского-Корсакова.
- № 56 **Ой, ты темная дубравушка**. Из оперы „Садко“. Муз. Н. А. Римского-Корсакова.
- № 32, 20 (7) апреля 1924 г.
- № 57 **Вечерний звон**. Музыка С. Монюшко.
- № 58 **Колокольчик**. Романс. Муз. А. Гурилева.
- № 36, 4 мая (21 апреля) 1924 г.
- № 59 **Все мы цыгане**. Песня подмосковских цыган.
- № 60 **Величание**. Песня московских цыган.
- № 61 **Величание**. Под эту песню цыгане подносят гостю чарку вина, которую гость должен выпить до дна.
- № 62 **Ах матушка**. Песня московских цыган.
- № 40, 18 (5) мая 1924 г.
- № 63 **Ямщик не гони лошадей**. Романс. Муз. Я. Фельдмана.
- № 64 **Выхожу один я на дорогу**. Романс. Муз. Е. Шашиной.
- № 46, 8 июня (26 мая) 1924 г.
- № 65 **Кошмары**. Романс. Муз. Гартунга.

№ 66 **Старинный вальс**. Романс. По напеву С. Макарова.

№ 52, 29 (16) июня 1924 г.

№ 67 „**Жизнь за победу**“. Памяти Павших Героев. Марш.

Marija Đ. Golubović

**A Contribution to the Study of Music in Interwar Yugoslavia:
Russian Emigrant Periodicals**

Summary

In the period between the two world wars, a large number of emigrant periodicals were published in the Kingdom of SCS/Yugoslavia. Emigrant periodicals expressed ideological and political attitudes and reflected the state of emigration and the internal affairs of the society. Some newspapers contained columns related to theater and music, mainly announcements of the future and reviews of already held cultural events. These articles are important for the study of music in interwar Yugoslavia, especially because they provide an image of the “other” and add to the knowledge about the musical events of that time. They contain the points of view, cultural patterns, interpretations, and ideas that clearly distinguish between *us* and *them*. Therefore, the paper analyzes selected emigrant press as a comprehensive source for the study of Yugoslav interwar music from the perspective of members of another culture.

Keywords: Russian emigrant periodicals, Kingdom of SCS/Yugoslavia, interwar music, Belgrade, *Рускаја газета* (1920), *Возрожденије* (1921–1922), *Новое время* (1921–1930), *Старое время* (1923–1924), *Рускиј глас* (1931–1941).

АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ
Музиколошки институт САНУ*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

КРИТИЧАРСКИ ПОГЛЕДИ СЛАВКА ОСТЕРЦА**

САЖЕТАК: Композитор Славко Остерц (1895–1941), истакнути представник словеначке и југословенске музичке авангарде у међуратном периоду, оставио је значајан траг и као музички критичар у београдским часописима *Звук* и *Музички гласник*. У студији се анализирају његови погледи на музичку уметност и представља његова идеолошка позиција. Његове критике обележио је антиперетски став када је реч о репертоару националних позоришних кућа, као и залагање за модерну и авангардну музику. Његову позицију одредило је и чврсто прихватање и заступање идеологије југословенства. У прилогу студије објављује се интегрална аналитичка библиографија Остерчевих написа у наведеним музичким часописима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Славко Остерц, часопис *Звук* (1932–1936), часопис *Музички гласник* (1938–1941), авангардна музика – Србија, авангардна музика – Југославија, оперета, идеологија југословенства.

Уводне напомене

Композитор Славко Остерц (1895–1941), истакнути представник словеначке и југословенске музике у периоду између два светска рата, професор Државног конзерваторијума / Гласбене академије у Љубљани, оставио је више од стотину седамдесет музичких дела различитих жанрова и врста – опере и балете, оркестарске, концертантне, камерне и клавирске композиције, соло песме, хорску музику и др.¹ Личност

* alvasic@mts.rs

** Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије (РС-200176).

¹ Прегнантан преглед биографије С. Остерца, критички увид у његове композиције и његов стилски пут, даје АНОНИМ 1984. Стогодишњицу композиторовог рођења љубљански *Музиколошки зборник* обележио је посвећивањем свога 31. броја Славку Остерцу, с једанаест музиколошких радова и прилозима његовој библиографији и библиографији литературе о њему (SIVEC 1995a; 1995b).

изразитих организаторских способности, Остерц је био активно присутан на међународној сцени савремене музике. Као делатник Међународног друштва за савремену музику развио је комуникацију и сарадњу с музичарима из Европе и Латинске Америке. О томе сведочи његова опсежна кореспонденција, коју је приредио Драготин Цветко (СВЕТКО 1988).²

Сарадња Славка Остерца обухватила је и истакнуте личности југословенске музике. Један од видова те сарадње јесте и његово писање у београдским музичким часописима *Звук* и *Музички љасник*.

Околности под којима је дошло до Остерчевог ангажовања у часопису *Звук* познате су захваљујући поменутом издању његове преписке. У тој књизи је објављено и писмо композитора Михаила Вукдраговића од 27. августа 1932. године. У том писму Вукдраговић се, саобразно одлуци уређивачког одбора *Звука*, обраћа молбом Остерцу да се прими дужности спољног сарадника београдског часописа, којем би слао критичке извештаје о музичком животу Љубљане и Словеније. Вукдраговић је јасно, концизно и исцрпно изнео чињенице о физиономији ревије која је у то време покретана (СВЕТКО 1988: 353). Из писма уреднице Стане Рибникар од 9. септембра 1932. сазнајемо да је љубљански композитор прихватио позив из Београда, па му је уредница у том писму саопштила техничке и друге појединости о будућој сарадњи (СВЕТКО 1988: 205–206).³

Часопис *Звук* је с финансијских разлога престао да излази у априлу 1936. године. Две године касније, у јануару 1938, уредница Стана Ђурић Клајн нашла се на челу обновљеног *Музичког љасника*. У том гласилу, заправо продуженом животу *Звука*, поново су се окупили неколики сарадници *Звука*. Писмом од 1. марта 1938. Стана Ђурић Клајн обратила се Остерцу да настави да пише своје извештаје из Словеније, сада за нови часопис (СВЕТКО 1988: 210). И сарадња се наставила.

Између 1932. и 1936, у *Звуку*, а онда и од 1938. до 1940. у *Музичком љаснику*, Славко Остерц је објавио четрдесет пет чланака, укупног обима око стотину страница. У том музикографском корпусу највећи део чине музичке критике. Под Остерчевим именом налазимо и огледе о словеначким и српским композиторима, један критички извештај о међународном фестивалу савремене музике и критичке приказе нотних

² Критички приказ те књиге вид. у Васић 1995.

³ Према усменом казивању покојног академика Ивана Клајна (1937–2021), писцу ових редова, архива часописа *Звук* и *Музички љасник*, која се налазила у кући његове мајке Стане Ђурић Клајн, главне уреднице тих гласила, пропала је за време Другог светског рата. Зато не располажемо Остерчевим писмима-одговорима М. Вукдраговићу и С. Рибникар (= Ђурић Клајн). У предговору свог издања Остерчеве изабране кореспонденције, Драготин Цветко је најавио истраживање које би резултирало објављивањем писама упућених Остерцу (СВЕТКО 1988: 10, 16). Нажалост, таква књига није објављена.

едиција словеначке музике. У једној прилици Остерц се јавио и као полемичар, одговарајући на једно реаговање Антуна Добронића у *Звуку*.

Циљ је у овом раду да се укаже на доминантна својства написа Славка Остерца у београдској музичкој периодици, на погледе и ставове који су имали трајно значење и који су на суштаствен начин обележили писање овог аутора у овдашњим гласилима. Реч је о ставовима специфично музичког али и идеолошког карактера.⁴

Ойерџа и авангарда или Јуџословен између обавезе и афинијџа

У складу с концепцијом и обимом часописа *Звук*, и према упутствима уреднице Стане Рибникар, Славко Остерц је београдској ревији слао месечне, „кумулативне“ критичке извештаје у којима је обрађивао и вредновао више музичких догађаја. (Тако је било и у случају дописника из Београда и Загреба.) По природи ствари, ограничен обим условљавао је карактер тих написа: нису се свакој представи и сваком концерту могле посветити екстензивна пажња и елаборација; већина догађаја могла је бити представљена само у сажетој форми. У тежњи да љубљански музички живот Београду и Југославији представи што подробније, Остерц је бележио и одржане концерте којима није присуствовао. Разлози тих одсуствовања били су различити – понекад критичар није био у могућности да дође на неку приредбу, а понекад се догађало да организатор критичарима не обезбеди улазнице.

Једна од темељних одлика српске музичке критике до Другог светског рата јесте и освртање на музичку публику – на њену бројност на оперским и балетским представама и концертима, на њене реакције на извођаче и изведена дела, као и на свеукупну атмосферу на таквим догађајима. Тог узуса се држао и љубљански сарадник *Звука*, пружајући тако, поред осталог, податке о рецепцији одређених остварења и стилова, нарочито савремене музике.

Примивши се улоге критичара-извештача из Љубљане, Славко Остерц је имао да прати мноштво догађаја, а посебно рад Љубљанске опере. На репертоару те куће у посматраном периоду нашао се и низ дела оперетског жанра. Остерц је редовно писао о оперетама.

Из историје старије српске музичке критике познат је отпор појединих критичара према тој сценској врсти (ВАСИЋ 2004: 132–134). Ношени

⁴ У писму од 9. септембра 1932. Стана Рибникар је написала Остерцу да ће она његове извештаје из Љубљане преводити на српски (СВЕТКО 1988: 206). Из лексике и с обзиром на извесна језичка колебања, може се закључити да је Остерц своје текстове писао на српском. У писму од 29. новембра 1933. С. Рибникар хвали Остерчево владање српским језиком и позива га да чланак за децембарску свеску 1933. пошаље на српском (СВЕТКО 1988: 208).

просветитељским жаром, овдашњи рецензенти одбијали су идеју да београдско Народно позориште негује оперету, иако музички капацитет националне театарске куће до Првог светског рата није био довољан за оперу. А публика је желела да слуша музику у позоришту.

Већ у свом првом јављању у *Звуку*, Остерц је на недвосмислен, директан и језгровит начин изнео своје гледање на оперету као део репертоара Љубљанске опере. Наиме, 1932. године Љубљанска опера је извела оперету *Маскојџа* Едмона Одрана (Edmond Audran).⁵ У алинеји посвећеној извођењу овога дела читамо:

La Mascotte je delo čiji uspeh ili neuspeh zavisi samo od režije. [Bran-ko] Kreft je uspeo da je odomaći u našoj operskoj zgradi i da je vešto udesi da bude primamljiva i na otvorenom prostoru... Audranova muzika je toliko lako-intimna da na otvorenom prostoru gubi dosta od svoje intimne prijatnosti, ali to nije smetalo da je publika opet rado sluša. A time je i jedini cilj postignut. Jer operetu držimo samo zbog materialnih koristi, bez kojih ne bi bilo moguće držati ceo operski ansambl i tom broju i tom kvalitetu kakav je sada (OSTERC 1932a: 25).

У наведеном пасусу садржан је читав Остерчев „програм“ када је реч о оперети. Он, наиме, уважава материјални реализам позоришне управе и зато не устаје против оперете на прејак начин. Такође, критичар допушта да маштовита режија може да унапреди квалитет самог дела – Остерц је *увек* вредносно раздвајао дело од извођења.⁶ И – не на последњем месту – он је вазда спреман да призна специфично музичке вредности конкретном делу, одређеном његовом аспекту, иако оперети као таквој није склон.

Међутим, београдске читаоце Остерц неће оставити без потпуно изреченог, негативног суда о оперети. У своме петнаестом обраћању на страницама *Звука*, наш писац је за себе казао да је *јринципијелни јројтивник ојеретије* (OSTERC 1934a: 118). У *Звуку* ћемо прочитати, поводом извођења Штраусовог (Johann Strauss) *Слејој миша*, како он нема никаквих склоности за бечку оперету (OSTERC 1935c: 111). Па ипак, Славко Остерц ће истрајно наставити да пише о оперетским представама у Љубљани. Неће пропустити да похвали успех представе захваљујући изузетно студиозном извођењу (као, примерице, у случају оперете *Пјичар* Карла Целера / Carl Zeller) (OSTERC 1934c: 194). Штедро ће хвалити допринос ингениозног редитеља (још једном Бранка Крефта, а у

⁵ То дело је било и на репертоару Народног позоришта у Београду, од премијере 29. јануара 1900. до 12. јуна 1907. године (29 репризних представа); уп. ПЕТРОВИЋ 1993: 144. О режији љубљанске представе вид. BOGUNOVIĆ HOŠEVAR 2020.

⁶ О режији Б. Крефта вид. BOGUNOVIĆ HOŠEVAR 2020.

вези с Ервеовом /Hervé/ оперетом *Мамзел Ниџиуш* (OSTERC: 1935d: 317).⁷ Може се рећи да је Славко Остерц индиректно ипак оставио изван простор за оперету, налазећи да она у савремено доба може имати (само) значаја уколико је комична, забавна и успела у карикирању (OSTERC 1933b: 145). Не очекујући репертоарско укидање оперете, и не захтевајући то, поједине певаче, попут Ивана Францла, препоручивао је за специјализацију у оперетском жанру (OSTERC: 1935d: 317).

* * *

Стилски почеци Славка Остерца као композитора били су у оквирима закаснелог романтизма (ANONIM 1984: 132; SVETKO 1984: 271). Међутим, његове студије у Прагу, где је учио и код Хабе (Alois Hába), омогућиле су му увид у најмодерније, управо авангардне тенденције.⁸ Он је пришао авангарди и његова музика је упознала атоналност, атематизам и компоновање у четвртстепеном систему.

Оваква оријентација композитора Остерца оставила је значајан траг у његовом деловању као музичког писца и критичара. На страницама београдских музичких часописа он је деловао као апологет савремене, а нарочито авангардне музике. Овде ће нас занимати на које је начине љубљански композитор заступао савремену музику, које је њене стилове и поступке одбацивао, а за које се заузимао највише.

Критичарево залагање за савремену музику могло је доћи до изражаја, и дошло је, пре свега преко његовог односа према концертном и позоришном репертоару. Већ у првој критици у *Звуку* Остерц говори о репертоару као средству на које треба рачунати када је реч о упознавању публике с модерном музиком. Он 1932. године хвали идеју популарних симфонијских концерата и закључује следећим речима:

Zadatak popularnih simfoniskih koncerata je da se i šire mase upoznaju na prvom mestu sa starijim uzornim orkestarskim delima – da bi im time i nova bila pristupačna. A to je u interesu svih nas (OSTERC 1932a: 27).

Славко Остерц није пропуштао прилику да похвали репродуктивне уметнике који су на своје програме стављали савремена дела. Тако га је 1933. одушевила Милена Вербичева која је на Радио Љубљани извела соло песме савремених словеначких композитора: „U njoj smo dobili izvanrednu interpretatorku najmodernijih pesama“ (OSTERC 1933c: 190). Бираним речима је описао концерт чешког пијанисте Карела Рајнера

⁷ Оперете *Пиџичар* и *Мамзел Ниџиуш* такође су извођене у Београду, пре Првог светског рата; вид.: ПЕТРОВИЋ 1993: 141. и 132.

⁸ Његови професори у Прагу били су још и Вићеслав Новак (Vítězslav Novák) и Карел Болеслав Јирак (Karel Boleslav Jirák).

(Karel Reiner) на Љубљанском радију, назвавши га најбољим четврттонским пијанистом и додавши захвалност управи Радија за такве програме (OSTERC 1934d: 351). „Јунак“ Остерчевих критика, када је реч о пропаганди савремене музике, био је изврсни омладински хор „Трбовелски славчик“, који је с великом агилношћу и прецизношћу изводио савремени, па и атонални репертоар. Остерц констатује да је напредна критика у Прагу и Бечу тај хор с правом означила као најбољи дечји хор на свету (OSTERC 1933f: 25).

Као контраст долазе оне критике у којима је наш критичар с негодовањем говорио о изостанку модерне музике на програмима појединих уметника. Иначе изврсном Клавирском трију „Брандл“ замерио је што се држи стандарних дела, док би он као критичар и слушалац желео савременији репертоар (OSTERC 1935d: 192). У најснажније „инвективе“ долази критика о оперском певачу Борису Попову у којој је љубљанско-београдски критичар дословно напао тог уметника због програма састављеног, највећим делом, од популарних оперских арија. Овде су се укрстила два Остерчева захтева – да уметник треба да изводи савремену југословенску и светску музику (OSTERC 1932c: 64).

О којим је савременим европским и домаћим композиторима Славко Остерц писао с највише ентузијазма и похвала? То су: Арнолд Шенберг (Arnold Schönberg), чију је кантату *Мир на земљи* назвао „величанственом“; Албан Берг (Alban Berg), чијег је *Воцека* ставио у врх експресионистичке опере; Карол Шимановски (Karol Szymanowski) с његовом Трећом симфонијом и Игор Стравински (Игорь Ф. Стравинский) са *Симфонијом њсалама* (вид. OSTERC 1932b: 30; 1932c: 64). Истинско усхићење код Остерца је изазвала опера *Заљубљен у њри наранџе* Сергеја Прокофјева (Сергей С. Прокофьев) (OSTERC 1932c: 63). Суперлативима су били окружени и опера *Јенуфа* и Други гудачки квартет, *Инијимна њисма*, Леоша Јаначека (Leoš Janáček) (OSTERC 1934b: 144–145; 1935b: 69). Још један композитор је изазвао буру одушевљења Славка Остерца; био је то Дмитриј Шостакович (Дмитрий Д. Шостакович). Октобра 1935. наш музикограф је присуствовао изврсном извођењу Шостаковичеве Прве симфоније; то дело је под управом Ловре Матачића свирала Љубљанска филхармонија. Остерц је симфонију назвао генијалном, а о Шостаковичу написао да је „danas skoro najgenijalniji kompozitor Sovjetske unije, moćniji i elementarniji od Prokofjeva, drskiji od Mosolova“. Није заборавио да захвали агилној управи Филхармоније због њене „правилне оријентисаности“ у погледу савремене музике (OSTERC 1935d: 318).⁹ Остерчево одушевљење није било мање за Шостаковичеву оперу

⁹ Нису сви љубљански (а ни загребачки) критичари били одушевљени Шостаковичевим делом; вид.: SEDAK 1996: 53.

Леди Мајбей Мценској окури, која је доживела тријумф на сцени Љубљанске опере 1936. године (OSTERC 1936: 25–26).

Неколики примери показују колико је Славку Остерцу било стало до промоције савремене, посебно авангардне музике у нашим крајевима. Једном приликом „с радошћу“ примећује да се домаћа модерна музика почела неговати на готово свим концертима и да је силно нарастао број домаћих композитора модерне оријентације (OSTERC 1933d: 370). Други пут ће ускликнути: „Kad sam video toliku mnozinu mladeži da izvodi najmoderniju horsku literaturu, minule su mi sve brige za budućnost nove muzike. Želeo bih da vide kompozitori kako radosno deca pevaju disonance!“ (OSTERC 1934dž: 401). Задовољство постигнутим успесима смениће, под утицајем нежељених токова, резигнација и иронија. Године 1938. Југословенска секција Међународног друштва за савремену музику била је предузела акцију ширења музике по селима. Према Остерчевом сведочењу, у Словенији је тада било преко тридесет омладинских хорова који су неговали модерну песму. Остерц иронично закључује: „Tako je sad kod nas u Ljubljani: ako hoćeš da čuješ modernu muziku, treba da ideš na selo!“ (OSTERC 1938b: 102).

Као присталица и промотер авангардног звука Славко Остерц није био нарочито склон тзв. умереном модернизму.¹⁰ Ипак, он му неће за сметати приликом сусрета с Виолинском сонатом у ха-молу Милоја Милојевића, о којој ће двапут писати изузетно афирмативно, оба пута стављајући то вредно дело у исти ранг са Сонатом за виолину и клавир (*Славенска соната*) Јосипа Славенског (вид.: OSTERC 1933c: 228; 1933: 74).

За музику Јосипа Славенског Славко Остерц је имао само речи дивљења, посебно за његову *Релиофонију*.¹¹ Врхунска дела савремене српске музике неће промаћи пажњи критичара из Љубљане. Он ће аналитички подробно и с највећим похвалама писати о опери *Кошћана* Петра Коњовића, као што ће запазити „живо инвентивни“ Милојевићев хорски комад *Муха и комарац* (OSTERC 1932c: 64; 1933c: 188–189). Остерц ће срдечно дочекати и *Српске ијре* Стевана Христића, изведене 1933. на концерту Оркестра Гласбене матице и Државног конзервато-

¹⁰ Он у *Звуку и Музичком гласнику* није објавио иоле развијено гледање на умерени модернизам. Ипак, унутрашња одмакнутост може се наслутити из начина његовог извештавања с Фестивала Међународног друштва за савремену музику у Бечу 1932. године. Наиме, на Фестивалу су биле изведене и поједине умерено модерне композиције. У уздржаном, „индиректном“ коментару Остерц каже да оне, будући умерено модерне, нису имале много израза у оквиру Фестивала, али да су код бечке публике, иначе више наклоњене умереним модернистима него екстремнима, постигле леп успех захваљујући труду диригента – Антона фон Веберна (Anton von Webern) и Рожеа Дезормјера (Roger Désormière); вид.: OSTERC 1932b: 30.

¹¹ Вид.: OSTERC 1932c: 64; 1936: 25. О Остерчевом односу према музици Славенског писала је BEDINA 1988.

ријума, под управом Луцијана Марије Шкерјанца. Али у тој критици није било места за приказ Христићевог стила и поступка – критичар је само стигао да изрази захвалност диригенту и оркестру за Христићеву композицију, налазећи да је то одговарајући корак у упознавању нових, посебно домаћих дела, уместо да се стално изводе исте композиције (OSTERC 1933c: 270).

Славко Остерц није имао афинитета према цезу. Продор цеза у уметничку музику, присутан у међуратном периоду, није наишао на благонаклоност нашег критичара. Пишући о видовима савремене музике, о разним компромисима ондашњих композитора, Остерц се о цезу изразио одсечно, као да о њему не вреди говорити: „Да не говорим о Кћенку и К. Weillu који су радили и са jazzom“ (OSTERC 1936: 24). Ни посезање за цезом као додатним адутом композитора оперета није дочекао с одобравањем (OSTERC 1932c: 63).

Још видљивији био је отпор Славка Остерца према модерном националном стилу.

Тридесете године су Србији и Југославији донеле тековине радикалних авангардних пракси.¹² У том контексту, наслањање на фолклор у смислу његове модерне обраде, за Остерца и за поједине још млађе музичаре, није било прихватљиво као програм нове музике.

Пре свега, Славко Остерц је јасно ставио до знања да ослонац на фолклор може, али не мора, бити предност за композитора и музичко дело (вид.: OSTERC 1935b: 69). Али он ће запазити одличну хорску композицију *Север гува* Косте Манојловића, дело које је Милоје Милојевић означио као школски пример своје идеје о музичком национализму (вид.: OSTERC 1935dž: 231; ВАСИЋ 2007: 241). Неће Остерц заборавити ни Белу Бартока (Bartók Béla), који ће, према његовим речима, фолклору дати велику индивидуалну ноту (вид.: OSTERC 1935b: 69). Ипак, претеже Остерчево одвајање модерног националног стила, дакле (и) оног у знаку експресионизма, од онога што је он видео као пожељну садашњост и будућност савремене музике.

На љубљанском концерту „Трбовљевског славчика“ из 1934. године били су изведени хорски комади бројних аутора из различитих крајева Југославије. Међу њима су биле заступљене и композиције Златка Гргошевића и Марка Тајчевића. Остерц је сматрао да су та дела стилски превазиђена:

Vidi se da su efekti folklorā, kako ih pišu na pr. Grgošević ili Tajčević – već dotrajali, kompozicije su lepe, ali što se dalje ide one su sve neинтере-

¹² О токовима српске музике међуратног доба, и о њеној развојној парадигми, вид. монографију Томашевић 2009.

santnije, jedna je slična drugoj, jedan kompozitor drugome i tako dalje. Sve se vrti oko *Žar-ptice* i *Petruške*, samo tromije. Ne znam kako može kompozitor još danas da počiva na lovorikama koje je dobio pre deset godina (OSTERC 1934dž: 400).

Дакле, ако је средином тридесетих година XX века *уошциће* требало посезати за фолклором, љубљански критичар је очекивао савременији приступ народној песми, савременији и од средстава паганског експресионизма Стравинског. Међутим, његови савременици-опоненти знали су добро да фолклор *као ишак* није Остерчево *вјерују* када је посреди савремена музика, и да модерни национални стил он у суштини не подржава.¹³

У два наврата Славко Остерц је иступио са исказима који се могу схватити као његови манифести модерне музике. Они показују да је он желео истински *ново*, а то ће рећи: *радикално ново* у музици.

Љубљанско извођење балета *Пејрушка* Игора Стравинског, године 1935, било је повод за Остерчев „обрачун“ с тим делом (OSTERC 1935dž). Наш критичар указује на чињеницу да је тај балет стар већ четврт века, а да је у своје време представљао раскид с традицијом, те да је у том смислу био изузетно значајан. Остерц позива младу генерацију да сада она „раскине“ с *Пејрушком*, сада када је, како је приметио, стара већ и идеологија Шенберга, Берга и Хабе, када је и Хиндемит (Paul Hindemith) изгубио на актуелности. Реч *раскид* Остерц узима као синоним музичког напретка.

Важно је, међутим, напоменути да наш критичар не одриче изванредну вредност партитури Стравинског; он истиче и значај љубљанског извођења у едукативном смислу, у смислу упознавања младе публике с репрезентативним опусима музичке литературе. Али Славко Остерц сматра да *Пејрушка* припада историји, да Стравински не може бити

¹³ На ову Остерчеву критику, која ће донети и коментар о Загребу као средини која у датом тренутку не прихвата нове музичке тенденције, реаговао је Антун Добронић (DOBRONIĆ 1935a; 1935b). Једна од кључних Добронићевих теза била је да су домаћа дела у знаку музичког национализма далеко више допринела афирмацији југословенске музике и њеног „расног стила“ (у иностранству) од „музичко-стваралачког рада оних наших прошлих и саданјих и будућих епигона музичко-интернационалног еклеktизма, у Загребу, Београду и Лјубљани, који мирне душе могу да и као апсолутно свој потпише сваки инострани композитор“ (DOBRONIĆ 1935b: 119). У полемику се једним јављањем укључио и Марко Тајчевић (ТАЈЧЕВИЋ 1935), али он се није упустио у расправу о националном и интернационалном стилу, већ је одбио Добронићеве наводе да је он Добронићев ученик и следбеник. Полемика је закључена Остерчевим одговором Добронићу (OSTERC 1935č) и Добронићевим реплицирањем Тајчевићу (DOBRONIĆ 1935c). Остерц је одбацио Добронићеву оцену о нефолклористичким композиторима као еклеktицима. А Антун Добронић се обратио Марку Тајчевићу жучним, личним тоном и, поред осталог, изрекао непримерену оцену да су *Балканске ипре* успеле са *салонској гледицији* (DOBRONIĆ 1935c: 152).

застава новог нараштаја, те да музика мора наћи нове путеве. Неокласицизам Стравинског, његову другу стваралачку фазу, одбацио је као „корак уназад“.

Најексплицитнији „резиме“ савремене музике, у смислу одвајања истински новог, оног што сматра музичким прогресом, Остерц ће дати у својој последњој јављању на страницама *Звука* (OSTERC 1936).

Осврћући се на рад диригента Мирка Полича, Остерц истиче његове заслуге као уметника који се „posvetio najekstremnijem modernom smeru sa ljubavlju koju taj smer zaslužuje i zahteva“ (OSTERC 1936: 24). Наредни пасуси са исте стране завређују да буде обилније цитирани:

Govoreći otvoreno, tvrdim da je danas jedini nekompromisni kompozitor Schönberg, tesno uz njega je Alois Hába i, kada bi danas još živeo – i Alban Berg. Još se mogu navesti A. Webern, H. Apostel, možda koji emigrant iz Nemačke – i to je sve...

Sve drugo je delom kompromis. O tome se sjajno bio izrazio Aleksandar Čerepnjin. Reкао mi je: „Hoćemo li morati da činimo kompromise?“ Pitam ga: „Kome?“ On reče: „Samom sebi!“ Dakle kompromisi: Stravinski, Prokofjev, Šostakovič, Mosolov, Milhaud, Hindemith: ritam, folklor, ostinata, kolorit, onomatopoezija, sekvence. Svi operski avangardisti: sentiment, gradacije, čak i leitmotiv, sordinirani gudači, tremola...

Овај одломак јасно сведочи да је авангарда, тј. стилови и поступци који су изашли из оквира (макар и модернизованих) традиционалних стилова, била интимни избор не само Остерца-композитора већ и критичара који размишља о будућности (југословенске) музичке уметности. Међутим, мора се истаћи да овај наш уметник и музикограф који је о себи говорио као авангардисти (вид. Остерц 1936: 24), и који је давао предност интелекту у двочланом статусу душе, „интелект плус чувство“ (вид. Остерц 1933а: 104), да је он своје начелне ставове остављао по страни приликом сусрета с вредним делима другачије естетске, стилске и техничке провенијенције. Компромиси о којима је говорио нису га омели да високо вреднује, као што смо видели, музику Прокофјева, Шостаковича или Милоја Милојевића. Његово дубоко одушевљење за авангардну музику није прешло у заслепљеност и искључивост.

* * *

Рецепцију западноевропске, али и савремене југословенске музике неавангардног карактера, у критикама Славка Остерца, обележили су изразит отпор према еклектици и епигонству, а онда и ставови који се, највећим делом, могу подвести под критичарске идиосинкразије.

Остерц је доста одбојно писао о опери *Агел и Мара* Јосипа Хацеа (Hatzel), налазећи да је то еклектично дело које не пружа ништа ново. Он је сматрао да је та опера непотребна за репертоар Љубљанске опере, да није васпитна за младе музичаре, а да за музичаре-интелектуалце није занимљива (OSTERC 1933a: 104). Еклектицизам је оштро „осуђен“ и у случају опере *У долини* Ежена д’Албера (Eugen d’Albert). Остерц набраја Д’Алберове „дугове“; то су: Вагнер (Richard Wagner), Дебиси (Claude Debussy), Пучини (Giacomo Puccini). Наш критичар био је сасвим јасан: наведени композитори су оригинални и прави, док је Д’Албер вештачки начињен! (OSTERC 1933b: 146).

Најјаснија, заправо свеобухватна, начелна порука композиторима – подражаваоцима и епигонима, садржана је у Остерчевом осврту на Шесту симфонију Чајковског (Пётр И. Чайковский), коју је 1933. слушао у извођењу Вацлава Талиха (Václav Talich):

U ovom Čajkovskom ima toliko invencije i toliko formalne potpunosti kao u partituri E. Onjegina. Baš zbog toga je šteta za svaku notu koju bi napisao današnji kompozitor u ovom stilu. Čajkovskog neće i ne može ni dostići – kamo li nadmašiti (OSTERC 1933g: 74).

Ипак, свој осведочени отпор према сваком еклектицизму и епигонству, критичар *Звука* биће спреман да стави на друго место у односу на могућност упознавања композитора чије је дело недовољно познавао. То се догодило с Виолинском сонатом Антона Рубинштајна (Антон Г. Рубинштейн), композитора кога историја музике бележи као представника еклектицизма. Славко Остерц је изразио захвалност што је имао прилике да чује ту композицију.¹⁴

У написима Славка Остерца срећемо извесне ставове и вредновања који се могу схватити као критичарска ексцентричност. Тако су Брамсове (Johannes Brahms) *Варијације на Пајанинијеву тему* прихваћене због сјајног извођења пијанисте Николаја Орлова (Николай А. Орлов). Али је у загради додата напомена о преживелости форме варијација: „Forma varijacija je danas preživela, jer ne živimo više u doba kada se svaka misao može ispričati po dvadeset puta makar i varirano, već radije pričamo danas jednom rečju dvadeset misli“ (OSTERC 1934c: 273). За Брамсову музику Остерц и иначе није имао склоности и стрпљења, као ни за Франкову (César Franck). У једном тренутку ће сасвим отворено написати да не воли превише ниједног од ових композитора, мерејући им развученост цикличне форме и пречесто посезање за секвенцирањем.¹⁵

¹⁴ Вид.: OSTERC: 1933dž: 308. Остерц није написао тоналитет изведене Сонате, па није јасно о којој је од три Рубинштајнове виолинске сонате реч.

¹⁵ OSTERC 1938b: 101. О Брамсу вид. и: OSTERC 1935d: 191.

Секвенца као технички поступак честа је Остерчева замерка композиторима; он је очито сматрао да је она сувише једноставно композиторско решење и да ствара привид инвенције. Његов „рат“ против секвенце понекад није био оправдан. За Григов (Edvard Grieg) Клавирски концерт у а-молу – то ремек-дело романтичарске концертантне литературе – написаће да својим секвенцама иде до површности! (OSTERC 1934dž: 401).

Није боље прошао ни Менделсон (Felix Mendelssohn Bartholdy), чије је симфоније – вредносно их супротставивши, без елаборације, Трећој симфонији Антоњина Дворжака (Antonín Dvořák) – практично декласирао.¹⁶ Ипак, најтеже огрешење налазимо у коментару музике Фредерика Шопена (Frédéric-François Chopin). После слушања Треће клавирске сонате Остерц је изјавио да „sve, i najopširnije kompozicije Chopina ostavljaju ipak dojam *lieda*“ (OSTERC 1939a: 36). И тиме је, без озбиљне анализе и поткрепљења, ако би уопште били могући, критичар затворио сваку даљу дебату о Шопену!

За разлику од Милоја Милојевића, који је доминирао међуратном српском музичком критиком, Славко Остерц није био вагнеријанац.¹⁷ Изврсно љубљанско извођење *Парсифала* из 1933. године – прво у Словенији, и први пут на словеначком језику – он није дочекао са усхићењем, иако је признао заслуге редитељу, диригенту и извођачима. Остерц, наиме, није могао да прихвати технику лајтмотива која, по природи ствари, доводи до бројних понављања, а још му је више сметала *небеска гужина* Вагнерове музике (OSTERC 1933ć: 269–270).

Композитор чију је музику изузетно волео и ценио био је Бетовен (Ludwig van Beethoven). Тако се може прочитати да би у извођењу чешке пијанисткиње Викторије Швихликове (Viktorie Švihlíková), радије слушао неку од Бетовенових последњих клавирских соната, уместо поменуте Шопенове Треће сонате (OSTERC 1939a: 36). Документ дубоког афинитета нашег критичара налазимо у његовом осврту на концерт словеначког пијанисте Ивана Ноча. Ноч је свирао Бетовенову Сонату у Ас-дуру, опус 110. Остерц је то дело означио као *најзначајнију* Бетовенову сонату, објаснивши да се у њој може наслутити раскид с традицијом строге сонатне форме коју је сами Бетовен довео до савршенства (OSTERC 1935đ: 317). Излишно би било супротстављати се Остерчевом мишљењу: ако се критика дефинише као образложен лични став, онда овде нема сврхе указивати на друге Бетовенове сонате – многе од њих су ремек-дела – и истицати их као такође „најзначајније“. Остерц је очито држао да има права на лични поглед.

¹⁶ „Pored svega je i treća [Дворжакова симфонија, А. В.] nesrazmerno zanimljivija od kakve Mendelssohnove, koje na žalost, moramo isto tako poneki put da slušamo“; вид.: OSTERC 1934ć: 273.

¹⁷ О Милојевићевим погледима вид.: ВАСИЋ 2005.

Два су опредељења, а могло би се рећи и осећања, обележила идеолошку позицију Славка Остерца као музичког критичара. То су словенофилство и југословенство.

Словенофилска традиција била је жива код Срба и Југословена и у међуратном периоду. Многи београдски музичари изражавали су своју приврженост тој идеји, не видећи је као супротност исто тако великој наклоности према западноевропској култури и музици.¹⁸

Неколики примери показују Остерчево одушевљење за словенску музику. Он је јасно и отворено давао предност словенској музици када је реч о репертоару. Тако је октобра 1933. у *Звуку* подвргао критици оперски репертоар у југословенским центрима – Београду, Загребу и Љубљани. Он наглашава да је наша дужност да се изводе и пропагирају репрезентативна дела словенске музике. Незадовољно констатује како извесне оперске куће истичу да су извеле циклус Моцартових (Wolfgang Amadeus Mozart) или Вагнерових опера, па их пита када ће извести све Јаначекове опере или Моњушкову (Stanisław Moniuszko) *Халку*. Критичар зато поздравља најаву Љубљанске опере да ће уследити извођења опера *Халка*, *Хованицина*, Јаначекових дела, *Пикове гаме* и др. Својим читаоцима Славко Остерц није оставио сумњу у *аисолујно* давање предности словенским остварењима. У истом чланку он резолутно каже да је дужност оперских установа у Југославији да постављају и мање репрезентативна дела словенских композитора. Ово је његова поента и његов аргумент: „Time pozorišta pokazuju pored pravilne orijentacije i stupanj umetničkog ponosa i samosvesti“ (OSTERC 1933e: 408–409).

Већ смо видели да Вагнерова музика није била интимни избор нашег музикографа. Он ће зато написати да извођење *Парсифала* није било догађај, већ да су догађај Мусоргски (Модест П. Мусоргский), Прокофјев и Стравински – *Борис Годунов*, *Заљубљен у њири наранџе* и *Oedipus rex* (OSTERC 1933c: 270).

Ипак, словенофилство Славка Остерца имало је своју доњу границу. Виртуозна, салонска музика није била толерисана, па је зато ставио примедбу пијанисткињи Викторији Швихликовој за увршћење на концертни програм Сметанине (Bedřich Smetana) *Фанијазије на чешке народне њесме* (OSTERC 1939: 36).

Још је речитији Славко Остерц био у испољавању свога југословенског опредељења. На страницама *Звука* и *Музичкој власника* он ни у једном тренутку није наступио с позиције словеначког музичара и засебне словеначке музике; увек је говорио о југословенској музици.

¹⁸ О словенофилству међуратних српских музикографа вид.: Васић 2014.

У његовим чланцима срећемо само овакве исказе припадања: *ми, Југословени*. Када говори о Јаначековој *Јенуфи*, рећи ће да то дело заузима у чешкој продукцији оно место које *код нас* има Коњовићева *Кошћана*. Са жаљењем је приметио да сопранисткиња Ксенија Кушеј на свој програм није ставила ниједну српску и хрватску композицију, али ће одмах изразити уверење да ће се то изменити већ на наредном концерту дотичне уметнице. Остерц ће 1940. године протестовати што се у југословенским центрима недовољно изводи музика из свих средина наше земље и што се на тај начин спречава међусобно упознавање на пољу културе (вид.: OSTERC 1933c: 188; 1934b: 145; 1940b: 139; 1940č: 156).

Као што је познато, тешка оптерећења пратила су живот Краљевине Југославије, поготово после атентата из 1928, увођења Шестојануарске диктатуре, а онда и убиства краља Александра 1934. у Марсељу. Различити погледи на идеологију југословенства могу се пратити и у међуратној српској музичкој и књижевној периодици (вид.: ВАСИЋ 2004; 2014). Међутим, неприлике и поделе неће поколебати Славка Остерца у доживљавању Југославије као своје земље. Истичући како је хор „Трбовљевски славчик“ на концерту из 1933. подједнако изводио словеначку, српску и хрватску музику, он ће приметити да ће Хор на тај начин у иностранству најбоље документовати културно јединство Југословена – „које kod nas neki kompozitori ni malo ne uvažavaju“ (OSTERC 1933č: 228).

У постскриптуму свог писма од 1. марта 1938, у којем Остерца позива на сарадњу у *Музичком гласнику*, Стана Ђурић Клајн је написала да је *Гласник* у том часу једини лист нерелигиозног карактера и да је потребно да се у њему окупе напредни музичари (СВЕТКО 1988: 210). Уредница је била левичарски оријентисана, а то је био случај и с њеним главним сарадницима у оба часописа које је уређивала.

Славко Остерц је писао о музици и музичком животу. У његовим критикама нема политичких тема и политичког ангажмана. Па ипак, ехо актуелних догађаја у Европи, пре свега појава фашизма и његов деструктивни уплив на пољу културе и уметности, чуће се 1935. у једној његовој критици. Пишући о љубљанском извођењу *Краљичиној љубимца*, опере Рудолфа Вагнер-Регенија (Rudolph Wagner-Régeny), он захваљује Мирку Поличу, директору Опере, што је извео дело репрезентативно у држави „iz koje su morali da emigriraju Schönberg, Hindemith, Zweig i dr., i gde će uskoro biti na indexu i Richard Strauss, koji je stavio na index Stravinskoga. (Onome koji ima protiv toga nešto, savetujem da poslušā koji put moderne programe ‘Reichssāndera’...“ (OSTERC 1935e: 383).

Није Остерц морао увек конкретно да наведе који га догађаји узнемиравају и како доживљава време у којем је живео. У освит Другог светског рата, у мају 1939. године, он ће у *Музичком гласнику* оставити

својеврсно сведочанство. Реч је била о трима концертима одличног хора „Подмладак Јадранске страже“ из Ракека. Зауоставивши се на литерарним предлошцима изведених композиција, наш критичар ће невелело закључити:

Интересантно је да се текстови готово свју веселијих композиција овог програма... односе на животиње – ваљда је то значајно за времена у којима живимо и у којима непосредног хумора код људи као да не налазимо (OSTERC 1940: 108).

Ако се корпус музичких критика Славка Остерца у *Звуку* и *Музичком гласнику* посматра као целина, приметимо да сега и резигнација нису преовлађујућа осећања. Истина, Остерц је увек био чврсто усмерен на свој предмет и није нарочито настојао да своје читаоце забавља. Међутим, у његовим критикама наићи ћемо на примере упечатљивости, оштрине и духовитости које његова штива чине живим и примаљивим и читаоцима после готово једног столећа.

Јануара 1933. критичар *Звука* испратио је концерт Железничког певачког друштва „Слога“, наиме његово извођење Баховог (Johann Sebastian Bach) *Божјићној орајоријума*, једном од својих најсуровијих критика:

Ко је Bacha tada prvi put čuo, morao ga je iz dna duše omrznuti... S tim koncertom stupa *Sloga* међу оне хорове које ћемо радо слушати при погребима или погребним мисама – али без улазнице (OSTERC 1933a: 105).

Иронија чини да читалац упамти поједине Остерчеве написе. Осврт на самостално гостовање Марине Олењине, Јане Васиљеве и Анатолија Жуковског, чланова Балета београдског Народног позоришта, у Љубљани 1934. године, критичар *Звука* закључиће следећом реченицом: Pianista који је пратио исто тако је мало вредео као и клавирач на коме је свирао“ (OSTERC 1934c: 273).

Сличног је карактера опаска Славка Остерца о напред поменутој опери *Краљичин љубимац* Вагнер-Регенија: „Dirigovao је директор опере Mirko Polić, који је partituru izradio mnogo bolje nego što она заслужује“ (OSTERC 1935e: 382).

* * *

Наша потрага за критичарским ликом Славка Остерца, на материјалу његове сарадње у београдским часописима *Звук* и *Музички гласник*, открила је музичког писца широких европских видика, темељно обавештеног, јасних и чврстих ставова, адвоката музичке авангарде, непосусталог Југословена, критичара који није зазирао од хиперболе и

ироније. Његов допринос београдској музичкој периодици међуратног доба огледа се, на првом месту, у темељном критичком информисању Београда, Србије и Југославије о музичком животу Словеније. Међутим, његово елоквентно расправљање о правцима, остварењима и противречностима савремене музике допринело је да овдашња средина ту музику додатно упозна речју позваног стручњака и страственог поклоника *новој звуку*.

Библиографија написа Славка Остерца у часописима
*Звук и Музички гласник**

ЗВУК

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Ljubljanski velesajam: Opera – *Prodana nevesta* B. Smetane. Opereta *La Mascotte* Edmonda Audrana. Premijera opere *Hlapец Jernej* Alfreda Machowskog. *Fra Diavolo* Daniela Aubera u novoj režiji Branka Krefta. Koncert violinista Karla Rupela na Radiju. Koncert mesnog odbora Crvenog krsta u dvorani Filharmonijskog udruženja. Proslava Gojmira Kreka u *Unionu*. Prvi popularni violinski koncert opereskoga orkestra.]“ Novembar 1932a, br. 1: 25–27.

„Muzika na strani. Deseti međunarodni festival savremene muzike u Beču.“ Novembar 1932b, br. 1: 28–30.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [*Erika*, opera Janka Gregorca. Opera *Zaljubljen u tri narandže* S. Prokofjeva. *Stevan Mokranjac*. Boris Popov. Ljubljanski učiteljski zbor. Ljubljanska Glasbena matica.]“ Decembar 1932c, br. 2: 63–65.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Vera Misita kao Kálmánova Viktorija. Massenetov *Manon*. Opera *Adel i Mara* Josipa Hatzea. Novinarski koncert. Koncerti Državnog konzervatorijuma. Koncert *Sloge*. Akademija *Preporoda*.]“ Januar 1933a, br. 3: 103–105.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [*Kod belog konja*, operetna revija Ralpa Benatzkog. G. Puccini: *Madame Butterfly*. *Dolina*, opera Eugena d'Alberta. Koncert Pevačkog društva *Grafika*. Koncert koruske narodne pesme u *Unionu*.]“ Februar 1933b, br. 4: 145–146.

* Библиографија је урађена *de visu*. У овој библиографији, и у њеном аналитичком делу, поштована је ауторова графика. Осим исправљања словних грешака, вршене су две врсте измена. Доследно је уношен слоготворни глас *j*, који Славко Остерц по правилу не пише. Слоготворно *j* није уношено у страна имена, која Остерц пише изворно. Писање двочланих назива установа, у погледу статуса почетног слова друге речи у називу, усаглашено је с актуелним *Правойисом српскога језика* (аутори: Митар Пешикан, Јован Јерковић и Мато Пижурица; Редакција измењеног и допуњеног издања: Мато Пижурица (главни редактор), Милорад Дешић, Бранислав Остојић и Живојин Станојчић, Нови Сад: Матица српска, 2020³).

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Gostovanje Josipa Rijaveca u operama *Bohême*, *Manon* i *Rigoletto*. Baletno veče Pije i Pina Mlakar. Opera *Košta* Petra Konjovića i opera *Morana* Jakova Gotovca. Koncert Ljubljanskog gudačkog kvarteta. Milena Verbičeva: solo pesme M. Bravničara, L. M. Škerjanca, D. Švare, V. Šušterčiča i S. Osterca na Radiju. Veče učenika viših klasa Konzervatorijuma na Radiju. Karlo Rupel i Janko Ravnik.]“ Mart 1933c, br. 5: 188–190.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Proslava dvadesetpetogodišnjice rada Josipa Križaja: gostovanje u *Faustu*. Obnova Schubert-Bertejeve operete *Tri devojčice*. Opereta *Bledsko zvono* Šaše Šantela, M. Kogoja i L. M. Škerjanca. Koncert hora *Trboveljski slavčki*. Koncert Ljubljanskog gudačkog kvarteta – Sonata za violinu i klavir Miloja Milojevića. Koncert Duvačkog trija (Korošec, Gregorec, Hauk) na Radiju. Koncert Državnog konzervatorijuma od 17. III. Koncert *Hubadove župe*.]“ April 1933č, br. 6: 227–228.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Wagnerov *Parsifal*. Simfonijski koncert Orkestra Glasbene matice i Državnog konzervatorijuma. Drugi vokalno-instrumentalni koncert Glasbene matice: *Missa solemnis* Ludviga van Beethovena. Koncert Državnog konzervatorijuma u čast nemačkog kritičara Gerharda Krausea.]“ Maj 1933ć, br. 7: 269–270.

„Anton Lajovic.“ Jun–jul 1933d, br. 8–9: 287–289.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Gostovanja u Operi: Mario Šimenc i Zinka Vilfran-Kuncova. Koncerti: Pevačko društvo *Ljubljanski zvon*. Državna učiteljska škola. *Trbovljevski slavčki*. Akademski pevački zbor. Proslava Materinskog dana. Svečana akademija prilikom proslave dvadesetpetogodišnjice NSŽ, Milena Vrbančeva, Julij Betetto. Sonatno veče za violinu i klavir Vide Hribar-Jurajeve i Danila Švare.]“ Jun–jul 1933dž, br. 8–9: 307–309.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: *André Chénier*, muzička drama Umberta Giordana i opereta *Jim i Jil* E. Viviana i R. Mayersa. Koncerti: Javne produkcije Državnog konzervatorijuma i njegovog operskog odseka – violinista Leon Pfeifer, Milena Verbičeva. Hor Glasbene matice i otkrivanje spomen-ploče Jakoba Gallusa u Ribnici. *Trboveljski slavčki* u Tršiču, Jesenicama i Bledu. Učiteljski hor i kongres učitelja u Jugoslaviji. Jugoslovenske moderne klavirske kompozicije u izvodjenju učenika Muzičke akademije u Zagrebu. Danilo Švara izveo, uz kratko uvodno predavanje, moderne slovenačke kompozicije za klavir na Radiju.]“ Avgust–septembar 1933đ, br. 10–11: 369–370.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Repertoar operских kuća u Jugoslaviji. Opera *Pikova dama* P. I. Čajkovskog u Ljubljanskoj operi.]“ Oktobar 1933e, br. 12: 408–409.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera *Halka* Stanisława Moniuszka. *Ol. OL.*, opera u pet slika Aleksandra Čerepnjina. *Začarana ptica*, balet Nikolaja Čerepnjina. *Havajska ruža*, opereta Paula Abrahama. Koncerti: Zbor

praških stražara. Prvi simfonijski koncert Operskog orkestra i Klavirski koncert u a-mollu A. Čerepnjina u izvođenju autora. Trbovljevski koncert u *Unionu – Zvon*; Ćiril Ličar. *Trbovljevski slavčki* u Mariboru, Celju i Ljubljani.].“ Novembar 1933f, god. II, br. 1: 23–25.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: premijera Verdijeve *Traviate*. Gostovanje tenora Ivana Francla u *Tosci* i Zinke Kunčeve u *Tosci* i *Pikovoj dami*. Koncerti: Svečani koncert u čast češkoslovačkog praznika. Ivan Francel. Violinsko-klavirski koncert K. Rupela i Zore Zarnikove. Skopski pevački zbor *Vardar*. Pevački zbor *J. U. U.* (učitelji). Václav Talich i simfonijski koncert. Slovenski vokalni kvintet.].“ Decembar 1933g, br. 2: 74.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: premijera Pirnat-Bravničareve operetne revije *Stoji, stoji, Ljubljan'ca...* Verdijev *Requiem*. Koncert Zagrebačkog kvarteta s delima Ivana Jarnovića i Jakova Gotovca.].“ Januar 1934a, br. 3: 117–118.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: premijera *Jenufe* Leoša Janáčka. Koncerti: *Ljubljanski zvon*. Simfonijski orkestar, hor i solisti Državne muzičke akademije iz Zagreba, solista Zlatko Topolski.].“ Februar 1934b, br. 4: 144–146.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: opereta *Tičar* Carla Zellerera. Opereta *Ples u Savoyu* Paula Abrahama. Gostovanje Zinke Kunc u operi *Wilhelm Tell* G. Rossinija. Koncerti: Prvi koncert u Hubadovoj dvorani Glasbene matice. Drugi koncert u Hubadovoj dvorani Glasbene matice – dva klavirska kvinteta s duvačima. Koncert baritoniste Borisa Popova, klavirska saradnja D. Švara. Koncert ruske muzike Državnog konzervatorijuma u velikoj dvorani *Union*.].“ Mart 1934c, br. 5: 194–195.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: reprize opereta *Tičar* Carla Zellerera i *Ples u Savoyu* Paula Abrahama. Gostovanje Jelačina u *Plesu u Savoyu*. *Carmen* u novoj režiji R. Primoržiča. Koncerti: Koncert Glasbene matice i *Faustovo prokletstvo* H. Berlioza. Koncert mestne opštine u korist siromašnih. Domaća vokalna literatura u izvođenju Marija Šimenca i Srečka Kumara. Nastup zbora harmonikaša iz Maribora.].“ April 1934č, br. 6: 237–238.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: Najavljen ciklus čeških opera. Premijera *Libuše* B. Smetane. Nanovo nastudirana opereta *Poljska krv* Oskara Nedbala. Koncerti: Nastup praškog hora *Smetana*. Pijanista Nikolaj Orlov. Češka muzika na popularnom koncertu operskog orkestra, priredilo Narodno gledališće. Nastup tri člana baleta Beogradske opere (Marina Olenjina, Jana Vasiljeva, Anatolij Žukovski) u Ljubljanskoj operi.].“ Maj 1934ć, br. 7: 272–273.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: *Gorenjski slavčki* s Marinom Šimencom i opereta *Kod belog konja*, u Tivoli-vrtu. Koncerti: Smetanina *Má vlast* u izvođenju operskog orchestra. Robert Soětans i Marijan Lipovšek u Filharmoničnoj dvorani. III intimni koncert u Hubadovoj dvorani – Brandl-trio.

Akademski zbor u dvorani *Union* – obrade narodnih pesama. IV intimni koncert u Hubadovoj dvorani – praški pijanista Karel Reiner sa avangardističkim praško-ljubljanskim programom. Karel Reiner na Radiju. Operski pevač Vekoslav Janko i dirigent Danilo Švara na Radiju. Pedesetogodišnjica pevačkog društva *Slavec* i gostovanje zbora *Rodna pjesen* iz Plovdiva. Baritonist Marijan Rus i dirigent Danilo Švara u operi *Knez Igor* A. P. Borodina.].“ Jun–jul 1934d, br. 8–9: 350–351.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: *Trubadur* sa gostima Maksom Adrianom i Zinkom Kunc. Koncerti. *Trbovljevski slavčki*. Zagreb i razvoj naše moderne muzike. 20 omladinskih zborova. Dve operse i dve koncertne produkcije Državnog konzervatorijuma. René Gallatia u Klavirskom koncertu E. Griega.].“ Avgust–septembar 1934dž, br. 10–11: 400–401.

„Dr. Miloje Milojević. O pedesetogodišnjici rođenja.“ Januar 1935a, god. III, br. 1: 1–8.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: Desetogodišnjica smrti Viktora Parme. *Četiri grubijana*, opera E. Wolf-Ferraria. Koncerti: Zagrebački kvartet u dvorani kina *Dvor* i Gudački kvartet Ivana Brkanovića. Praški kvartet u dvorani Filharmonije i *Intimna pisma* Leoša Janáčeka.].“ Februar 1935b, br. 2: 68–69.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: Opereta *Slepi miš* Johanna Straussa u režiji Carla Hagemanna. Koncerti: Drugi nastup Praškog kvarteta. Prva javna produkcija Državnog konzervatorijuma, 28. januara, sa slovenskim programom. Jubilarni koncert Pevačkog društva *Sava*, o desetogodišnjici Društva. Glasbena matica: veče tri klasična koncerta za violončelo i orkestar, u Filharmonijskoj dvorani. Produkcija učenika Konzervatorijuma posvećena romantičari. Bachovo i Händelovo veče.].“ Mart 1935c, br. 3: 111–112.

„Muzika u zemlji. Kriza i problem morala u našem muzičkom životu (III).“ April 1935č, br. 4: 150–151.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: *Dorica pleše*, opera Krste Odaka. Operetna revija *Zdaj vam eno zaigram*. Koncerti: Dve javne produkcije Državnog konzervatorijuma – koncert narodne muzike u dvorani *Union* i proslava 85. godišnjice T. G. Masaryka.].“ April 1935ć, br. 4: 145–147.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Prvi koncert novoustanovljene Ljubljanske filharmonije u velikoj dvorani *Uniona*, s francuskim programom i *Slovenskom plesnom burleskom* Matije Bravničara. Intimni koncert Brandl-trija u Hubadovoj dvorani. Komemorativni koncert *Narodne odbrane*.].“ Maj 1935d, br. 5: 191–192.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Premijera u Operi: Opera Raoula Koczalskog *Zemrada*, opera *La vida breve* Manuela de Falle, i balet *Petruška* Igora Stravinskog. Koncerti: Chopinovo veče. Resital Raoula Koczalskog. Koncert *Sloge* u dvorani *Kinodvor* – veče operskih arija. Koncertna proslava Materinskog dana. Komemorativni Aljažev koncert. Marijan Lipovšek i

Bogomir Leskovic: dve sonate za violončelo i klavir (op. 5. i 69) i *Waldstein-sonata* L. van Beethovena. Koncert Bugarskog pevačkog zbora iz Ruse.].“ Jun 1935dž, br. 6: 228–231.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: Olga Oljdekop, Franja Bernot-Golobova i Makso Adrian u Verdijevom *Trubaduru*. *Madame Butterfly* G. Puccinia u novoj Štritofovoj režiji. Rossinijeva *Angelina*. *Mamzelle Nitouche* u režiji Branka Krefta. Koncerti: Pijanista Ivan Noč u Filharmonijskoj dvorani. Danilo Švara i Vekoslav Janko – veče savremene austrijske muzike na Radiju, 18. X; II koncert Ljubljanske filharmonije pod upravom Lovre Matačića.].“ Oktobar–novembar 1935đ, br. 8–9: 317–318.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. [Opera: Obnova Verdijeve *Aide*. Debi Ane Karene na prvoj reprizi *Aide*. Rudolf Wagner-Régeny, *Kraljičin ljubimac*. Mirko Polič priprema operu *Lady Macbeth* Dmitrija Šostakoviča. Koncerti: Koncert moderne austrijske kamerne muzike (prir. Sekcija M. D. S. M. u Hubadovoj dvorani). Koncert francuskih i jugoslovenskih solo pesama Zlate Djundjenac-Gavella i Nike Štritofa. Prvi javni koncert Radio-stanice u dvorani Ljubljanske berze i novi radio-dirigent Drago Šijanec. Koncert povodom 100. godišnjice Davorina Jenka. Novinarski koncert na Taboru. Francuske kompozicije na produkciji Konzervatorijuma u Filharmonijskoj dvorani.].“ Decembar 1935e, br. 10: 382–383.

„Muzika u zemlji. Ljubljana. Delatnost Mirka Polića – Premiera u operi, premiere u koncertnoj dvorani. [Rad Mirka Polića u Ljubljani i moderna muzika. Koncert Glasbene matice: *Religiofonija* Josipa Slavenskog, *Magnificat* Slavka Osterca i *Brodnik* Danila Švare. Premijera opere *Lady Macbeth Mcenskog okruga* Dmitrija Šostakoviča.].“ Mart 1936, br. 1: 23–26.

МУЗИЧКИ ГЛАСНИК

„Muzika danas. Ljubljana: 25. godišnjica umetničkog rada direktora opere g. Mirka Polića. – W. A. Mozart: *Don Juan*.“ Март 1938a, год. VIII, бр. 3: 59–60.

„Muzika danas. Ljubljana. Koncert Ljubljanskog kvarteta 4. aprila. Širenje moderne muzike na selu. Risto Savin: *Matija Gubec*.“ Maj 1938b, год. VIII, бр. 5: 101–102.

„K. B. Jirak.“ Октобар–новембар 1938c, год. VIII, бр. 8–9: 173–175.

„Muzika danas. Ljubljana. Koncert Ljubljanske filharmonije.“ Децембар 1938č, год. VIII, бр. 10: 207–208.

„Muzika danas. Ljubljana. Koncert pianistice Švihlikove.“ Фебруар 1939a, год. IX, бр. 2: 35–36.

„Muzička izdanja. Lajovicova čitanka.“ Фебруар 1939б, год. IX, бр. 2: 44–45.

„Muzika danas. Ljubljana. Koncerti omladinske muzike. [Tri koncerta omladinskog hora PJS – 19. III u Rakeku, 24. IV u Ljubljani i 30. IV u Rakeku uz radio-prenos.].“ Maj 1939ć, год. IX, бр. 5: 107–108.

„Музичка издања. Risto Savin, op. 29: *Vokalna svita* za sola, zbor i klavir.“ Maj 1939d, год. IX, бр. 5: 109.

„Muzika danas. Ljubljana. Koncerti: [Pevački hor Glasbene matice – prvo izvođenje velike kantate *Sonetni venac* L. M. Škerjanca. Simfonijski koncert Orkestralnog društva Glasbene matice 8. IV, povodom proslave dvadesetogodišnjice postanka.].“ Март–април 1940а, год. X, бр. 3–4: 51–52.

„Muzika danas. Ljubljana. Koncerti: [Ksenija Kušej, klavirska pratnja Pavel Šivic, uz sudelovanje klarinetiste Miljutina Rombara. Marta Osterc-Valjalo: slovenski program klavirskih kompozicija na Ljubljanskom radiju. Koncert kompozicija Rista Savina – proslava njegove 80. godišnjice.].“ Септембар–октобар 1940b, год. X, бр. 7–8: 139–140.

„Музичка издања. L. M. Škerjanc: *Deset mladinskih skladbi za klavir* (Edicija Glasbene matice v Ljubljani).“ Септембар–октобар 1940c, год. X, бр. 7–8: 141.

„Muzika danas. Ljubljanski koncertni život. Beogradska filharmonija. Ljubljanska filharmonija. Tri koncerta savremene slovenačke muzike na Radiju.“ Новембар–децембар 1940ć, год. X, бр. 9–10: 155–156.

„Музичка издања. Gojmir Krek: Solopesmi uz pratnju klavira. (Edicija: Samozaložba 1939–1940).“ Новембар–децембар 1940ć, год. X, бр. 9–10: 157.

„Музичка издања. Ciril Pregelj (Celje): *Za mlada grla*.“ Новембар–децембар 1940d, год. X, бр. 9–10: 157–158.

ЛИТЕРАТУРА

- Васић, Александар. „*Fragment glasbene moderne: iz pisem Slavku Ostercu*. Аутор: Драготин Цветко, издавач: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Љубљана 1988.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 16–17 (1995): 277–279.
- Васић, Александар. „Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба.“ *Музикологија* 17 (2004): 155–166.
- Васић, Александар. *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*. Необјављена магистарска теза одбрањена 2004. на Филолошком факултету Универзитета у Београду.
- Васић, Александар. „Музикологија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства.“ *Музикологија* 4 (2004): 39–59.
- Васић, Александар. „Рецепција европске музике у музичкој критици Српског књижевног гласника (1901–1941).“ *Научни састанак славистица у Вукове дане* 34/2 (2005): 213–224.
- Васић, Александар. „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића.“ *Музикологија* 7 (2007): 231–244.
- Васић, Александар. „Словенофилство и српска музикологија између светских ратова.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 50 (2014): 119–131.
- ПЕТРОВИЋ, Живојин. *Регистар Народне позоришта у Београду 1868–1914*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1993.

- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскршћу Исџока и Зајџага. О гујалоу џтрадиционалној и модерној у срџској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ – Матица српска, 2009.
- ANONIM. „Osterc, Slavko.“ U: Krešimir Kovačević (gl. ur.). *Leksikon jugoslavenske muzike*. Knj. 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, 132–134.
- BEDINA, Katarina. „Josip Slavenski u publicistici Slavka Osterca.“ *Međimurje* 13/14 (1988): 78–83.
- BOBETKO-MAJER, Sanja. *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1994.
- BOGUNOVIĆ HOČEVAR, Katarina. „Ljubljanska Opera med obema vojnama: moderna režija in njeni protagonisti.“ *Muzikološki zbornik* LVI/1 (2020): 149–166.
- CVETKO, Dragotin. *Južni Slovenci u istoriji evropske muzike*. Sa slovenačkog prevela Marija Mitrović. Beograd: „Nolit“, 1984.
- CVETKO, Dragotin. *Fragment glasbene moderne: iz pisem Slavku Ostercu*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988.
- DOBRONIĆ, Antun. „Kriza i problem morala u našem muzičkom životu.“ *Zvuk* 2 (februar 1935a): 70–74.
- DOBRONIĆ, Antun. „Kriza i problem morala u našem muzičkom životu (II).“ *Zvuk* 2 (mart 1935b): 115–119.
- DOBRONIĆ, Antun. „Kriza i problem morala u našem muzičkom životu (III).“ *Zvuk* 2 (mart 1935c): 151–153.
- NAGODE, Aleš. „Bibliografija Katarine Bedina.“ *Muzikološki zbornik* XLVI/2 (2010). Zbornik ob jubileju Katarine Bedina: 185–204.
- SEDAK, Eva (prir.). *Matačić*. Zagreb: Fond „Lovro & Lilly Matačić“ – AGM, 1996.
- SIVEC, Jože. „Bibliografija o Slavku Ostercu.“ *Muzikološki zbornik* XXXI (1995a): 91–127.
- SIVEC, Jože. „Slavko Osterc o glasbi i glasbenikih – bibliografija.“ *Muzikološki zbornik* XXXI (1995b): 129–138.
- TAJČEVIĆ, Marko. [Pismo urednici.] *Zvuk* 3 (mart 1935): 120.

Aleksandar N. Vasić

A Critic's Views by Slavko Osterc

Summary

Stana Ribnikar (= Đurić-Klajn), a Serbian musicologist and pianist, editor of the magazines *Zvuk* (Sound) (1932–1936) and *Muzički glasnik* (Musical Herald) (1938–1941), invited the Slovenian composer and music writer Slavko Osterc (1895–1941) to cooperation in the mentioned magazines. He published 45 different articles in them – mainly music reviews. He reported on the musical life of Slovenia for the Belgrade magazines. In addition, he published essays on Slovenian and Serbian composers, a report on the international festival of contemporary music in Vienna, and several reviews of sheet music editions of Slovenian music. On one occasion, he also participated in a polemic.

This study is devoted to the analysis of Osterc's views on musical art. He was an opponent of operetta as an inappropriate stage type for the repertoire of the Ljubljana Opera, considering that operetta has no place in the repertoire of national theaters. Nevertheless, he appreciated the fact that operettas brought significant income to the theater and that thus the work on operas and ballets could be supported. Slavko Osterc separated musical work and performance. If a piece of music was properly prepared and performed superiorly, he always pointed it out, although the piece itself he did not particularly appreciate.

Osterc was a supporter of the musical avant-garde, primarily Alois Hába and the Second Viennese School. He also wrote enthusiastically about the works of Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich. However, he did not see the modernized national style as a desirable present and future of European and Yugoslav music.

His idiosyncrasies came to the fore in his views on Western European music. He had no affinity for the music of Johannes Brahms, César Franck, and Richard Wagner. He thought that the sequence as a compositional tool was misused and thus created the appearance of an invention, so on several occasions, he wrote negatively about sequence as a structural element of a musical composition. The eccentricity of S. Osterc, which did not stand the test of time, comprised also the unfavorable writings about the music of F. Chopin, F. Mendelssohn, and E. Grieg.

In the ideological sense, Slavko Osterc was a Slavophile and a follower of the Yugoslav ideology. He always gave priority to the Slavic repertoire, considering it the duty of Yugoslav opera houses and artists to perform even less representative works of Slavic authors. Although during the 1930s, the Yugoslav ideology was shaken by the state and political crisis, Osterc remained faithful to it until the end of his life.

Keywords: Slavko Osterc, *Zvuk* magazine (1932–1936), *Muzički glasnik* magazine (1938–1941), avant-garde music – Serbia, avant-garde music – Yugoslavia, operetta, Yugoslav ideology.

РАСТКО М. БУЉАНЧЕВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, докторанд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ФУНКЦИЈЕ РОДНОГ ИДЕНТИТЕТА И ИДЕОЛОГИЈЕ НАЦИОНАЛИЗМА У РЕЦЕПЦИЈИ ПИЈАНИСТИЧКЕ ДЈЕЛАТНОСТИ ЈОВАНКЕ СТОЈКОВИЋ**

САЖЕТАК: Циљ у овом раду је утврдити мјесто Јованке Стојковић на патријархалној музичкој сцени у различитим српским и европским срединама. Тако су и написи у штампи о њеној концертној дјелатности првенствено сагледани из родне перспективе, уз посебан осврт на национални идеолошки наратив. Иако је махом ријеч о непотписаним „импресионистичким“ музичким критикама, управо је у српској, хрватској, чешкој, словеначкој, француској и аустријској музичкој публицистици могуће уочити, макар основне, одлике Стојковићкиног музицирања. Нагласак је, притом, на дискурзивно-интуитивном позиционирању њеног национално освијешћеног фемининог субјекта, подређеног свеприсутним маскулиним идеологијама моћи и родно стереотипним моделима понашања.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Јованка Стојковић, родни идентитет, патријархат, национализам, музичка критика и публицистика.

Пијанисткиња Јованка Стојковић (1852–1892),¹ родом из Темишвара, живјела је и концертирала у периоду велике индустријске револуције и значајних друштвеноисторијских и политичких превирања.²

* rastko.buljancevic@gmail.com

** Истраживање концертне дјелатности Јованке Стојковић започето је у оквиру предмета Музикологија 1 (проф. др Маријана Кокановић Марковић) на првој години докторских студија музикологије на Академији уметности у Новом Саду.

¹ Пошто су до сада Стана Ђурић Клајн (1956) и Александар Васић (2002) написали опсежније студије о концертној активности Јованке Стојковић у Кнежевини/Краљевини Србији, циљ у овом раду није понављање познатих чињеница о њеној концертној дјелатности нити презентација њеног биографског умјетничког профила. Стога су овдје написи из српских и иностраних новина о Стојковићкином музицирању претежно сагледани из родне перспективе и ондашње српске националистичке идеологије.

² До сада је забиљежено како је Јованка Стојковић наступала у Кнежевини/Краљевини Србији, Италији, Француској, Данској, Русији, Великој Британији и у бројним градовима у Аустроугарској монархији (уп. Ђурић-Клајн 1956).

Као патријархално васпитана госпођица из угледне породице,³ одрасла је у Прагу и Бечу, у мирној и удобној средини у којој је стекла квалитетно музичко образовање (Ђурић-Клајн 1956: 61). Учила је клавир код истакнутих педагога и пијаниста Александра Дрејшока (Alexander Dreyschock) и Франца Листа (Liszt Ferenc), док се за вријеме двогодишњег боравка у Милану посветила учењу вокалне технике. Својим пијанистичким способностима засијенила је већину савремених извођача који су дјеловали у државним оквирима Кнежевине/Краљевине Србије и међу Србима у Аустроугарској монархији (уп. Аноним 1872б: 255; Пејовић 1991а: 260), што се у периоду снажне доминације патријархата, који је махом искључивао жене из јавне музичке сцене, може сматрати великим каријерним успјехом.⁴

О изванредним пијанистичким способностима Јованке Стојковић писало се како у српској тако и у иностраној штампи. Бранко Мушицки напомиње како је Франц Лист сматрао „првом пијанисткињом данашњег века“ (Мушицки 1872: 187),⁵ што потврђује како су и умјетници изузетног реномеа у свијету високо вредновали њено пијанистичко умијеће. Као школована умјетница са запаженом каријером у земљи и иностранству, Јованка Стојковић се истицала у односу на српске извођачице које су похађале часове клавира у склопу општег образовања.⁶ Наиме, током XIX вијека, српске жене у Кнежевини/Краљевини Србији и земљама Аустроугарске монархије су најчешће практиковале аматерско музицирање, било да је случај о приватном, полујавном, салонском или јавном концертирању. Тако је и Стана Ђурић Клајн нагласила да су на тзв. бесједама углавном наступале младе пијанисткиње које су биле „грађанске госпође“, односно госпођице, будући да су често након удаје престајале са концертантним активностима (уп. Ђурић-Клајн

³ Захваљујући истраживању српског писца и историчара Стевана Бугарског, данас имамо податке о породици Јованке Стојковић. Јованка Стојковић била је ванбрачна кћерка православног племића Петра Стојковића и римокатоликиње Јоане Бухлер (Joanna Buchler). Крштена је као Ирен Јоана Лудовика (Irene Joanna Ludovica) у римокатоличкој парохији при Саборној цркви у Темишвару (Бугарски 2006).

⁴ Међу утицајним српским умјетницама XIX вијека, ваља поменути прву професионалну оперску пјевачицу Султану Цијукову Савић, која се школовала на Бечком конзерваторијуму и концертирала у Србији и значајнијим покрајинама Аустроугарске монархије (детаљније о Султани Цијуковој Савић у: КОКANOVIĆ MARKOVIĆ, MERKEL 2020; ПЕРКОВИЋ 2021).

⁵ Будући да је један од анонимних критичара у *Narodnim novinama* написао како је Лист Стојковићеву сматрао „prvom pianisticom današnjega vieka“ (АНОНИМ 1872а), сасвим је могуће да је само преузео мисао Б. Мушицког.

⁶ Није наодмет поменути како је Александар Морфидис Нисис током шездесетих година XIX вијека подучавао одабране жене из угледних српских породица, нпр. Јулију Велисављевић, мада не и Јованку Стојковић (о Нисисовој улози и значају у српској клавирској педагогији погледати у: КОКANOVIĆ MARKOVIĆ 2020).

1956: 60; KOKANOVIĆ MARKOVIĆ 2015: 141).⁷ То се, међутим, није десило с Јованком Стојковић, чија је каријера након заснивања брачне (додуше неуспјеле) заједнице наставила да се креће узлазном путањом.

Концертни репертоар Јованке Стојковић био је богат, тј. жанровски и стилски врло разноврстан. Обухватао је захтјевне Бетовенове (Ludwig van Beethoven) клавирске и камерне сонате за виолину и клавир, Шубертове (Franz Peter Schubert), Шопенове (Frédéric François Chopin) и Менделсонове (Felix Mendelssohn Bartholdy) клавирске минијатуре, Шуманове (Robert Schumann) комаде, одабране Листове транскрипције, као и актуелне стилизоване игре српских аутора.⁸ С друге стране, у иностранству, а нарочито за вријеме боравка у Паризу,⁹ Јованка Стојковић је изводила и дјела истакнутих словенских аутора попут Рубинштајна (Антон Григорјевич Рубинштейн), Балакирјева (Милиј Алексејевич Балакирев), Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), Сметане (Bedřich Smetana), Дворжака (Antonín Leopold Dvořák) и Вјењавског (Henryk Wieniawski), што би се могло протумачити као покушај учвршћивања панславистичког друштвенополитичког и културног покрета.¹⁰ Иако је словенска публика била фасцинирана Стојковићкиним интерпретацијама Бетовенових соната и Листових транскрипција, може се закључити како је нарочито прихватила њене пијанистичке и пјевачке интерпретације домаћих композитора попут Корнелија Станковића, Даворина Јенка и Јосифа Шлезингера. То уједно потврђују следеће мисли цијењеног хрватског књижевника, пјесника и критичара Аугуста Шеное и једног анонимног српског слушаоца:

Gdjca. Stojkovićeва se i nije otudjila svoјemu narodu; a to i činom posvjedoči, izvedši u svakom od svojih konceratah po jednu kompoziciju čuvenoga narodnog skladatelja Kornel[ij]a Stankovića. Iza tih komadah ne bi pljeskanju i klikovanju ni kraja ni konca (Š[ENOVA] 1872: 188).

Какво ће уживање имати тога вечера пештански Срби знаће сваки, кад му кажемо, да ће дична српска вештакиња гђца Јованка Стојковићева свирати на гласовиру и певати уз пратњу понајвише српске песме (Аноним 1874: 158).

⁷ Грађанске госпође су након удаје углавном наставиле да музицирају у оквиру приватне друштвене сфере.

⁸ За више информација о концертном репертоару Јованке Стојковић погледати у: Ђурић-Клалн 1956; Пеловић 1991а; 1991б; Турлаков 1998; Васић 2002; KOKANOVIĆ MARKOVIĆ 2015.

⁹ У цијењеним парижким новинама *La Liberté*, писало се како је Јованка Стојковић постигла бриљантан успијех, показавши свој изузетан таленат (ANONYMOUS 1891b: 4).

¹⁰ Не треба сметнути с ума да је и сам Дворжак био панславистичког опредељења, те да су панславистички и јужнословенски покрети снажно утицали на грађанску идеолошку свијест у тадашњој Кнежевини Србији.

Према томе, Јованка Стојковић је изводила и композиције у којим западна елита није препознала високе умјетничко-естетске квалитете,¹¹ али је управо захваљујући тим дјелима (која су снажно интерпелирала српски живаљ) наишла на врло позитиван одзив домаће публике. Њено име представља прекретницу не само у историји српског пијанизма него и српској (женској) историји уопште, будући да је Јованка Стојковић својом концертном активношћу допринијела унапређењу положаја жена у јавној друштвеној сфери.

*Патријархални и национални модели у рецејцији
ијаниситичкој субјекта Јованке Стојковић*

Упркос чињеници да су током XIX вијека у западноевропским срединама владали другачији облици друштвених ентитета и модела понашања у односу на већину балканских земаља, евидентно је да је и у културном животу романтичарске Европе доминирала конзервативна фракција унутар централистичког, логоцентричног и фалоцентричног патријархалног поретка. Притом је данас немогуће објективно негирати да неравноправност полова и потчињен положај жена у друштву имају укоријењену праксу у патријархалним конвенцијама. Зато је патријархат, као сложену структуру друштвеног уређења, неопходно посматрати као систем наметнутог тоталитета који уз помоћ репресивних механизма моћи ограничава моделе понашања већинског дијела популације, а у извјесној мјери контролише слободу умјетничког изражавања.¹² Будући да моћ, на шта указује Фуко (Michel Foucault), није супстанца нити нешто што посједује мистериозно својство, већ представља врсту специфичних односа међу појединцима (2000: 524), онда је сасвим извјесно како је управо патријархална друштвена заједница изграђена на свепрожимајућим механизмима дисциплинске моћи – моћи која усађује вриједности, те производи и надзире послушна тијела (нарочито, мада не и само) женских субјеката.

Свеприсутна интеграција патријархалних културних модела била је изузетно јака и у највећим европским центрима, те се значајно одразила и на моделе традиционалног музичког понашања. Како су тада, у романтичарској епохи дакле, извођачке умјетности још увијек почивале

¹¹ Истина, у паришким новинама *Le Ménestrel* истакнуто је како је Јованка Стојковић изводила комаде неједнаких вриједности (ANONYMOUS 1891a: 20). Ријеч је, притом, о критици концерта на којем је пијанисткиња извела искључиво словенске ауторе, укључујући и њене двије рапсодије компоноване по узору на традиционалне српске мелодије.

¹² Не треба сметнути с ума како је патријархални музички канон тај који је афирмисао махом мушке композиторске ауторитете и њихова дјела (деталније о маскулиним значајима у умјетничкој музици погледати у: BIDDLE, GIBSON 2009).

на маскулиним идеологијама моћи, жене су наступале у занемарљиво мањем броју у односу на мушкарце. Чак се и Луиза Фаран (Louise Farrenc), прва жена у Европи која је пуне три деценије радила на паришком конзерваторијуму, налазила у инфериорном положају у односу на њене мушке колеге (PRASKE 2021: pag. 12). О штетном утицају патријархата на каријеру извођачица донекле свједочи Кетрин Елис (Katharine Ellis), која је, између осталог, писала о рецепцији француских музичарки у другој половини XIX вијека. Британска музиколошкиња примјећује како су пијанисткиње у Француској током четрдесетих година направиле заокрет у односу на традиционалне идеје о значењу пијанистичке виртуозности (ELLIS 1997: 385). Сасвим је извјесно да је култ виртуозитета, како у Кнежевини/Краљевини Србији тако и у земљама Аустроугарске монархије, био актуелан у другој половини XIX вијека, нарочито у грађанским салонима (видјети, на примјер, КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014). Ипак, будући да је Јованку Стојковић подучавао један од највећих романтичарских музичких виртуоза, не може се сасвим негирати да се српска пијанисткиња приклонила култу виртуозитета.¹³ Можда би се чак могло тврдити, али овом приликом не и образлагати, како је виртуозитет у извођачкој умјетности заправо означитељ маскулинитета. Женским извођачима се, зачудо, углавном приписивао „полетни“ виртуозитет – онај виртуозитет који одузима интелектуално-естетску дубину клавирском звуку – те он, разумљиво, није имао позитиван одзив у музичкој публицистици. Међутим, на основу оновремене српске, аустријске и словеначке штампе, закључује се како виртуозитет Јованке Стојковић није био базиран на произвољној хитрини,¹⁴ нити га је пијанисткиња примјењивала у циљу демонстрације акробацијских вјештина којом су се, рецимо, служили пијанисти попут Листа и Талберга (Sigismond Thalberg).

Данас, у доба посттеорије и тзв. постистине, континуирано јача покрет за еманципацију жена у друштвеној и културној јавној сфери, који је, мада у знатно мањој мјери, био присутан већ у Кнежевини/Краљевини Србији и околним земљама Аустроугарске монархије. Тако, на примјер, Стана Ђурић Клајн издваја имена Светозара Марковића, Драге Дејановић и Васе Пелагића као бораца за еманципацију жена

¹³ Тако је један анонимни хрватски критичар и поштовалац пијанистичког умијећа Јованке Стојковић изјавио да већ тада, седамдесетих година XIX вијека дакле, виртуозитет „gubi vriednost, ako nije spojen s idealiziranom igrom“ (-G. 1872). Међутим, и српски критичари прве половине XX вијека су углавном имали негативан однос према виртуозитету, сматрајући га недостојним праве умјетности (видјети, на примјер, ВАСИЋ 2006; КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 22–24, 180–188).

¹⁴ Напротив, један анонимни критичар из љубљанских новина на њемачком језику учео је „неуобичајену/ријетку виртуозност“ (њем. *eine seltene Virtuosität*) у пијанизму Јованке Стојковић (ANONYMOUS 1872b: 649).

(Ђурић-Клалн 1956: 61), док Гордана Стојаковић као кључну особу за настанак и развој феминизма у Србији XIX вијека наводи Савку Суботић (СТОЈАКОВИЋ 2011: 65).¹⁵ Иако је родна еманципација средином XIX вијека упориште пронашла у првом таласу феминизма,¹⁶ у балканским земљама се углавном одвијала под окриљем патријархалног национализма,¹⁷ а у случају извођачица кроз афирмацију њихове националности и елегантне женствености.¹⁸ Пошто је Јованка Стојковић у извјесној мјери концертирала у периоду у којем су предњачили стереотипне норме и императиви женствености, то уједно покреће родно оријентисана питања њених наступа, уписана у идеолошко дискурзивно ткиво новинских чланака о њеном музицирању. Ипак, битно је нагласити како критике концерата у српској штампи појачано¹⁹ наглашавају њен родни идентитет у односу на текстове у бечким, љубљанским и паришким²⁰ листовима у којима предњачи елоквентнији дискурс музичке критике.²¹

Па поред своје дичне браће ево се данас појави и једна сестра [С]рпкиња, која је у стању да оплете нов сјајан венац способностима и досто-

¹⁵ Успомене Савке Суботић за штампу приредила је Ана Столић (Суботић 2001).

¹⁶ У циљу превазилажења родне дискриминације, једно од основних начела феминизма првог таласа јесте постизање правне, друштвене и политичке равноправности жена у цивилном друштву. Тако се српска књижевница, активисткиња и глумица Драга Дејановић често узима као примјер прве српске феминисткиње (уп. Вођиновић 1996: 36–37). Мада, што је веома битно, поменута умјетница није пропагирала радикалније друштвене и културне реформе које се чешће срећу у оквиру другог феминистичког таласа.

¹⁷ Штавише, будући да је Драга Дејановић, како истиче Јован Скерлић, сматрала како „и полу-ориенталска српска жена треба да уђе у рад и живот и одужи свој дуг народу и друштву“ (1906: 270), може се закључити како је ова српска умјетница ипак била снажно интерпелирана патријархалним поимањем друштвене позиције женског субјекта: позиције која је тада само дјелимично могла бити еманципаторска.

¹⁸ Клавир и харфа, за разлику од виолине, сматрани су одговарајућим инструментом за жену, наводно због тога јер је положај тијела за вријеме свирања виолине жену чинио непривлачном (видјети, на примјер, CLARK 2008).

¹⁹ Мисли се на текстове из новина *Позоришће*, *Јавор*, *Млада Србадија*, *Панчевац*, *Српске новине*, *Јединство*, *Народ* и *Исјок*, претежно написане из позиције критичара аматера. Квалитативно се издвајају критике Јована Јовановића Змаја (детаљније о Змајевим критикама Стојковићкиних наступа погледати у: ВАСИЋ 2002).

²⁰ Ипак, у часопису *L'Europe artiste: beaux-arts, peinture, sculpture, gravure, théâtre, chorégraphie, musique, expositions, musées, librairie artistique, bulletin des ventes* само је пренијета вијест о наступу Јованке Стојковић (чије је име преименовано у Јана Стоикович [Jeanne Stoikovitich]) у паришкој Сали Плејел, док је остатак текста базиран на прозаичним импресионистичким утисцима са концерта попут коментара о појави „прелијепе госпође Маржери“ (фр. “la jolie Mme Margerie”) (ANONYMOUS 1892). Будући да је ријеч о концерту одржаном 28. јануара 1892. године, те да је српска пијанисткиња преминула 14. марта исте године (ANONIM 1892: 208), сасвим је могуће да је ово један од посљедњих, а можда и посљедњи забиљежени наступ Јованке Стојковић.

²¹ На примјер, у новинама *Le Ménestrel*, *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, *Grazer Zeitung* и *Vereinigte Laibacher Zeitung*.

јанству српскога женскиња. Име јој је *Јованка Стојковићева*. (Аноним 1872в: 319).

[...] müssen wir denn doch offen und unparteiisch gestehen, daß wir in dem Fräulein Janka Stojkovic eine Klavierspielerin hervorragenden Ranges vor uns hatten. Die Künstlerin nennt richtige Auffassung der Composition, tiefes Gefühl, [k]orre[k]te Nuanci[e]rung der zarten und imposanten Stellen, Kraft, Ausdruck und in erster Linie eine immense Technik ihr eigen; das ganze zielt überdies Jugend und seltene Bescheidenheit. [морамо да искрено и непристрасно признамо да смо у господичној Јанки Стојковић пред собом имали пијанисту изузетног ранга. Умјетница је ваљано овладала композицијама, показавши дубоку осјећајност, умијеће јасног нијансирања деликатних и величанствених пасажа, снагу, експресију и надасве изузетну технику; штавише, све то красе [њена] младост и ријетка скромност.] (ANONYMOUS 1872d: 669, прев. аутор).

У љубљанским новинама *Vereinigte Laibacher Zeitung*, на примјер, пијанистички идентитет Јованке Стојковић није представљен читаоцима из националне визуре (ANONYMOUS 1872b; 1872v; 1872d), и, што је веома битно, нема експлицитног дискурзивног упућивања на родну диференцијацију нити стереотипног потцртавања женскости. Штавише, једино што издваја родни идентитет умјетнице у једном од чланака јесте њен статус „госпођице“ (њем. *Fräulein*), што потенцијално указује на то да је ухо критичара радије обраћало пажњу на звучну слику интерпретације него на физиологију и визуелну појаву извођачице. Међутим, родни аспект у дискусији о Стојковићкином музицирању постаје експлицитно уочљив у српским, а у мањој мјери и хрватским новинама.

Погледајмо који су модели женствености уочљиви у критичким рецепцијама о Јованки Стојковић. Једном приликом је забиљежено да се српска пијанисткиња чак тридесет пута поклонила након концерта, када јој је одушевљена публика уручила вијенце и букете (Пеловић 1991а: 260).²² У листу *Млага Србаџија*²³ писало се о Стојковићкиним „девојачким прстима“ и „[н]ежној финоћи“ која се „излива [...] испод обојих руку њезиних“ (Аноним 1872в: 319). Иако су анонимни крити-

²² То потврђује сљедећа патријархално артикулисана мисао о Стојковићкином музицирању, у којој се уочавају дискурзивне конструкције чланова Уједињене омладине српске: „Кад се покупило силно цвеће што је из публике лет[и]ло око уметнице, предадоше јој Јов. Бошковић и А. Јовановић лавров венац скован од сребра и искићен народним тракама, и том приликом поздравио је први сестру [С]рпкињу у име њезине браће, српске омладине, која тежи за сваковрсним напретком“ (-Ј. 1872в: 243).

²³ Није наодмет поменути да је ријеч о часопису Уједињене омладине српске који је из политичких разлога угашен 1872. године.

чари углавном стремили ка уједињењу српске омладине, иза поменутих формулација заправо стоји родна идеологија подјеле, будући да сличне конвенције понашања истичу грациозну женску појаву у односу на њене професионалне квалитете. Чак и данас, нарочито у конзервативним срединама, постоје неписана правила понашања да се женама, као Другом биолошком ентитету, додјељују букети цвијећа и слични поклони. Цвијеће тада преузима функцију материјалног означитеља женскости који родно дестабилизује аутономију њеног субјекта: (кастрираног) субјекта који је из лакановске (Jacques Marie Emile Lacan) перспективе увијек непотпун, нецјеловит,²⁴ а према Жижеку чак хистеричан.²⁵ Да ли је у једном перформативном чину заиста неопходно истицати „нејаку женску руку“ (Аноним 1872б: 255), односно „малу детињску ручицу“ (Ј[ОВАНОВИЋ ЗМАЈ] 1872)²⁶ или „[њ]ежне прсте“, при томе знајући како се епитет *њежни* стереотипно користи да жене опише као елегантне и фрагилне, а мушкарце као увредљиво слабашне?²⁷ Чему уопште служи величање очигледних карактеристика женске конституције или њених манира у контексту експликације извођачког дискурса? Да ли се чином даривања цвијећа указују пажња и поштовање, или се тим „уступком“ радије потенцира родна неједнакост?

Визуелним детаљима, којима се ексцесивно потцртавају компоненте женствености, беспотребно се етаблирају женска разлика и њена биолошка инфериорност у односу на тијело мушког извођача.²⁸ Иако поменуте (наизглед безазлене и наивне) формулације вјероватно нису написане са циљем да отворено дискриминишу женске извођаче, нарочито не Јованку Стојковић, честим потенцирањем феминизираних

²⁴ Штавише, Лакан смјело тврди како се функција жене искључиво може одвијати у андроцентричном и патријархалном оквиру (1954–1955/1988: 262). То донекле потврђује како овај француски психоаналитичар уопште није доводио у питање патријархални поредак моћи, због чега су га, као што је познато, феминистичке теоретичарке и списатељице често доживљавале као мизогинисту и сексисту.

²⁵ Ослањајући се на лакановско-жижековски дискурс, Тони Мајерс (Tony Myers) долази до интригантног закључка: жена као хистерично биће заправо јесте аутентичан субјект (2003: 90). Без обзира на контекст из кога потиче поменута мисао, намеће се питање да ли је и аутентични женски субјект производ њеног „хистеричног тијела“, будући да сам Лакан тврди како жена не постоји на нивоу симболичког поретка (уп. LACAN 1975/1998: 7; FINK 1995: 107).

²⁶ Стана Ђурић Клајн је помислила да је аутор ове музичке критике Јован Пачу (1956: 72), али је Александар Васић касније утврдио да је ријеч о Јовану Јовановићу Змају (2002: 59).

²⁷ Структура нашег друштва и нашег свакодневног живота, тврди Керол Пејтмен (Carole Pateman), „obuhvata i patrijarhalnu koncepciju polne razlike“ (2001: 16), што потврђује како се унутар патријархата конституишу хомогенизоване, ригидне норме маскулинитета и феминитета.

²⁸ Занимљиво, радикална феминисткиња Шуламит Фајерстон (Shulamith Firestone) као узрок потлаченог положаја жена није приписала искључиво патријархалним друштвеним конвенцијама, већ и биолошким (нарочито физичким) предиспозицијама које жене аутоматски чине рањивијим од мушкараца (видјети FIRESTONE 1970).

епитета додатно се истиче дискурс патријархата, који, као што је указано, видно наглашава неједнакост полова и маргиналну позицију жена у јавној друштвеној сфери. Тиме се свакако не заговара еманципација жена нити учвршћује дискурс музичке критике, мада су еманципаторској идеолошкој револуцији – додуше без радикалног одступања од ограничених и стереотипних родних улога – заиста тежили чланови Уједињене омладине српске (1866–1871).²⁹ Зато треба нагласити како нису све тековине афирмације женских активности изграђене на феминистичком моделу, већ да, напротив, своје упориште неријетко проналазе у патријархалном поретку моћи. Иза пијанистичке каријере Јованке Стојковић стајао је патријархат прожет традиционалним вриједностима и патриотским идеологијама, који у женској љепоти и мајсторству проналази узвишеност, али не и глас јаког, еманципованог женског субјекта. Тако је и изузетно маргинална позиција женских умјетница у историји музике резултат једне такве наметнуте патријархалне стварности.

Чарлс Розен (Charles Rosen) у уводном поглављу књиге *The Romantic Generation* објашњава због чега у врло обимној студији о романтичарским композиторима није посветио одговарајући простор афирмисаним композиторкама и извођачицама.³⁰ Амерички пијаниста и музиколог тиме није желио да умањи значај малобројних композиторки у музичкој историји. Напротив, сматрао је да би то изокренуло историјску трагедију креативних музичарки у XIX вијеку (ROSEN 1995: xi). Из Розенове перспективе, грубо искључење жена из историје не може бити избрисано њиховим привидним укључивањем у западноевропски музички канон (Исто). Компаративно сагледавање мушких и женских композитора би чак умањило окрутну вишевијековну репресију коју је патријархални канон чинио над женама тако што их је самоиницијативно искључио из музичких кругова. Ако једној Клари Шуман (Clara Schumann), талентованој пијанисткињи и композиторки из угледне грађанске породице, није било омогућено да у потпуности развије свој пијанистички и композиторски капацитет,³¹ да ли је уопште могуће говорити о родној равноправности умјетница у конзервативној Србији,

²⁹ Иако је Уједињена омладина српска званично основана 1866. године у Новом Саду, Јован Скерлић напомиње како је настала под непосредним утицајем западнословенског панславистичког покрета који је кулминирао крајем четрдесетих година XIX вијека (1906: x–xi).

³⁰ Битно је поменути да је 1994. године објављен лексикон посвећен истакнутим свјетским композиторкама (SADIE, SAMUEL 1994). Имајући у виду да композиторски опус Јованке Стојковић није сачуван, њено име се није могло наћи у поменутој књизи. Ипак, лексикографска јединица о Јованки Стојковић уврштена је у једну од водећих свјетских музичких енциклопедија (*Grove Music Online*) двије деценије касније (VASIĆ 2014).

³¹ У *Српским новинама*, на примјер, врло су похвално писали о композиторским и аранжерским способностима Јованке Стојковић (видјети Аноним 1881: 473), због чега је

чији је народ био под вишевјековном туђинском окупацијом и углавном интерпелиран конзервативним идеологијама?

Будући да је и након гашења Уједињене омладине српске постојала потреба за афирмацијом српских умјетника, главни разлог због којег је Јованка Стојковић изузетно добро прихваћена на домаћој концертној сцени не треба повезивати са покретом еманципације жена, већ са идеолошко-политичким покушајем очувања српског националног идентитета који је вијековима био угрожен. Тако један анониман критичар након „опроштајног“ концерта у Београду охрабрује ову умјетницу да не заборави своје поријекло као многи Југословени у дијаспори,³² чије је мисли забиљежио цијењени чешки новинар и писац Јосеф Тужимски (Josef Jakub Toužimský):

S neobyčejně dobrým výsledkem koncertovala nedávno mnohochválená pianistka sl. Janka Stojkovičova v Bělehradě. Pochvaly podobné, jaké se jí dostalo se strany obecnstva, dlouho se nepamatují v Bělehradě. Tamnější denník „Jedinstvo“ volá loučící se s Bělehradem umělkyni: „Jsme hrdi Vámi, že jste z národu našeho, že jste Jihoslovanka; avšak nezapomeňte i Vy své otčiny, jak činí mnozí umělcové jihoslovanští v cizině!“ [Недавно похваљена пијанисткиња, господична Јанка Стојковићева, наступила је у Београду. Овакве похвале се одавно не памте у Београду. Локални дневни лист „Јединство“ обраћа се умјетници која се опрашта од Београда: „Поносни смо на тебе што си из нашег народа, што си Југословенка; али не заборави своју домовину као што то чине многи јужнословенски умјетници у иностранству!“] (TOUŽIMSKÝ 1872: 230, прев. аутор).

У листу *Јавор* такође се писало о концертним плановима Јованке Стојковић, када анонимни критичар није ни покушао да сакрије одушевљење због тога што ће пијанисткиња „српско име славити и на уметничком пољу по сродној нам Русији и по осталој Јевропи“ (Аноним 1878: 1394). Иза оваквих напомена, разумије се, стоји потреба за одавањем почаста и заслуженог признања истакнутим српским умјетницима, независно од њиховог родног идентитета. Како је записано у *Српским новинама*: „други мали народи ‘у добро схваћеном интересу свом’ величају и преузносе своје звезде и мање величине, а ми зар да будемо немарни према пијанис[т]кињи прве врсте, а свога рода и племена?“ (Аноним 1879а). Ријеч је, дакле, о примјеру дискурзивног помијерања хијерархијских односа моћи, када се у циљу афирмације суштинских носилаца националних идеологија привремено искључују

чињеница како нити једна њена композиција није сачувана уједно интригантнија. Постоји могућност да је умјетница сама уништила своја дјела.

³² Јосеф Тужимски (1872) пренио је вијест из листа *Јединство*, притом је обогативши сопственим запажањима.

(а можда ипак само ублажују) родни стереотипи из дискурса музичке критике.

Иако знатно ређе, концертна активност Јованке Стојковић била је праћена и незадовољавајућим одзивом публике. Негативан став према њеном извођачком идентитету најприје су заузимали поборници анти-српске идеологије. У листу *Млага Србадија* забиљежено је како су Мађари једном приликом, непосредно прије концерта у Сомбору, вратили купљене улазнице када су сазнали за националност српске умјетнице (Аноним 1872в: 319). Зато је Јованка Стојковић умјесто „рапсодија маџарских“ у Сомбору „ударила у српско коло“ (Исто), док је Листове *Мађарске рајсогије* често изводила на концертима у иностранству. Утолико је важно назначити да је у утицајним љубљанским новинама *Vereinigte Laibacher Zeitung* истакнуто Стојковићкино „угарско“ поријекло (ANONYMOUS 1872b: 649),³³ као и податак да јој је мађарски министар културе и просвјете уручио стипендију у износу од 300 форинти (ANONYMOUS 1873a; 1873b: 683). Уз то, Стана Ђурић Клајн наводи како су неке њемачке новосадске новине (не прецизирајући, притом, о којим новинама је ријеч) донијеле „памфлет са најоштријом осудом њене уметности“, чији су издавачи заступали идеолошку позицију опречну ставовима Уједињене омладине српске (Ђурић-Клајн 1956: 63). Ипак, једини изразито критички осврт на Стојковићкино музицирање, али без родне стереотипизације и аверзије према њеној националности, проналазимо у једној анонимној критици из *Љубљанских дневних новина (Laibacher Tagblatt)*.³⁴ Међутим, у осталим истакнутим словеначким, чешким, аустријским и француским листовима до сада нису пронађени емпиријски докази који би скренули пажњу на радикалне пропусте у музицирању Јованке Стојковић. Другим ријечима, у музичкој периодици нису евидентирани подаци који аргументовано указују на нелогичности у њеној извођачкој концепцији, сходно чему би се могло претпоставити како психолошки и техничко-занатски потенцијал српске пијанисткиње није био споран. Али, уколико су суштински критеријуми о женском музицирању у романтичарском добу изведени из

³³ Није познато да је Јованка Стојковић представљена као угарска пијанисткиња у осталим написима из француских, аустријских, словеначких и чешких листава.

³⁴ Анонимни критичар је замјерио Јованки Стојковић недостатак јасноће и транспарентности у извођењу Бетовенове *Сонате* оп. 27 бр. 2 у цис-молу, те окарактерисао њене интерпретације Листове *Рајсогије* (притом у критици и плакату концерта није прецизирано о којој је рапсодији заправо ријеч) и транскрипција попут (вјероватно Менделсоновог) *Свадбеног марша* и валцера из Гуновог (Charles-François Gounod) *Фаустиа* као неуспјеле (ANONYMOUS 1872d). Ипак, имајући у виду произвољно навођење дјела поменутог критичара, без разликовања Листових комада од транскрипција одабраних ставова из симфонијских дјела других романтичарских композитора, могли би се довести у питање његово познавање концертног репертоара умјетничке музике и критеријум слушачког укуса уопште.

полних и родних разлика, те се од мушких умјетника заиста очекивало да задовоље знатно више извођачке стандарде, онда се и изузетност Стојковићкиног пијанизма може довести у питање. Тада и реконструкција пијанистичке дјелатности Јованке Стојковић – компромитоване неједнаком расподјелом моћи између маскулиних и фемининих полних улога – пада у замку релативистичког историцизма који је услијед епохалних препрека немогуће недвосмислено разријешити.

Ипак, треба имати у виду како су хрватски критичари у листовима *Narod* и *Narodne novine* почетком седамдесетих година XIX вијека пружили безрезервну подршку Јованки Стојковић, препознајући високе умјетничке квалитете у њеном пијанизму (видјети ANONIM 1872a; 1872b; 1872v; 1872g; -F. 1872; -G. 1872; Š[ENOVA] 1872: 188; ULIČNIK n. d.):

Poslje samoga Liszta, koji se je, ako se ne[]varamo, 1846. bavio u Zagrebu, naše občinstvo nije na glasoviru čulo toli[ko] vješta umjetnika ili umjetnice, ko što je, u svojem vanjskom pojavljenju posve čedna mlada Srbkinja Janka Stojković[ev]a. (ANONIM 1872v: 173)

Ријечи анонимног хрватског слушаоца: „čestitamo i mladoj umjetnici i narodu, koji ju je rodio... naše najbolje želje neka ju stoga prate u daleko tuđinstvo“ (ANONIM 1872v: 173), иако из данашње перспективе могу дјеловати као предвидиви национални клише, заправо су супротстављене антисрпској политичкој клими која је нарушавала рад Уједињене омладине српске, те на крају допринијела њеном укидању. Управо су позитивне критике Стојковићкиних наступа из српских, хрватских, чешких и словеначких новина, у периоду када је панславизам као друштвенополитички и културно-конфесионални покрет био у пуном замаху, послужиле као примјер рушењу уобичајених западњачких стереотипа о Србима као балканском народу на нижем степену културног развоја.

Марија Тодорова је у књизи *Imaginarni Balkan* указала на појаву балканизма као стереотипног дискурса о Балкану као „Другом“ Европе, којим се заправо легитимишу доминација и моћ Запада (1999/2006). Пошто је Балкан, иако географски припада европском континенту, одувijek био жртва политичко-идеолошке репресије доминантног Запада. Стога је битно истаћи да је Јованка Стојковић, како у Кнежевини Србији тако и у иностранству, кроз интерпретације дјела српских и истакнутих западноевропских композитора потврдила да су Срби у XIX вијеку, упркос отежавајућим друштвеноисторијским, економским и геополитичким околностима, такође производили интелектуално освијешћене субјекте. Зато је српска пијанисткиња у новинским критикама, као и пјесмама Јована Суботића и Лазе Костића, представљена

не само као „жена по мјери српског друштва“ већ као понос Србије. Александар Васић такође напомиње како Јованка Стојковић „није била само уметник“ већ и „родољуб“ (2002: 55), те није необично то што јој је Лаза Костић, истакнути члан Уједињене омладине српске, посветио пјесму „обојено[у] тоном националног“ (МАРЈАНОВИЋ 2020: 163).

*Ти ћеш њоћи;
Прими[ће] те сва њуђина њусиа,
Сѣрански ће им збориш' њвоја усѣа,
Али њвоји ѣрсѣи
Збориће им срѣски.
Ти ћеш њоћи;
Ал' из наѣеї санка
Никад, Јанка!
Па кад оїеї буде чула ружа
ђурђевскоїа ѣрижељак славуја,
Помислиће наѣа жељна дуѣа.
Да је какав звучак њвојих сѣруја,
Те самохран жељано сїомиње
Живо јаїшо срећниј' својих друїа,
Шїо их храни зраковиїа рука
И њеїове и њихне боїше.
Ти ћеш њоћи;
Прими[ће] те сва њуђина њусиа,
Сѣрански ће им збориш' њвоја усѣа,
Али њвоји ѣрсѣи
Збориће им срѣски.*

Примјер бр. 1

„Стихови Лазе Костића о пијанистичком умијећу Јованке Стојковић“
(Ј. 1872б: 243)³⁵

На основу претходних стихова може се закључити како је Лаза Костић подржавао култ женствености Јованке Стојковић, којим је алегоријски прославио побједу српства.³⁶ Тиме се уједно подстиче памћење женских достигнућа и умјетничких пројеката, али само уколико су у функцији учвршћивања и јачања националне свијести и колективног (српског) националног идентитета. То несумњиво потврђује

³⁵ Пјесма је касније прештампана у издању Костићеве цјелокупне поезије (видјети Костић 1989: 447).

³⁶ У прилог томе говори Васићева констатација како је Јованка Стојковић постала хероина Уједињене омладине српске (2002: 52) будући да је, како тврди Стана Ђурић Клајн, ушла у музички живот Новог Сада у периоду најјаче активности тог политичког покрета (1956: 59–60).

како је углед жена у Србији у великој мјери зависио од поступака мушкараца, али и да је у овом случају женски субјект тај који је афирмативно презентовао српски национални и културни идентитет у дијаспори, што Јованку Стојковић дефинише као његоватељицу традиционалних вриједности. Тако се чини да јој је ондашњи вредносни систем патријархата ипак „опростио“ нарушавање друштвене структуре, тј. непридржавање друштвено пожељним патријархалним моделима понашања који као суштинску одредницу женског идентитета виде у улози послушне супруге и мајке.

* * *

Из српских и иностраних гласила и професионалне биографије Јованке Стојковић може се претпоставити да је своју умјетничку каријеру изградила и учврстила захваљујући свеprisутним патријархалним конвенцијама. Ипак, иза успјеха Јованке Стојковић не стоје искључиво маскулине идеологије моћи, већ и класна стратификација, институције културе и њене умјетничке референце. Српска пијанисткиња се у завидној мјери одупријела тоталитаризујућем облику спровођења дисциплинске моћи, не дозволивши да јој маргинализована родна позиција условљава професионалне активности. Ипак, убрзо након смрти, Јованка Стојковић је привремено „закорачила“ у заборав српске историје, те је сјећање на њу оживило тек средином XX вијека.³⁷ Промовишући имена и дјела српских композитора, сасвим је извјесно да није настојала оспорити традиционални мушки ауторитет, што јој је и омогућило да међу првим музичким интелектуалкама у Србији започне процес деконструкције стереотипа о женама као инфериорним бићима, те потенцијално мотивише будуће генерације пијанисткиња да се опробају у професионалним музичким водама. Оно што Јованка Стојковић није могла предвидјети је да ће инфериорни положај жена у музичком животу у Србији потрајати деценијама након њене смрти, све до појаве изузетно надарених композиторки попут Љубице Марић или Лудмиле Фрајт, док се о повољнијем статусу и еманципацији професионалних српских пијанисткиња може условно говорити тек од друге половине XX вијека.

³⁷ На примјер, Дејан Деспић је 1987. године компоновао *Почасницу Јованки Стојковић* за соло клавир. Композиција је настала као поруџбина фестивала „Јованка Стојковић“ који је у другој половини осамдесетих година, у Народној библиотеци Србије, организовао Слободан Турлаков. Турлаков је најзаслужнији за оживљавање сјећања на Јованку Стојковић у нашој средини, будући да је свој капитални *Летопис музичкој живојој у Београду 1840–1941* посветио успомени на Јованку Стојковић и Станислава Биничког (видјети Турлаков 1994).

КОРИШЋЕНИ ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ

- [АНОНИМ]. „Концерат и позоршите.“ *Јединствено* 97 (IV) (5. 5. 1872а): 202.
- [АНОНИМ]. „Музика. (Јованка Стојковићева).“ *Позоришће* 62 (I) (18. 5. 1872б): 255.
- [АНОНИМ]. „Из уметничког света.“ *Млада Србадија* 20 (III) (20. 5. 1872в): 318–320.
- [АНОНИМ]. „Беседа у Пешти. Новости.“ *Јавор* (V) (10. 2. 1874): 158.
- [АНОНИМ]. „Белешке (Српска уметница).“ *Јавор* (XLIV) (29. 10. 1878): 1394.
- [АНОНИМ]. „Београдске вести.“ *Српске новине* 105 (XLVII) (13. 5. 1879а): 462.
- [АНОНИМ]. „Београдске вести.“ *Српске новине* 243 (XLVII) (3. 11. 1879б): 1082, 1084.
- [АНОНИМ]. *Српске новине* 86 (XLVII) (19. 4. 1879в): 386.
- [АНОНИМ]. *Српске новине* 106 (XLVII) (15. 5. 1879г): 466.
- [АНОНИМ]. „(Концерат.) Уметност.“ *Српске новине* 287 (XLVIII) (24. 12. 1880): 1484.
- [АНОНИМ]. „Београдске вести.“ *Српске новине* 78 (XLIX) (1881): 473.
- [АНОНИМ]. „Јованка Стојковић. Читуља.“ *Стражилово* 13 (V) (29. 3. 1892): 208.
- Ј. „Концерат гђе Јованке Стојковићеве (Листићи).“ *Позоришће* 58 (I) (25. 4. 1872а): 235.
- Ј. „Други концерат гђе Јованке Стојковићеве (Листићи).“ *Позоришће* 60 (I) (1. 5. 1872б): 243.
- Ј[ОВАНОВИЋ ЗМАЈ], [ЈОВАН]. „Концерти Јованке Стојковићеве. Подлистак.“ *Засијава* VII (10. 5. 1872): 55.
- Мушицки, Бранко. „Пијанисткиња Јованка Стојковићева. Уметност.“ *Позоришће* 46 (I) (27. 3. 1872): 187.
- [ANONIM]. „Pijanistica Janka Stojkovića.“ *Narodne novine* 75 (2. 4. 1872а).
- [ANONIM]. „Različite viesti. (Gospodična Janka Stojkovića).“ *Narodne novine* 86 (15. 4. 1872б): 167.
- [ANONIM]. „Različite viesti. (Koncert gospodične Janke Stojkovića).“ *Narodne novine* 89 (18. 4. 1872в): 173.
- [ANONIM]. „Domaći glasovi. (Gdčn. Janka Stojković).“ *Narod* 59 (12. 4. 1872г).
- [ANONIM]. „Domaći glasovi.“ *Narod* 61 (15. 4. 1872д).
- [ANONYMOUS]. „Theater, Kunst und Literatur. Fr. Janka Stojkovic.“ *Grazer Zeitung* 70 (27. 3. 1872а).
- [ANONYMOUS]. „Locales (Fräulein Janka Stojković).“ *Vereinigte Laibacher Zeitung* 91 (22. 4. 1872б): 649.
- [ANONYMOUS]. „Die Pianistin Fräulein Janka Stojković.“ *Vereinigte Laibacher Zeitung* 93 (24. 4. 1872в): 658.
- [ANONYMOUS]. „Gospodičina Janka Stojković.“ *Slovenski Narod* 47 (25. 4. 1872г).
- [ANONYMOUS]. „Das Konzert des Fr. Stojković.“ *Vereinigte Laibacher Zeitung* 94 (25. 4. 1872д): 669.
- [ANONYMOUS]. „Konzert.“ *Laibacher Tagblatt* 94 (25. 4. 1872д).
- [ANONYMOUS]. „Kunstnotizen.“ *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 34 (XVIII) (26. 4. 1872е): 136.
- [ANONYMOUS]. „Theater.“ *Gr(оф)-Beckereker Wochenblatt* 23 (8. 6. 1872ж): 310.
- [ANONYMOUS]. *Fremden-Blatt* 252 (13. 9. 1873а): 6.
- [ANONYMOUS]. „*Pest.“ *Allgemeine musikalische Zeitung* 43 (22. 10. 1873б): 683.
- [ANONYMOUS]. „Programmes des concerts d'aujourd'hui dimanche.“ *Le Ménestrel* (18. 1. 1891а).
- [ANONYMOUS]. „THÉÂTRES.“ *La Liberté* 8992 (15. 4. 1891б): 4.
- [ANONYMOUS]. „CONCERTS PARISIENS (Salons Pleyel).“ *L'Europe artiste: beaux-arts, peinture, sculpture, gravure, théâtre, chorégraphie, musique, expositions, musées, librairie artistique, bulletin des ventes* (31. 1. 1892).
- Е. „Други концерт господичне Јанке Стојковића.“ *Narodne novine* 93 (23. 4. 1872).
- F. „Domaći glasovi.“ *Narod* 66 (20. 4. 1872).

- G. „Konzert gospodične Janke Stojkovićeve.“ *Narod* 68 (23. 4. 1872).
 SRB-DEBRNOV, Josef. „Stojkovičova Janka.“ *Slovník hudebních umělců slovanských* 4, Rukopis, 1898: 359.
- TOUŽIMSKÝ, Josef Jakub. *Slovanský svět: listy pro kulturní rozvoj, politiku a hospodářství*. ur. A. Günther-Prelučev, 1872.
- Š[ENOJA], A[ugust]. „Koncerti.“ *Narodne novine* 97 (XXXVIII) (27. 4. 1872): 188.
- ULIČNIK, Ivan. „Stojkovič Janka, umjetnica na glasoviru.“ *Zbirka Uličnik Ivan*, Rukopis, sign. HR-DAZG-857, n.d.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БУГАРСКИ, Стеван. „Када је рођена Јованка Стојковић?“ *Темциварски зборник* 4 (2006): 207–210.
- ВАСИЋ, Александар. „Српска пијанисткиња Јованка Стојковић.“ *Темциварски зборник* 3 (2002): 51–62.
- ВАСИЋ, Александар. „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција.“ *Музиколоџија* 6 (2006): 317–342.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, Стана. *Музика и музичари: избор чланака и сјудија*. Београд: Просвета, 1956.
- КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, Маријана. *Друшћивена улога салонске музике у живоју и сисћему вредности српској грађансћива у 19. веку*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- КОСТИЋ, Лаза. *Песме* (Сабрана дела Лазе Костића). Приредио Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска, 1989.
- МАРЈАНОВИЋ, Наташа. „Свет музике у стваралашћиву Лазе Костића.“ *Књижевна историја* 52 (171) (2020): 153–171. <<https://doi.org/10.18485/kis.2020.52.171.8>>
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Српско музичко извођачћиво романићичарској доба*. Београд: Универзитет уметности, 1991а.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Српска музичка мисао до осамдесетих година 19. века.“ *Зборник Мајићце српске за сценске уметности и музику* (1991б): 51–80.
- ПЕРКОВИЋ, Ивана Б. „Ловор за ловором’ Султане Цијук: поводом 150 година од рођења знамените оперске певачице. Истраживања дигитализоване периодике из XIX и раног XX века.“ *Зборник Мајићце српске за сценске уметности и музику* 65 (2021): 9–29.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Омладина и њена књижевности (1848—1871)*. Београд: Српска краљевска академија, 1906.
- СУБОТИЋ, Савка. *Усћиомене*. Приредила Ана Столић. Београд: Српска књижевна задруга, 2001.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Лейићиис музичкој живојића у Београду 1840—1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Књића о Бейиовену са нама до 1941. Quasi una fantasia*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије – Завод за проучавање културног развитка, 1998.
- BIDDLE, Ian, Kirsten Gibson (eds.). *Masculinity and Western Musical Practice*. Aldershot: Ashgate, 2009.
- BOŽINović, Neda. *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Devedesetčetvrti i žene u crnom, 1996.
- ELLIS, Katharine. “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris.” *Journal of the American Musicological Society* 50 (2/3) (Summer-Autumn, 1997): 353–385.
- FINK, Bruce. *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- FIRESTONE, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: Bantam Books, 1970.
- FOUCAULT, Michel. “Omnes et Singulatim: Towards a Criticism of ‘Political Reason’.” *Power: The Essential Works of Michel Foucault 1954–1984*. Vol. 3. Edited by James D. Faubion. New York: The New Press, 2000, 298–325.

- IRIGARAY, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1977/1985.
- KOKANOVIĆ-MARKOVIĆ, Marijana. "Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption in Novi Sad und Belgrad im 19. Jahrhundert: Jovanka Stojkovic und die Klaviersonaten von Beethoven." *Beethoven-Rezeption in Mittel-und Osteuropa: Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 26. Oktober 2014 in Leipzig*. Ur. Klaus-Peter Koch & Helmut Loos. Prev. Vera Merkel. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2015, 139–150.
- KOKANOVIĆ MARKOVIĆ, Marijana, Vera Merkel. "Cijuk-Savić (Cjukova-Savić), Sultana (Geb. Cijuk)." *Österreichisches Musiklexikon online*. 2020. <<https://dx.doi.org/10.1553/0x003bef2d>>.
- KOKANOVIĆ-MARKOVIĆ, Marijana. "Young Ladies at the Piano. The Role of Music in the Upbringing and Education of Girls in Novi Sad in the Nineteenth Century." *History of Education & Children's Literature* 15 (1) (2020): 139–151.
- LACAN, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan. Book 2: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–1955*. Edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Sylvania Tomaselli. Cambridge: Cambridge University Press, 1954–1955/1988.
- LACAN, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore, On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge 1972–1973*. Edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Bruce Fink. New York: Norton, 1975/1998.
- MYERS, Tony. *Slavoj Žižek*. London: Routledge, 2003.
- PEJTMEN, Kerol. *Polni ugovor*. Prev. Ranko Mastilović. Beograd: Feministička 94, 2001.
- PRASKE, Tanja. "Frauen in der französischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts." *Münchener Stadtbibliothek online* (26. 1. 2021). <<https://blog.muenchner-stadtbibliothek.de/frauen-in-der-franzoesischen-musikgeschichte-19-jahrhunderts-femaleheritage/>>.
- ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995.
- SADIE, Julie Anne, Rhian Samuel (eds.). *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London and Basingstoke: The Macmillan Press Limited, 1994.
- STOJAKOVIĆ, Gordana. „Prilog za istoriju ženskog pokreta u Vojvodini i Srbiji u 19. i 20. veku.“ U: *Uvod u rodne teorije*. Ur. Ivana Milojević i Slobodanka Markov. Novi Sad: ACIMSI – Mediterranean Publishig, 2011, 63–81.
- TODOROVA, Marija. *Imaginarni Balkan*. Prevele s engleskog Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov-Vučen. Beograd: XX vek, 1999/2006.
- VASIĆ, Aleksandar. „Stojković, Jovanka.“ *Grove Music Online* (2014). <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2271273>>.

Rastko M. Buljančević

The Roles of Gender Identity and Nationalist Ideology in the Reception of Piano Activity of Jovanka Stojković

Summary

Thanks to the initiatives within the first wave of feminism, the second half of the 19th century saw a slight improvement in the position of women in the public sphere in various European cultural centres, including the Principality of Serbia. It was in such a socio-political climate, in Timișoara, Vienna, Prague, and later in Milan and Paris, that Jovanka Stojković grew up and performed. She was indeed a versatile artist (pianist, composer, and solo singer) who achieved extraordinary professional success in Serbia and abroad, despite stereotypical gender roles that neglected women's the creative artistic potential. Due to her professional pianistic skills, she overcame the pervasive romantic stereotypes that confirmed the female subject as culturally invisible and prototypically relegated to the private sphere. Although she did not unconditionally submit to traditional

male authority, Jovanka Stojković only partially resisted the omnipresent male ideology of power, hegemonic models of social structures, and patriarchal value systems. Even more, patriarchal ethic remained an integral part of her musical behaviour while representing her traditional Serbian identity abroad. This article attempts to reconstruct Jovanka Stojković's piano playing from the perspective of the nationalist and gendered power relations inscribed in the discursive fabric of the predominantly affirmative critiques of her interpretations. Thus, the patriarchal attributes of femininity and nationalism inevitably shaped her performing identity in Serbian music journalism, while in Croatian, Slovenian, Czech, Austrian, and Parisian music periodicals it oscillated between the emancipatory female subject and the stereotypical imperatives of femininity.

Keywords: Jovanka Stojković, gender identity, patriarchy, nationalism, music criticism and journalism.

МАРТА Р. ЈАНКОВИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper**КОЛО У ТРИ У ЕТНОГРАФСКОЈ И
ЕТНОКОРЕОЛОШКОЈ ЛИТЕРАТУРИ
ДО 1984. ГОДИНЕ**

САЖЕТАК: *Коло у три* је најраспрострањенији и најпостојанији кинетички формални тип у плесној традицији Србије који је 1984. године именовала и дефинисала етнокореолог Оливера Васић. Оно се вербално може описати једноставном формулацијом: „један корак десно, три у месту, један корак, лево три у месту“. Овај плесни образац је уписан на Унескову листу нематеријалног културног наслеђа 2017. године под општим називом „коло“, што одражава непостојање свеопштег консензуса јавног и стручно-научног вокабулара о његовом називу. Потреба за историографским трасирањем кинетичко-плесног обрасца *коло у три* јавила се приликом увида у чињеницу да *коло у три* нема јединствен назив ни у етнокореолошкој ни у етнолошкој литератури објављеној пре његовог етнокореолошког именовања 1984. године. Због тога је основни циљ овог рада да се према доступној литератури сагледа заступљеност обрасца покрета *коло у три* пре 1984. године, односно у плесној традицији Србије у последњим деценијама XIX века и првој половини XX века. Уз сагледавање варијантности назива појединачних плесова који су се изводили на овај образац биће начињен и преглед географских подручја на којима је он био заступљен, а кроз податке истраживача различитих профила, почев од етнографа Милана Ђ. Милићевића који је забележио називе „игара колских“ у публикацијама *Кнежевина Србија и Краљевина Србија*, преко етнокореолога сестара Љубице и Данице Јанковић, закључно са њиховим следбеницама, Оливером Младеновић и Милицом Илијин.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *коло у три*, плес, етнокореологија, *острољанка*, Србија.

Коло у три је најраспрострањенији и најпостојанији кинетички формални тип у плесној традицији Србије, који последњих деценија постаје симбол националног идентитета, те се изводи на свим јавним светковинама, породичним окупљањима, прославама. Заступљеност овог плеса у савременој српској култури утицала је на то да је 2017.

* martamara2000@gmail.com

године управо овај плес уписан на Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа Унеска под називом „Коло, традиционална народна игра“.¹ Међутим, у српској етнокореолошкој литератури до 1984. године не постоји консензус у вези са називом који би адекватно означио овај плесни образац, нити је до сада утврђена његова заступљеност у традиционалној пракси која се, макар делимично, може сагледати кроз етнокореолошке записе. Циљ у овом раду је представљање заступљености кинетичко-формалног типа *кола у њри* пре 1984. године, односно у плесној традицији Србије у последњим деценијама XIX века и првој половини XX века. Уз сагледавање варијантности назива појединачних плесова који су се изводили на овај образац биће начињен и преглед географских подручја на којима је он био заступљен, а кроз податке истраживача различитих профила, почев од етнографа Милана Ђ. Милићевића који је забележио називе „игара колских“ у публикацијама *Кнежевина Србија* и *Краљевина Србија*, преко етнокореолога сестара Љубице и Данице Јанковић, закључно са њиховим следбеницама Оливером Младеновић и Милицом Илијин. У циљу компаративног сагледавања кинетичко-формалних особености *кола у њри* у некадашњој плесној пракси Србије плесови који су најчешће вербално или графички-вербално описани у текстовима ових истраживача биће записани лабанотацијом, што је такође један од циљева у овом раду. Коришћење лабанотације, плесног писма које је осмислио Рудолф Лабан (Rudolf Laban) 1928. године, а које од средине XX века налази широку примену у етнокореологији (KARIN 2018: 228), олакшава сагледавање особености записаних образаца покрета и омогућава њихову непосредну визуелну компарацију.

Методолошка њлазиција

Коло у њри се у актуелној етнокореологији у Србији тумачи као плесни жанр чија се основна диферентна особеност отелотворује у начину кинетичко-формалног обликовања, који подразумева „латерално симетричну осмотактну структуру основног обрасца покрета, са дихотомном унутрашњом организацијом четворотактних кинетичких фраза” (РАНИСАВЉЕВИЋ 2022: 19–25).

Као што је поменуто, *коло у њри* добија свој назив тек 1984. године, када га је именovala и дефинисала етнокореолог Оливера Васић формулацијом: „један корак десно, три у месту, један корак лево, три у месту” (1984: 155). Двадесетак година касније, у тексту „Основни играчки обрасци Србије“, Оливера Васић разврстава „играчке моделе“

¹ Вид. <https://ich.unesco.org/en/RL/kolo-traditional-folk-dance-01270>

према броју тактова, прелажењу простора, облику игре,² музичкој пратњи и заступљености у етнокореолошким целинама Србије (2002: 56). Укупно је наведено 15 различитих играчких образаца, који, како је то формулисала Оливера Васић, „чине окосницу играчког репертоара Србије“ (2002: 158), а поређани су према заступљености у тадашњој партиципаторној пракси Србије (почетком XXI века). Према овој класификацији, на првом месту налази се управо *коло у њри*, односно, како је у овом тексту формулисано – *коло*, које, према Оливери Васић, има следеће карактеристике: осмотактни плесни образац, различит метар (најчешће 2/4, ређе 3/8); велики број различитих мелодија и назива; доминантно је заступљено на подручју централне Србије, мање у западној Србији, а ређе у осталим крајевима земље. Оливера Васић у овом раду описује *коло у њри* као: „два такта за десном руком, два у месту, два такта за левом руком, два у месту“ (2002: 158).

Поред Оливере Васић, типологизацијом плесних образаца Србије бавиле су се и оснивачи етнокореологије у Србији сестре Љубица и Даница Јанковић. У петој књизи *Народних иџара* сестре Јанковић разврставају „играчке типове“ Србије говорећи да их постоји мноштво. У чланку под називом „Типови наших народних игара“ сестре Јанковић (Јанковић, Јанковић 1949: 46) грубо деле типове на симетричне и несиметричне. Затим набрајају неколико типова из обе категорије, али не објашњавају на основу чега издвајају баш њих од, како наводе, укупно 151 различита типа.³ У групи симетричних типова издваја се типски образац под називом *Дивна, Дивна*, који би одговарао *колу у њри* (Јанковић, Јанковић 1949: 47). Будући да у другим публикацијама и научним текстовима нису користиле овај назив, већ термин *џоџам џоџам* у означавању обрасца покрета *кола у њри*, поставља се питање доследности ове типологизације, што код данашњих истраживача изазива конфузију. На пример, у седмој књизи *Народне иџре*, сестре Јанковић сврставају плес под називом *џола*, који је забележен у селу Равни Шорт,⁴ у тип *џоџам џоџам* (уп. Јанковић, Јанковић 1952: 97), реферирајући на плес *џоџам џоџам* који је забележен у првој књизи *Народне иџре*, а не спомињући типологизацију представљену у петој књизи.

У циљу аналитичког сагледавања назива плесова који могу припадати плесном жанру *коло у њри*, као и кинетичко-формалних карактеристика записа образаца покрета који му припадају, а који су настали пре 1984. године, односно пре дефинисања овог кинетичко-формалног

² Под „обликом игре“ Оливера Васић подразумева плесне формације.

³ Можемо претпоставити да су представљени типови изабрани на основу заступљености у датом историјском тренутку, а на основу истраживања сестара Јанковић.

⁴ Равни Шорт налази се у општини Куршумлија у Топличком округу.

типа у савременој етнокорееологији у Србији, у овом раду биће извршена анализа на основу прескриптивних лабанотација начињених према описима датим у првој, шестој, седмој и осмој књизи *Народне игре* Љубице и Данице Јанковић (Јанковић, Јанковић 1934; 1951; 1952; 1964) и записима Милице Илијин и Оливере Младеновић датим у члаку „Народне игре у околини Београда” (Илијин, Младеновић 1962). Иако су у раду типологизирани плесови различитих назива и кинетичких садржаја, оно што их групише у јединствен плесни жанр јесте поседовање заједничких кинетичко-формалних карактеристика дефинисаних кроз кинетички формални тип који подразумева „апстраховање искључиво кинетичког материјала“ и одређивање формалних односа који се „остварују на нивоу кинетичке компоненте плесова“ (Ранисављевић 2022: 47–51). Заједничко обележје свих структурних модела *кола* у *ири* јесте „формално моделовање сведено на латерално понављање дихотомно организованих кинетичких четворотактних фраза“ на основу чега се *коло* у *ири* издваја у односу на друге кинетичке формалне типове плесног наслеђа Србије и региона као јединствен и самосвојан (Ранисављевић 2022: 51).

Коло у три у записима Милана Ђ. Милићевића

Утемељивач етнографије и етнологије у Србији Милан Ђ. Милићевић добио је налог од тадашње власти за писање етнографије новопостављене државе, те тако настају дела *Кнежевина Србија* објављена 1876. и *Краљевина Србија* објављена 1884. године. Том приликом аутор је извршио етнографско и културално дефинисање административних области након свргавања отоманске власти, дао информације о територијалној распрострањености округа, истакнутим становницима, говору, одећи, али и о традиционалним плесовима, називајући их „играма колским“. Подаци о традиционалним плесовима у овим публикацијама односе се на називе појединачних плесова и заправо представљају плесни репертоар појединих географских области. У Милићевићевим текстовима повремено се јављају и вербални описи основних образаца корака појединачних плесова, као и шутири подаци о инструментима и музичарима тога доба.

На основу података о традиционалним плесовима Србије XIX века које је забележио поменути етнограф, могу се издвојити плесови за које се, према називу, може претпоставити да припадају типу *кола* у *ири*. То су плесови: *осирољанка*, *џалежанка*, *дунеранка*, *џрејишора*,⁵

⁵ Иако назив *џрејишора* асоцира на влашке плесове, овде је уврстан у кинетички формални тип *кола* у *ири* премда се идентичан назив плеса налази и код сестара Јанковић. Оне

моравца, оро,⁶ моравчица, кукуњица, кокоњешће, кокоњица, сийнија моравка, крујнија моравка, зец која реју а лисица ројкву и моравка. Поред познатих плесова за које данас са сигурношћу можемо тврдити да припадају кинетичком формалном типу *кола у љри*, велики број њих су сестре Јанковић у потоњим истраживањима записале као осмотактне латерално симетричне структуре, које одговарају формалном типу *кола у љри* (нпр. плесове *осџрољанка*, *дунеранка*, *џрејшцора*, *оро*).

У следећој табели дат је приказ назива плесова и округа у којима су ови плесови забележени у *Кнежевини Србији* (Милићевић 1876).

Табела бр. 1.

Плесови груписани по окрузима, забележени у *Кнежевини Србији* 1876. године⁷

Округ:	Београдски	Смедеревски	Јагодински	Крагујевачки
Назив плеса:	<i>осџрољанка</i> , <i>џалезжанка</i> , <i>дунеранка</i>	<i>џрејшцора</i> , <i>моравца</i> , <i>осџрољанка</i>	<i>осџрољанка</i>	<i>моравца</i> (од две форме), <i>џрејшцора</i> <i>осџрољанка</i> , <i>оро</i>
Округ:	Руднички	Ваљевски	Шабачки	Ужички
Назив плеса:	<i>осџрољанка</i> , <i>моравца</i>	<i>осџрољанка</i> , <i>моравчица</i>	<i>кукуњица</i>	<i>осџрољанка</i> , <i>моравица</i>
Округ:	Чачански	Крушевачки	Алексиначки	Кнежевачки
Назив плеса:	<i>осџрољанка</i>	<i>осџрољанка</i>	<i>осџољанка</i>	<i>осџрољанка</i>
Округ:	Црноречки	Крајински	Пожаревачки	Ђупријски
Назив плеса:	<i>кокоњешће</i>	<i>осџровљанка</i> , <i>кокоњица</i>	<i>џрејшцора</i> , <i>осџрољанка</i> , <i>кокоњица</i> , <i>дунеранке</i> , <i>моравка</i> (<i>сийнија</i> и <i>крујнија</i>), <i>оро</i> , <i>зец која реју</i> , <i>а лисица</i> <i>ројкву</i>	<i>осџрољанка</i> , <i>џрејшцора</i> , <i>моравка</i>

На основу увида у табелу бр. 1 можемо закључити да је округ у којем је забележено највише назива плесова за које се може претпоставити да припадају кинетичко-формалном типу *кола у љри* Пожаревачки округ са забележених седам назива плесова, док је евидентирано више округа у којима је забележен само по један плес.

за њега наводе да припада типу *џошам џовам* и да тај плес изводе и Срби и Власи (Јанковић, Јанковић 1952: 118).

⁶ Плес *оро* уврстан је у кинетички формални тип *кола у љри* будући да је плес под истим називом забележен и код Љубице и Данице Јанковић у седмој књизи *Народне џире* (Јанковић, Јанковић 1952: 119).

⁷ У Подрињском округу није забележен ниједан назив плеса који би могао да припада кинетичко-формалном типу *кола у љри*, те није убројан у табелу, иако је округ поменут у делу *Кнежевина Србија* 1876. године (Милићевић 1876: 563).

Табела бр. 2.

Називи плесова који припадају *колу у њири* забележени у *Кнежевини Србији 1876. године*⁸

Назив плеса:	<i>дунеранка</i>	<i>зец која реју, а лисица ројкву</i>	<i>кокоњешће</i>	<i>кокоњица</i>	<i>кукуњица</i>
Округ:	Београдски, Пожаревачки	Пожаревачки	Црноречки	Крајински, Пожаревачки	Шабачки
Назив плеса:	<i>моравац</i>	<i>моравица</i>	<i>моравка круњина</i>	<i>моравка сињина</i>	<i>моравчица</i>
Округ:	Смедеревски, Крагујевачки, Руднички	Ужички	Пожаревачки, Ћупријски	Пожаревачки, Ћупријски	Ваљевски
Назив плеса:	<i>оро</i>	<i>осџирољанка</i> ⁹	<i>џалежанка</i>	<i>џрејишора</i>	
Округ:	Крагујевачки, Пожаревачки	Београдски, Смедеревски, Јагодински, Крагујевачки, Руднички, Ваљевски, Ужички, Чачански, Крушевачки, Кнежевачки, Алексиначки, Крајински, Пожаревачки, Ћупријски	Београдски	Смедеревски, Крагујевачки, Пожаревачки, Ћупријски	

На основу увида у табелу бр. 2 можемо доћи до закључка да је најраспрострањенији плес *осџирољанка* који је заступљен у четрнаест округа. Плесови који су најмање заступљени су: *зец која реју, а лисица ројкву, кокоњешће, кукуњица, моравица, моравчица* и *џалежанка*, који су забележени у појединачним окрузима. За плесове *моравица* и *моравчица* може се претпоставити да су сродни плесу *моравац*, што је могло да утиче на подударања при њиховом именовану симболички везаном за највећу реку Србије – Велику Мораву.

За разлику од *Кнежевине Србије* у којој је забележено четрнаест различитих назива плесова који би могли да припадају кинетичко-формалном типу *кола у њири* у шеснаест округа, у делу *Краљевина Србија* забележен је само назив плеса *осџирољанка* у Нишком округу (Милићевић 1884: 139), док у Пиротском, Врањском и Топличком округу није забележен ниједан плес за који се може претпоставити да припада овом типу. С обзиром на то да је у *Краљевини Србији* забележен једино плес *осџирољанка* (Милићевић 1884: 139), а да је у *Кнежевини Србији* поминути плес био најзаступљенији, може се закључити да је плес *осџирољанка* репрезент кинетичко-формалног типа *кола у њири* у XIX веку.

⁸ Плесови су поређани према азбучном реду.

⁹ Поред овог назива забележени су и називи: *осџирољанка* у Кнежевачком округу (Милићевић 1876: 865) и *осџировљанка* у Крајинском округу (Милићевић 1876: 1012).

Према приложеној карти која приказује географску распрострањеност *кола у њри* у последњим деценијама XIX века, а према записима назива плесова Милана Ђ. Милићевића, може се закључити да је *коло у њри* било заступљено у готово свим административним регионима данашње Србије. Најзаступљеније је било на подручју Шумадије и западне Србије, затим јужне и источне Србије и у региону Београда. На Косову и Метохији, као и у региону данашње Војводине, није забележено будући да аутономне покрајине Војводина и Косово и Метохија нису улазиле у састав Кнежевине и Краљевине Србије. Сходно томе, може се констатовати да је *коло у њри* било заступљено на читавој територији Кнежевине и Краљевине Србије.

Прилог бр. 1.

Распрострањеност *кола у њри* према записима Милана Ђ. Милићевића



Коло у три у записима сесџара Јанковић

Записивање и проучавање традиционалних плесова на научној основи започеле су 1930-их година сестре Љубица (1894–1974) и Даница (1898–1960) Јанковић. Основе њихове научне делатности представљају бројни покушаји „теоретско-аналитичких промишљања плеса базираних на разматрању његових записаних форми“ (РАКОЧЕВИЋ 2018: 152). Креирање посебног начина записивања плеса и плесних покрета довело је до стварања прве осмишљене методологије којом су постављени темељи српске етнокореологије. Своје најзначајније истраживачко-архивске радове објавиле су у осам књига под називом *Народне иџре* у периоду од 1934. до 1964. године. Почев од прве књиге *Народне иџре*, сестре Јанковић су почеле да примењују сопствени систем записивања плеса, који се састоји из два дела: „Обрасца“ и „Анализе“. Образац садржи „основне покрете игре и главне правце кретања у најкрупнијим потезима“ (Јанковић, Јанковић 1934: 10), док анализа подразумева „до ситница рашчлањене покрете игре и до танчина објашњене правце кретања, уколико је то могуће учинити“ (Јанковић, Јанковић 1934: 10). У време стварања система плесне нотације Љубице и Данице Јанковић, осмишљена је и лабанотација, плесно писмо чији је творац Рудолф Лабан. Иако су сестре Јанковић негирале примену Лабанове кинетографије, до те мере да је у тестаменту Љубице Јанковић наглашено да се записи плесова које су оне начиниле „не преписују у лабанотацију или неко друго плесно писмо“ (РАКОЧЕВИЋ 2018: 159), овде ће то бити учињено, ради лакшег разумевања и визуелног уочавања структурално-формалних сличности записаних образаца *кола у иџри*.

С обзиром на то да синтагма *коло у иџри* не постоји у записима сестара Јанковић, нити да се термин *џоџам џовам* употребљава доследно, о чему је раније било речи, један од фокуса овог рада јесте ишчитавање система записивања сестара Јанковић и проналажење плесова који одговарају овом типу. Приложена табела показује бројност и заступљеност *кола у иџри* у првој, шестој, седмој и осмој књизи *Народне иџре*¹⁰ (Јанковић, Јанковић 1934; 1951; 1952; 1964).

На основу табеле бр. 3 можемо увидети да је *коло у иџри* најзаступљеније у седмој и осмој књизи *Народне иџре*, где је записано по девет различитих плесова који припадају поменутом кинетичко-формалном типу, а затим у првој књизи, где је забележено седам плесова. Књига у којој је *коло у иџри* најмање заступљено и у којој је записан само плес

¹⁰ У осталим књигама *Народне иџре* није забележен ниједан плес који припада кинетичко-формалном типу *кола у иџри*, те стога те књиге нису узете у даље разматрање.

хајрушово коло забележено у Владичином Хану (Јанковић, Јанковић 1951: 166), јесте шеста књига *Народне ијре*.

Табела бр. 3.

Коло у ијри у записима сестара Јанковић

Број књиге:	I	VI	VII	VIII
Назив плеса:	<i>Дивна, Дивна, гунеранка, Ти момо, Жикино коло, ѿошам, ѿовам, кокоњешће, ѿољанка</i>	<i>Хајрушово коло</i>	<i>Еј, да вам кажем, ојрањ ѿори, Пуна ми башча, Ајде, ајде, нане, ѿола, ѿреишчора, Зец која реју, а лисица ројкву, оро, косиенка</i>	<i>моравац, јованчица, обреновчанка, ѿалежанка, осѿрољанка, зајечарка, нова зајечарка, Дарино коло, ѿрѿовачко коло</i>

Плесови који припадају кинетичко-формалном типу *кола у ијри*, а забележени су у књигама *Народне ијре* сестара Љубице и Данице Јанковић су: *Дивна, Дивна, гунеранка, ѿи момо, Жикино коло, ѿошам ѿовам, кокоњешће, ѿољанка* (Јанковић, Јанковић 1934: 21, 22, 25, 62, 63, 64), *Хајрушово коло* (Јанковић, Јанковић 1951: 166), *еј, да вам кажем, ојрањ ѿори, ѿуна ми башча, ајде, ајде, нане, ѿола, ѿреишчора, зец која реју, а лисица ројкву, оро, косиенка* (Јанковић, Јанковић 1952: 50, 97, 118, 119, 126), *моравац, јованчица, обреновчанка, ѿалежанка, осѿрољанка, зајечарка, нова зајечарка, Дарино коло, ѿрѿовачко коло* (Јанковић, Јанковић 1964: 73, 108, 109, 194, 212, 215, 217, 227). Дакле, записано је укупно 26 традиционалних плесова који припадају кинетичко-формалном типу *кола у ијри*. Ако упоредимо број забележених плесова сестара Јанковић и Милана Ђ. Милићевића,¹¹ можемо доћи до закључка да је број плесова које су забележиле сестре Јанковић готово удвостручен. С друге стране, присетимо се да су Љубица и Даница Јанковић оставиле „преко 900 записаних народних игара“ (Ракочевић 2018: 164), а да од тог броја 26 традиционалних плесова припада типу *кола у ијри*, што би процентуално чинило мање од 3%. Ако узмемо у обзир чињеницу да „*Коло у ијри* представља најраспрострањенији и најпостојанији кореолошки образац у плесној традицији Срба“ (Ранисављевић 2012: 557), можемо да се запитамо како је онда *коло у ијри* све до 1964. године било присутно у свега 3% од мноштва забележених плесова. Одговор на ово питање лежи вероватно у чињеници да су сестре Јанковић истраживачки

¹¹ Морамо узети у обзир то да је примарно занимање сестара Јанковић била етнокорологија, проналажење и записивање плесова, док је Милан Ђ. Милићевић био етнограф.

фокус у теренским истраживањима поставиле на аутохтоне плесове за које су веровале да су репрезенти старијег сеоског наслеђа (РАКОЧЕВИЋ 2018: 151), те да је присутност кинетичко-формалног обрасца *кола у њри*, нарочито у градској плесној пракси Србије прве половине XX века, остала донекле неистражена.

За поједине плесове попут *дунеранка* и *џи момо* из прве књиге сестара Јанковић, као и *нова зајечарка*, *зајечарка*, *Дарино коло* и *џрјовачко коло* из осме књиге, нису приказани образац и анализа, већ је само додат коментар да припадају типу *Дивна*, *Дивна*. Плес *Дивна*, *Дивна* записан је као дводелни плес, у којем само први део одговара типу *кола у њри*. Сходно томе, неизбежно се намеће питање: да ли се на исти начин изводе и поменути плесови, или се изводи само први део?

Табела бр. 4.

Заступљеност *кола у њри* у појединачним местима према записима Љубице и Данице Јанковић

Место:	Шумадија, Поморавље	Већина ЈУ крајева	Владичин Хан	Лесковац	Топлица	Крепољин, Омоље
Назив плеса:	<i>Дивна</i> , <i>Дивна</i> , <i>џоџам</i> , <i>џовам</i> , <i>џољанка</i>	<i>дунеранка</i> , <i>џи момо</i> , <i>Жикино коло</i> , <i>кокоњешће</i>	<i>Хајрушово</i> <i>коло</i>	<i>еј, да вам кажем</i> , <i>џањ џори</i> , <i>џуна ми баџча</i> , <i>ајде, ајде нане</i>	<i>џола</i>	<i>џрејџора</i> , <i>Зеџ коџа реџу</i> , а <i>лиџица роџ-</i> <i>кву</i> , <i>оро</i>
Место:	Петровац на Млави	Лазаревац	Косјерић	Космај	Србија	
Назив плеса:	<i>косџенка</i>	<i>моравца</i>	<i>јованчиџа</i> , <i>обренов-</i> <i>чанка</i>	<i>џалежанка</i>	<i>осџрољанка</i> , <i>зајечарка</i> , <i>нова зајечарка</i> , <i>Дарино</i> <i>коло</i> , <i>џрјовачко коло</i>	

На основу увида у приложену табелу, може се закључити да је *коло у њри* у време истраживања сестара Јанковић средином и почетком друге половине XX века било заступљено у готово свим регионима данашње Србије, као и у већини југословенских крајева. Најмање је било заступљено у Владичином Хану, Топлици, Петровцу на Млави, Лазаревцу и Космају, где су забележени појединачни плесови, а уопште није забележено на простору данашње Македоније, северне Србије (Војводине), као ни у Хрватској, ни Босни и Херцеговини, где су сестре, такође, вршиле теренска истраживања. Одређивање распрострањености кинетичко-формалног типа *кола у њри* према сестрама Јанковић, може изазвати конфузију, јер поменути градови, у којима је забележен по један плес из ове групе, улазе у састав Србије, а такође припадају и „југословенским крајевима“.

Коло у три у записима Милице Илијин и Оливере Младеновић

Млађе савременице сестара Јанковић, Милица Илијин и Оливера Младеновић, вршиле су теренска истраживања традиционалних плесова у околини Београда у периоду од 1952. до 1960. године (Илијин, Младеновић 1962: 166). Ове истраживачице својим радом покушале су да прикажу бројност и разноврсност традиционалних плесова (или *орских иџара*, како их оне називају; Илијин, Младеновић 1962: 195) на том простору, после скоро деведесет година од претходног истраживања које је вршио Милан Ђ. Милићевић. Том приликом истичу да се број плесова смањило, али да се број мелодија за плес повећао, те да се уопштено сви забележени плесови своде на два типа. Типологизација коју предлажу ове истраживачице знатно је једноставнија од оне које су дале сестре Љубица и Даница Јанковић, и подразумева: тип *девојачког кола* и тип *кокоњештије* (Илијин, Младеновић 1962: 195). Другопоменути тип несумњиво је подударан кинетичко-формалном типу *кола у џри*, те се даљи ток истраживачке пажње може усмерити на изналажење појединачних плесова који му припадају, будући да Милица Илијин и Оливера Младеновић то не чине,¹² закључујући да сва „брза кола“ спадају у поменути тип (Илијин, Младеновић 1962: 195).

Угледавши се на своје претходнике, Милица Илијин и Оливера Младеновић бележе називе плесова, а такође и записују неколико плесова користећи систем записивања сестара Јанковић. Плесови за које се, према називу, може претпоставити да припадају кинетичко-формалном типу *кола у џри* су: *арайско кокоњештије*,¹³ *бисерка*, *Дарино коло*, *Дивна*, *Дивна*, *дуђеранке*, *Жикино коло*, *кокоњештије*, *моравца*, *моравско*, *сџаро кокоњештије*, *џрџовачко коло*, *џарено коло*, *џумадинка* (или *џумадинско коло*) и *џџрољанка* (или *осџрољанка*)¹⁴ (Илијин, Младеновић 1962: 195–196). Плесови који су записани системом плесног записивања сестара Јанковић, а припадају овом типу су: *џумадијско*,¹⁵ *моравско* и *џарено коло*.

Ауторке покушавају да прикажу историјски развој појединих плесова, те тако наводе информације попут оних да је *џарено коло* потиснуло старије плесове; да је *кокоњештије* познато у многим крајевима Србије; као и да је *моравца* доживео „велику популарност после Другог светског рата“ (Илијин, Младеновић 1962: 198). Плес *џџрољанка*

¹² Као што не наводе ни плесове који припадају типу *девојачког кола*.

¹³ Плесови су поређани азбучним редом.

¹⁴ Ауторке наводе оба назива.

¹⁵ У *џумадијском колу* разликују се мушки и женски начин извођења, те само женски начин плесања представља тип *кола у џри*.

који срећемо код Милана Ђ. Милићевића под називом *осџрољанка* као најзаступљенији плес у Кнежевини и Краљевини Србији, сада је само спорадично поменуто и то у негативном контексту: „*шџрољанка* је почела да губи своје карактеристике и да све више поприма одлике других плесова, попут *кола у шесџи* и *Жикиноџ кола*“ (Илилин, Младеновић 1962: 199). Управо ова информација нам може помоћи у разумевању чињенице да је плес *осџрољанка* данас готово потпуно заборављен. То нам даје за право да претпоставимо да је овај плес у периоду од 1962. (када је забележена поменута информација) до данас потпуно потиснут другим припадницима *кола у џри*: најпре *колом у шесџи*, а потом *Жикиним колом*, *моравцем*, као и *ужичким колом*.

*

На основу помена и записа појединачних плесова за које се зна или се може претпоставити да припадају кинетичко-формалном типу *коло у џри* до његовог дефинисања у етнокореолошкој литератури 1984. године, може се закључити да је овај кинетички формални тип био присутан у плесној пракси Србије (Кнежевине и Краљевине) у другој половини XIX века, а да је његова заступљеност прогресивно расла од средине XX века. Појединачни плесови који су забележени у овом периоду су:¹⁶ *ајде, ајде, нане, арайско кокоњешџе, бисерка, Дарино коло, Дивна, Дивна, дунеранка, еј, да вам кажем, Жикино коло, зајечарка, зеџ која реџу а лисица роџкву, јованчица, кокоњешџе, кокоњица, косџенка, крујниџа моравка, кукуњица, мораваџ, моравка, моравско, моравчица, нова зајечарка, обреновчанка, ојањ џори, оро, осџрољанка, џалезжанка, џола, џољанка, џоџам џовам, џреџиџора, џуна ми баџџа, сџиџниџа моравка, сџџаро кокоњешџе, џџи момо, џџрољавчко коло, Хајрушово коло, џарено коло и џумаџинка. Као што је већ истакнуто, у току XIX века најзаступљенији међу њима је био плес *осџрољанка*.*

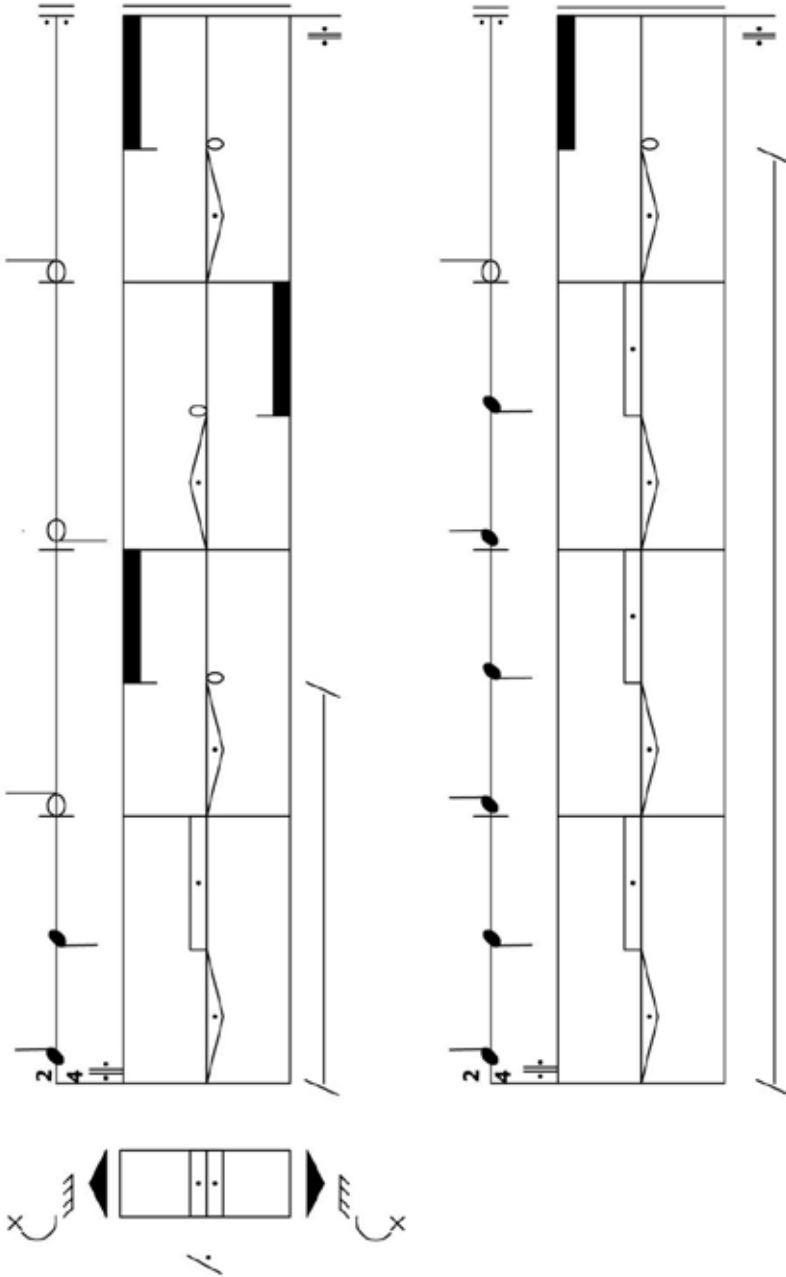
Пратећи распрострањеност назива плеса *осџрољанка*, може се закључити да је у Кнежевини и Краљевини Србији био репрезент *кола у џри*, али да се временом његова заступљеност смањила до те мере да је 1960-их година почео да уступа место *колу у шесџи* и *Жикином колу*. У потрази за пореклом значења речи „*острољанка*“, консултовано је друго издање *Срџскоџ рјечника* Вука Стефановића Караџића из 1852. године, у којем није забележен овај термин. Међутим, постоји извесна сличност са изразом „*Острвљанка*“ који, према речима В. Стефановића Караџића, означава становницу села Острво код Лознице, покрај Дрине (Стефановић Караџић 1952: 474). Поред тога, реч „*острољанка*“ је етимолошки сродна са речима „*острог*“ у значењу „*гора*“ и

¹⁶ Плесови су поређани по азбучном реду.

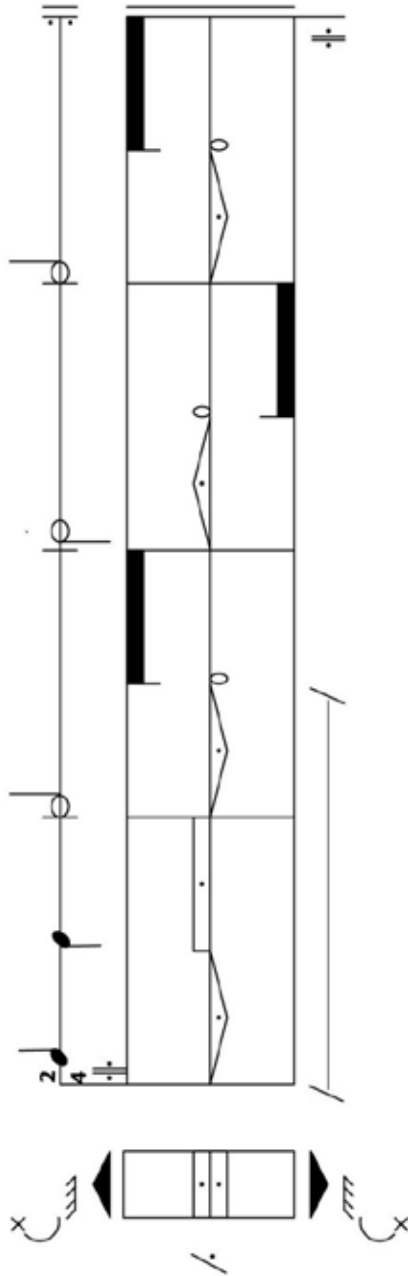
„оструга“, што значи „купина“ (Стефановић Караџић 1852: 472). Термин *широљанка* који срећемо код Милице Илијин и Оливере Младеновић, не постоји у *Вуковом рјечнику*, нити постоје сродни термини који би могли да указују на извесну сличност. С друге стране, хрватски музичар Фрањо Ксавер Кухач (1834–1911), у трећем тому *Јужнословенскијех ѿијевки* наводи да је плес *осирољанка* именован према називу места, а да су на тај начин именовани плесови тамо „где се најрадије и највише плеше“ (Кунаћ 1880: 401). У том смислу може се претпоставити да назив плеса *осирољанка* можда води порекло од топонима (Остружница, Острово или, можда, гора). Мелодијска компонента овог плеса (која овога пута није била предмет истраживачког фокуса), развијеном мелодиком широког опсега и маршевског метроритмичког устројства дводелне метричке поделе, упућује на централноевропско порекло.

С обзиром на то да се не може са сигурношћу утврдити значење назива и порекло овог плеса, можда будућа истраживања архивског типа као и компаративна проучавања његове музичке компоненте у историјској перспективи, могу понудити одговор на питање о пореклу плеса *осирољанка*, а самим тим и о пореклу кинетичко-формалног типа *коло у ѿри* у српској плесној традицији.

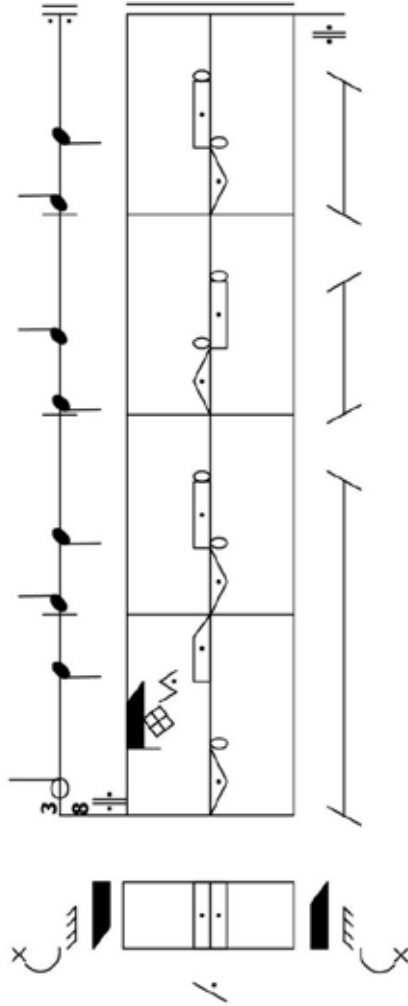
Прилог бр. 2
Дивна, Дивна



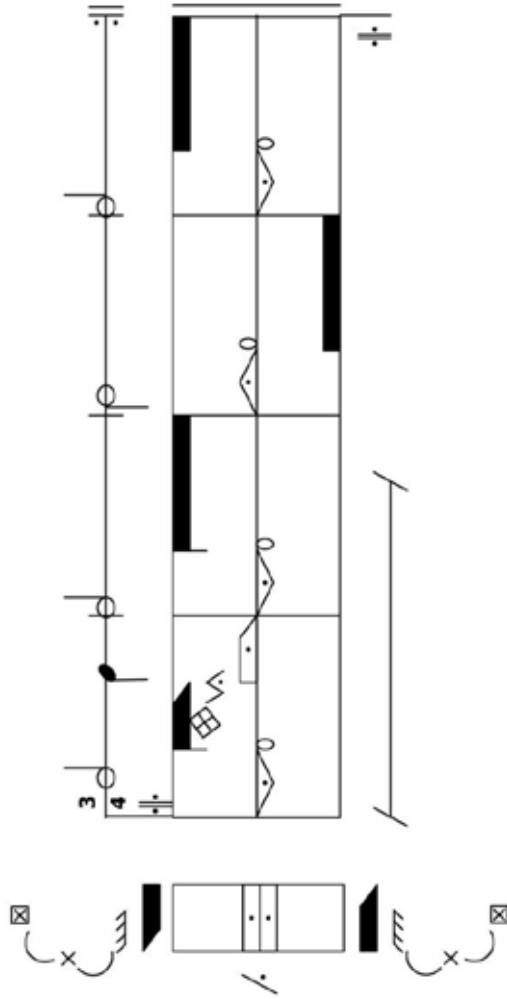
Прилог бр. 3
Поџам, џовам



Прилог бр. 4
Жиќино коло



Прилог бр. 5
Косијенка



ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВАСИЋ, Оливера. „Коло у три Крстибоја Суботића.“ *Испраживања I. Ваљевска Колубара*. Ваљево: Народни музеј, 1984.
- ВАСИЋ, Оливера. „Основни играчки образци Србије [Basic Dance Patterns of Serbia].“ *Музика кроз мисао*. Зборник радова четвртог годишњег скупа наставника и сарадника Катедре за музикологију у етномузикологију. Ур. Ивана Перковић-Радак и Драгана Стојановић-Новичић. Београд: Факултет музичке уметности, 2002, 156–177.
- ВАСИЋ, Оливера. „Играчки дијалекти сеоских игара Србије у колу [Dance dialects of Serbian rural dances performed in a kolo].“ *Србија. Музички и играчки дијалекти*. Ур. Димитрије О. Големовић. Београд: Факултет музичке уметности, 2011, 91–178.
- ИЛИЈИН, Милица, Оливера Младеновић. „Народне игре у околини Београда.“ *Зборник радова САН*. LXXV, књ. 4. Београд: Етнографски институт, 1962.
- ЈАНКОВИЋ, Даница и Љубица. *Народне ијре I*. Београд: Едиција аутора, 1934.
- ЈАНКОВИЋ, Даница и Љубица. „Типови наших народних игара.“ *Народне ијре V*. Београд: Просвета, 1949.
- ЈАНКОВИЋ, Даница и Љубица. *Народне ијре VI*. Београд: Просвета, 1951.
- ЈАНКОВИЋ, Даница и Љубица. *Народне ијре VII*. Београд: Просвета, 1952.
- ЈАНКОВИЋ, Даница и Љубица. *Народне ијре VIII*. Београд: Просвета, 1964.
- МИЛИЋЕВИЋ, Милан Ђ. *Кнежевина Србија*. Београд: Државна штампарија, 1876.
- МИЛИЋЕВИЋ, Милан Ђ. *Краљевина Србија*. Београд: Државна штампарија, 1884.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена. „Сестре Јанковић и Лабанова кинетографија.“ *Музиколоџија* 24 (2018): 151–172.
- РАНИСАВЉЕВИЋ, Здравко. „Симболичко значење жанра коло у три у плесној пракси Срба.“ *Владо С. Милошевић – етномузиколоџ, композиџор и џегаџоџ. Традиџија као инсџираџија*. Зборник са научног скупа. Ур. др Соња Маринковић и мр Санда Додик. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луџи – Музиколошко друштво Републике Србије, 2011, 557–570.
- РАНИСАВЉЕВИЋ, Здравко. *Коло: џтрадиџионални џлес у Србији – формални и конџексџуални асџекџи*. Београд: Факултет музичке уметности, докторска дисертација, 2022.
- СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ, Вук. *Срџски рјечник, исџумачен немачкијем и латџинскијем ријечима*. Беч: Штампарија јерменског манастира, 1852.
- KARIN, Vesna. „Nove tendencije razvoja kinetografije u Srbiji i regionu.“ *Еџноанџроџолоџки џроблеми* 13.3 (2018): 825–840.
- КУНАЋ, Franjo Ksaver. *Južno-slovenske narodne popievke*. Vol. 3. Zagreb: Tiskara i Litografija C. Albrechta, 1880.

Marta R. Janković

Three-step kolo in the Ethnographic and Ethnochoreological Literature until 1984

Summary

Based on the oral tradition and records of individual dances that are known or can be assumed to belong to the formal type *kolo u tri* (three-step *kolo*) until its definition in the ethnochoreological literature in 1984, we can conclude that this formal type was present in dance practice in Serbia (Principality and Kingdom) in the second half of the 19th century, until the mid-1960s. The individual dances that were recorded in this period are as follows: *ajde, ajde, nane*; *arapsko kokonješte*; *biserka*; *Darino kolo*; *Divna Divna*; *duneranka*; *ej, da vam kažem*; *Zikino kolo*; *zaječarka*; *zec kopa repu a lisica rotkvu*;

jovančica; kokonješte; kokonjica; kostenka; krupnija moravka; kukunjica; moravac; moravka; moravsko; moravčica; nova zaječarka; obrenovčanka; oganj gori; oro; ostroljanka; paležanka; pola; poljanka; potam, povam; prepisora; puna mi bašča; sitnija moravka; staro kokonješte; ti momo; trgovačko kolo; Hajrušovo kolo; šareno kolo; and šumadinka. The most common among the recorded dances in this period is the dance *ostroljanka*, which in the Principality and the Kingdom of Serbia was a representative of the *Kolo u tri*, but over time, its representation decreased to such an extent that in the 1960s the dance began to take on the characteristics of *kolo u šest* (six-step *kolo*) and *Žikino kolo*.

Keywords: ethnocoreology, Labanotation, Serbian dance, *ostroljanka*, *kolo u tri* (three-step *kolo*).

МОНИКА Ј. НОВАКОВИЋ и ТЕОДОРА Н. ТРАЈКОВИЋ
Музиколошки институт САНУ, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ИЗ АРХИВА МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ: ЧАСОПИС *ПОЗОРИШТЕ* (1968–2005)**

САЖЕТАК: Часопис *Позоришће* у издању Српског народног позоришта у Новом Саду важан је сегмент грађе похрањене у архиву Музиколошког института САНУ. Позоришна периодика представља документе од неизмерног значаја не само за историју позоришта већ и за историју музике, а то се може видети на примеру ове публикације. Сагледавајући доступне бројеве у периоду од 1970. до 1987. године, намера нам је да укажемо на богат садржај ове грађе уз кратак осврт на поједине чланке који плене својом садржајношћу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: часопис *Позоришће* (1968–2005), позоришна периодика, Српско народно позориште у Новом Саду (СНП), опера, балет, драма, позориште у Војводини.

* * *

Позоришна периодика важна је не само за историју позоришта већ и за историју музике као својеврсно сведочанство једног времена. На то нам указује и публикација која ће у овом тексту бити разматрана са намером да дамо увид у грађу¹ похрањену у Архиву Музиколошког института САНУ, везану за часопис *Позоришће*. Позоришни ковчежић какав је овај лист, пружа нам могућност да стекнемо знања о једном заиста занимљивом времену, информишемо се о дешавањима, гостовањима, међународној и међунационалној односно међурејубличкој сарадњи, фестивалима, размотримо и упустимо се у полемику о важним театролошким и драматуршким питањима, упознамо позоришне али и уметнике из других грана уметности кроз интервјуе, њихове написе

* monynok@gmail.com; teodora.trajkovic93@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).

¹ О још једној важној публикацији која припада позоришној периодци, а такође је део Архива Музиколошког института САНУ – часопису *Comoedia*, вид. Новаковић 2020: 161–173.

и прилоге овој позоришној публикацији, сазнамо нешто о иностраним дешавањима, страним позоришним публикацијама и, на пример, присетимо се оних личности које више нису са нама, а које су својим радом оствариле велики допринос позоришту.

Часопис *Позориште* има дугу историју у неколико ‘поглавља’ – његово објављивање почело је децембра 1871. године, у издању Друштва за Српско народно позориште. Након краткотрајне паузе, објављивање је настављено 1881/82, и траје све до 1908. године (*ПОЗОРИШТЕ* 2021: 2).² Током 1909. и 1910. године *Позориште*, односно *Ново њозориште*, уређује Јован Грчић (Исто). Бројеви листа које ћемо овде разматрати припадају такозваној *новој серији*, чији су уредници били у периоду од 1968. до 2005. године Зоран Јовановић (1968–1977), Звјездана Шарић (1977–1979), Милица Остојић, Мирко Петковић и Гордана Торбица у сезони 1979/80, потом Јасмина Њаради (фебруар–мај 1981), Лазар Васић (октобар 1981. – март 1982) (Исто). Сарадници овог листа многих су вокација утемељених у различитим гранама уметности и културних делатности. Међу личностима које су својим прилозима обогатиле ову публикацију су Слободан Селенић, Светлана Иванова, Смиљан Семец, Петар Марјановић, Хуго Клајн, Мирослав Радоњић, Лука Дотлић, Милосав Мирковић, Твртко Куленовић, Славко Ћирић, Душан Поповић, Бранивој Ђорђевић, Павле Стефановић, Душан Михалек, Ана Д. Живковић, Вера Бердовић, Мирослав Ранков, Коста Савић, Мирослав Беловић, Радослав Лазић, Иванка Рацков, Свенка Савић, Влада Поповић, Мирко Хаднађев, Мирко Петковић, Еуген Гвоздановић, Нико Горшич, Дејан Миладиновић, Марина Татић, Божидар Ковачек, Бошко Зековић, Ранко Бељански, Ласло Геролд, Богданка Черкез, Георгиј Паро, Светозар Радоњић Рас, Бора Глишић, Дејан Мијач, Милош Јовановић, Славко Пенца, Милош Хаџић, Зоран Ристовић, Јованка Благојевић, Даринка Николић, Драгољуб Влатковић, Радослав Веснић, Иштван Немет, Драган Косановић, Душан Сабо, Емил Фрелих, Миленко Шуваковић, Звездана Шарић, Милица Зајцев, Душан Плавша, Добрила Новков, Рудолф Бручи, Василије Калезић и други.

Када је реч о позоришној периодици, попут часописа *Сцена* или *Театрон*, овај лист је вредан документ о позоришту – живом организму, који карактеришу константна промена, новина, непрестани ток. Обиле тема у овој публикацији указује на амбициозност уредника и сарадника да што потпуније известе о дешавањима у „кући”, те и у свету – теме су се развијале од оних везаних најпре за СНП као институцију, те дешавања у овој позоришној кући, а током година у овом часопису ширио се опсег тема и оне су потом укључивале и: есејистику;

² <https://www.snp.org.rs/wp-content/uploads/2021/03/Pozoriste-2021-web.pdf>, 25. 5. 2022.

театрологију; научне радове; интервјуе са разним личностима из Драме, Опере и Балета; извештаје са трибина, фестивала, Југословенских позоришних игара односно Стеријиног позорја те других манифестација попут Сусрета војвођанских позоришта; извештаје о посетама државних званичника; одломке објављених публикација те приказе; критике и критичке осврте на одигране представе; есеје из историје СНП-а (рубрика „Из наше прошлости“), актуелности и вести из СНП-а (рубрика „Под нашим кровом“); редитељске осврте на одређено дело које режирају; поједине термилошке осврте у виду кратких речника позоришних термина; питања опере и балета; гостовање оперских и балетских уметника; међународну и међурепубличку размену са иностраним ансамблима у оквиру различитих програма сарадње; одломке драмских текстова; прегледе програмске оријентације; разматрање програмских планова и прегледе протекле сезоне те програма који је игран; путописе; прилоге дописника из иностранства; извештаје о добитницима награда и признања; анкете за гледаоце и посетиоце позоришта, аформизме о позоришту и анегдоте о глумцима, питања самоуправљања; извештаје о издаваштву СНП-а, вести и извештаје са догађаја и изведби из других војвођанских позоришта, и многе друге теме.

У Архиву Музиколошког института САНУ похрањено је осамдесет девет бројева часописа *Позоришће* (Прилог) из периода од 1970. до 1987. године. Из приложене табеле може се видети да је ова публикација инвентарисана и сигнирана. Рубрике су дефинисане са циљем да пруже најважније податке везане за сваки број часописа. У табели се проналазе информације о сигнатури, години и броју издања, датуму изласка броја, као и напомени у којој су претежно подаци о броју примерака који постоје у Архиву и о броју страна сваког појединачног броја. Такође, приликом сређивања, праћен је редослед година и бројева у оквиру њих, али је било неопходно испратити и сезоне код оних бројева код којих је то назначено. У бројевима који су излазили од 1983. до 1987. године, главни параметар за класификацију био је праћење сезона и бројева у оквиру њих. Између осталог, оне се у часопису од тада и бележе, пре тога нема информација о томе која је сезона у току. У овим издањима из наведених година кључне за разумевање хронологије биле су сезоне јер се године у оквиру њих преплићу, па самим тим не дају јасну слику редоследа бројева.

СНП. Часопис *Позоришће* није био само гласило СНП-а већ и других позоришта на територији Војводине. У том смислу, лист је редовно преносио вести о мађарској драми на сцени Народног позоришта у Суботици (Szabadkai Népszínház), потом Народног позоришта у Сомбору и Народног позоришта „Тоша Јовановић“ у Зрењанину, затим позоришта у Вршцу, Новосадског позоришта (Újvidéki Színház) и оних у

другим местима, те је редовно извештавао о гостовањима како уметника других позоришта на сценама СНП-а тако и уметника СНП-а на сценама ових позоришта. Такође, након увида у репертоар СНП-а, штавише и садржај његовог гласила, јесте реч о једном позоришту које је имало своје културне потребе и које је тежило томе да се не само постави на мапу Војводине као најрелевантнији позоришни центар већ и да постане део европске савремене позоришне слике. На настојања да се повежу са другим ансамблима – домаћих и иностраних позоришта – указује Петар Волк речима да „почетком шездесетих година престала [су] готово сва ограничења у избору дела, позоришта су у Србији могла да играју по свом избору комаде најразличитијих писаца, стилова и опредељења“ (Волк 2000: 61). Уочљиво је на примеру овог часописа да је за циљ имао не само да извештава јавност о дешавањима у СНП-у већ и о другим позориштима Србије, и, напослетку, о позоришним дешавањима у свету. Тој отворености, снази и актуелности СНП-а тежила су и друга позоришта (Волк 2000: 63).

Међурејубличка и међународна сарадња. Имајући у виду да су ово биле године плодне сарадње, како на међурејубличком тако и на међународном нивоу, читаоци су путем *Позоришта* могли да прате токове и резултате ових сарадњи између позоришта, да се упознају са врхунским уметничким именима тадашњице, те се информишу о новим уметничким лицима на оперској и балетској сцени. Чланке тако можемо да сврстамо у мање групе, према њиховој тематици, на оне које се тичу *а.* истакнутих уметника из различитих бранши, посебно опере и балета; *б.* међурејубличких и међународних гостовања и *в.* међурејубличких и међународних размена између позоришних институција. Поред страних уметника који су гостовали у Југославији – као на пример прваци совјетске балетске уметности (Иванова 1970: 9) или оперски певачи попут Тамаре Милашкине, Владимира Атлантова (Поповић 1971, бр. 3–4: 19), Марије Керестеци, Зураба Анџапаридзеа (Поповић 1971, бр. 7: 12), Хендрика Крума (Поповић 1971, бр. 8: 7), Николае Харлеа, Пјера Калучилија, Тита Гобија (Поповић 1972, бр. 1: 12–13), Марија дел Монака, Франка Корелија, Ђузепеа ди Стефана, Николаја Геде (Поповић 1972, бр. 2: 8–9), Јевгеније Мирошниченко (Поповић 1972, бр. 6: 12), Октава Енигарескуа (Поповић 1973, бр. 6: 12), уметника Сегединске опере (Хаднаџев 1973, бр. 3: 14), затим и уметника Темишварске опере (Хаднаџев 1974, бр. 10: 14–15) – гости сцене Опере СНП-а били су и Нада Сиришћевић, Радмила Бакочевић (Поповић 1972, бр. 9–10: 13), Милка Стојановић (Поповић 1974, бр. 5: 19), Стојан Стојанов (Поповић 1975, бр. 4: 11) и многе друге уметничке личности. СНП имало је прилику да угости, на пример, немачку путујућу оперу *Deutsche Gastspiloper* из Берлина (Поповић 1972, бр. 7: 9) и

балетски ансамбл немачке Државне опере из Берлина (Хаднаџев 1974, бр. 4: 10). Ништа мање импресиван је и број наших оперских и балетских уметника који су имали прилику да гостују на различитим позорницама света – Опера СНП-а је имала прилику да гостује у Модени (Анон. 1974: 5) и Каиру (Анон. 1975: 7), док су, на пример, солисти Балета СНП-а Ведрана Остојић и Златко Панић гостовали на сцени Кировског театра³ у оквиру студијског боравка са циљем стручног усавршавања (Крчмар 1985/86: 18–19).

Самоуправљање, друштвена и друга питања. Ипак, већи број гостовања иностраних уметника у односу на гостовања наших уметника (не укључујући студијске боравке у иностранству) указивао је на проблеме ван сцене – на неостварене циљеве југословенске културне политике када је позориште у питању, а којима се активно тежило. Сумирајући резултате, подсећајући на циљеве, тежње и видове интензивне позоришне сарадње, професор Академије уметности у Новом Саду и председник Секције за културу и уметност Покрајинске конференције ССРН Војводине Божидар Ковачек, у свом тексту „О међунационалној и међународној позоришној сарадњи“, наглашава да:

као што културама народности наш систем самоуправног социјализма отвара пуне могућности равноправног и равномерног развоја, тако је и позоришна сарадња међу народима и народностима наше земље битан ослонац наше опште културне политике [...] Гостовања и репертоар су два основна подручја наше међународне сарадње. У погледу представа и појединачних гостовања, може се рећи да ми још увек више примамо но што дајемо. То није сасвим у складу са нашим настојањем да култура самоуправне социјалистичке Југославије добије што шири одјек у свету (1978: 5–6).

Разлози због којих није дошло до ширег одјека неће бити предмет разматрања у овом раду. Ипак, симптоматичан је раскорак између идеје водиле каква је била самоуправни социјализам и њене реализације коју Ковачек подвлачи. Социјалистички самоуправни систем и југословенско друштво, како то уочава музиколошкиња Вања Спасић, били су у асинхронизацији, јер је самоуправљање „превасходно дефинисано као облик производних односа у којима радни човек добија право да утиче на средства, услове и плодове свога рада. Овакав облик производних односа примењен је у привредним предузећима, а касније је преузет као модел управљања/организовања институција у култури“ (2021: 43), што се односило и на позоришну делатност. Самоуправљање, као што је сугерисао Ковачек у свом излагању, било је виталан део

³ Данас познат као Марински театар (рус. Мариинский театр).

рада у Југославији, тесно повезан са многим друштвеним питањима која су се наметала у процесу формирања културне свести народа, што значи да се размишљало о наредним корацима у сврху њеног остваривања и обликовања. У часопису је посебна пажња била посвећена и односу између позоришта и друштва који се неговао кроз различите програме и подстицао кроз удружени рад те образовање у виду педагошке сарадње између школа и позоришта; јавност је била обавештена о новостима и извештајима са седница, састанака одбора, решењима, плановима, организоване су радне акције, рад позоришних уметника са заједницом, настојање да се разговара са позоришним радницима иза кулиса (сценографима, костимографима, обућарима, техничким особљем и др.), спровођење анкета са публиком или појединим члановима публике у циљу сазнавања њеног укуса или укључивања јавности у формирање репертоара, а запажена је и брига за различите демографске слојеве друштва, од деце предшколског и школског узраста, преко студената до пензионера. Такође, часопис *Позориште* извештавао је о званичним посетама Јосипа Броза Тита и његове супруге Јованке Броз који су 30. маја 1970. године посетили петнаесто Стеријино позорје (Анон. 1970: 1–2) те присуствовали представи *Село Сакуле, а у Баналу* писца Зорана Петровића, у режији Димитрија Ђурковића (Исто). Поводом те посете, покренуто је питање пројектовања и изградње нове зграде СНП-а у Новом Саду, а Одлука о финансирању изградње зграде СНП-а донета је 13. и 14. јула 1971, чиме је начињен важан корак у историји СНП-а (Ранков 1971: 10) афирмишући значај позоришта за друштво. Тито је поново посетио позориште 14. новембра 1975. ради присуствовања извођењу сценског ораторијума *Јама* Николе Херцигоње у режији Дејана Миладиновића (Аладић 1975: 1–2). Овим извођењем дириговао је Миодраг Јаноски, а солисти Опере СНП-а, носиоци улога, били су Ирена Давосир Матановић, Аранка Херћан Бодрич, Владан Цвејић, Душан Балтић и Рудолф Немет, те рецитатори Злата Ђуришић, Мирко Петковић и Тома Јовановић (Исто). Позориште је уприличило свечану академију 1977. у оквиру двадесет другог Стеријиног позорја, са намером да обележи двоструки јубилеј председника Тита (Николић 1977: 2; Шарић 1977: 1). Програм свечане академије овог Стеријиног позорја обухватао је „сценски приказ одабраних одломака из Титових говора и чланака о теорији и пракси социјалистичке револуције и борби за изградњу социјализма и избор поезије савремених југословенских песника“ (Николић 1977: 2). Избор говора који су чинили сценски приказ у режији Миленка Маричића направио је Мухарем Первић, уз пратњу Симфонијског оркестра Радио-телевизије Београд под управом Младена Јагушта, који су овом приликом извели Симфонију бр. 3 у Ес-дуру, оп. 55 – *Ероику* Лудвига ван Бетовена (Исто). Часопис је известио да су

се од те године све манифестације у оквиру Стеријиног позорја одвијале под покровитељством председника Републике Јосипа Броза Тита (Исто). Поводом вести о његовој смрти, часопис *Позоришће* пренео је и извештај са комеморативног скупа друштвенополитичких организација САП Војводине и СНП-а, а објављен је и пригодан текст који је представио ретроспективу посета (Алимпих 1980: 1–2; М. К. 1980: 3).

Портрети. Лик и дело позоришног уметника оставља много трага на ‘даскама које живот значе’. С тим у вези, у овом листу може се пронаћи ризница о уметницима који су својим радом допринели богатству позоришног живота у Србији. То се односи на глумце, певаче, балетске играче, диригенте, али и на оне које не видимо директно на сцени, а без њих представе не би могле да се играју – композиторе, редитеље, костимографе, шминкере и друге важне сараднике. Кроз представљање уметника, како домаћих тако и иностраних, читаоци овог часописа могли су да се упознају са животом али и радом појединих уметника, са њиховим професионалним тежњама, амбицијама и жељама, цртицама из приватног живота итд. С тим у вези, у часопису се уочава неколико различитих форми кроз које су уметници представљени: у форми *а.* скице за портрет; *б.* претпремијерних и других разговора; *в.* интервјуа/разговора са личношћу; *г.* *In memoriam*-а *д.* пригодних текстова за одређену годишњицу (рођења, смрти, прославе годишњице рада и сл.).

Из непрегледног мора разговора са различитим позоришним али и ванпозоришним сарадницима, овде издвајамо само поједине прилоге у циљу представљања разноврсности на пољу интервјуисаних личности које овај лист собом доноси. Издвајање појединих текстова било је нужно, имајући у виду да су портрети и скице за портрете веома заступљене рубрике које доносе податке о значајним личностима које су обележиле позоришни, али и шире, културноуметнички живот у Србији. Једним таквим прилогом представљен је портрет Рудолфа Бручија (Плавша 1979: 6). Његов лик је ‘скициран’ у тексту „Портрет директора Опере СНП-а“, али се у њему не говори искључиво о Бручијевој улози и самом раду у позоришту, већ је приказан Бручијев живот од најранијих дана до тренутка у ком је текст објављен. Аутор даје биографске податке о датуму и месту рођења, школовању, усавршавању и акценат ставља на Бручијев композиторски опус, са освртом на неке стилске црте његовог стваралаштва. Поред тога, говори и о свим пољима где је Бручи радио и у којима се успешно остварио – као корепетитор, диригент и професор. Још неке важне информације огледају се у приказу награда и јавних признања које је овај композитор добио током свог рада. Из текста се види намера да се портрет једне личности не прикаже искључиво кроз сувопарне биографске податке, већ да се

читалачкој публици понуди и стручно мишљење аутора у интерпретирању података као и стваралаштва личности са којом се разговара и о којој се скицира портрет (Исто). Такви текстови су веома вредан извор информација, зато што у бројним случајевима могу допунити сазнања о нечијем животу и стваралаштву.

Неки од веома драгоцених разговора који се могу пронаћи у *Позоришћу* су реализовани са: Душаном Радићем (Анон. 1985/1986: 4), Драгутином Гостушким (Савић 1974, бр. 9: 10), Павлом Стефановићем (Савић 1974, бр. 10: 19), Дејаном Мијачем (Поповић 1974: 4), Стевом Жигоном (Николић 1980: 9), Рудолфом Бручијем (Анон. 1980: 18), Љубицом Раваси (Савић 1974: 9), Милорадом Павићем (Поповић 1974: 5), Младеном Јагуштом (Лазин 1983/1984: 13), Љубивојем Ршумовићем (Поповић 1972: 2) и многим другим личностима српске уметничке и научне сцене. Наравно, са овим уметницима се више пута разговарало, те је читалац могао да прати ток њихове каријере, сазна за важне пројекте, или неке појединости везане за одређени догађај. Тако су читаоци, на пример, имали прилике да сазнају ‘из прве руке’ – разговора – са редитељем Желимиром Жилником и композитором Предрагом Вранешевићем појединости и идеје иза *Гасџарбајџер ојера*. *Гасџарбајџер ојера* дошла је до страница часописа *Позоришће* у форми претпремијерног разговора као антиципације саме премијере. У овом веома занимљивом разговору, полемише се о томе како је комад компонован и у којој је форми написан, каква је функција музике у комаду, о стилским цртама и другим занимљивостима везаним за дело. У наредним бројевима, читалац је могао да сазна какав је био критички пријем овог дела, као и рецепција публике. Претпремијерни разговори били су изузетно важни не само као информација о планираној поставци, гостовању или концерту, већ и као најава догађаја и повод да се разговара са ауторима пројекта и пружи публици ‘предзнање’ пре него што кроче у позориште. Управо због тога што је представљао нова дела, пратио рецепцију публике и објављивао разговоре са учесницима пројекта, овај часопис је вредно сведочанство времена, што га чини значајним извором за проучавање позоришног живота.

Поред *In memoriam*-а, најчешће писаних поводом преминулих савременика, могу се пронаћи текстови поводом обележавања годишњице смрти релевантних личности које су за собом оставиле дубок траг у културно-уметничкој историји, те због тог доприноса заслужују да буду упамћене. Тако се у једном броју из 1970. проналази спомен о српском композитору, мелографу и педагогу Исидору Бајићу (1878–1915) (Ћирић 1970: 13) који је написао његов ученик др Славко Ћирић. Аутор у тексту, поред биографских података које наводи, евоцира успомене

из времена када је почео да похађа гимназију у којој је Бајић био професор. О Бајићу говори као о предавачу, као о личности, те његовом односу према ученицима и педагошком раду. Посебно пише о годинама од 1910. до 1912. и делима која је у том периоду Бајић компоновао. Како наводи: „Заслуге Исидора Бајића су неоспорно велике и он би вероватно много и више дао да није релативно млад умро“ (Ћирић 1970: 13). Из овога се види да су редакција часописа и аутори прилога схватили значај очувања сећања на запажене личности које су дале допринос културној историји у Србији.

Есејистика. Странице *Позоришта* обилују есејистиком, научним радовима и полемикама са округлих столова, као и есејима о важним театролошким темама, било да су те полемике подстакнуте одређеним изведбама или новим естетичким, драматуршким или редитељским настојањима. Нарочито као есејисте треба истаћи Мирка Хаднађева и Мирка Петковића, који су својим прилозима обогатили странице овог листа.

Мирко Хаднађев (1925–1997) био је оперски певач, бас. Рођен је у Старом Бечеју и, као дете из трговачке породице, основну школу и гимназију је похађао у свом родном граду. Факултетско образовање започео је у Богословији у Сремским Карловцима, али га је прекинуо због рата 1941. године. Међутим, у школској 1943/44. години похађао је Музички конзерваторијум у Новом Саду, а током 1944. се као солиста прикључио дивизијској културно-уметничкој екипи КНОЈ-а са којом је концертирао по целој, тек ослобођеној, држави. Школовање је наставио на Музичкој академији (сада Факултету музичке уметности) у Београду и дипломирао 1949. у класи Николе Цвејића. Исте године постао је члан Опере СНП-а, као тумач и носилац улога басовског фаха. Био је стипендиста СНП-а и усавршавао се у Бечу, Милану и Паризу. У својој солистичкој каријери, истакао се великим бројем оперских рола (преко четрдесет), а неке од њих су: Борис (*Борис Годунов*), Мефисто (*Фауст*), Фигаро (*Фигарова женидба*), Кончак (*Кнез Игор*), Газда Марко (*Еро с онога свијетла*), Марко Краљевић (*Милошева женидба*), Спарафучиле (*Ријолейо*), Гремин (*Евџеније Оњџин*), Дужде од Млетака (*Кнез од Зејне*). Након солистичке каријере, Хаднађев је радио као помоћни редитељ Опере СНП-а од 1972. до 1975. године. Истакао се и као вокални педагог у Средњој музичкој школи „Исидор Бајић“. Напустивши Опери 1967. године, запослио се као професор музичког образовања у Основној школи „Јован Поповић“ у Новом Саду, а од 1975. до 1985. био је редовни професор технике гласа на Академији уметности у Новом Саду. За потврду свог рада, Хаднађев је примио награду ГИОАПВ-а 1950, награду Удружења музичких уметника Србије 1957.

и Октобарску награду Новог Сада 1978. године. Преминуо је у Новом Саду и сахрањен је у породичној гробници у Старом Бечеју.⁴

Поред солистичке и педагошке каријере, Хаднађев се истакао и као врло плодан писац. Писао је студије и чланке, највише за лист *Позоришће*, али и за *Дневник* и *Нашу сцену*. Поред тога, израдио је и приручник за ученике певања. Овом приликом, фокусираћемо се на његове текстове који су објављени у часопису *Позоришће*, а у коме се његов највећи допринос огледа у темама које се тичу опере и балета. С обзиром на то да су, како је већ речено на почетку рада, у часопису *Позоришће* запажене разноврсне категорије, а да је Хаднађев био оперски певач, логично је да су његови чланци највише покрили теме опере, како оперских представа, тако и свега другог у уској вези са опером – оперске куће (Хаднађев 1974: 12–13), прикази домаћих и иностраних опера (Хаднађев 1978: 16), портрети оперских уметника, гостовања оперских уметника у новосадској опери (Хаднађев 1976: 6), али и путовања домаћих извођача-певаца у иностранство, извештаји са оперских премијера (Хаднађев 1975: 8), питања вокалне науке и вокалне педагогије (Хаднађев 1975: 10), певачке психологије (Хаднађев 1975: 9) и многе друге теме. Хаднађеву ни теме везане за балет нису биле стране. Његова делатност на овом пољу није богата као, на пример, Љиљане Мишић (*Енциклопедија СНП*), али је не треба ни занемарити. Извештавао је о балетским премијерама (Хаднађев 1975: 8) и гостовањима балетских уметника и трупа из читавог света (Хаднађев 1975: 12), што је свакако била атрактивна тема, с обзиром на то да је период у ком је Хаднађев писао био врло плононосан на пољу гостовања, како наших уметника тако и иностраних.

Мирослав Мирко Петковић (1935–1998), драмски глумац, сликар, писац и есејиста, рођен је у Београду где је и студирао на Позоришној академији (данашњем Факултету драмских уметности) од 1955. до 1959, као и на одсеку за светску књижевност Филозофског факултета у Београду (*Енциклопедија СНП*⁶). Године 1957. оснива трупу Позориште на западном Врачару заједно са Слободаном Алигрудичем, Владом Поповићем, Бранком Петрић и Бодом Марковићем (Савић, Петковић

⁴ „Хаднађев, Мирко.“ *Енциклопедија Српској народној позоришћа*. Нови Сад. <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=4518>; „Hadnadev, Mirko.“ U: *Leksikon jugoslavenske muzike 1. A–Ma*. Ured. Krešimir Kovačević. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, 303.

⁵ Љиљана Мишић (рођ. 1938) балетски је педагог-репетитор. Од 1975. активно пише за лист *Позоришће*. Детаљније у: „Мишић, Љиљана.“ *Енциклопедија Српској народној позоришћа*. Нови Сад. <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=7391>.

⁶ „Петковић, Мирослав – Мирко.“ *Енциклопедија Српској народној позоришћа*. Нови Сад. <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=8621>.

1978: 9). Нажалост, трупа је била кратког века. Пре него што је постао члан Дrame СНП-а, био је ангажован у Народном позоришту у Нишу, а деведесетих година повремено је био ангажован и у Народном позоришту у Београду (*Театрoслов*⁷). Ипак, највећи део своје глумачке каријере провео је у СНП-у у Новом Саду. У току тог ангажмана, активно је писао за лист *Позоришће*. Пишући прилоге за сталну рубрику „Мали есеј“, обухватио је мноштво тема које се тичу уметности глумца, глумачког дијапазона (Петковић 1978: 11), односа глумца и времена (Петковић 1976: 2), потом савремености (Петковић 1975: 8), позоришта и друштва (Петковић 1979: 11), позоришне критике (Петковић 1976: 8), преко медитација на тему осећаја стида на сцени (Петковић 1974: 2), неусаглашених критеријума за избор дела на репертоару (Петковић 1978: 9), па све до промишљања о власти уопште (Петковић 1981: 7). Својом, како је сам назвао, „ситном позоришном есеистиком“ (Савић, Петковић 1978: 9), покушао је да одговори на ова питања. Иако је, попут Хаднађева, превасходно био посвећен питањима везаним за своју примарну вокацију, распон тема и његових позоришних размишљања указују да је реч о уметнику специфичног светоназора и инклинације да што потпуније проникне у позориште као феномен. У разговору са Костом Савићем је то потврдио и сам аутор када је рекао „ја позориште сматрам својим приватним животом а приватни живот позориштем“ (Савић, Петковић 1978: 9).

*

Сврха овог рада била је предочавање неискоришћеног потенцијала који позоришна периодика има као научни извор, не само за театрологе, драматурге, редитеље и друге позоришне раднике него и за музикологе, књижевнике и ширу научну јавност. С тим у вези, циљ овог рада био је да се подстакне дијалог о важним темама које су актуелне, а које су преламане кроз призму листа *Позоришће*, чијем – не само уметничком већ и професионалном документаризму – треба да тежимо.

КОРИШЋЕНИ ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ПРИМАРНИ ИЗВОРИ

- Аладић, Ј. „Председник Тито на представи ‘Јаме’.“ *Позоришће* бр. 3 (27. новембар 1975): 1–2.
Алимпих, Душан. „Титова личност надвисила епоху.“ *Позоришће* бр. 10 (10. јун 1980): 1–2.
Анон. „Председник Тито на Позорју.“ *Позоришће* бр. 8–9 (15. јун 1970): 1–2.

⁷ *Театрoслов*, Музеј позоришне уметности Србије. <https://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=3950>.

- Анон. „Опера у Модени.“ *Позоришће* бр. 10 (29. јун 1974): 5.
- Анон. „Опера и Балет путују у Каиро.“ *Позоришће* бр. 6 (16. фебруар 1975): 7.
- Анон. „Нова опера по наруџбини Анала.“ *Позоришће* бр. 10 (10. јун 1980): 18.
- Анон. „Балада о месецу луталици.“ *Позоришће* бр. 4–5 (децембар 1985. / јануар 1986): 4.
- Д. Н. „Свечана академија у част Титових јубилеја. Порука поводом дана југословенске драме.“ *Позоришће* бр. 8 (15. април 1977): 2.
- ИВАНОВА, Светлана. „Совјетска балетска уметност – гостовање мајстора совјетског балета.“ *Позоришће* бр. 4 (19. децембар 1970): 9.
- КОВАЧЕК, Божидар. „О међунационалној и међународној позоришној сарадњи.“ *Позоришће* бр. 1–2 (15. новембар 1978): 5–6.
- КРЧМАР, Весна. „Југословенски балетски пар на сцени Кировског театра.“ *Позоришће* бр. 4/5 (децембар 1985/1986): 18–19.
- ЛАЗИН, З. „Сликарски опус диригента : Цртежи драги као говор музике.“ *Позоришће* бр. 3–4 (23. фебруар 1984): 13.
- М. К. „Две посете уваженог госта.“ *Позоришће* бр. 10 (10. јун 1980): 3.
- НИКОЛИЋ, Д. „Тито покровитељ Стеријиног позорја.“ *Позоришће* бр. 8 (15. април 1977): 2.
- НИКОЛИЋ, Даринка. „Разговор са редитељем Стевом Жигоном. Сан о другачијем животу.“ *Позоришће* бр. 5–6 (5. фебруар 1980): 9.
- ПЕТКОВИЋ, Мирко. „Стид на сцени.“ *Позоришће* бр. 6 (28. фебруар 1974): 2.
- „Савременост.“ *Позоришће* бр. 4 (26. децембар 1975): 8.
 - „Глумци и време.“ *Позоришће* бр. 4 (29. децембар 1976): 2.
 - „О критици.“ *Позоришће* бр. 6 (17. фебруар 1976): 8.
 - „Неусаглашени критеријуми.“ *Позоришће* бр. 4 (1. март 1978): 9.
 - „Глумачки дијапазон.“ *Позоришће* бр. 7–8 (26. јун 1978): 11.
 - „Позориште и друштво.“ *Позоришће* (28. децембар 1979): 11.
 - „Власт.“ *Позоришће* бр. 1–2 (15. октобар 1981): 7.
- ПЛАВША, Душан. „Портрет директора Опере СНП-а : Маестро Рудолф Бручи.“ *Позоришће* бр. 1–2 (23. новембар 1979): 6.
- ПОПОВИЋ, Влада. „Гостовања у Новосадској опери.“ *Позоришће* бр. 7 (26. март 1971): 12.
- „Милашкина и Атлантов.“ *Позоришће* бр. 3–4 (7. децембар 1971): 19.
 - „Гостовање Хендрика Крума.“ *Позоришће* бр. 8 (30. април 1971): 7.
 - „Три баритона.“ *Позоришће* бр. 1 (22. септембар 1972): 12–13.
 - „Четири тенора.“ *Позоришће* бр. 2 (22. октобар 1972): 8–9.
 - „Гостовање Јевгеније Мирошниченко.“ *Позоришће* бр. 6 (28. фебруар 1972): 12.
 - „Орфова ‘Мудра девојка’.“ *Позоришће* бр. 7 (16. март 1972): 9.
 - „Гостовања у Опери.“ *Позоришће* бр. 9–10 (3. јун 1972): 13.
 - „‘Риголето’ Октава Енигарескуа.“ *Позоришће* бр. 6 (17. фебруар 1973): 12.
 - „Две одличне гошће на сцени СНП-а.“ *Позоришће* бр. 5 (24. јануар 1974): 19.
 - „Гостовање и деби у Опери.“ *Позоришће* бр. 4 (26. децембар 1975): 11.
- ПОПОВИЋ, Р. „Моја поезија је погодна за сцену.“ *Позоришће* бр. 2 (22. октобар 1972): 2.
- ПОПОВИЋ, Р. „Разговор са ауторима : Милорад Павић – Између науке и уметности.“ *Позоришће* бр. 2 (30. октобар 1974): 5.
- ПОПОВИЋ, Р. „Разговор са редитељем : Волим позориште које је забавно.“ *Позоришће* бр. 6 (28. фебруар 1974): 4.
- РАНКОВ, Мирослав. „Нова зграда СНП-а.“ *Позоришће* (19. октобар 1971): 10.
- САВИЋ, Коста. „Разговор са Љубицом Раваси : Једно незаборавно путовање.“ *Позоришће* бр. 1 (30. септембар 1974): 9.
- САВИЋ, Коста, Мирко Петковић. „Вече сумирања.“ *Позоришће* бр. 5–6 (28. април 1978): 9.
- САВИЋ, Свенка. „Наша анкета : Југословенски балет данас – интервју са Драгутином Гостушким.“ *Позоришће* бр. 9 (27. мај 1974): 10.
- САВИЋ, Свенка. „Наша анкета : Југословенски балет данас – разговор са естетичарем Павлом Стефановићем.“ *Позоришће* бр. 10 (29. јун 1974): 19.
- ЋИРИЋ, Славко. „Спомен на Исидора Бајића.“ *Позоришће* бр. 8–9 (15. јун 1970): 13.

- Хаднађев, Мирко. „Гостовање Сегединске опере. ‘Фалстаф’ Ђузепе Вердија.“ *Позоришће* бр. 3 (21. новембар 1973): 14.
- „Државна Опера из Берлина у Новом Саду.“ *Позоришће* бр. 4 (21. децембар 1974): 10.
 - „Велика опера у Паризу.“ *Позоришће* бр. 6 (28. фебруар 1974): 12–13.
 - „Темишварска опера у Новом Саду.“ *Позоришће* бр. 10 (29. јун 1974): 14–15.
 - „Вокална наука и педагогија.“ *Позоришће* бр. 1 (30. септембар 1975): 10.
 - „Певачка психологија.“ *Позоришће* бр. 2 (31. октобар 1975): 9.
 - „Прва балетска премијера : ‘Црвенкапа’ Тибора Хартига.“ *Позоришће* бр. 3 (27. новембар 1975): 8.
 - „Каирски балет у Новом Саду.“ *Позоришће* бр. 9 (9. мај 1975): 12.
 - „Поводом премијере ‘Јаме’ Николе Херцигоње : Успешан извођачки подухват.“ *Позоришће* бр. 10 (24. јун 1975): 8.
 - „Традиционална размена са Темишваром : Темишварска опера у Новом Саду.“ *Позоришће* бр. 3 (26. новембар 1976): 6.
 - „Продана невеста’ Беджиха Сметане.“ *Позоришће* бр. 1–2 (15. новембар 1978): 16.
- ШАРИЋ, Зв(ј)ездана. „Двоструки јубилеј друга Тита.“ *Позоришће* бр. 8 (15. април 1977): бр. 8, 1.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Волк, Петар. *Позоришће и традиција*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије – Завод за проучавање културног развитка, 2000.
- НОВАКОВИЋ, Моника. „Писана реч о музици у часопису (за позориште, музику и филм) *Sotopedia*.“ *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација – темељски зборник са научној скупи 2019. године* (2020): 161–173. <<https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/10573>>, 25. 5. 2022.
- СПАСИЋ, Вања. *Самоуправљање у култури: Ојера Народној позоришћа у Београду (1970–1990)*, докторска дисертација. Београд: Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум (ментор: др Соња Маринковић), 2021.
- КОВАЧЕВИЋ, Крећимир (ur.). *Leksikon jugoslavenske muzike 1*. А–Ма. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- „Мишић, Љилана.“ *Енциклопедија Српској народној позоришћа*. Нови Сад. <<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=7391>>, 31. 5. 2022.
- „Петковић, Мирослав – Мирко.“ *Енциклопедија Српској народној позоришћа*. Нови Сад. <<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=8621>>, 25. 5. 2022.
- ПОЗОРИШТЕ*, лист Српског народног позоришта (март 2021): 2. <<https://www.snp.org.rs/wp-content/uploads/2021/03/Pozoriste-2021-web.pdf>>, 25. 5. 2022.
- ТЕАТРОСЛОВ*. Музеј позоришне уметности Србије. <<https://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=3950>>, 5. 6. 2022.
- „Хаднађев, Мирко.“ *Енциклопедија Српској народној позоришћа*. Нови Сад. <<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=4518>>, 31. 5. 2022.

ПРИЛОГ

Часопис *Позориште* у Архиву Музиколошког института САНУ
(Лист СНП-а, Нови Сад; Инвентарни број: 92а)

Сигна-тура	Година и број	Дан и датум	Напомена
Чп-1	Год. XXXVII, број 8–9	Понедељак, 15. јун 1970.	1 примерак, 18 стр.
Чп-2	Год. XXXVIII, број 4	Субота, 19. децембар 1970.	1 примерак, 16 стр.
Чп-3	Год. XXXVIII, број 7	Петак, 26. март 1971.	1 примерак, 16 стр.
Чп-4	Год. XXXVIII, број 8	Петак, 30. април 1971.	1 примерак, 16 стр.
Чп-5	Год. XXXVIII, број 9	Понедељак, 31. мај 1971.	1 примерак, 16 стр.
Чп-6	Год. XXXVIII, број 10	Уторак, 15. јун 1971.	1 примерак, 17 стр. + 3 стр. : Културни цен- тар НС, Centroturist NS, Инст. за спољну трговину БГД
Чп-7	Год. XXXIX, број 1	Среда, 29. септембар 1971.	2 примерка, по 16 стр.
Чп-8	Год. XXXIX, број 2	Уторак, 19. октобар 1971.	1 примерак, 16 стр.
Чп-9	Год. XXXIX, број 3–4	Уторак, 7. децембар 1971.	1 примерак, 20 стр.
Чп-10	Год. XXXIX, број 5	Субота, 29. јануар 1972.	1 примерак, 16 стр.
Чп-11	Год. XXXIX, број 6	Понедељак, 28. фебруар 1972.	1 примерак, 16 стр.
Чп-12	Год. XXXIX, број 7	Четвртак, 16. март 1972.	1 примерак, 16 стр.
Чп-13	Год. XXXIX, број 9–10	Субота, 3. јун 1972.	1 примерак, 20 стр.
Чп-14	Год. XL, број 1	Петак, 22. септембар 1972.	1 примерак, 20 стр.
Чп-15	Год. XL, број 2	Недеља, 22. октобар 1972.	1 примерак, 16 стр.
Чп-16	Год. XL, број 6	Субота, 17. фебруар 1973.	1 примерак, 16 стр.
Чп-17	Год. XL, број 10	Субота, 16. јун 1973.	1 примерак, 16 стр.
Чп-18	Год. XLI, број 3	Среда, 21. новембар 1973.	1 примерак, 16 стр.
Чп-19	Год. XLI, број 4	Уторак, 18. децембар 1973.	1 примерак, 20 стр.
Чп-20	Год. XLI, број 7	Понедељак, 25. март 1974.	2 примерка, по 20 стр.
Чп-21	Год. XLI, број 9	Понедељак, 27. мај 1974.	2 примерка, по 20 стр.
Чп-22	Год. XLI, број 10	Субота, 29. јун 1974.	2 примерка, по 20 стр.
Чп-23			
Чп-24	Год. XLII, број 1	Понедељак, 30. септембар 1974.	2 примерка, по 20 стр.
Чп-25	Год. XLII, број 2	Среда, 30. октобар 1974.	1 примерак, 20 стр.
Чп-26	Год. XLII, број 3	Понедељак, 25. новембар 1974.	1 примерак, 16 стр.
Чп-27	Год. XLII, број 4	Субота, 21. децембар 1974.	1 примерак, 16 стр.
Чп-28	Год. XLII, број 5	Четвртак, 24. јануар 1974.	1 примерак, 20 стр.
	Год. XLII, број 6	Четвртак, 28. фебруар 1974.	1 примерак, 20 стр.
Чп-29	Год. XLII, број 5	Петак, 17. јануар 1975.	2 примерка, по 20 стр.
Чп-30	Год. XLII, број 6	Недеља, 16. фебруар 1975.	1 примерак, 16 стр.
Чп-31	Год. XLII, број 7	Уторак, 18. март 1975.	1 примерак, 16 стр.
Чп-32	Год. XLII, број 8	Уторак, 15. април 1975.	1 примерак, 20 стр.
Чп-33	Год. XLII, број 9	Петак, 9. мај 1975.	1 примерак, 20 стр.
Чп-34	Год. XLII, број 10	Уторак, 24. јун 1975.	1 примерак, 20 стр.

Чп-35	Год. XLIII, број 1	Уторак, 30. септембар 1975.	1 примерак, 16 стр.
Чп-36	Год. XLIII, број 2	Петак, 31. октобар 1975.	1 примерак, 16 стр.
Чп-37	Год. XLIII, број 3	Четвртак, 27. новембар 1975.	2 примерка, по 16 стр.
Чп-38	Год. XLIII, број 4	Петак, 26. децембар 1975.	2 примерка, по 16 стр.
Чп-39	Год. XLIII, број 5	Четвртак, 15. јануар 1976.	2 примерка, по 16 стр.
Чп-40	Год. XLIII, број 6	Уторак, 17. фебруар 1976.	2 примерка, по 16 стр.
Чп-41	Год. XLIII, број 7	Уторак, 23. март 1976.	1 примерак, 16 стр.
Чп-42	Год. XLIII, број 8	Четвртак, 15. април 1976.	1 примерак, 16 стр.
Чп-43	Год. XLIII, број 9	Среда, 26. мај 1976.	1 примерак, 16 стр.
Чп-44	Год. XLIII, број 10	Петак, 11. јул 1976.	1 примерак, 16 стр.
Чп-45	Год. XLIV, број 1	Уторак, 21. септембар 1976.	1 примерак, 16 стр.
Чп-46	Год. XLIV, број 2	Уторак, 26. октобар 1976.	1 примерак, 16 стр.
Чп-47	Год. XLIV, број 3	Петак, 26. новембар 1976.	1 примерак, 16 стр.
Чп-48	Год. XLIV, број 4	Среда, 29. децембар 1976.	1 примерак, 16 стр.
Чп-49	Год. XLIV, број 5	Понедељак, 21. јануар 1977.	1 примерак, 16 стр.
Чп-50	Год. XLIV, број 6	Понедељак, 21. фебруар 1977.	1 примерак, 16 стр.
Чп-51	Год. XLIV, број 7	Понедељак, 21. март 1977.	2 примерка, по 16 стр.
Чп-52	Год. XLIV, број 8	Петак, 15. април 1977.	2 примерка, по 16 стр.
Чп-53	Год. XLIV, број 9	Понедељак, 23. мај 1977.	1 примерак, 16 стр.
Чп-54	Год. XLIV, број 10	Понедељак, 20. јун 1977.	1 примерак, 16 стр.
Чп-55	Год. XLV, број 1–2	Среда, 9. новембар 1977.	1 примерак, 20 стр.
Чп-56	Год. XLV, број 3	Среда, 28. децембар 1977.	1 примерак, 16 стр.
Чп-57	Год. XLV, број 1–2	Среда, 15. новембар 1978.	2 примерка, по 20 стр.
Чп-58	Год. XLV, број 4	Среда, 1. март 1978.	2 примерка, по 16 стр.
Чп-59	Год. XLV, број 5–6	Петак, 28. април 1978.	2 примерка, по 20 стр.
Чп-60	Год. XLV, број 7–8	Понедељак, 26. јун 1978.	2 примерка, по 12 стр.
Чп-61	Год. XLV, број 9–10	Среда, 11. октобар 1978.	3 примерка, по 16 стр.
Чп-62	Год. XLVI, број 3	Петак, 20. април 1979.	2 примерка, по 16 стр.
Чп-63	Год. XLVII, број 1–2	Петак, 23. новембар 1979.	2 примерка, по 20 стр.
Чп-64	Год. XLVII, број 3–4	Петак, 28. децембар 1979.	2 примерка, по 16 стр.
Чп-65	Год. XLVII, број 5–6	5. фебруар 1980.	2 примерка, по 20 стр.
Чп-66	Год. XLVII, број 7–8	Петак, 21. март 1980.	2 примерка, по 20 стр.
Чп-67	Год. XLVII, број 9	Уторак, 22. април 1980.	2 примерка, по 16 стр.
Чп-68	Год. XLVII, број 10	Уторак, 10. јун 1980.	1 примерак, 20 стр.
Чп-69	Год. XLIX, број 1–2	15. октобар 1981.	2 примерка, по 20 стр.
Чп-70	Год. XLIX, број 3–4	3. децембар 1981.	1 примерак, 20 стр.
Чп-71	Год. L, број 6	29. јун 1982.	1 примерак, 16 стр.
Чп-72	Год. L, број 8–9	15. новембар 1982.	1 примерак, 20 стр.
Чп-73	Год. L, сезона 1983/84. број 1/2	29. децембар 1983.	1 примерак, 20 стр.
Чп-74	Год. L, сезона 1983/84. број 3/4	23. фебруар 1984.	1 примерак, 20 стр.
Чп-75	Год. L, сезона 1983/84. број 5/6	28. март 1984.	1 примерак, 24 стр.
Чп-76	Год. LI, сезона 1983/84.	Ванредни број (Садржај листа 1978–1984)	1 примерак, 12 стр.

Чп-77	Год. ЛП, сезона 1984/85. број 2	30. октобар 1984.	1 примерак, 20 стр.
Чп-78	Год. ЛП, сезона 1984/85. број 3	28. новембар 1984.	1 примерак, 16 стр.
Чп-79	Год. ЛП, сезона 1984/85. број 4	28. децембар 1984.	1 примерак, 16 стр.
Чп-80	Год. ЛП, сезона 1984/85. број 5	29. јануар 1985.	1 примерак, 16 стр.
Чп-81	Год. ЛП, сезона 1984/85. број 6	28. фебруар 1985.	1 примерак, 16 стр.
Чп-82	Год. ЛП, сезона 1984/85. број 7–8	Март–април 1985.	2 примерка, по 24 стр.
Чп-83	Год. ЛП, сезона 1984/85. број 9	30. мај 1985.	1 примерак, 16 стр.
Чп-84	Год. ЛП, сезона 1984/85. број 10	30. јун 1985.	1 примерак, 20 стр.
Чп-85	Год. ЛПП, сезона 1985/86. број 1	1. октобар 1985.	1 примерак, 16 стр.
Чп-86	Год. ЛПП, сезона 1985/86. број 2/3	Октобар–новембар 1985.	1 примерак, 28 стр.
Чп-87	Год. ЛПП, сезона 1985/86. број 4/5	Децембар 1985. / јануар 1986.	1 примерак, 28 стр.
Чп-88	Год. ЛПП, сезона 1985/86. број 8	Април 1986.	1 примерак, 20 стр.
Чп-89	Год. LV, сезона 1987/88. број 2	Октобар 1987.	1 примерак, 20 стр.

Monika J. Novaković
Teodora N. Trajković

**From the Archives of the SASA Institute of Musicology:
Journal *Pozorište* (1968–2005)**

Summary

This article focuses on an important segment of archival documents from the Archives of the SASA Institute of Musicology – archival material concerning theatrical periodicals, from which journal *Pozorište*, published by the Serbian National Theatre in Novi Sad (Vojvodina, Serbia) has been singled out. Focusing on the issues available in the period from 1970 to 1987, the intention was to review the contents of this archival material and underline its importance for the history of theater and music. Particular theatrical areas of this publication are covered to briefly present the nature of the content of this publication and to present the ambition of the theatrical life, not only in the Serbian National Theatre in Novi Sad and Vojvodina but more broadly, theatrical and cultural life of Serbia.

Keywords: journal *Pozorište* (1968–2005), theater publications, Serbian National Theatre in Novi Sad, opera, ballet, drama, theater in Vojvodina.

ИРА Д. ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности Нови Сад*
Прегледни научни рад / Subject review article

ШТАМПАНА ИЗДАЊА МУЗИКАЛИЈА УДРУЖЕЊА КОМПОЗИТОРА ВОЈВОДИНЕ (1971–2021)**

САЖЕТАК: У пола века деловања Удружења композитора Војводине активности ове струковне организације биле су усмерене на различите аспекте промовисања стваралаштва својих чланова. Поред концерата и остварених снимака у виду ЛП плоча и ЦД носача звука, УКВ је пажњу посветило и штампању партитура. Тако су објављене 93 партитуре из различитих музичких жанрова – од симфонијске до камерне и хорске музике и дела за појединачне инструменте. Највише је објављено опуса старијих, етаблираних аутора, премда се последњих година повећао број штампаних издања композитора млађе генерације. Квалитет штампе је током времена варирао, у складу са финансијском подршком државних и покрајинских органа. У том смислу, у току смење деценија може се пратити неуједначено усавршавање нотографије и дизајна.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Удружење композитора Војводине, издања, партитуре, музикалије, нотографија.

Издавачка делатност музикалија у некадашњој СФРЈ, а потом и у Републици Србији, није била на завидном нивоу, те је спадала, а и данас спада, у релативно маргинализоване активности очувања наше нематеријалне културне баштине. О томе сведочи чињеница да су, на пример, *Сабрана дела* Корнелија Станковића, нашег уваженог композитора из XIX века, почели да објављују Завод за културу Војводине (данас Културни центар Војводине „Милош Црњански“, Нови Сад) и Музиколошки институт САНУ тек 2004. године, док су управо због

* iraprodanovkrajisnik@gmail.com

** Овај рад је настао поводом 50 година Удружења композитора Војводине и део је пројекта *У средишћу инститиуција, на маргинама канона: савремени композициони у Војводини (2021–2024)* руководиоца др Немање Совтића, који је одобрило Одељење за сценске уметности и музику Матице српске.

одсуства бриге за објављивање партитура неки аутори штампали свој опус у сопственом издању.¹

Будући да су државне издавачке куће мало пажње поклањале уметничкој музици и њеним штампаним издањима,² објављивањем партитура бавила су се, након Другог светског рата, пре свега струковна удружења као што је СОКОЈ (Савез организација композитора Југославије) или удружења сличног назива која су деловала у појединачним републикама или покрајинама некадашње државе.³ У том контексту посебно се истакло Удружење композитора Војводине (УКВ) које је у току свог педесетогодишњег трајања штампало укупно 93 партитуре за солистичке инструменте, камерне ансамбле, хорове или оркестре, поједине чак и у два издања.⁴ У питању су махом дела уметничке музике, иако неколико издања дечјих песама представља драгоцен искорак у простор популарне музике, што само потврђује чињеницу да је Удружење окупљало не само композиторе који су се бавили уметничком музиком већ и кантауторе, извођаче различитих музичких жанрова и музикологе, чиме је постигнута и разноврсност у врстама стваралаштва самог чланства. Могуће да бројка 93 данас не делује импресивно, али се мора имати на уму да је процедура дигиталног штампања партитура почетком другог миленијума захтевала знатно мање напора и средстава, него што је то било у другој половини XX века „када су се ноте готово цртале”, односно имале сложенију процедуру припреме.⁵

Удружење композитора Војводине је при издавачкој делатности успостављало сарадњу и са сродним удружењима, па је тако једно издање реализовано као коиздавачки подухват са Савезом музичких друштава Војводине. Реч је о публикацији *Жице шамбурице 2* (1985) Саве Вукосављева. Коиздање је и клавирски извод опере *Гилјамеш*⁶ Рудолфа Бручија које је остварено између Удружења и некадашње Војвођанске академије наука и уметности. УКВ је, такође, у сарадњи са Педагошким факултетом у Сомбору, штампало збирку *Пуј, њике, не важи!* – бројалице за певање (2009) коју је уредио Милован Мишков.

¹ Уредник Сабраних дела К. Станковића је музиколошкиња др Даница Петровић. Један од аутора који су у сопственом издању објавили цео свој опус је композитор Рајко Максиновић, 1999, фотокопије.

² Тим послем углавном се бавила издавачка кућа Нота Књажевац на територији Србије.

³ Поред струковних удружења, константну активност, мада не тако бројну, објављивања дела српских уметника одржавала је Српска академија наука и уметности.

⁴ Реч је о збирци *Камерна музика за децу* Тибора Хартига која је издата 1985, а затим 1991. године, као и о збирци *Бакине њриче* Николе Петина објављеној 1972, а потом 1990. Ту су и Петинова збирка *Бакине њриче* из 1972. и 1984. и Штаткијева *Цез соната* за кларинет и клавир из 1984.

⁵ Из разговора са музикологом Душаном Михалеком, чланом УКВ, 19. 12. 2021.

⁶ Година издања није наведена на овој публикацији. Вероватно је партитура штампана 1986. када је опера и настала, или можда годину дана касније.



Лево: насловна страна публикације *Жице ѓамбурице 2* (Нови Сад, 1985) С. Вукосављева; десно: Р. Бручи: *Гилгамеш*, клавирски извод опере (?), коиздање УКВ и Војвођанске академије наука и уметности

Важно је истаћи да су готово све партитуре УКВ до почетка трећег миленијума штампане двојезично или тројезично, на српском и мађарском, српском и немачком, или српском, мађарском и енглеском језику,⁷ што значи да се рачунало да ће та издања изаћи изван граница земље, те да ће се штампане композиције изводити и у иностранству. Тиражи партитура кретали су се од 200 до 500 комада, али тираж, нажалост, често и није био назначен.

Пажљивијом анализом каталожног пописа издања УКВ из прилога овог рада,⁸ може се закључити да су највише објављивана дела старијих, етаблираних аутора чија су остварења већ била призната, као што су Карло Кромбхолц (Károly Krombholz, 1905–1991), Рудолф Бручи (Rudolf Brucci, 1917–2002), Ерне Кираљ (Ernő Király, 1919–2005), Никола Петин (1920–2004) и Иван Ковач (1937–1992). Ту су затим донекле мање заступљени опуси Тибора Хартига (1934–2006) и Станислава Препрека (1900–1982). Од аутора који су своје прве опусе бележили од треће

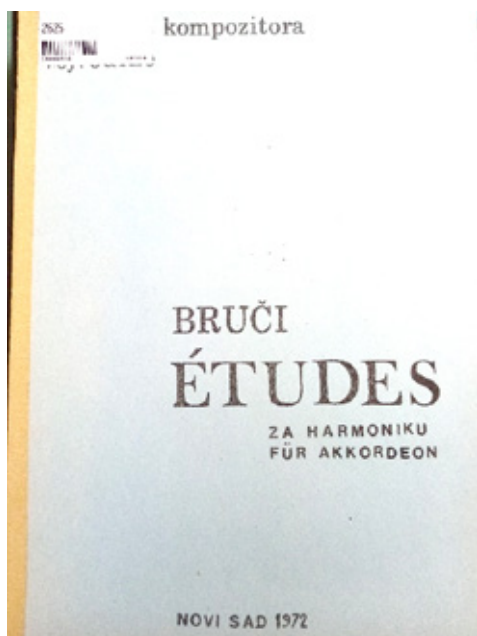
⁷ У новијим издањима користи се само српски и енглески језик.

⁸ Овај каталог је реализован да би на једном месту били пописани подаци о свим издањима, а да би потенцијални истраживачи и извођачи имали лакши и бржи приступ партитурама.

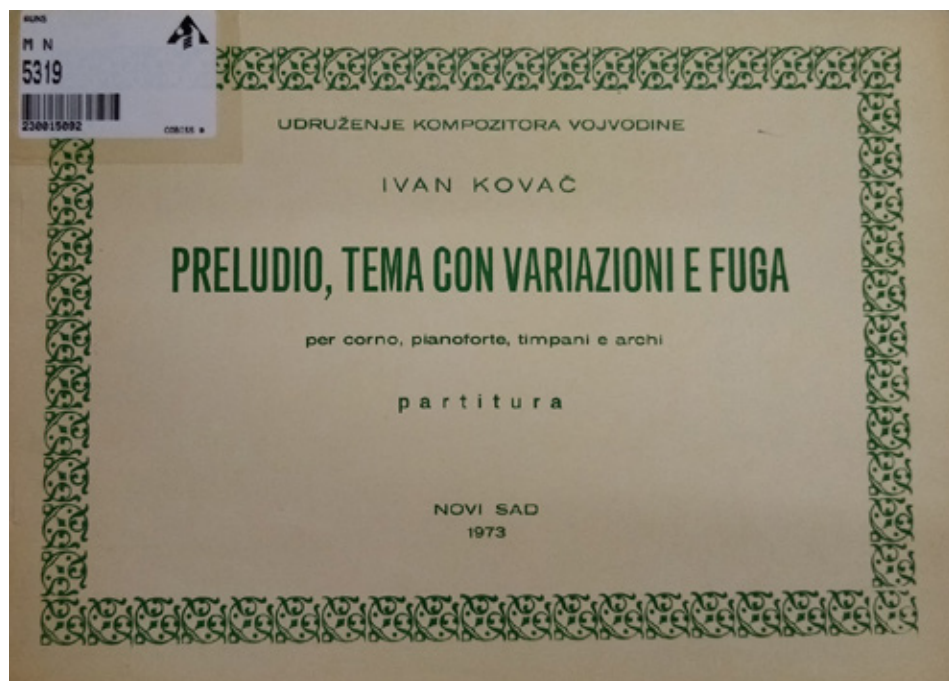
деценије XX века ту је готово заборављени Душан Стулар (1901–1992). Генерација која је своја зрела дела стварала током седме и осме деценије XX века такође је уврштена у музичку библиотеку Удружења композитора Војводине. Реч је о композиторима Мирославу Штаткићу (1951), а потом и Славку Шуклару (1952). Коначно, читав је низ аутора млађе генерације који су добили прилику да своја дела објаве у едицији Удружења композитора Војводине – Станислава Гајић (1980), Смиљана Влајић (1971), Ђорђе Марковић (1978), Љубомир Николић (1976), Светозар Нешић (1982), Доротеа Вејновић (1986) и др.

Што се тиче инструмената којима су партитуре посвећене, најзаступљеније су штампане музикалије посвећене клавиру. Тако су објављене бројне композиције пијанисте и композитора Карла Кромбхолца, и то не само оне веома виртуозне као што је његова збирка *12 концертних еџида* (1991), већ и технички интерпретативно незахтевна дела ослоњена на мађарски и славонски фолклор, попут *Књиге за скицирање* (1981), на пример. Поред овог аутора, штампани су и клавирски опуси Кираља, Међерија, Препрека, Стулара, Петина, Штаткића и других. Одмах затим заступљене су композиције за солистичке инструменте – кларинет, обоу или виолину – уз пратњу клавира, а потом и дела за друге камерне ансамбле – гудачке квартете, трија и слично. У тој групи, због необичног састава, издваја се опус Стевана Ковача Тикмајера *Wild Movements and Silence* за четири саксофона и клавир из 1990. године. Треба издвојити и публикацију *Камерна музика за децу* (1985, друго издање 1991) Тибора Хартига, јер је то жанр у којем се готово нико није опробао. Без сумње да је аутор уочио недостатак управо те врсте музичке литературе у музичким школама, па је пружио најмлађим полазницима ових образовних установа опусе за групно музицирање на један једноставнији начин. Једна једина збирка посвећена је хармоници, том веома популарном инструменту у нас. Ради се о збирци *Еџида за хармонику* (1972) Рудолфа Бручија. Нема сумње да је аутор инспирацију за ове композиције добио захваљујући новосадској класи хармонике проф. Милане Симин у Музичкој школи „Исидор Бајић“ и њеном чувеном Оркестру хармоника чија је слава у седмој и осмој деценији XX века превазишла границе СФР Југославије.

Удружење композитора Војводине штампало је свега неколико симфонијских издања или издања за веће саставе, најпре зато што је оркестарска музика у опусима војвођанских композитора била мање заступљена, а разлог може бити и то што се можда није рачунало на потенцијалну фреквентност извођења. Клавирске партитуре су без сумње нашле сигуран пут до својих извођача, док је то ређи случај био са симфонијама и другим оркестарским формама.

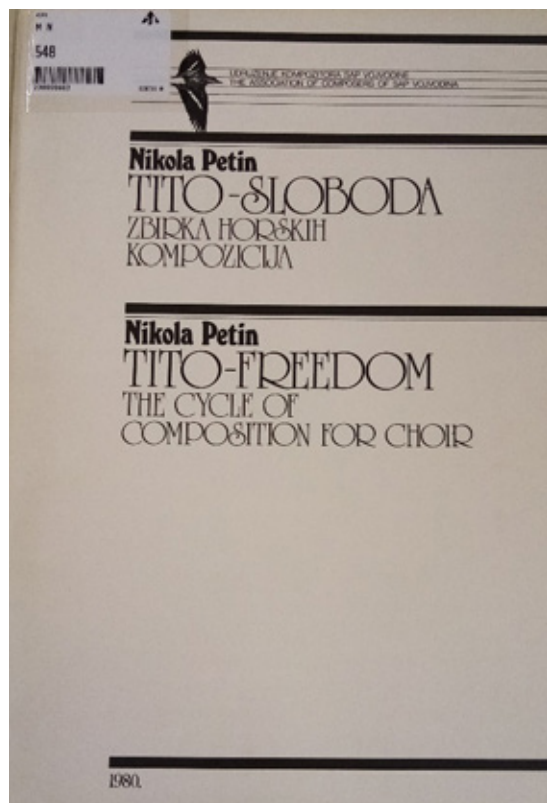


Р. Бручи: *Еџиде за хармонику* (Нови Сад, 1972)



И. Ковач: *Прелудијум, тема са варијацијама и фуџа* за хорну, клавир, тимпане и гудаче (Нови Сад, 1973)

Штампане су и бројне партитуре за глас уз пратњу клавира, као и за хор или хор уз пратњу клавира. Има и партитура које одликује „идеолошки ангажман“, у складу са вредносним и тематским оквиром карактеристичним за социјалистичко доба. С тим у вези, среће се по света Јосипу Брозу Титу у збирци хорских композиција *Тито – слобода* (1980) Николе Петина, што је у време штампања партитуре било и очекивано.



Предња корица партитуре Н. Петина: *Тито – слобода*, збирка хорских композиција (1980)

Сасвим по страни стоје она издања која не спадају у поље уже „уметничке музике“, али су драгоцене по самом жанру којем су посвећена. Реч је о три збирке песама за децу *Чудесна дечја маџиџа* (2014), *Нека њесма леџи* (2017) и *Прво школско звоно* (2017) Јована Адамова (1942) – кључна музичка литература од првих дечјих корака до тинејџерског доба. Још једно издање у овом жанру представља публикација за дечје хорова *Слобода је више од среће* (1987) Јосипа Лорбека. Ретко је заступљена, али баш зато заслужује да се посебно издвоји и једна

музикалија намењена тамбурашима, већ поменута публикација *Жице тамбурице 2*, чији је аутор Сава Вукосављевић.



ROBIN HUD

Muzika: Jovan Adamov
Tekst: Dragomir Đorđević

♩ = 152

Gm Dm A⁷ Dm

Instrumental

A Dm B^b Dm Gm Dm B^b A⁷

Dm B^b Dm Gm B^b A⁷ Dm

Kad sa be reš čud, na - me re i trud, taj je Ro bin Hud stvar - no bi o lud. Šta.

dru go da ka - žeš za ne kog ko glu mi ju - na - ka i da - su u Šer vud sko jš u mi.

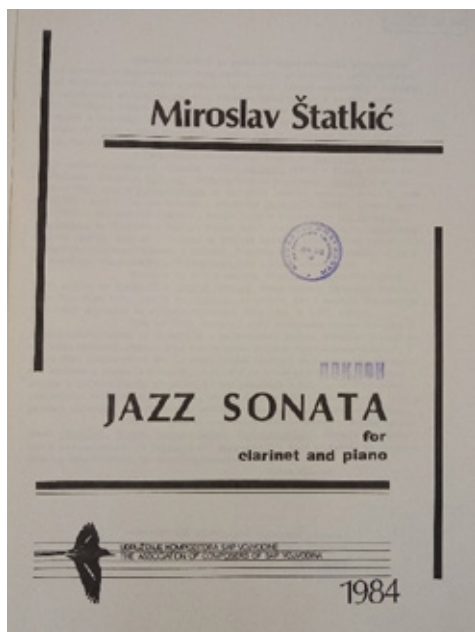
Лево: Јован Адамов: *Чудесна је деџја машина* (2014); десно: детаљ партитуре

Од почетка издавачке делатности УКВ,⁹ партитуре су имале неједначен дизајн и веома скромна дизајнерска решења корица, односно нотографију неједначеног квалитета. Имена нотографа се до почетка ХХИ века нису бележила. Међутим, Удружење у деветој деценији ХХ века почиње са публиковањем дела својих чланова у едицији која их дизајнерски обједињује. До почетка десете деценије ХХ века, кад практично замире објављивање у УКВ због политичке ситуације у земљи, партитуре имају уобичајени црно-бели дизајн корица. Главни детаљ насловне стране је линијски систем са обрисима птице уместо виолинског кључа, у чијим се празнинама између линија налази пун назив организације на српском, мађарском и енглеском језику.¹⁰ У простору изнад или испод линијског система штампани су име композитора и назив дела. Дизајнерско решење – судећи по стилском изразу – изгледа да одговара стваралачкој поетици Бранислава Банета Добановачког, иако то није назначено на издањима. Почетком ХХ века, дизајнерска решења се мењају од публикације до публикације, у зависности од тога коме је дело намењено.

Први лист након корица садржавао је податке о делу/делима, те музиколошки приказ издања. Након целокупног текста партитуре могла је бити штампана биографија аутора, а у импресуму на крају изношени су подаци о издавачу, уреднику, граду и години издања. Понекад је наведен и тираж у којем је издање изашло.

⁹ УКВ је први пут штампало партитуру 1972. године. Реч је о *Сонатни за обоу и клавир* и *Скерцу* за обоу и клавир Ивана Ковача.

¹⁰ Понекад се појављују и језици националних заједница Војводине као што су румунски, словачки итд.



Leво: naslovna stranica *Џез сонате* (1984) М. Штаткића;
десно: *Дијалози* за виолину и виолончело (1990) Т. Хартига

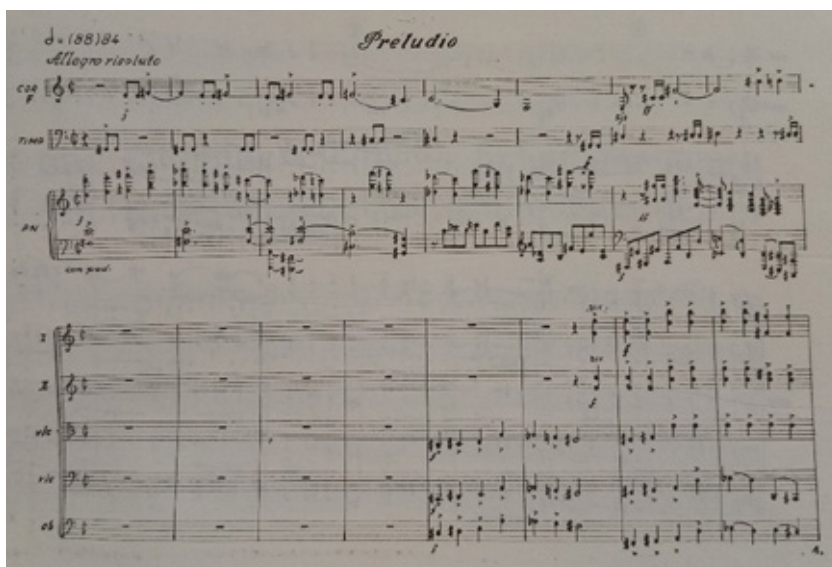
Штампа нотног писма није увек била компјутерска, нити су се ноте „слагале“ као што се слажу слова у књижном блоку. Будући да се радило о за наше тржиште некомерцијалним, па зато вероватно и мање атрактивним публикацијама, нотна издања су често, како је већ наглашено, писана краснописом – руком. Касније, један од нотографа УКВ био је композитор Мирослав Штаткић. За партитуру *Гилјамеџа* Р. Бручија били су ангажовани композитори Зоран Мулић, Жељко Авдаловић и Стеван Дивјаковић.¹¹ У то време нотографи су користили тзв. лестрасет,¹² специјалну фолију са већ готовим знаковима нота које су пресликавали на нотни папир. Потом су се тако „исписане“ странице слале у штампарију у којој су графичком пресом правили отисак који се касније умножавао. Једна од првих штампарија која је на овај начин штампала партитуре била је Штампарија Стојков у Новом Саду. Када је реч о ознакама за темпо или именима и презименима аутора, односно називима дела, оне су се писале рапидографом.¹³ Јасно је да је техника штампе била „примитивна“ за последње деценије XX века,

¹¹ Из разговора са С. Дивјаковићем 12. јуна 2022.

¹² Упор. <https://hr.unionpedia.org/i/Letraset>

¹³ Штимове је расписивао Гаврило Аника, професор виолончела у МШ „Исидор Бајић“. Исто.

време када су се у Европи и свету већ одавно штампале партитуре врхунског квалитета.



И. Ковач: *Прелудијум, тема са варијацијама и фуџа* (1973)

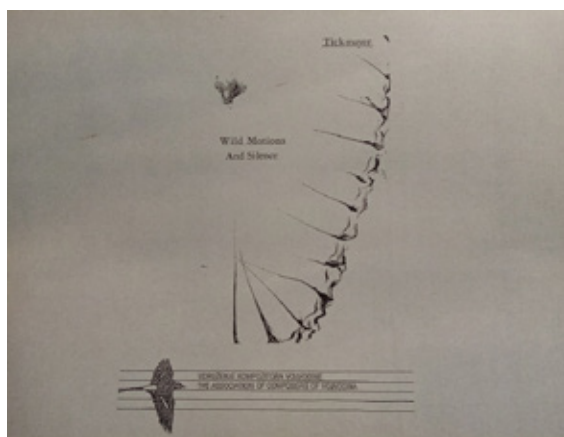


Т. Хартиг: *Камерна музика за децу* (1989), *Дечја њесма*, партитура у којој је коришћена штампарска преса, али су слова и даље типска, попут оних у издањима која су писана руком.

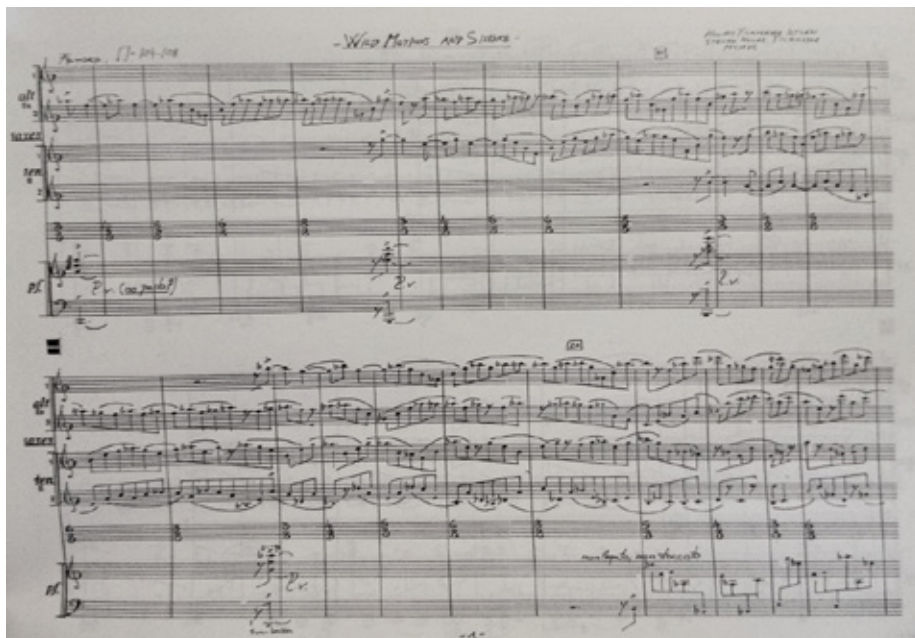


К. Кромбхолц: *12 концертних еџига* (1982), *Прва еџига*; премда штампа делује за своје време импресивно, то је само због могућности које данас пружа компјутерска обрада фотографије. У реалности, ово издање чију нотографију потписује Нота Књажевац, реализовано је на папиру мање грамаже па се ноте с једне стране практично провиде на другој страни.

Очекивало би се да су издања из касних осамдесетих година или почетка деведесетих година XX века технички боље припремљена, али то уопште није случај. Догађало се да је нека партитура публикована савременим средствима нотне штампе, као што је случај са Кромбхолчевим *Еџигама*, а да се већ при штампи следеће отишло корак уназад и да се она опет реализовала ручно исцртаним нотним знацима. Ово се може објаснити чињеницом да УКВ није увек располагало са довољно финансијских средстава за реализацију публикације у, за своје време, новим технологијама штампе.



С. К. Тикмајер: *Wild Motions and Silence* за четири саксофона и клавир (1990)



С. К. Тикмајер: *Wild Motions and Silence* за четири саксофона и клавира (1990). По почетним тактовима партитуре јасно је да је и она писана руком иако је настала осам година после Кромбхолчевих *Etuiga*.

Тек почетком трећег миленијума почиње да се доследно примењује дигитална штампа, тако да су новије публикације дела технички беспрекорно реализоване.



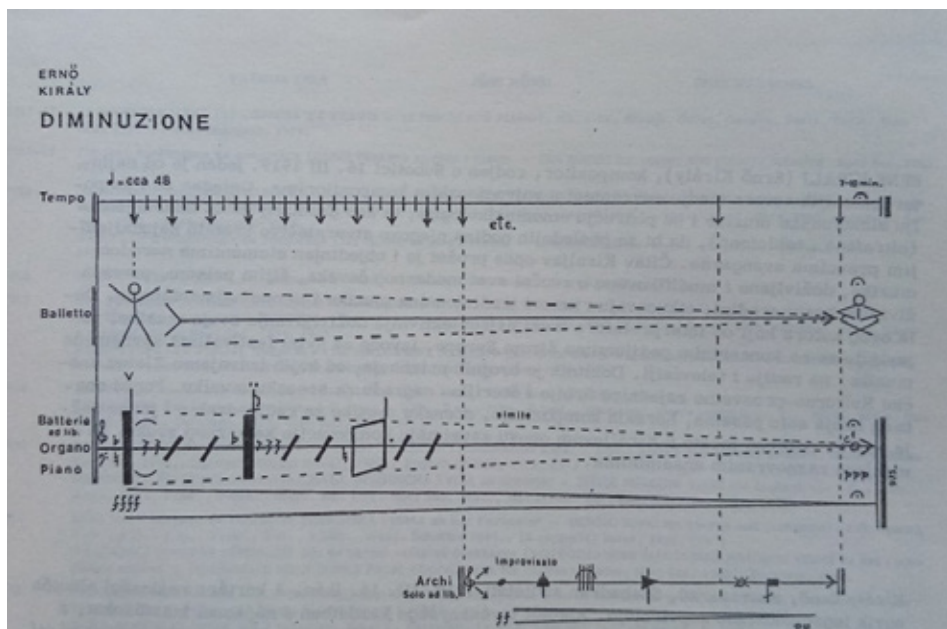
Лево: Иван Марковић: *Дивали* (2016), дизајн М. Штаткић; десно: детаљ партитуре реализован у дигиталној штампи

Из ранијег времена, међутим, у музичком, информативном и визуелном смислу издваја се издање посвећено јубилеју седамдесет година живота композитора Ернеа Кираља и педесетогодишњици његовог уметничког рада. У оквиру публикације под називом *Кираљ Ерне* (1989) штампано је више дела различитих жанрова.



Е. Кираљ: *Кираљ Ерне* (1989), издање поводом јубилеја 70 година живота аутора и 50 година његовог уметничког рада

Премда дизајн корица не одступа много од дизајна који је тих година био уобичајен за музикалије УКВ, садржај је знатно опремљенији. На самом почетку штампане су три народне песме за двогласни хор. Потом следе соло песма за сопран и клавир *Рука* (*Kéz*) на текст Ласла Гала (*László Gál*) из 1968, *Скерцо* за клавир, *Дуејинино* за виолину и виолончело (1976), *Диминуционе* (*Diminuzione*, 1975) алеаторичка партитура са детаљним упутством за извођење, уз истицање неких историјских чињеница о њеном произвођењу.



Erне Кираљ: *Диминуционе* (1989), детаљ партитуре

Након нотних садржаја, штампани су биографија аутора на српском, мађарском и енглеском језику, попис важнијих дела у области уметничке музике, сценске и филмске музике, радиофонских остварења, етномузиколошких радова, па чак и библиографија о композитору. Додатно, наведене су фотографије Кираљевих инструмената таблофона и цитрафона са њиховим описом, тројезично, а читаво издање завршава се са неколико страница својеврсног колажа начињеног од музичких критика Кираљевих композиција и композиторових наступа из различитих новина и часописа, што и у ликовном смислу делује атрактивно. Ова штампана музикалија има такође на крају попис свих до тада објављених партитура, плоча и књига УКВ, што се касније ни у једном издању није поновило. Уређење овог издања потписује музиколог Душан Михалек, али нема сумње да је брига за изглед публикације била равномерно подељена између уредника и самог аутора. Ерне Кираљ је био познат као мултимедијалан уметник који је компоновао, писао, цртао и свирао. Стога је могуће закључити да је Кираљ аутор колажа сопствених наступа и критика, као и да је он инсистирао на информацијама о инструментима које је изградио, а које су изнете после партитура.



Ерне Кираљ: Колаж из партитуре *Кираљ Ерне* (1989)

Као аутор текстова који су пратили нотна издања УКВ најчешће се појављује музиколог Душан Михалек. Може се слободно рећи да је био једини музиколог који се посветио вербалном представљању штампаних дела у првих неколико деценија издавачке делатности Удружења, а редовно је потписивао и уређење публикација. Своје текстове Михалек је заснивао на језику струке, али довољно јасном да значење буде разумљиво и професионалним музичарима, и музичким заљубљеницима и аматерима. Ти текстови су готово по правилу укључили биографију композитора и детаље везане за само дело – годину настанка, формална обележја и стилске позиције музичког језика. У неколико издања коментар су писали Мирослав Штаткић и Нада Фаторини. Много касније, тај задатак преузимају млађе музиколошке снаге као што су Ира Проданов, Немања Совтић, Бојана Мијатовић, Ивана Ножица, Емилија Пушић, Валентина Радоман и други.

Штампана издања музикалија УКВ драгоцен су допринос очувању музичког стваралаштва у нас, будући да већина дела која је Удружење издало није изведена, па је то једини траг композиторске делатности наше блиске прошлости. Премда динамика издавања није била увек иста – чини се да су осамдесете године најплодније у овом погледу – а ни квалитет штампе није био увек задовољавајући, чињеница да се таква едиција одржала до данас и да је последњих година посвећена махом млађој генерацији композитора у Војводини, указује на још увек будну свест о важности овог аспекта уметничког стваралаштва, који, с променљивом финансијском политиком, подржавају државни и покрајински органи културе.

ПРИЛОГ
Каталог штампаних издања УКВ

Уређивање каталога штампаних издања Удружења композитора Војводине реализовано је кроз азбучни ред аутора са назнаком године рођења, и смрти. Након тога наведени су дело, година у којој је оно штампано, и линк који води до COBISS базе података у којој је назначено како се до публикације може стићи.

1. Адамов, Јован (1942): *Чугесна гечја маџиџа*, најлепше песме за децу, млађу и ону мало старију (2014), коментар уз издање Душан Михалек, Мирослав Шгаткић, Перо Зубац
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/282480135>
2. Адамов, Јован (1942): *Нека њесма леџи* – најлепше песме за децу, за млађу и ону старију (2017), текст рецензије Ира Проданов, ниједна библиотека у COBISS систему нема примерак ове грађе
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/319180807>
3. Адамов, Јован (1942): *Прво џколско звоно*, најлепше песме за децу – за млађу и за ону старију (2017), текст рецензије Ира Проданов
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/319181319>
4. Бручи, Рудолф (1917–2002): *Еџиџе за хармонику* (1972)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/227554055>
5. Бручи, Рудолф (1917–2002): *Меџаморфозе БАЦХ (Metamorphoses В-А-С-Н)* за гудачки оркестар (1973)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/282956551>
6. Бручи, Рудолф (1917–2002): *Треџа симфонија* (1974)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/203650311>
7. Бручи, Рудолф (1917–2002): *Гилџамеш*, опера у три чина (либрето Арсеније Арса Милошевић), клавирски извод, (?) УКВ у сарадњи са Војвођанском академијом наука и уметности
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/107160583>
8. Бручи, Рудолф (1917–2002): *Alla zingara* за соло виолину (1990)
https://www.worldcat.org/title/alla-zingara-violino-solo/oclc/249603605&referer=brief_results
9. Бручи, Рудолф (1917–2002): *Меџимурска* за виолину и клавир (1984)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/324388359>
10. Вејновић, Доротеа (1986): *Еуфонија* за симфонијски оркестар (2016)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/311220231>
11. Влајић, Смиљана (1971): *Оркестџарска дела* (2016)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/311225607>
12. Вукосављеџ, Саџа (1914–1996): *Жиџе џамбуриџе 2* (1985), УКВ заједно са Савезом музичких друштва Војводине
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/126616071>

13. Гајић, Станислава (1980): *Музика за камерни и симфонијски оркестар* (2016)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/311227143>
 (ниједна библиотека нема примерак)¹⁴
14. Гвоздановић, Еуген (1933–2005): *Соната за виолину и клавир* (1982)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/100407047>
15. Дулић, Марко (1991): *Путијеви ствараоца – Лост; Концертно за обоу и клавирски трио; Алијер Ето; Симфонијета* (2017)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/311224839>
16. Кираљ, Ерне (1919–2007): *Минијатауре* за флауту или обоу и гудаче (1988), коментар уз издање Душан Михалек
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/112673031>
17. Кираљ, Ерне (1919–2007): *Хорови* (Песма кројача, Мува, Рефрени, Бироши, Летња песма) (1987)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/102576647>
18. Кираљ, Ерне (1919–2007): *Нарцис* за гудачки квартет (1984), коментар уз издање Душан Михалек
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/112663559>
19. Кираљ, Ерне (1919–2007): *Toccata pentatonica* за клавир (1983), коментар уз издање Душан Михалек
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/112664839>
20. Кираљ, Ерне (1919–2007): *Ерне Кираљ* (1989), јубиларно издање поводом 70 година композиторовог рођења, дела за виолину, виолончело, за глас и клавир, за произвољан број извођача
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/2580743>
21. Кираљ, Ерне (1919–2007): *Десеи њесам* за глас и клавир на текстове војвођанских песника (Tíz dal énekhangra és zongorára) (1989)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/2581511>
22. Кираљ, Ерне (1919–2007): *Народне њесме* за глас и клавир (Népdalok) (1989), јубиларно издање
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/1026407364>
23. Кираљ, Ерне (1919–2007): *Дечје њесме* за хор, глас и клавир (1982)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/128867591>
24. Кнежевић, Тамара (1993): *Избор камерних композиција – What Lies Behind the Wind?; Stirring Thoughts; Варијације за Косју и Јефју; Voices of the Soul; Orest*; (дела настала 2014–2016) (2017)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/311229191>
25. Ковач, Иван (1937–1992): *Соната за виолину и клавир* (1980)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/76719623>

¹⁴ Ова партитура је заведена у COBISS бази података иако је издање повучено због грешака у штампи. Публикација није поново објављена.

26. Ковач, Иван (1937–1992): *Toccata quasi sonata* за клавир (1980), коментар дела Мирослав Штаткић
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/76736519>
27. Ковач, Иван (1937–1992): *Preludio, tema con variazioni e fuga* за хорну, клавир, тимпане и гудаче (1973)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/1026419652>
28. Ковач, Иван (1937–1992): *Сонаѿа ѿорзо* за кларинет – посвећена Михајлу Келблију (1974), s. n. два записа
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/515134394> <https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/227546375>
29. Ковач, Иван (1937–1992): *Гудачки квариѿеѿ* (1967)¹⁵
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/304201223>
30. Ковач, Иван (1937–1992): Соната за обоу и клавир (1972)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/304205063>
31. Ковач, Иван (1937–1992): *Скерцо* за обоу и клавир (1972)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/1026419396>
32. Ковач, Иван (1937–1992): *Сонаѿа за клавир* (Hommage a Illa Kassowic) (1971) (самостално издање С. Н.)¹⁶
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/227548679>
33. Ковач, Иван (1937–1992): *Гудачки квариѿеѿ* (1977)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/1026133956>
34. Ковач Тикмајер, Стеван (1963): *Wild Motion and Silence* за два саксофона, два тенор саксофона и клавир, Divlji pokreti i тишина UKV, 1990. (корѿја manuskripta!? Worldcat library, аутограф композитора)¹⁷
<https://www.worldcat.org/title/wild-motions-and-silence-for-2-alt-sax-2-tenor-sax-and-piano/oclc/774167115?referer=di&ht=edition>
35. Кромбхолц, Карло (1905–1991): *Toccata diatonica* за клавир (1983)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/228002311>
36. Кромбхолц, Карло (1905–1991): 12 етида за клавир соло (1982)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/112449287>
37. Кромбхолц, Карло (1905–1991): *Дечји свеѿ* – мале композиције за клавир (Gyermekország) (1972)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/1025999044>
38. Кромбхолц, Карло (1905–1991): *Marche caprice* за соло клавир (1983)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/227597319>

¹⁵ У COBISS бази података, ова публикација је наведена као издање УКВ. Међутим, година штампе је 1967. када УКВ још није постојало. Ипак је партитура прикључена овом каталогу јер је могуће да је дошло до грешке у уређењу COBISS-а.

¹⁶ И ово издање је прикључено групи издања УКВ, јер га COBISS база тако препознаје. Сматрали смо да публикацију коју потписује Иван Ковач, као уважени члан УКВ и његов некадашњи председник, треба овде уврстити.

¹⁷ Ова партитура није заведена у COBISS бази података.

39. Кромбхолц, Карло (1905–1991): *Три мађарске народне њесме* за клавир (1985)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/109354503>
40. Кромбхолц, Карло (1905–1991): *Десет сонатаина* (1981)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/76758279>
41. Кромбхолц, Карло (1905–1991): *Књига за скицирање – 10 малих композиција за клавир: мађарске народне песме из Бачке и Славоније* (1981)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/77688327>
42. Лакеших, Илија (1908–1973): *Мала њесма* (1972)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/1025797572>
43. Лорбек, Јосип (1933–2010): *Слобода је више од среће*, десет песама за школске хорова (1987)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/99265799>
44. Марковић, Иван (1992): *Дивали – прелудијум, fuga и фантазија за симфонијски оркестар* (2017), коментар музиколог Емилија Пушић
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/311221511>
45. Међери, Лајош (Megyeri, Lajos, 1935): *Piano album* (Албум композиција за клавир) (1990)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/1026284228>
46. Мишков, Милован (1949): *Пуј, њике, не важи!* – бројалице за певање, Орфов инструментаријум, клавир и виолончело (2009) (заједничко издање са Педагошким факултетом у Сомбору)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/238320391>
47. Мулић, Зоран (1957): *Симфонијска музика – Концерти за виолину и оркестар, Симфонијета* (2017)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/311230215>
48. Нешић, Светозар (1982), Гајић, Станислава (1980), Николић, Љубомир (1976): *Гудачки квартети* (2014)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/282676999>
49. Николић, Љубомир (1976): *Симфонијска музика – Рајник* (2002); *Симфонија бр. 1* (2007); *Риве* (2014), издање из 2017.
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/311223047>
50. Петин, Никола (1920–2004): *Алпски њризори* (Les paysages d'Alpes) (1990) за виолину
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/227977223>
51. Петин, Никола (1920–2004): *La sérénité verte – cinq préludes liriques pour le piano* (Зелена ведрина – пет лирских прелида за клавир) (1990), јубиларно издање
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/228061191>
52. Петин, Никола (1920–2004): *Једну сам ружу мел* за мешовити хор, оп. 71 (1981) (два записа истог издања!)

- <https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/112495623> <https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/313452039>
53. Петин, Никола (1920–2004): *Песма њалих њролејџера* за мешовити хор, оп. 67 (1981)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/112492551>
 54. Петин, Никола (1920–2004): *Камерна музика* за виолину, обоу, квартет и дувачки секстет (1990)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/306721287>
 55. Петин, Никола (1920–2004): *Четири хора* (1990)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/213488647>
 56. Петин, Никола (1920–2004): *Хорална симфонија* „Кад би сви људи света“ оп. 78, мешовити хор (Choral symphony “If the people of the world”) (1989)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/2573319>
 57. Петин, Никола (1920–2004): *Амагеус*, класична симфонија (?)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/306930951>
 58. Петин, Никола (1920–2004): *Concerto for string orchestra* (Концерт за гудачки оркестар) (?)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/307138567>
 59. Петин, Никола (1920–2004): *Сонајџа фанијазија* оп. 80 (1982)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/306753799>
 60. Петин, Никола (1920–2004): *Сонајџа фанијазија* оп. 80 (1989)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/214206215>
 61. Петин, Никола (1920–2004): *Визије*, соло песме за глас и клавир (1981), коментар Мирослав Штаткић
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/93195271>
 62. Петин, Никола (1920–2004): *Тито – слобода*, збирка хорских композиција (Tito – freedom: the cycle of composition for choir) (1980)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/98789895>
 63. Петин, Никола (1920–2004): *Бакине њриче* оп. 42 за клавир (1972)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/1025935812>
 64. Петин, Никола (1920–2004): *Бакине њриче* оп. 42 за клавир, друго издање (1990)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/214378503>
 65. Петин, Никола (1920–2004): *Двијџих* за виолину и клавир оп. 67 (1984)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/93142279>
 66. Петин, Никола (1920–2004): *Концерти за гудачки оркестар* оп. 55 (1973)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/227709447>
 67. Петин, Никола (1920–2004): *Песме* за женски хор (1981)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/112486919>

68. Петин, Никола (1920–2004): *Дийџих* за виолину и клавир (1990), друго обновљено издање, коментар Нада Фаторини
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/213481479>
69. Петин, Никола (1920–2004): *Равница* за мешовити хор, соло тенор и баритон (1983), коментар Душан Михалек
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/93149447>
70. Петин, Никола (1920–2004): *Концерт* за људачки оркестар (1981)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/97883399>
71. Препрек, Станислав (1900–1982): *Арајске ноћи*, три песме на речи арапских песника за глас и клавир (1978)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/76899591>
72. Препрек, Станислав (1900–1982): *Прољеће, њрољеће*, седам пјесама на ријечи разних пјесника за глас и клавир (1980)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/76799495>
73. Препрек, Станислав (1900–1982): *Мале свиџе* за клавир (1978)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/76713991>
74. Препрек, Станислав (1900–1982): *Мала џема* с 25 варијација за клавир (1972)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/1026140100>
75. Препрек, Станислав (1900–1982): *Нова мала џема* с 15 варијација за клавир (1972)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/1026140612>
76. Препрек, Станислав (1900–1982): *Прољећна свиџа* за клавир (1980)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/76900359>
77. Препрек, Станислав (1900–1982): *Ејџиџафи* за клавир (1978)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/76909063>
78. Степановић, Александра (1975): *Зрно* – осам слика за симфонијски оркестар; Очи ума – кантата за баритон, наратора, мешовити хор и симфонијски оркестар (2016)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/311217927>
79. Стулар, Душан (1901–1992): *Романџични нокџурно*, композиција за леву руку (1986)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/93197319>
80. Стулар, Душан (1901–1992): *Лиџиће на вејџру* за клавир (Foglie al vento: per pianoforte) (1980)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/76717063>
81. Стулар, Душан (1901–1992): *За мале џиџанисџе* (1977)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/1025070788>
82. Хартиг, Тибор (1934–2006): *Сам* – за глас и клавир (*Egyedül – énekhangra és zongorára*) (1981)
<https://plus.sr.cobiss.net/опac7/bib/112311047>

83. Хартиг, Тибор (1934–2006): *Балканска свиџа* за децу (Balkánszvit gyermekeknek) (1991)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/1026061764>
84. Хартиг, Тибор (1934–2006): *Камерна музика за децу* – дечје песме за виолину, виолончело и клавир 1, 2, 3. и 4. део (1985)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/123931655>
85. Хартиг, Тибор (1934–2006): *Камерна музика за децу* – дечје песме за виолину, виолончело и клавир 1, 2, 3. и 4. део (1991)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/40744967>
86. Хартиг, Тибор (1934–2006): *Дијалози* за виолину и виолончело (Dialógusok hegedűre és gordonkára) (1990)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/40796935>
87. Хартиг, Тибор (1934–2006): *Три композиције* за виолину и клавир (1981)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/112498695>
88. Штаткић Мирослав (1951): *Passionato* за два клавира и удараљке (1984), коментар Душан Михалек
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/99288583>
89. Штаткић, Мирослав (1951): *Џез соната* за кларинет и клавир (1984), коментар Душан Михалек
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/94163207>
90. Штаткић, Мирослав (1951): *Џез соната* за кларинет и клавир (1984), коментар Душан Михалек, друго издање
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/1025618116>
91. Штаткић, Мирослав (1951): *Свита* за кларинет (1986), коментар Душан Михалек
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/135359239>
92. Штаткић, Мирослав (1951): *Images* за флауту (1987), коментар Душан Михалек
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/227256071>
93. Шуклар, Славко (1952): *Клавирини* за клавир (1990)
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/512733358>

Ira D. Prodanov Krajišnik

**Printed Music Editions of the Association
of Composers of Vojvodina (1971–2021)**

Summary

During half a century of its existence, the activities of the Association of Composers of Vojvodina as a vocational organization were focused on various aspects of promoting the creativity of its members. In addition to concerts and recordings in the form of LPs and CDs, the ACV also paid attention to printed music. Thus, 93 scores covering a range of musical genres were published – from symphonic, chamber, and choral music to pieces for individual instruments. The opuses of already established authors have been mostly published, but in recent years the number of printed editions of composers of the younger generation has increased. The quality of the press has varied over time, in line with the financial support of state and provincial authorities. In that sense, during the past decades, the uneven development of notography and design can be noticed.

Keywords: Association of Composers of Vojvodina, editions, scores, notography.

МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК

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

КОЊОВИЋЕВ СЦЕНСКИ ЈЕЗИК ИЗРАЖЕН КРОЗ ПОКРЕТ ТЕЛА У ПРЕДСТАВАМА СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА**

САЖЕТАК: Јован Коњовић је један од редитеља који су активно учествовали у обнови и осавремењавању репертоара Српског народног позоришта после Другог светског рата. Овај редитељ високог образовања и познавалац позоришта у Европи, свету и код нас, унео је у рад Српског народног позоришта високе критеријуме у избору, изради и представљању јавности позоришног израза.

Сценски језик који је Коњовић заступао био је модерног израза у интеракцији облика сценографије, костима и игре глумаца. Ово сазнајемо из фотографија, критика и малобројне литературе посвећене овом значајном позоришном посвећенику. На фотографијама које су сачуване можемо да анализирамо различите нивое сценског језика који нам откривају сценске радње и њихово дејство на гледаоце.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Коњовић, Српско народно позориште, сценски језик, покрет.

Позоришне представе настале у периоду после Другог светског рата рађене су у различитим жанровима и стиливима у зависности од одабраног текста, редитељске концепције и глумачке спремности на изазове модерног сценског језика.

Један од најзначајнијих редитеља Српског народног позоришта у периоду после Другог светског рата,¹ био је Јован Коњовић (1910–1985). Глумац, редитељ, драматург, директор и управник Српског народног позоришта, оснивач Балета, сценограф, директор и предавач предмета Глума у новосадској Државној позоришној школи (Марјановић 1989: 11),

* prpafink.m@gmail.com

** Текст је настао као део истраживачког пројекта Матице српске *Сценски језик изражен кроз покрет тела у представама Српског народног позоришта*.

¹ После Другог светског рата Српско народно позориште носило је назив Војвођанско народно позориште до 1951, када је поново добило назив Српско народно позориште.

један од оснивача позоришног листа *Војвођанска сцена*, иницијатор летње сцене у Католичкој порти 1945. године, уредник и редитељ на Телевизији Београд, песник, сценариста, писац ликовних и позоришних критика (<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=6245>).

Отац Јована Коњовића је угледни композитор Петар Коњовић, а рођак познати сликар Милан Коњовић. Одрастао је у уметничкој породици, али је и стекао високо образовање. Докторирао је у Загребу са темом „Боја и облик у сценском простору (Сто педесет година сценографије у Загребу, 1784–1941)“ (МАРЈАНОВИЋ 1989: 11). Управо је тема *боја и облика у сценском простору* круцијална за разумевање сценског језика редитеља Јована Коњовића на сцени Српског народног позоришта.

До 1951. године у Војвођанском народном позоришту, а потом у Српском народном позоришту, Коњовић је режирао следеће представе: *Најезда* (1945), *Жорж Дантен* (1945), *Сан лејтње ноћи* (1945), *Десант у Норвешкој* (1946), *Кошћана* (1946), *Пилмалион* (1947), *Скајенове погвале* (1948), *Дунго Мароје* (1948), *Осврво мира* (1949), *Волione* (1950), *Дубровачка ћирилица* (1951), *Број 72* (1951), *Максим Црнојевић* (1951), *Силејка и љубав* (1952), *Зла жена* (1953), *Еквиноцио* (1953), *Ка новим обалама* (1953), *На зајадним кошама* (1953), *Ојело* (1954), *Сумњиво лице* (1954), *Нора* (1955), *Најолеон и Велика Кајтарина* (1955), *Крајцерово соната* (1956), *Рогољуци* (1956), *Војводина* (1956), *Сан лејтње ноћи* (1957), *Три бекрије* (1963) (МИРОСАВЉЕВИЋ 2006: 7–95).

Јован Коњовић је и иницирао промену назива Војвођанског народног позоришта у Српско народно позориште (<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=6245>).

Високо образовање, познавање позоришне уметности у свету и код нас определили су Јована Коњовића да буде иноватор у позоришном животу Новог Сада, у смислу сценског израза, али и промене репертоара. Захтевао је наслове који су играни у свету, да позоришни комади буду осим класичних и модерни. Коњовић пише:

„Општа карактеристика наших репертоара (када говорим о нашим репертоарима, ја мислим само на позоришта у Војводини) јесте једноличност. Ни у једном нашем позоришту не осећа се онај најфинији и најважнији унутрашњи рад у изналажењу интересантних позоришних ствари, изабраних спретно, које ансамбл у тим позориштима може добро и на доличној висини извести... По целом демократском свету настају многа интересантна драмска остварења, која нам заувек остају непозната, и када неко позориште зажели нешто да изведе из страног репертоара, оно одмах посегне у класику“ (МАРЈАНОВИЋ 1989: 16).



Јован Коњовић је режирао и класична и модерна драмска дела. Коњовићева представа *Дунго Мароје* на изванредан начин показује његово разумевање сценског језика у ком сваки детаљ има своје значајно и активно место. Сценографија на коју је Коњовић посебно обраћао пажњу с обзиром на образовање и тему његовог докторског рада, била је у садејству са игром глумаца и помагала стил његовог сценског израза.

У представи *Дунго Мароје* ритмичност која је заступљена у покрету глумаца, заступљена је и у ритму елемената сценографије, који су у складу и са ритмом шара на костиму, које одговарају изразу и ликовима који их носе. Тако, медитерански дух који се читава у тексту Марина Држића, истовремено је уткан и у елементе сценског језика изражене кроз ритам у сценографији, костиму и покрету глумаца. Грађење време–простора унутар представе у великој мери изражава посвећеност редитеља Коњовића „директној линији“² односно линији писац–редитељ–гумац–гледалац. У позоришту директне линије глумац „прихвата уметност редитеља, који је већ усвојио уметност аутора“ (МЕЈЕРХОЛД 1976: 81). Кроз однос између ликова писац је изградио динамику сукоба која кроз жанр изоштарава радњу комада.

Сценски време–простор је организован динамиком елемената сценографије кроз хоризонталне и вертикалне дебље и тање линије, сликаног камена на зидовима или вертикалних стубова на оградама тераса или лукови од улаза. Сви ови елементи доприносе динамици односа између ликова. Глумци у овако организованом простору имају могућност слободе израза кроз тело, јер ови елементи сценографије како задржавају кретање тако га по инерцији чине ширим, експреснијим и

² Израз глумаца и редитеља Всеволода Мејерхолда (Всеволод Емиљевич Мејерхољд).

ритмичнијим. Постављање камене подлоге по којој се глумци крећу додатно подстиче динамику хоризонталног и вертикалног кретања линија.

У позоришном часопису *Војвођанска сцена* свој став о улози сценографије Јован Коњовић објашњава: „Рајнхарт је још давно утврдио: Позорница нека не омеђава ликовну површину него ликовни простор“ (*Војвођанска сцена*, бр. 5).³



Костим је у садејствију са сценографијом, тако да и они граде јединство време–простора кроз линије, облике, форме и величине. Иако је избор костима аутентичан из времена које одговара писаном комаду, гледалац са костимом комуницира активно кроз пун доживљај израза улоге коју тај костим оживљава. Садејство између израза глумца и динамике облика костима и сценографије гради ритам који је део целокупног сценског језика који гради редитељ Коњовић у представи *Дундо Мароје*.

³ „Неколико речи о савременој инсценацији“, *Војвођанска сцена*, бр. 5, стр. 67.



У представи *Број 72* редитељ такође користи игру линија и облика где помоћу „облика у сценском простору“ изазива снажну рефлексну реакцију код гледаоца ритмом линија, игром материјала и аритмичности која носи значење. (На пример, дугме на костиму није закопчано само на месту где је назначен број 72. Затим, једно око глумице је отворено, док је друго полузатворено и у перцепцији гледаоца то око је одустало од погледа у простор где је могућа слобода.)



Посебно је занимљива *дијагонала у простору* према којој се односе глумци у грађењу сукоба. Два глумца, у представи *Дунго Мароје*, са десне стране су усмерена покретом тела према глумцима на левој страни и успостављају дијагоналу. Подигнута десна рука у односу на леву ногу истог глумца успоставља правац кретања према глумици на левој страни која је повијеног тела у позицији „опасне“ равнотеже⁴. Два глумца која се налазе иза леђа глумаца који успостављају сукоб преко дијагонале, појачавају својим радњама сценски израз, кроз благо повијање тела у ланцу покрета. Са инструментима и звуком ови глумци појачавају сценски сукоб. Овај сценски оксиморон делује на гледаочев рефлекс и уводи у сценско дешавање сва гледаочева чула, што се уклапа у време–простор редитељевог представљања пишевог текста *Дунго Мароје*.

Плије као положај и кретање ногу није само израз који препознајемо у класичном балету. Овај положај ногу можемо да пратимо и у другим извођачким уметностима. *Плије* (plié) је француска реч, и значи ‘савити, скупити’, али је уско везана за одређен положај, односно за кретање ногу.



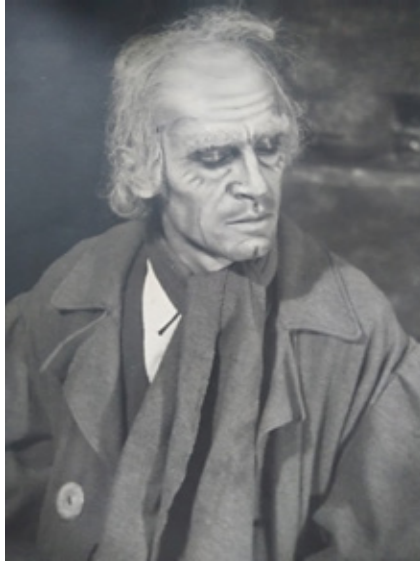
⁴ Израз Еуђенија Барбе (Eugenio Barba).

„Плије је несвакидашње кретање, јер приликом употребе овог става извођач одаје утисак тијела спремног да дјелује кроз скок, брзо кретање или изведбу неког компликованог елемента“ (Тешић 2019: 186)

Плије који у представи *Дунго Мароје* представља снажно средство у изражавању кроз покрет тела омогућава глумцу да измести равнотежу и користи ширење тела помоћу положаја и руку и шака. У овако постављеном телу, положај главе благо повијене у десну стану, са погледом у истом правцу, природно представља крај кинетичког ланца покрета.

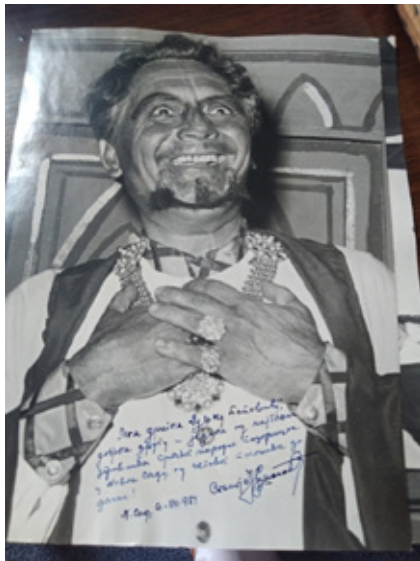


У представи *Ка новим обалама* положај тела у плијеу код глумца у стојећем положају јасно појачава сукоб и усмерава радњу ка глумцу у лежећем положају. Овај положај ногу природно усмерава на „опасну“ равнотежу. Угаона инерција у положају руку (са пиштољима) појачава сукоб, као што то чини и положај главе постављене у продужетку десне ноге.



Шминка као маска појачава на сцени дејство израза лица глумца у улози. Ово средство као део целокупног сценског израза потцртава стил целе представе, па и жанр.

У представи *Еквиноцио* шминка као маска наглашава делове лица. Нос, очи, подочњаци, брада и чело помоћу шминке су компоновали израз лица који одговара улози и не морају да буду синхрони са природним лицем глумца.



У представи *Отело* шминка као маска кореспондира са деловима костима као и украса који су саставни део улоге Отела. Израз лица, поглед и осмех појачавају шминку и делују снажно на гледаоца. С обзиром на удаљеност глумца на сцени која је много већа од удаљености фотографа у конкретном случају приказане фотографије, дејство на гледаоца се појачава шминком која представља маску.

Осим што фотографија омогућава тумачење игре глумаца и израза кроз сценски језик, фотографија је и документ помоћу ког можемо да сазнамо драгоцене податке о односима унутар позоришне куће. Тако посвета глумца Станоја Душановића у улози Отела управнику Српског народног позоришта из 1954. године, Душану Поповићу, представља аутентичан театролошки извор.

Контрасти у представама редитеља Јована Коњовића у изражавању „боја и облика у сценском простору“ играју значајну улогу.



У представи *Пилмалион* контраст боја и облика је знак помоћу ког је могуће и тумачење ликова. Однос светлих и тамних боја костима омогућава разумевање односа између ликова, а динамика односа светлих и тамних детаља унутар једног костима одаје црте карактера.

Склад који боје праве са самим глумцима говори о умећу редитеља Коњовића у подели улога.

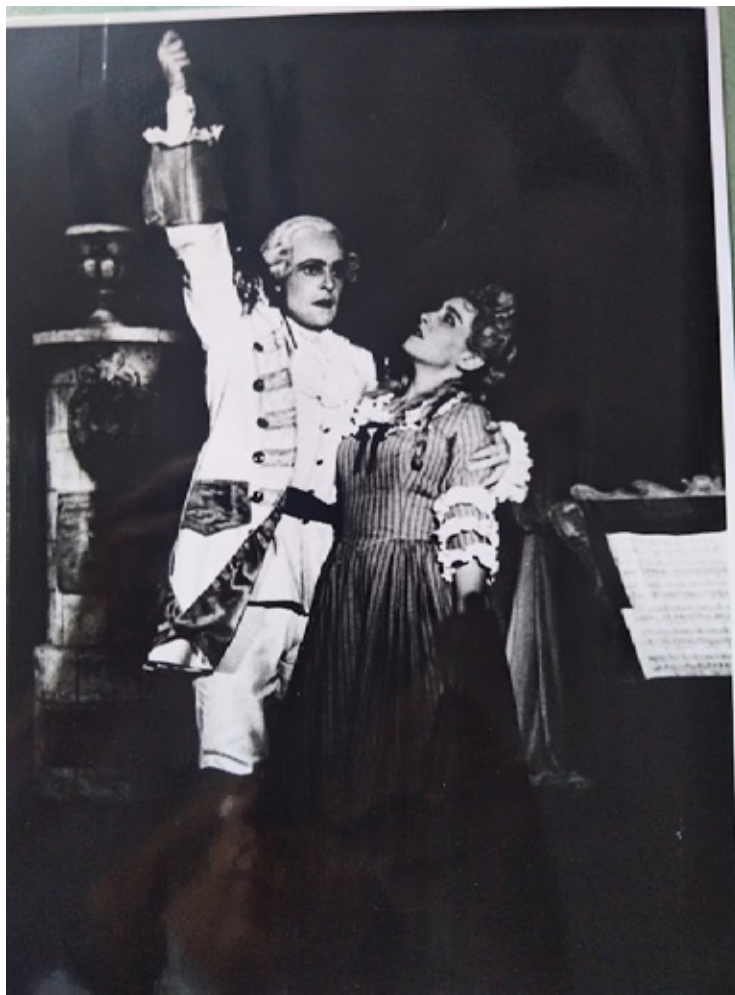


Боја косе и очију, које су такође у контрасту између самих глумаца, потцртава контрасте као снажно средство у избору сценског језика редитеља Коњовића.

У представи *Отиело* контраст у боји костима јасна је назнака контраста карактера које ти ликови представљају. На тај начин гледалац доживљава сукоб јасно, делом рационално тумачећи, а делом рефлексно реагујући на боју костима.



Контраст у представи *Број 72*, осим што је јасно постављен на контрасту линија и боја, потцртава избором костима и стила одевања и статусну разлику између костима у који је глумица одевена и оног који држи у руци.



У представи *Силејке и љубав* контраст представља не само боја костима у сценском простору него и динамика покрета тела. Док је женско тело са спуштеном левом руком благо повијене главе уназад, са подигнутим погледом, насупротив њој, мушко тело је са подигнутом десном руком и спуштеним очима у правцу погледа. Лева рука глумца која придржава глумицу даје импулс сили реакције земље, где њено тело, иако повијено, остаје у равнотежи.



У представи *Валџоне* шминка је део целокупног глумачког израза, укључујући и стил фризуре, костима и покрета. Блискост између тела глумаца у улогама омогућава само благу ротацију положаја главе и осу сукоба усмерену у *правцу њоїледа*.



Оса сукоба на плану погледа, на фотографији из представе *Зла жена*, означава однос ликова у сцени. Положаји тела одговарају радњи коју ова оса погледа успоставља. Поглед глумца у правцу глумице са благо спуштеном брадом и поглед глумице чија је глава окренута пре-

ма глумцу, али поглед није, карактерише однос и сукоб између ликовва. Такође, положаји тела, где глумац врховима прстију шаке подиже благо у страну костим, отварајући своје тело према партнерки, карактерише усмереност његове пажње на њену реакцију. Такође, благо повијен горњи део тела глумице према глумцу, где држи тацну са послужењем, са благо отвореним устима, указује на дозу блискости и деликатног сукоба.

Велике су се промене у позоришту у свету и код нас догађале у време рада Јована Коњовића. Однос према глумачком изразу на сцени битно се мењао и утицај на сценски израз глумаца у Српском народном позоришту стизао је како из руске школе тако и из бечке школе, те су редитељи покушавали да направе баланс и да пред гледаоцима заједно са глумцима прилагоде свој сценски израз специфичностима средине у којој стварају.

О сценском језику израженом кроз покрет у представама Јована Коњовића *критичари су износили различите судове*.

Од не тако много сачуваних критика, у критици коју је за представу *Максим Црнојевић* (Лаза Костић) написао критичар Петар С. Перовић пише: „Коњовић је одмах уочио да је романтичном начину глуме заувек одзвонило, да његова глумачка трупа не располаже глумцима подесним за такав начин тумачења Лазиног дела, да се коначно изменио и укус и гледање данашње публике, а посебно да се изменило баш оно суштинско у самој природи данашњег глумца“ (Петровић, С. П. 1951: 2).

Али за представу *Наполеон и Велика Кајарина*, Бернарда Шоа (George Bernard Shaw), критичар Душан Поповић бележи о игри кроз покрет Љубице Раваси да је глумица „сјајно одиграла сцену буђења и устајања, мимиком, гестом, и држањем тела дајући увек супротну интонацију смислу онога што говори, истовремено се подсмевајући царици али и правдајући жену у Катарини, што је испуњавало смехом гледалиште...“ (*Лейолис Мајице српске*, књ. 376, св. 5). Ово запажање је значајно за разумевање принципа *илеса сујројносии*⁵ који је глумица уз подршку редитеља Коњовића усвојила и користила као елемент свог глумачког израза кроз покрет. Сасвим неочекивано за перцепцију гледаоца изводила је радње супротно од онога што се очекује и тиме деловала на рефлекс гледаоца.

Критичар Оливер Новаковић за представу *Силејке и љубав* Фридриха Шилера (Friedrich Schiller), износи став о редитељу Јовану Коњовићу: „Коњовић је редитељ – интелегентан, не у негативном, него у позитивном смислу, са неоспорном инвенцијом и маштом, али и код

⁵ Израз Еуђенија Барбе.

једне и друге са призвуком извесне специфичне хладноће. Он је редитељ који се не заноси и који хладно решава један по један проблем, увек у пуној и свесној концентрацији“ (Новаковић 1952: 1–3). Занимљиво је запажање критичара које се односи на „специфичну хладноћу“ редитеља Коњовића.

Исти критичар за представу *Зла жена* Стерије Поповића у режији Јована Коњовића каже: „Имали смо прилике да видимо (бар ми који нисмо пре рата гледали ову прераду) дело једног одличног познаваоца сцене који је вештом комбинацијом, брисањем и додавањем текста стварао од стабилног, одмереног Стерије – живог, скоро дел’артног писца. Асоцијације су ишле према Голдонију. Сцене се комешају, све кипти, од захукталог пролога, преко варничавих дијалога до симпатичног разјашњења и смирења. Све је било лепо, занимљиво, лепршаво, али... Да ли је то све било потребно? Да ли треба Јован Ст. Поповића прерађивати?“ (Новаковић 1953а: 2).

Коњовић као редитељ који ће касније режирати Ибзенову (Henrik Ibsen) *Нору*, за Стеријин текст *Зла жена*, одговарајући на Чиплићеву критику (објављену у часопису *Сиржилово*) каже: „Оно што је у овом недовољно вешто конструисаном делу било лабаво, необразложено, неповезано, овлаш набачено, приређивач Кулунџић је учврстио, повезао и образложио. Умањило је значај Стеријиног мишљења да је ‘батина из раја изашла’ и бацио тежиште на супротну страну, наиме на ону, да ће до промене Султаниног карактера доћи тек онда када је друштво и њена околина, догод је тако зла и опака, не буде признавало и примало“ (Коњовић 1953: 6).

Занимљиво је да критичар Новаковић у једној критици карактерише редитеља Коњовића као редитеља „специфичне хладноће“ а у другој као редитеља способног да направи сцене у којима „све кипти“. Извесно је да је Коњовић уносио озбиљне новине како у тумачење текста који режира, тако и у избор сценског језика којим то реализује, као и однос према гледаоцу где је на „директној линији“ писац–редитељ–глумац–гледалац ипак гледалац тај због ког је могуће прилагодити остале учеснике у низу.

Критика *Зле жене* у режији Јована Коњовића коју је написао Оливер Новаковић је једна од ретких критика где се отворено говори о динамици мизансцена, односима између глумаца израженим кроз покрет. Критичар користи поређење са комедијом дел арте, како би објаснио стилизован покрет глумаца. Даље у критици појашњава динамику представе језиком који објашњава покрет глумаца у сценском простору: „Ово координисање ликова, логично, да све спољне сценске манифестације успори ка јединственој замисли. Иако је претстава текла споро стално кроз живописно гирање ипак је било доста понављања и у ки-

нетичком и у позиционом домену. Ово се нарочито истицало у сценама Срета–Султана, где су могућности динамичких решења и од писца и од приређивача врхунски дате“ (Новаковић 1953а: 2).

И за представу *Нора* критичар запажа артифицијелност у покрету глумца. Чини се да критичари нису имали довољно умећа да објасне артифицијелност мизансцена на нивоу промишљеног критичког суда. Врло често се ова особина Коњовићевог сценског израза наводи као негативна, а с друге стране увиђамо из критике да је публика „наелектрисана и пуна интензивне концентрације“, или да је сценама упутила „толике бројне аплаузе“. Критичар Оливер Новаковић за *Нору* Хенрика Ибзена пише: „Вештим нијансирањем артифицијелно сачињеног мизансцена Коњовић је остварио једну чврсту, стабилну и на завидном нивоу представу. Све је било одмерено, настудирано, надахнуто једним унутрашњим нордијским нагласком“. Колико је артифицијелност мизансцена доприносила сценском изразу сазнајемо у наставку критике где критичар пише: „Тек што је Нора отишла, Торвалд остао сам, нем и непомичан... ту Коњовић изневерава редитеља Коњовића који је тако добро и интелигентно водио претставу... па допушта да се направи један шаблонски и банални завршетак. Торвалдов пад на клавијатуру је непотребан“ (Новаковић 1955: 5). Сценско решење изражено кроз покрет глумца које је описао критичар, помаже нам да схватимо колико је био аутентичан сценски језик којим се, као врсни познавалац позоришне уметности и модерног редитељског и глумачког израза, служио редитељ Коњовић. Падом Торвалда на клавијатуру, Коњовић је постигао продужетак радње помоћу звука са инструмента, али то није био звук због ког је тај клавир стајао у његовој кући (луткиној кући), него звук Торвалдовог крика, који није пустио.

Занимљиво је тумачење редитељског става у представи *Дубровачка шрилошја* због које критичар Богдан Чиплић негодује: „У трећем делу Коњовић је подлегао Војновићеву бесу на ‘младе’ који су ‘примили’ Европу, и уз, и иначе драстично изражен, протест и контраст Војновићев, додао и свој, театарски, у читавом бесфемном кан-кану; непотребно дуго држаном, наглашеном, неукусном чак и за Војновићев протест“ (Наше новине, бр. 9). Критичар очигледно негодује због веома израженог покрета и динамике кретања глумца, и можемо да закључимо да је ритам представе на аутентичан начин изражавао Коњовићев сценски језик. Бошко Петровић пише: „Лукша (П. Циндрић) је учинио један лаки трзај, не знам већ чим, руком, само шаком или телом, а његово лице, замрло, враћало се нама, као одблесак, израз заједничког ужаса. Он је одиста пограбио све глумце на сцени, то се осећало у ставовима њихових тела... подражавајући се у несвесним покретима мировања. Од тога у дворани као да се осетила нека ледна рука и свима стаје дах...

Али Орсат се креће; сцена тече даље“ (Петровић, Б. 1951: 2). Критичар веома прецизно црта емоцију глумца која је изражена кроз покрет тела деловала на перцепцију гледаоца. С обзиром да критичар пише да није сигуран којим покретом је глумац изазвао тако снажну емоцију код гледаоца, што у крајњој линији није важно, јасно је да је рефлексна реакција гледаоца била аутентична.

Рекло би се да је сасвим оправдана Коњовићева намера да писца приближи гледаоцу, о чему сведочи његова режија Шилеровог комада *Силејка и љубав*. Новаковић пише: „Чак ако и не узмемо у обзир толике бројне аплаузе који су следили после познатих, вешто сачињених, ефектних сцена, и посматрамо оно невидљиво реаговање публике која је у току целе представе била наелектрисана и пуна интензивне концентрације“ (Новаковић 1952: 1–3). Динамика сцена којима је Коњовић градио сценски језик, звали то артифицијелним или не, јасно је да је преко игре глумца и свих елемената на сцени, остварила несвакидашње дејство на публику.

О *Крајцеровој сонати* Л. Н. Толстоја (Лев Николаевич Толстой) критичар каже: „Као сценограф, Коњовић је успео да невероватно тежак проблем, реши на невероватно једноставан начин, тако да се свих тих тринаест различитих слика одвијало пред очима гледалаца изванредно брзо, пошто су промене слика вршене за мање од једнога минута. Као редитељ, Коњовић је успео да претстави да потребан штимунг и темпо и целу је богато и зналачки протка мајсторском Бетовеновом музиком. Али на плану обликовања сценских ликова, поткрале су му се две крупне грешке... Сам Толстој о Познишеву вели да је то ‘човек жустрих покрета’ и очију које необично севају и прелећу с предмета на предмет а чак понекад и ‘сипају живи пламен’. Према томе јасно је да је Познишев нервчик. Сава Комненовић је изразити глумац резонер“ (Поповић 1953: 3). У представи *Крајцорова соната* Коњовић је био и сценограф и редитељ. Оба сложена посла могуће је да је ускладио, али у односу на писца имао је другачије виђење ликова. То је сасвим очекиван избор када је редитељ Коњовић у питању.

За представу *Еквиноцио* (Иво Војновић) критичар Новаковић каже: „Са занатске стране режија (помоћник редитељ Ђорђе Костић) је такође била на видном пиједесталу. Овде треба истаћи први, а нарочито трећи чин: први у мирној експозицији, који се тек при крају узбурка и који је проткан у целини занимљивим мизансценом а трећи сав у еквиноцијалном вихору страсти и импресивној игри декора“ (Новаковић 1953б: 2). Очигледно је да је редитељ током представе мењао стилове игре глумца и на тај начин мењао ритам целокупне изведбе. У грађењу ритма помагала је и сценографија и тако су сви елементи сцене учествовали у грађењу сценског језика.

„Пишући о томе шта је Коњовић као редитељ ново донео представом *Војводина*, исти критичар [Новаковић, прим. аут.] је тврдио да се он жаром просветитеља прихватио задатка да стиху да реч и простор, а у простору покрет, па песме тако нису биле само слушане, него и гледане“ (Јагодић 2018: 176). Могло би се рећи да је Коњовићева поетика сценског израза описана у овом осврту на представу *Војводина*.

Из свега забележеног у критикама можемо да закључимо да је редитељ Јован Коњовић имао изузетно истанчан осећај за избор средстава у изражавању кроз сценски језик са циљем деловања на перцепцију гледалаца, те нам је јасно да је публика радо учествовала и пажљиво пратила сценски језик Јована Коњовића. Однос елемената на сцени, као што је декор, веома је запажен и саставни је део представе у грађењу ритма на сцени. Такође, приметно је да су глумци често користили спољна средства у грађењу лика, али је исто тако могуће да су очекивања критичара била усмерена на стил који је више грађен на емоцијама него на покрету.

ЛИТЕРАТУРА

- БАРБА, Еуђенио, Николо Саварезе. *Речник ѱозоришне анћројолоије: Тајна уметности глумца*. Београд: Факултет драмских уметности, 1996.
- ЈАГОДИЋ, А. *Јован Коњовић у Српском народном ѱозоришћу*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2018.
- КОЊОВИЋ, Јован. „Поводом критике Богдана Чиплића о *Злој жени* у Новом Саду.“ *Наша сцена* бр. 57–58 (1953).
- МАРИАНОВИЋ, Петар. „Најзначајнији редитељи драме Српског народног позоришта у раздобљу 1945–1952. године.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 4–5 (1989).
- МАРИАНОВИЋ, Петар. *Новосадска ѱозоришна режија (1941–1974)*. Нови Сад: Академија уметности – Позоришни музеј Војводине, 1991.
- МЕЛЕРХОЛД, Всеволод Емиљевич. *О ѱозоришћу*. Београд: Полит, 1976.
- МИРОСАВЉЕВИЋ, Ј. *Драма Српској народној ѱозоришћу. Рејерћоар од 1945. го 1995. године*. Нови Сад: Српско народно позориште, 2006.
- НОВАКОВИЋ, Оливер. „Сплетка и љубав.“ *Наша сцена* бр. 47–48 (1952).
- НОВАКОВИЋ, Оливер. „Стеријина *Зла жена* у драматуршкој обради Јована Коњовића.“ *Наша сцена* бр. 54 (1953а).
- НОВАКОВИЋ, Оливер. „Еквиноцио.“ *Наша сцена* бр. 59–60 (1953б).
- НОВАКОВИЋ, Оливер. „Нора.“ *Наша сцена* бр. 94–95 (1955).
- ОПАВСКИ, Павле. *Основи биомеханике*. Београд: Народна књига, 1990.
- ПЕТРОВИЋ, Б. „Фрагменти о *Дубровачкој ѱрилоији*.“ *Наша сцена* бр. 10 (22) (1951).
- ПЕТРОВИЋ, С. П. „*Максим Црнојевић* на новосадској позорници.“ *Наша сцена* бр. 33 (1951).
- ПОПОВИЋ, Мадис. „*Крајцеров* соната.“ *Наша сцена* бр. 61–62 (1953).
- СТАНИСЛАВСКИ, Константин Сергејевич. *Сисћем*. Љубљана: Партизанска књига, 1982.
- ТЕШИЋ, Ана. „Став плијеа као техника акултурације у постизању говора тијела извођача различитих култура.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 60 (2019): 185–196.
- ЧИПЛИЋ, Богдан. „*Дубровачка трилогија*.“ *Наша сцена* бр. 9 (21) (1951).

GLADKOV, Aleksandr. *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London – New York: Routledge, 1997.

HALL, Susan J. *Basic Biomechanics*. New York: The McGraw-Hill Companies, 2003.

PITCHES, Jonathan. *Vsevolod Meyerhold*. London – New York: Routledge, 2003.

https://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSSU_60.pdf

<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=6245>

Захваљујем Архиву Српског народног позоришта на уступљеним фотографијама.

Marijana V. Pripa Fink

Konjović's Stage Language Expressed through Bodily Movement in Performances at the Serbian National Theatre

Summary

The stage language expressed through the movement of the performer's body is an important element of the theatrical work of director Jovan Konjović. After the Second World War, he worked intensively on the renewal and improvement of theatrical life, first in the Vojvodina National Theatre, and then in the Serbian National Theatre. Sources such as photographs, reviews, and other material help theatrical reconstruction of the stage expression of this director who, with his higher education, and knowledge of the theater together with the elements of the stage language supporting actor's expression, focused his directing, like art, on the movement of the body in time-space on the stage. The relationship between costumes and scenography, the establishment of the moving on a diagonal on stage space, placing the actor's body in the "plié", makeup as an actor's mask, contrasts and the axis of the actors' gaze, all these are elements that can be read in the photos of Jovan Konjović's performances.

Criticism from that time often regarded expression through movement as a superficial stage expression. It does not necessarily mean that this expression did not have the effect that the director Konjović wanted to create and that the audience did not react precisely to the stage language expressed through the movement of both the actor and the elements of the scenography.

The art of influencing the viewer, which this director undoubtedly successfully achieved with his stage language, marked the work and development of the Serbian National Theatre in the period of renewal after the Second World War.

Keywords: Jovan Konjović, Serbian National Theatre, stage language, movement.

ГАБРИЕЛА С. ТЕГЛАШИ ЈОЈКИЋ

Српско народно позориште, Нови Сад*

Стручни рад / Professional paper

30 ГОДИНА ОСНОВНЕ БАЛЕТСКЕ ШКОЛЕ „РАИЧЕВИЋ“ ИЗ СУБОТИЦЕ. МОНОГРАФИЈА

Osnovna baletska škola ~ Általános balettiskola



САЖЕТАК: Монографија о 30 година Основне балетске школе „Раичевић“ бави се достигнућима ове школе која као једина такве врсте постоји на простору града Суботице. Аутор је уврстио имена свих личности које су утицале на развој ове школе, затим имена балетских уметника који су наставили да се баве одабраном професијом, успехе и забележене веродостојне резултате. Ова монографија значајна је по томе што се убраја у малобројне публикације из сфере балетске уметности и као таква драгоцен је због свих података који се у њој налазе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: балет, основа, уметност, 30 година, „Раичевић“, први балетски кораци, образовање, циљ, таленат.

Године 2021. изашла је из штампе монографија о Основној балетској школи „Раичевић“ из Суботице. У њој је откривен сензибилитет за балетску уметност оснивача и свих оних који тридесет година чине ову школу. У развојном луку, од првих дана у балетској школи „Раичевић“ са свим одрицањима током школовања, првим балетским корацима и свакодневици балета до коначног циља, играња у представама

* gteglasi@gmail.com

на професионалној сцени, сагледана је ова изузетна уметност, уметност балета. Монографија је осврт на време у којем су створене генерације које су кроз четворогодишње школовање своје основно балетско образовање за класичан балет стицале у Суботици, у граду где постоји само ова школа – „Раичевић“.

Балет је много тога, само никако није зона комфора. То је уметност коју чине лепота и суровост, дисциплина и контрола, строгост и истрајност, и као таква, свуда у свету се на исти начин спроводи. Балетска уметност, професија препуна одрицања и самопрегорног рада, узвраћа лепотом која се препознаје већ са првим отварањем завесе. Уздаси који прате овај изузетан тренутак, пружају несвакидашњи доживљај гледаоцу и доказ су да су ученици свих узраста достигли задати циљ.

У балетској уметности умор се подразумева, а граница издржљивости се још од првих школских дана увежбава и помера даље, да би се стигло до неког свог зацртаног циља. Влада правило да нема одустајања и да је радом могуће све постићи. Одабрани наставни кадар у балетској школи „Раичевић“ одликује посвећеност професији, извршава све поверене задатке и обавезе у складу са планом и програмом, а поврх свега улаже лични напор да се настава свакодневно одвија без застоја. У настојању да се обезбеде најбољи услови за полазнике, овом школом господари оплемењен простор, а балетска сала, гардеробе и помоћне просторије такве су да се само у балетским школама могу срести. Са истанчаним укусом за лепо, без претеривања и нападности, девојнице и дечаци проводе време на месту које одише складом. Од првог дана се поштују сатница, распоред часова и кућни ред, што је у низу васпитних мера ово једна од проверених формула и доноси позитиван резултат. Да је тако, сведоче бројне медаље, пехари и награде који красе ову школу.

Основна балетска школа „Раичевић“ прошла је стазу дужине од 30 година и данас ужива поштовање које је на том путу стварано. До сада је мењала адресу два пута и за све то време из ове школе су изашли ученици који су са добром основом наставили свој балетски пут. Свуда где се данас налазе часно проносе име ове школе и града Суботице.

Храбри оснивачи прве и једине балетске школе за класичан балет на подручју града Суботице, Милица Васиљев Раичевић и Војин Раичевић, кренули су у процес оснивања 1989. године. Две деценије су улагали напор, неопходан да би се балет развијао, напредовао и постао део културног живота Града. Њиховој наследници, Наталији Раичевић, припадају заслуге за развој балетске уметности у школи „Раичевић“ од 2009. године. Она уз радну дисциплину и са одабраним сарадницима наставља да упознаје своје ученике са чаробним светом игре. Бројни јавни наступи несумњиво утичу на јачање самопоуздања ученика, а

концерти су праве балетске представе на којима наставници сваком полазнику школе према личним способностима бирају улогу. Поштује се сензибилитет сваког ученика и зато се сви осећају добро, било да играју зеке, цветове, птице, виле или краљице. Балетски педагози, носиоци овог сложеног процеса, имају задатак да имплементацијом више различитих метода омогуће својим ученицима свесно откривање предивног балетског пута, формирањем сопственог тела, образујући их на основама естетике, хармоније и осећања, а нарочито на племенитости покрета.

Ученици се уче реду који налаже да се у балетску салу улази пре наставника и да се из ње излази тек када салу предавач напусти. Примењује се правило да „деца заслужују најбоље“, а то да ли ће и колико касније ђаци умети да искористе понуђено не зависи само од професора. Рад са децом је одговоран, те је често поштеније искрено и благовремено указати родитељима и ученику на чињенично стање, него се правити да недостаци који утичу на развој игре не постоје. Јер, у балетску школу се, и поред пријемног испита, примају деца која тек касније покажу психофизичку неспремност потребну да се суоче са напорима који се сваким даном умножавају. Није могуће одмах открити да ли је неко дете спремно за оно што га у балетском свету чека, јер, коначно, сви смо различити. Једни издрже више, други одустају при првом напору, али шансу да се упишу на балет имају сви. Било како било, једно је сигурно: наставници – педагози у балетским школама, троше огромне количине енергије како би ученицима улили основна играчка знања, те је понекад разумљиво да се, уморни и изнервирани због тога што неки ученик једноставно не може да примени упућене примедбе, „забуне“ и изговоре нешто за шта ће касније увидети да није требало тако. Ипак, и поред свега, за балет се никада не може рећи да је губљење времена, јер сваки сат боравка у балетској школи оставља лепа сећања, а научно се користи и касније.

Школовање балетских играча траје осам година и подељено је на четири године основног образовања које се стиче у балетској школи попут школе „Раичевић“, и четири године средње школе, што се одвија у центрима у Београду, Новом Саду и Панчеву са огранцима у Алибунару, Зрењанину, Шапцу и Сремској Митровици у нашој земљи, и у већим градовима широм света. Без обзира на научно, после школовања долази време када је потребно да се покаже шта у ствари ученици знају. Са преузимањем дипломе образовање се не завршава, а у наредном периоду следе надоградња и усавршавање. Основа је ту, а неизбежан страх да се будуће балерине и балетски играчи не уљуљкају у успех је и даље присутан. Често је највећа похвала за успешан рад само једно: Честитам!

Таленат је поклон природе који, уз додатни рад, треба искористити. Није обавезно, али ако се то не догоди, говори се: „Штета! Такав потенцијал, а ништа од ње/њег!“ Свим талентованим балеринама и балетским играчима не полази једнако за руком и да успеју. Разлози су бројни и неважни за објашњавање, ако се већ не искористи то поклоњено преимућство. Оправдања су људска, али мало ко жели и да их слуша, камоли уважи. А када се даровита балерина препозна, пожељно је са њом и радити. Наравно, прво мора сама да открије истину, да је за успех потребно један проценат талента и деведесет девет одсто зноја. На путу развоја, важно је добро око стручњака, неког старијег и искуснијег наставника, професора или педагога, да запази квалитете девојчице тек уписане у балетску школу. Није страшно ако затаји добро око појединца, јер има и других стручњака, који ће врло брзо, већ на првом полугодишњем испиту, препознати дар за игру и свима скренути пажњу на биће које се издваја. А рад са талентованом балерином права је благодет. Она сваку примедбу разуме и усваја и може, без већег напора, све да уради најбоље. Права милина! Још ако је вредна, дисциплинована и истрајна, сматра се да је успех загарантован. Уз све поменуто, неопходна је и емотивна и психичка стабилност која се добија од куће. И – снага. Издржавање свега, на тој трновитој стази до успеха, јесте пресудно, али је и веома тешко дати рецепт о начину на који се то постиже, јер је он индивидуалан.

На питање који је период школовања најтежи, нема једноставног одговора. Ученици балетске школе небројено пута изостају са разних дружења, јер морају да иду на клас/час. Док већина вршњака иде у шетњу или организује забаве, разлог изостанка је увек тај што полазници балетске школе иду на часове балета. Само мањи број пријатеља искрено поштује, диви се и подржава овакав избор и исказује разумевање. И чини се да много догађаја остане неживљено, али се ипак све стигне, само је распоред дешавања другачији. Бити истрајан и имати визију савршеног, једини је начин да се исто и достигне. Девојчице и дечаци то не знају када се уписују у школу и док гледају ваздушасте играче који лебде сценом, желе исто. Али, онда долазе упорност, доследност, рад, рад и – само рад!

Допринос балетској уметности је велик и мери се успесима њених ученика. Сценска зрелост се стиче, али су прецизност и ниво извођења ученика на концертима балетске школе „Раичевић“ очигледни. Дуготрајни аплаузи који допиру из препуног гледалишта израз су задовољства присутних као доказ да се о овој школи брине на прави начин. Успешни наступи остављају снажан утисак, а награде и високо позиционирана места ученика на престижним такмичењима у земљи и иностранству су одраз великог труда.

Школа систематски и организовано уводи ученике у културни живот друштвене средине, организује сарадњу са бројним сродним институцијама кроз јавне наступе и концерте, учествује у културним манифестацијама, на фестивалима и републичким такмичењима. Успесима ученика потврђују се стручност и професионалност ове образовне установе. Такође, школа „Раичевић“ сарађује са балетским школама у земљи и иностранству, што чини да се њени ученици срећу и са другим педагозима. Ученици усвајају знање од стручњака који полазнике ове школе професионално припремају за даље школовање, а развој и напредовање ученика и педагога прати се из Новог Сада и Београда. Путем размена и посета ученици упознају своје вршњаке и размењују искуства. Целокупан рад Основне балетске школе „Раичевић“ јавно се презентује неколико пута годишње кроз Јавне часове, Годишње концерте и бројне наступе у хуманитарне сврхе.

Сваке године, у септембру, штићенике школе „Раичевић“ прегледају ортопед, психолог и радни терапеут који детаљно узима ергономске податке о сваком ученику. Током целе школске године, прати се њихов развој, како физички и здравствени, тако и емотивни и психолошки. Кроз основно балетско образовање у овој школи се, поред обавезне наставе Класичног балета и Солфеђа, изучавају и предмети: Француски језик, Историјско балетске игре са историјом балета, Народне игре са историјом традиционалног плеса, Савремени балет, Анатомија са анализом покрета и Примењена гимнастика.

Познато је да је физичка активност један од најбитнијих фактора који утиче на здравље код деце јер се кроз њу развија низ телесних и менталних вештина. Часови балета за предшколску и школску децу прави су избор, јер осим физичке активности која утиче на правилан раст, код полазника балетске школе развија се музикалност, уче се дисциплини, уредности и лепом понашању. Балет је одлична психофизичка припрема и за друге активности.

У програму школе „Раичевић“ постоји и рекреативни балет за одрасле, који подразумева комбинацију класичног балета, модерне игре и фитнеса. Састоји се од комбинација вежби код штапа, на средини сале и на поду, које свеукупно ефикасно делују на све мишићне групе, на снагу, баланс, координацију, гипкост и грациозност. Рекреативна група је намењена свима, не постоји старосна граница и програмом је прилагођена за све, без обзира на предзнање из области класичног балета. Уз уживање у класичној музици, задовољена је потреба за вежбањем, правилно се обликује тело и поспешује виталност организма.

Основна балетска школа „Раичевић“ у Суботици званично је почела са радом 2. септембра 1990. године. Наредних осам година радила је као истурено одељење Балетске школе у Новом Саду, а са приспећем

Решења од стране Министарства просвете, наставила је да ради самостално, као прва приватна балетска школа у Србији. Оснивачи су брачни пар Војислав Раичевић, предузетник, и Милица Васиљев Раичевић, учитељица из Суботице.

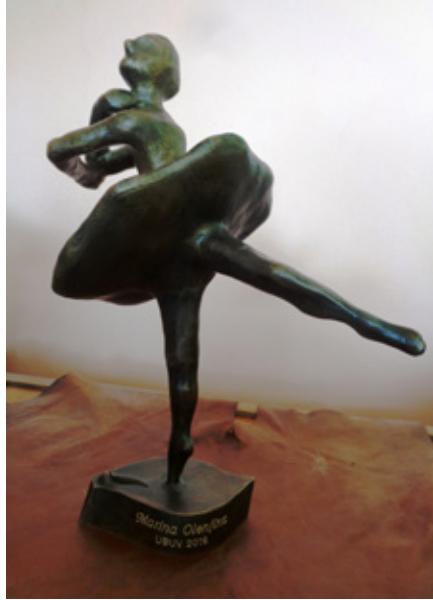
Са државном дипломом о завршеном Основном образовању за балетске играче, Одсека за класичан балет, ђаци се уписују у средње балетске школе у земљи и иностранству, дипломирају и отпочињу своје играчке или педагошке каријере. Као бисери, расипају се по многим позорницама, а неки од њих су солисти великих позоришних кућа, оних у којима се једино може играти балет: Српско народно позориште у Новом Саду, Народна позориште у Београду, Словенско народно гледалиште у Љубљани и бројним другим великим градовима. У школу „Раичевић“ се враћају поносни како би у загрљају са бившим предавачима исказали захвалност.

Када се 2006. године формирало струковно Удружење балетских уметника Војводине, и школа „Раичевић“ је приступила раду ове организације. Постала је лауреат Награде „Марина Олењина“¹, коју додељује Удружење, а струковна награда је школи „Раичевић“ уручена на завршном концерту 24. јуна 2018. на позорници „Јадран“ у Суботици.

У тридесетогодишњи континуирани рад школе „Раичевић“, укључени су и најразличитији облици уметничких програма који се изводе пред очима јавности, а тај континуитет је заправо сложена прича о историјату ове школе унутар чијих се зидова са огледалима налазе драгоцености културе коју баштинимо. Породици Раичевић припадају заслуге за оснивање и трајање балетске школе, а у наставку расадник талената се и даље негује, прати и чини да Основна балетска школа „Раичевић“ из Суботице ужива заслужени углед.

Нацих 30 година. Монографија о Основној балетској школи „Раичевић“ садржи: 132 колор-странице у луксузној опреми; 64 фотографије; 18 поглавља; 33 појма са појашњењима и историјату наведених уста-

¹ Награда Удружења балетских уметника Војводине „Марина Олењина“ установљена је 2007. године уз подршку Секретаријата за културу Аутономне Покрајине Војводине. Признање се додељује појединцу или групи за изузетан допринос у области балетског стваралаштва, а састоји се од плакете и бронзане статуете, рад академског вајара Ласла Силађија из Новог Сада. Награда носи име Марина Олењина, по оснивачици Балета у Српском народном позоришту, а додељује је трочлана Комисија састављена од награђених и других признатих уметника. Лауреати Награде „Марина Олењина“ су: Габриела Теглаши, солисткиња Балета у Српском народном позоришту (2007), Биљана Његован, првакиња Балета у Српском народном позоришту (2008), Олга Маливук, директорка Балетске школе у Новом Саду (2009), Мирјана и Жарко Миленковић, дојени новосадског Балета (2010), Ана Ђурић, првакиња Балета у Српском народном позоришту (2015), Основна балетска школа „Раичевић“ из Суботице (2018), Золтан Гајдош, балетски корепетитор у Балету Српског народног позоришта (2019), Рита Гоби, плесна уметница и кореографиња (2020), и Балетска школа у Новом Саду (2021).



нова од kulturnog značaja, koje se nalaze na kraju monografije u poglavљу „Mali pojmovnik“; ispisana su sva imena balerina, baletskih igrača, učenika (111), nastavnika, profesora, pedagoga (26), baletskih korepetitora (5) i saradnika (19), sa njihovim biografijama, koji su bili deo škole „Raичевић“; imenovano je 280 darodavaca, donatora, preduzetnika i челних људи grada Суботице, sa njihovim zanimanjima, kojima škola захваљује; upisana su sva priznanja sa републичких и иних такмичења, сви концерти, јавни наступи, промоције књига и ликовне изложбе на балетску тему и хуманитарни рад током 30 година постојања. У публикацију су унете изјаве, јавне похвале и ауторски текстови врхунских балетских уметника и бивших ученика. Рад на монографији се одвијао свакодневно 459 дана, уз комуникацију са наручиоцем посла, од тренутка првог договора до окончања рада на књизи и коначног прелома у штампарији. Монографија је исписана на регистрованом и званичном фонту, на ћириличном писму, са преводима страних израза на српски језик. Издавач: Основна балетска школа „Раичевић“ из Суботице; тираж: 500 примерака; технички уредник: Бојан Јовановић; монографију приредила: Габриела Теглаши Јојкић.

ЗАШТО БАШ ОСНОВНА ШКОЛА „РАИЧЕВИЋ“?

- Зато што је то једина балетска школа у Суботици, регистрована од стране Министарства просвете Републике Србије.
- Зато што са децом ради школован наставни кадар.

- Зато што ради по руском плану и програму прописаном од стране Министарства просвете Републике Србије.
- Зато што се у овој школи од најмлађег узраста негује правилно учење и извођење елемената класичног балета, који су основа за даље бављење балетом.

MIÉRT ÉPP A „RAIČEVIĆ“ ÁLTALÁNOS BALETTISKOLA?
(превод на мађарски језик, као један од заступљених језика средине у граду Суботици)

- Mert az egyetlen balettiskola Szabadkán, amely a Szerbiai Oktatási Minisztérium által be van jegyezve.
- Mert a gyermekekkel szakképzett tanári kar foglalkozik
- Mert az orosz-tanterv szerint dolgozunk, amelyet a Szerbiai Oktatásügyi Minisztérium is jóváhagyott.
- Mert iskolánkban a legfiatalabb generációval is olyan szakszerű munka folyik, amely alapul szolgál a klasszikus balett továbbtanuláshoz is.

ЛИТЕРАТУРА

САВИЋ, Свенка. *55 година Балејске школе у Новом Саду*. Нови Сад: Футура публикације, 2004.

ТЕГЛАШИ Јојкић, Габриела. „Лауреати Награде Марина Олењина.“ *Стејпарт*, месечна публикација за уметничку ијру бр. 58 (2018).

Gabriela S. Teglaši Jojkić

On the 30th Anniversary of the Elementary Ballet School “Raičević” in Subotica monograph

Summary

The Elementary Ballet School “Raičević” is located at 28 Jovan Mikić Street in Subotica. It provides a four-year elementary education for ballet dancers, according to the curriculum of the only state ballet schools in Belgrade, Novi Sad, and Pančevo. The school’s system is coordinated with the aforementioned schools, it is based on the Russian system of Agrippina Yakovlevna Vaganova, and final exams and matriculation exams take place with professional help and close cooperation with teachers and professors of recognized ballet schools. The value of the Elementary Ballet School “Raičević” is reflected in the continuous work with children from the youngest age until they pass the entrance exam for admission to the Secondary Ballet School. With the establishment of this school, the art of ballet is richer in numerous students who are today noted soloists on various stages in the country and abroad.

Keywords: ballet, foundation, art, 30th anniversary, “Raičević”, first ballet steps, education, goal, talent.

Вера Обрадовић Љубинковић, *КОРЕОДРАМА У СРБИЈИ*
У 20. И 21. ВЕКУ: РОДНА ПЕРСПЕКТИВА, Нови Сад:
Покрајински завод за равноправност полова, 2016.

Књига *Кореограма у Србији у 20. и 21. веку: родна перспектива* део је докторске дисертације одбрањене на УЦИМСИ Центру за родне студије Универзитета у Новом Саду 2016. године. Вера Обрадовић Љубинковић (1966), ауторка књиге, редовна је професорка Факултета уметности Универзитета у Приштини. Као ученица Смиљане Мандукић, једне од четири кореографкиње о којима пише, следбеница је и мисионарка учења синкретичног жанра кореодраме. Током свог досадашњег рада велику пажњу посветила је писању и осветљавању значаја плесачица модерне игре у Србији, а један од резултата тих дугогодишњих стремљења представља и ова књига.

С обзиром на већ поменуто чињеницу да је ова књига настала из докторске дисертације Vere Обрадовић Љубинковић, њен садржај није прецизно урађен у погледу поглавља јер су, претпостављам, издвојене кључне теме за концепцију ове књиге. Међутим, може се уочити пет препознатљивих целина: прва, која представља увод у кореодраму; друга, која је посвећена стваратељкама кореодраме у Србији; трећа, у којој се налази компаративна анализа кореографкиња кореодраме у Србији; четврта, са дискусијама о феномену кореодраме, и пета целина са свеобухватним закључним разматрањима.

У уводу књиге ауторка се бави истраживањем феномена кореодраме при чему је описује као језик који је више невербалан но вербалан и изражава се кроз експресију лица и тела обједињујући говор, певање, а пре свега покрет, игру, пантомиму и миму (стр. 9). У погледу на историјски контекст и епистемологију термина кореодрама, она на критички начин сагледава хронологију њеног стварања и развијања која, према ауторкиним речима, почиње још од 16. века због евидентне блискости са италијанском комедијом дел арте (стр. 10). Такође, она пише да се данас класична балетска игра и модерна игра, као њен некадашњи пандан, врло често образују кроз креативну међусобну комуникацију у којој је уочљива одређена дихотомија: „антинаративне, апстрактне игре са класичном и модерном играчком техником“ и кореодрамско стваралаштво. Истоветну двојност ауторка види и у ритуалном плесу који дели на фигуративно, пантомимско или нефигуративно, апстрактно извођење (стр. 11).

Друга целина књиге посвећена је стваратељкама кореодраме у Србији: Маги Магазиновић (1882–1968), Смиљани Мандукић (1908–1992), Нади Кокотовић (1944) и Соњи Вукићевић (1951). У њој налазимо богате биографске податке проткане живописним причама и трновитим путевима које су стваратељке кореодраме искусиле током свог професионалног и духовног развитка и живота. Осим тога, на крају књиге налазе се и њихови приложени биограми. И iscrпни прикупљачки рад ауторке у мање познатим архивама и изворима, а на шта указује и приложена литература, учинио је да ова књига има посебан значај и примену у различитим учењима и научним дисциплинама.

Вера Обрадовић Љубинковић истиче да се циљ њеног рада огледа у бележењу, анализирању и презентовању података о развоју кореодраме у Србији током 20. века, са мотивом истицања заслуге жена у афирмацији овог позоришног феномена. Сваку од четири кореографкиње 20. века: Магу Магазиновић, Смиљану Мандукић, Наду Кокотовић и Соњу Вукићевић, приказује у тродимензионалном деловању, као извођачице, педагошкиње и ауторке писаних дела, књига, стручних радова и чланака.

Треће поглавље које садржи компаративну анализу кореографкиња кореодраме у Србији нам пружа извесни доказ да су све четири високо образоване кореографкиње подједнако деловале и са спектра еманципације жена, активизма и освешћивања родне равноправности у друштву. Такође, и у одабиру својих партнера примећује се да су све четири кореографкиње у њима тражиле активне саговорнике који би их подстицали на професионални уметнички и интелектуални рад (стр. 98). Проучавајући њихове списе, чланке и интервјуе, ауторка долази до сазнања о односу кореографкиња према браку и породици, телу и кореодрамама. Поред тога, она анализом обухвата њихов начин рада и стварања кореографија, просветитељске идеје, процес самообразовања и доживотног образовања.

Према поступцима стварања кореографске замисли, ауторка увиђа да су све четири кореографкиње полазиле од идентичних методологија које су подржавале импровизацију као „сигурно исходиште сваке креације“ (стр. 113). Вера Обрадовић Љубинковић код кореографкиња запажа још једну подударност, и то у третирању „слободног тела“ у којем су, кроз свој рад, мењале стереотип балерине и испољавале своја феминистичка опредељења стављајући тело у службу ослобођења женске психе, а рушећи традиционалне оквире (стр. 99).

Надовезујући се на однос према слободном телу, треба напоменути да га Мага Магазиновић доживљава као говорни апарат, што подвлачи комуникацију као главну одлику плеса. Смиљана Мандукић се залаже за женско тело које поништава инсинуације еротских задовољстава и конструише слику борбе за равноправност полова. Сходно томе је, претпоставља се, и своје играчице често одевала у мушке костиме не би ли постигла исти дојам (стр. 102). Став према телу у политичким кореодрамама Соња Вукићевић не заснива на „конвенционалним канонима и идеалима лепоте бестелесног хабитуса белог балета“, него кроз своје плешуће тело манифестује колективну историјску меморију и друштвено-историјско искуство. Она телом

исказује критичку мисао, политички став и тумачења глобалних друштвених питања објашњавајући да је за авангардни уметнички плесни израз неопходно култивисано тело са техникама академског класичног или фолклорног плеса (стр. 107).

Будући да су све кореографкиње неговале манир плеса као средство комуникације, биле су склоне слободним исказивањима осећања и доживљаја света кроз покрет (стр. 102). Перформативно тело, према њиховим схватањима, може бити само слободно тело које не спада у оквире стереотипних очекивања једног патријархалног друштва. Оне модеран плес са еманципаторском интенцијом и функцијом, виде као средство за испољавање феминистичких ставова (стр. 99). Ауторка сматра да су кореографкиње кроз другачији, слободан однос према свом браку и партнерима живеле слободу коју су пропагирале (стр. 97). У свом приватном животу радиле су ствари које су супротне од очекивања друштвене средине. Мага Магазиновић се самоиницијативно декларисала као феминисткиња, а осим тога и у њеним радовима и идејама се овај покрет јасно уочава. С друге стране, у Америци у истом временском периоду живи и делује веома позната и уважена плесачица и кореографкиња модерне игре Марта Грејам (Martha Graham, 1894–1991). Иако је била савременица и колегиница Маге Магазиновић, оне нису делиле заједничко размишљање о залагању за положај жена у друштву јер је Марта Грејам јавно порицала своје везе са феминизмом. Теоретичари су пак сматрали да је њена уметност служила перформативној функцији стварања феминистичке свести почетком 20. века (ТНОМАС 2013: 35).

У својој употреби у последњих 120 година „феминизам“ је постао изузетно флуидан израз. Данас је правилније рећи у множини – „феминизми“, јер множина указује на фрагментацију различитих облика активизма и размишљања о родној неравноправности (ТНОМАС 2013: 36). Историјски гледано, феминизам или феминистичка борба подељен је у „три таласа“. Први талас везује се за прелазак из 19. у 20. век и карактерише револуционарни покрет за исправљање односа моћи између мушкараца и жена, а с обзиром на то да је тада била актуелна борба жена за право гласа, неретко се рађање феминизма поистовећује са овом кампањом. У овом периоду најистакнутија плесачица, између осталих и зачетница модерног плеса, била је Исидора Данкан (Isidora Duncan, 1877–1927). Феминизам другог таласа доживљава се као масовни културни покрет, такође револуционарног карактера, и протеже се од касних 1960-их до 1980-их. Сматрају га више хетерогеним у односу на први талас, а био је фокусиран на исправљање неједнакости мушкараца и жена у економском и друштвеном пољу, у шта спада одбацивање традиционалног концепта породице, залагање за репродуктивно право и коедукацију (ТНОМАС 2013: 37). За разлику од феминисткиња генерације Исидоре Данкан, које су чезнуле за сексуалним слободама и које су пуританску репресију сматрале препреком за еманципацију жена, многе радикалне феминисткиње шездесетих и седамдесетих година гледале су на сексуалну револуцију са великом сумњом. Женска слобода се, према њиховим стремљењима, није одражавала кроз показивање наог женског тела него кроз рушење патри-

јархалног система људског друштва, односно одбацивањем родних улога, и темељном променом друштва. Трудиле су се да прикрију свако потенцијално воајеристичко и еротско задовољство које би једно женско тело, или у овом случају плесање, могло да понуди (COPELAND 1993: 142). Трећи талас феминизма појавио се 1990-их, а верује се да још увек траје, али га је тешко дефинисати јер је умрежен у области политике, економије, технологије, културе и на мети је сталних критичких процена. Постоје и констатације да феминизам трећег таласа првенствено припада белим, средњесталешким и хетеросексуалним женама, искључујући жене радничке класе, друге боје коже и хомосексуалне жене (THOMAS 2013: 37). Из наведеног констатујемо да је Мага Магазиновић током свог живота захватила први и други талас феминистичких покрета, Нада Кокотовић и Соња Вукићевић други и трећи. Смиљана Мандукић, због свог прилично дугог живота, обухватила је чак три таласа иако је почетком 20. века била веома млада да разуме и уопште испрати токове једне такве струје.

Теме кореодрама наших кореографкиња нису се заснивале на устаљеном калупу западњачког белог балета иако је важило мишљење да би физичка спремност и техника играња требало да потичу из класичног балета. Иако је европско друштво претежно патријархално уређено, Загба Ојортеј (Zagba Oyor-tey) нам нуди другачије виђење родне поделе у плесовима афричке културе. Он наводи да мушки плесови имају интенцију атлетских и физичких карактеристика, док женски плесови стреме да се изводе у заокруженим и флуидним плесним фигурама. Поменути поступак не потенцира тезу да су жене слабији пол како би се, према његовим речима, можда тумачиле у одређеним европским контекстима унутар феминистичких кругова. Због тога он даље објашњава да су у афричкој култури мушкарци и жене зависни једни од других и да су биолошки и друштвени фактори утврдили да је женска снага већа у погледу отпорности. Сходно томе, жене у афричкој култури уживају велико поштовање због своје природне функције, односно способности рађања и подизања деце (OYORTEY 1993: 191–192). Наведимо да је Соња Вукићевић инсистирала на „чистим дестилованим мислима“, које по њеним схватањима немају пол и род, или пример када Мага Магазиновић поставља жене да играју мушке улоге. Поводом тога ауторка истиче да све четири кореографкиње утемељују потпуно нову традицију приказивања жене и женског тела (стр. 109).

Истичући случај у којем су све четири уметнице оставиле значајан печат у позоришном животу Србије, ауторка уоквирује рад Маге Магазиновић и Смиљане Мандукић називајући их заступницама епско-патриотске кореодраме јер су се водиле историјским и митским темама. С друге стране, Наду Кокотовић и Соњу Вукићевић сврстава у групу поборница политичке кореодраме које одликују космополитизам и југословенство, јер су окренуте ка „вечним темама“ попут „истине, правде, слободе, историје која се понавља, једнакости као људске вредности и томе слично“ (стр. 112).

Будући да је и сама била ученица школе Смиљане Мандукић, ауторка је у књигу уврстила и списак имена жена које се карактеришу као следбенице

модерне игре у Србији, у периоду након Другог светског рата. У стваралачком поступку све четири кореографкиње су, према њеним речима, оствариле „емоционалну климу и равноправност у креативном дијалогу“, односно водиле су плесну групу кроз свој едукацијско-уметнички рад посредством развијања групне атмосфере (стр. 118). Њихова плесно-редитељска стратегија, како ауторка објашњава, са сврхом стварања својеврсних епигона, подразумевала је извесну равноправност кореографа са својим извођачима због могућности заједничког креирања покрета. Међу наведеним следбеницама поменуто су: Ана Малетић, Ани Неј, Милана Брош, Дубравка Малетић, Катарина Стојков Слијепчевић, Нела Антоновић, Весна Милановић, Сања Крсмановић, Оливера Станојевић, Зорана Михелчић, Маргарета Дебелјак и друге (стр. 119–120).

Напоследку, ауторка своју превасходну тачку рада заокружује у последњем одељку „Дискусија или разматрање феномена кореодраме“. У оквиру њега она долази до новоизведене дефиниције о кореодрами која гласи: кореодрама је „семиотичка сценска пракса, перманентно присутна кроз дуго-трајну историју игре, служи се глумом, плесом и пантомимом и музиком, а парадигматски се успоставља у развоју немачког плесног позоришта 20. века помирујући аполонски и диониски естетски принцип у себи“ (стр. 129).

У закључним разматрањима ауторка износи мишљење да Мага Магазиновић, Смиљана Мандукић, Нада Кокотовић и Соња Вукићевић чине „део културног простора у Србији и показују континуитет у естетском и друштвеном погледу“. Посебан значај њиховог целокупног деловања, према ауторкиним речима, огледа се у двострукој борби за равноправност жена и за равноправност кореодраме, као сценске форме (стр. 130). У својим анализама ауторка је потврдила да су „пионирке модерне игре“ у Србији у 20. веку преусмериле плес од класичне академске игре ка кореодрамском изражавању и стваралаштву и вратиле плесу одређену слободу. Такође, установила је да се почетак кореодрамске уметности у Србији везује за деловање ученица немачке школе: Маге Магазиновић и Смиљане Мандукић, а наставиле су је Нада Кокотовић и Соња Вукићевић (стр. 132). Ауторка закључује да је уметност које су кореографкиње стварале, а неке и даље стварају, у нераскидивој спони са њиховим начином живота који су водиле и животом ка којем су тежиле и као такве стекле су репутацију особених „социокултуролошких појава“ у Србији, у 20. и 21. веку (стр. 133).

ЛИТЕРАТУРА

- COPELAND, Roger. “Dance, Feminism and the Critique of the Visual.” У: THOMAS, Helen (ed.). *Dance, Gender and culture*. London: Macmillan Press, 1993, 139–150.
- OYORTEY, Zagna. “Still Dancing Downwards and Talking Back.” У: THOMAS, Helen (ed.). *Dance, Gender and culture*. London: Macmillan Press, 1993, 184–199.
- POLHEMUS, Ted. “Dance, Gender and Culture.” У: THOMAS, Helen (ed.). *Dance, Gender and culture*. London: Macmillan Press, 1993, 3–15.
- RIMMER, Valerie. “The Anxiety of Dance Performance.” У: THOMAS, Helen (ed.). *Dance, Gender and culture*. London: Macmillan Press, 1993, 200–215.

- SANCHEZ-COLBERG, Ana. "You put your left foot in, then you shake it all about..?": Excursions and Incursions into Feminism and Bausch's *Tanztheater*." Y: THOMAS, Helen (ed.). *Dance, Gender and culture*. London: Macmillan Press, 1993, 151–163.
- SAYERS, Lesley-Anne. "She might pirouette on a daisy and it would not bend": Images of Femininity and Dance Appreciation." Y: THOMAS, Helen (ed.). *Dance, Gender and culture*. London: Macmillan Press, 1993, 164–183.
- THOMAS, Victoria. *Marta Graham: Gender & the Haunting of a Dance Pioneer*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013.

Тамара Д. Јернић
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
tamaraindjic@gmail.com

СЦЕНСКА УПРИЗОРЕЊА ЛАЗЕ КОСТИЋА КАО ДРАМСКОГ ЛИКА

Омаж великану њоводом 180 година од његовог рођења
(Миливоје Млађеновић, *ИНТЕРТЕКСТУАЛНА ПЛЕТИСАНКА*
(*О консџиџиуџији драмског лика Лазе Косџића*), Нови Сад:
Стеријино позорје, 2021)

Стеријино позорје у оквиру своје дугогодишње, плодне издавачке делатности и у овом случају изнедрило је вредно дело позоришне литературе. По свом карактеру, књига Миливоја Млађеновића *Интертекстуална плетисанка* је научна и стручна студија и театролошко истраживање.

Ова студија, потенцијално још једна коцкица у мозаику који обликује портрет Лазе Костића, настала је у 180-ој години од његовог рођења. И, као што Марта Фрајнд након полувековног бављења Костићевим делом поручује: „Сви ови текстови само су део бесконачног трагања за елементима дела нашег великог писца, трагања које по природи ствари не може имати крајње резултате ни завршетак.“ Стога и закључује да: „Као и његов велики идеал, Виљем Шекспир, Костић нам увек оставља простор за нова трагања и позив да се у њих упустимо.“ (Марта Фрајнд, *Утрајању за Лазом Косџићем*, Вршац: Књижевна општина Вршац, 2017, стр. 12).

Миливоје Млађеновић је веома препознатљив у нашој театарској садашњици, стручној, научној и уметничкој. Он је позоришник у пуном значењу тог појма – практичар, теоретичар, педагог и стваралац: драмски писац, управник позоришта, професор универзитета, научник и истраживач на пољу позоришта, драме и књижевности, књижевник. Написао је десетак драмских комада за децу, комедија и драма за одрасле, објавио је више театролошких студија, две књиге позоришних комада за децу, као и књиге драма, афоризама, позоришних путописа... Његова драмска дела су инсценирана на неколико наших позорница. Значајан је и његов допринос у раду позоришних фестивала (оснивач, директор, уметнички саветник, селектор и члан жирија). За свој досадашњи рад добио је више признања и награда.

Бавећи се сценским ликом Лазе Костића у српској драмској литератури, Млађеновић драматуршку анализу и театролошко истраживање драмских дела о овом нашем „најгенијалнијем романтичару“ и „песнику над песницима“ подупире књижевном историјом. Једанаест огледа сабраних у овој књизи баве се драмским делима (и не само њима) у којима су присутни садржаји везани за лик, живот и стваралаштво Лазе Костића.

Могло би се рећи да смо њоме добили и нови, позоришни портрет Лазе Костића – портрет саткан од драмских дела у којима се говори о овом песнику и његовом стваралаштву.

Резултат дугогодишњег, веома посвећеног бављења и целокупним књижевним делом Лазе Костића, а и њиме као темом у драмским текстовима, као и ауторов методски приступ, дали су рукопис ванредно вредног садржаја, оригиналног у односу на досад објављене књиге у којима се анализују дела наше драмске књижевности.

Аутор је студију насловио *Инијерџекстијална ѿлеџисанка*, а ближе ју је одредио поднасловом – *О констџиџуџији драмскоџ лика Лазе Костџића*. Након „Увода“, прецизне и обухватне синтезе самога рукописа, књига је подељена на четири логичне, заокружене целине, од којих две обрађују тему, трећа је њима контрапункт, док четврту чине прилози (театрографија и помоћна апаратура). Аутор је прву целину, есенцијалну и језгровиту, насловио „Лице или маска у животу и делу Лазе Костића“, а гради је следећим поднасловима: 1. Класификација драмских облика, 2. Карактеризација лика, 3. Концепција веродостојности, 4. Видови карневалације и 5. Лице или маска. Кроз други блок, који носи наслов „Конституција драмског лика Лазе Костића“, у којем обрађује поједина, репрезентативна драмска дела у којима је сценски лик Лаза Костић, читаоца такође води путем подналова: 1. Одустајање од илузије: „Santa Maria della Salute“ Велимира Лукића, 2. Интертекстуална плетисанка: „Homo volans“ Ненада Прокића, 3. Одраз националног: „Камо ноћи, камо дани“, „Српска Атина“, „Кад би Сомбор био Холивуд“ Радослава Дорића, 4. Пародирана фигура: „Рапсодија“ Владимира Б. Поповића и 5. Дијалогизовани есеј: „Гозба“ Петра Милосављевића. Трећи део студије носи један наслов: „Шекспировски нерв: позоришне критике Лазе Костића“.

Свака од ових целина, тематски заокружено, исцрпно, веома стручно и аргументовано третира питања која је Млађеновић предочио у уводу. Аутор вешто, искуствено и са ауторитетом врсног театролога тка ову „плетисанку“ о сценском лику Лазе Костића.

Последњи, четврти сегмент чине: „Напомена аутора“, „Литература“, „Биографски подаци о Лази Костићу“, „Биографски подаци о ауторима драма о Лази Костићу“, „Именски регистар“, „О аутору“, „Садржај“, док за театрологе и за будуће истраживаче посебну вредност чини преглед, насловљен као „Сценски, сценско-музички програми и позоришне представе на основу драма у којима је Лаза Костић драмски лик“.

На основу представљених предлогака и оцене драматуршких домета испитиваних драмских дела, као и ради ауторове завидне постојаности за темељни аналитички рад, због његове научне страсти и потпуне посвећености теми коју истражује, Млађеновићево дело *Инијерџекстијална ѿлеџисанка* особена је књига и драгоцен допринос и историји српске драме и позоришта, и историји српске књижевности.

Зоран М. Максимовић
Позоришни музеј Војводине
zoranzm@gmail.com

Биљана Нишкановић, *КОСТИМОГРАФ МИРЈАНА СТОЈАНОВИЋ
МАУРИЧ*, Нови Сад: Фондација Александар Цоле Марић –
MC Oldman, 2021.

На истеку 2021. године појавила се монографија о костимографкињи Српског народног позоришта Мирјани Стојановић Маурич, ауторке Биљане Нишкановић.

Костимограф је врстан познавалац стилова и начина облачења у различитим временским раздобљима. Он црта костиме за позориште, израђује скице, односи их у кројачку и обућарску радионицу, у фризерај и модистерај и надгледа њихову израду. Док се кроз својеврсну стилизацију онога што се у драматургији или либрету у писаној форми од уметника тражи, костимограф истовремено кује свој кројачки план. У процесу настајања новог сценског дела, костимограф је тај који готово савршено прати покретне помаке код играча, певача и глумаца, следи ритам редитеља и кореографа и стално је присутан током стварања, како и сама Мирјана Стојановић Маурич каже, „њено величанства – представе“. Као што сваки сценски покрет током вишемесечних проба срасте са уметничком индивидуом попут одраза креативног испољавања драмског текста у драми или либрета у опери и у балету, тако и костими Мирјане Стојановић Маурич постају нераскидиви, скоро органски део уметника. Многи позоришни животи долазе у додир са материјалима од којих се прави костим: тил, муслин, свила, брокат, штрас, чипка, плиш и још много других, али се на крају сви они повинују скицама и замисли костимографа. За премијере, које су посебан празник за све и којима је све подређено, зна и Мирјана. Иначе комплексно планирање свих осталих продукција у једној позоришној кући се тада ставља у други план, а приоритет има само нова представа. И када је све испробано, спремно и урађено, нико није потпуно миран. По погледима се препознаје да сви још покушавају нешто боље да учине за важан позоришни догађај – премијеру. Тренутак када је по распореду прва Главна проба је нарочито важан. Тек тада се угледају готов костим, сва раскош талента и маште костимографа, умеће уметника који је створио разнолику одевну лепоту достојну улоге. Свих улога. А Мирјана, и на последњој генералној проби, уз естетско задовољење и прилагођеност временској одредници дела, загледа како се њена творевина понаша током кретњи и вратоломних подршки, дуетне игре и солистичких партија, током скокова, падова и вртешки. Посматра и помно прати сваки покрет из гледалишта, како би усавршила још понеки детаљ који помаже свим сценским учесницима

представе. Чак, када су потребна нека витална прекрајања, она то чини без говора, не би ли се отклонила свака, и најмања спутаност коју костим може да изазове. И све то поново у циљу представе.

Ауторки Биљани Нишкановић, кустосу и сараднику издавачке делатности Позоришног музеја Војводине у Новом Саду, припадају заслуге за прикупљање писане грађе. На 180 страница квалитетне хартије формата 21,5 x 22 cm обрађено је и у књигу уписано прегршт података који су део личности костимографкиње Српског народног позоришта Мирјане Стојановић Маурич. После биографије, преведене на енглески језик, кроз опширан разговор са уметницом откривен је сликарски омаж уметнице, описана су сећања на дела и значајне сараднике као и свеобухватни осврт на минуло време проведено у позоришту. Документовани текстови уз одабране илустрације стављени су у беле лаковане корице које већ самим изгледом одају елеганцију. У монографији су наведени веродостојни биографски подаци о богатој четрдесетогодишњој каријери костимографкиње Мирјане Стојановић Маурич, затим попис представа, новински чланци, награде, именски регистар, белешка о аутору, коришћена литература и 18 текстова њених одабраних сарадника.

Својеврсно ликовно-графичко уређење и само уредништво монографије у којој се налазе бројне фотографије из представа, скице и текстови, уз блиског сарадника Бориса Бандића, припада мр Гордани Новков, академској сликарки из Новог Сада и ванредној професорки Универзитета у Новом Саду на Академији уметности на Драмском департману и Аудиовизуелним медијима. Вешто уклопљене илустрације са ликовних изложби Мирјане Стојановић Маурич и са цртежима који верно прате њену каријеру, били су велики изазов за уредницу. Успешно су савладане ненадане препреке на које се наилази када је потребно сложити жељено и могуће, као и све оне замке које се појаве код постојећег материјала с манама, попут старих, бледих и нејасних а важних фотографија. Препознају се стручност и знање, али и довитљивост која се тражи при изради оваквих публикација, а те особине нарочито долазе до изражаја када је књига готова и док се током листања сваке странице готово непогрешиво потврђује таленат, како уредника, тако и оног о коме је монографија.

Придавање важности оваквој књизи је оправдано, јер, ма колико да и костимографија уз сценске уметнике изражава позоришну илузију, она је и те како стварна и њоме се озбиљно баве они који се њој у потпуности посвете. Оно што је сигурно, у сву ту позоришну „игру“, уткано је много живота, упорности, одрицања, рада и посвећености, али изнад свега моћи да се ствари виде изнутра. Прави уметник никада није довољно сигуран да би о себи могао говорити похвално, али зато постоје монографије, попут ове, које јавности приказују уметнички распон и доказују стваралачки опус појединца.

Монографија о костимографкињи Српског народног позоришта Мирјани Стојановић Маурич је одраз поштовања према личности која је својим присуством обележила четвртину постојања једног великог театра у којем су заступљене три уметничке целине: Драма, Опера и Балет. Сви они који

излазе на сцену, одевени су у креације само једног ствараоца без којег се ниједна представа или јавно извођење драмске, оперске или балетске целине не могу замислити.

Издавач монографије је Фондација Александар Цоле Марић – MC Oldman из Новог Сада, тираж је 300 примерака, а објављивање ове монографије су подржали Градска управа за културу Града Новог Сада и Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање и односе са верским заједницама Аутономне Покрајине Војводине.

Габриела С. Теџлаши Јојкић
Српско народно позориште, Нови Сад
gteglasi@gmail.com

РАЗНОЛИКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ КУЛТУРЕ, УМЕТНОСТИ И
МЕДИЈА У ДИГИТАЛНОМ ИЗРАЗУ (*ДИГИТАЛНИ ХОРИЗОНТИ
КУЛТУРЕ, УМЕТНОСТИ И МЕДИЈА*, Зборник, уреднице
Милена Драгићевић Шешић и Татјана Николић, Београд:
Институт за позориште, филм, радио и телевизију –
Факултет драмских уметности – Клио, 2021)

Зборник радова *Дигитални хоризонти културе, уметности и медија* уредиле су Милена Драгићевић Шешић, професорка емерита Универзитета уметности у Београду, и Татјана Николић, истраживачица-сарадница Института за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности у Београду. Зборник је објављен у оквиру едиције „Култура–уметност–медија“ чији је уредник професорка Драгићевић Шешић.

Милена Драгићевић Шешић, уредник Зборника, професор, истраживач, теоретичар културе, уметности и медија, дуги низ година истражује, изучава и теоретски промишља различите појаве у култури и уметности. Способност да увиди и укаже на значајне теме и проблеме у култури је њен посебан дар, а њима се бавила анализирајући и иницирајући бројне међународне конференције и текстове. Тако је и са овим зборником, где је у жижу интересовања увела дигитални израз као могућност развоја културе, уметности и медија, а истовремено дала и шансу младој коуредници Татјани Николић да се опроба у уредничком послу и допринесе овој теми са својим генерацијским сензибилитетом и истраживачким интересовањима.

Зборник *Дигитални хоризонти културе, уметности и медија* издали су Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности и издавачка кућа „Клио“ из Београда, 2021. године. Обухвата, на 419 страна, 19 текстова које је написало 25 аутора, и подељен је у четири поглавља: „Културне политике и праксе“, „Новомедијске, вишемедијске и трансмедијске уметничке праксе“, „Традиционални медији у дигиталном окружењу“ и „Дигитална хуманистика, епистемологија и етика“. „Пролог“ су написале уреднице а уместо закључка као „Епилог“ објављен је ауторски текст. Зборник садржи и биографије свих аутора Зборника, фотографије са међународне конференције из 2019. године, а корице књиге је дизајнирао Бранко Шујић, као део докторског уметничког пројекта „Поглед у недоглед“, лабораторије интерактивне уметности ФДУ у Београду. Рецензенти Зборника у целини били су др Сањин Драгојевић, редовни професор Факултета политичких знаности Универзитета у Загребу, др Ана Мартиноли, редовни професор

Факултета драмских уметности, и др Далибор Петровић, ванредни професор Саобраћајног факултета Универзитета у Београду.

Настанак Зборника подстакло је одржавање Међународне конференције „Нови хоризонти културе, уметности и медија у дигиталном окружењу“, у септембру 2019. године, а Зборником је обухваћен део радова који су излагани на конференцији. У Зборнику су објављени и неки радови који су настали у оквиру пројекта „Идентитети и сећање: транскултурални текстови драмских уметности и медија“, затим „Нова истраживачка фаза у истраживању културе неслагања у Источној Европи“, као и пројекта „Уметност и истраживање трансформација индивидуа и друштва“.

„Пролог“ чини текст „Култура у дигиталној сфери“ ауторки Милене Драгићевић Шешић и Татјане Николић. У њему се разматрају утицаји дигиталног окружења који условљавају промене у сектору културе, савремене уметничке праксе и структуре медијског простора. Ауторке напомињу да се програми културе, уметности и медија данас обрађају новој публици, припадницима „дигиталне цивилизације“, те да је неопходна „нужност транс-медијске писмености као предуслова критичког мишљења у овом времену“ (стр. 17), као и „стварање нових форми дојучури и рејучури за сва људска занимања и праксе“ (стр. 17). Криза настала пандемијом ковида 19 условила је да позоришне институције, фестивали и музеји убрзано почињу да користе дигиталне инструменте и платформе. Ауторке напомињу да је преплитања искустава „тешко раздвајати и рећи да су све данашње промене искључиво последица утицаја дигиталне сфере“ (стр. 27–28). Сталним развијањем дигиталне технологије и средстава изражавања у грађењу дигиталних идентитета указују да „нам је све потребнија трансмедијска писменост“ (стр. 28).

Прво поглавље Зборника под називом „Културне политике и праксе“ обухвата пет радова у којима се обрађују теме културних, образовних, локалних и пословних политика.

„Улога стратегије повезивања културне и образовне политике за дигитално доба“ Весне Ђукић први је текст у овом поглављу и у њему ауторка износи резултате истраживања студијских програма дигиталне продукције и мултимедијалних уметности на високошколским установама код нас, указујући на значај промишљања и унапређивања јавних политика, посебно културне политике. Професорка Ђукић скреће пажњу на неопходност међуресорне сарадње јавних политика и културне политике, а посебно образовних политика.

У другом тексту у овом поглављу – „Дигиталне технологије и правни оквир културне политике у Србији“, ауторка Ана Стојановић разматра изазове културне политике и развоја дигиталне технологије. У центар својих истраживања она поставља проблем дигиталних технологија у оквиру постојећих законских, правних оквира којима је уређена област културе уопште, разматра и закључује да је неопходно иновирање постојећих и доношење нових закона у области библиотечко-информативне делатности, кинематографије и културног наслеђа. Истиче проблем „очувања дигиталног наслеђа;

континуираног праћења и анализа ефеката закона и прописа у области културе“ (стр. 70).

„Локалне културне политике у дигиталном окружењу“ трећи је текст првог поглавља који су написале Бојана Субашић и Богдана Опачић. Он је настао као резултат истраживања у оквиру пројекта „Модели локалних културних политика као основа за повећање културне партиципације“ које је водила професорка Весна Ђукић, 2018. године. Ауторке у тексту разматрају како носиоци културне политике на локалном нивоу користе дигиталне технологије, највише њихове предности, као и то да ли дигитални модели комуникација доносе повећано учешће у култури локалних заједница и да ли утичу на побољшање културног стваралаштва.

Татјана Николић и Милица Илчић ауторке су четвртог текста у првом поглављу под називом „Мобилне апликације у сектору културе у Србији“. Текст је настао на основу емпиријског истраживања употребе мобилних апликација у маркетингу и развоју младе публике културних садржаја, које су ауторке реализовале 2019. и 2021. године. Првим истраживањем обухваћено је 25 апликација а другим 65. Ауторке закључују да се апликације не користе за комуникацију са публиком, умрежавање, интеракцију, прикупљање података о корисницима и друго, већ се оне користе само да би пренеле садржаје који постоје на веб-сајту институција. Приметно је, такође, да се апликације не користе као мобилни маркетинг, а дизајн апликација је на ниском нивоу.

Последњи текст у првом поглављу „Културни идентитети адолесцената у Србији у дигиталном окружењу“, Виолета Кеџман написала је на енглеском језику, а њен основни циљ је да преиспита утицај друштвеног дигиталног оквира на идентитет младих у нашој земљи. Након теоријског и емпиријског истраживања ауторка истиче велики утицај свеопште нарцистичке културе на идентитет младе популације. Адолесценти имају снажну корелацију са дигиталним медијима, који имају намеру да персонализују медије и примање медијских садржаја на претходно утврђеним медијским навикама. Ауторка тврди да млади свакодневно користе интернет и медијске садржаје, а у дигиталној интерперсоналној комуникацији млади користе апликацију WhatsApp која им омогућава дистанцирање од одраслих.

Друго поглавље Зборника „Новомедијске, вишемедијске и трансмедијске уметничке праксе“ тематски обухвата нове уметничке праксе, нове нарative и естетику, а садржи четири текста аутора из земље и региона.

Први текст овог поглавља је, „3Д филм: изазови једне (нове) естетике“ Весне Динић Миљковић. У њему ауторка полази од основне премисе да је тродимензионалност неодвојива од саме идеје филма јер је то својствено филмској слици од њеног појављивања. Суочавајући опречна мишљења теоретичара филма, ауторка отвара бројна питања имерзивности гледалаца у идентификацији са ликовима унутар филмске приче и закључује да су позиција гледаоца у односу на свет приказан у филмском делу и простор екрана кључни у одговору на двоумљење да ли су уверљивост и имерзивност слике нераскидиви или искључиви израз.

У другом тексту у овом поглављу – „Трансмедијална наратологија у проучавању видео игара – наратив у доба гејминга“, аутори Дуња Душанић и Стефан Алидини разматрају темељне теоријске поставке трансмедијалне наратологије у односу на практичан допринос разумевању дигиталних интерактивних видова наратије. Аутори постављају кључно питање да ли је трансмедијална наратологија, како ју је створила М. Л. Рајан, продуктивна као интерпретативни инструмент и да ли је примењива на видео-игре.

У наредном тексту у другом поглављу – „Наратив и реторика трејлера: студија случаја Гитар Арт фестивала“, ауторка Николета Дојчиновић испитује да ли трејлер, када се користи посебан наратив, може бити ново уметничко дело без обзира шта маркетинг поставља као правило и ограничење. Ауторка полази од чињенице да су трејлери установљени као жанр у кинематографији, а трејлери музичких фестивала много касније, те се она усредсређује на истраживање да ли трејлери музичких фестивала прате след и реторику филмских трејлера. У раду се испитује колико се разликује однос музике према слици, као у филмским трејлерима, и да ли музика постаје централни израз наратије. Ауторка испитује и значај деловања трејлера музичких фестивала у Србији, указујући на њихов недостатак.

У последњем тексту другог поглавља – „Трансмедијално приповедање и когнитивне метафоре: *Др Бранислав Нушић и Масмедиологија на Балкану*“, ауторка Оливера Марковић проучава посебности трансмедијалног наратива кроз два уметничка дела – драмско дело Бранислава Нушића и играни филм Вука Бабића. Ауторка проучава однос светова две приче у поменутих уметничким делима, притом се позивајући на посткласичну наратологију – трансмедијалну наратологију, и на теорију концептуалног сажимања. Она долази до закључка да има много поклапања два света која пореди, „поменути еквиваленција потврђује да је однос између светова приче два дела однос транспозиције“ (стр. 219), али и разлика.

Треће поглавље „Традиционални медији у дигиталном друштву“ фокусира се на културу комуницирања у дигиталном добу, интеракцију и поверење грађана према традиционалним медијима, као и праксама новомедијских дигиталних формата. Ово поглавље има четири текста.

„Поверење у медије у дигиталном окружењу“ професорке Мирјане Николић, први је текст у трећем поглављу. Ауторка свој рад темељи на различитим истраживањима Европске комисије, Универзитета Тафт и Америчког института за штампу која су спроведена у периоду 2016–2019. године. Полазна премиса у раду је да су медији данас, било да су у питању традиционални или дигитални, изложени различитим притисцима – притисцима политичких угледника, с једне стране, и притисцима тржишта, с друге. Ауторка поставља кључно питање да ли се данас говори о кризи поверења у медије или је у питању криза самих медија. Ауторка се бави и поређењем примамљивости дигиталних медија и великим поверењем које уживају код публике и традиционалним медијима, који поред озбиљних садржаја и информативности и даље губе поверење публике.

Други текст у овом поглављу „Дигитално доба и ‘стари’ медији – време нових изазова“ написао је Горан Пековић и у њему истражује промене традиционалних медија – телевизије, штампе, радија, кинематографије, настале деловањем интернета и дигитализације. Аутор је тежиште поставио на анализи пословања медија и променама у начину коришћења тих медија. Великим развојем дигиталне технологије, истиче аутор, дошло је до конвергенције медија, те се границе између медија уклањају и постају део јединствене медијске заједнице. Конвергенција подстиче и друга питања, посебно законских прописа. Пековић тврди да ће се традиционални медији мењати, да ће неки и нестати, али ће телевизија да се врати „својој првобитној улози и њен културни утицај постаје поново доминантан“ (стр. 263).

Текст „Реакције читаоца и култура комуницирања на хрватским информативним порталима“ рад је Наде Зграбљић, Тамаре Кунић и Љубице Јосић, три ауторке са Универзитета у Загребу. Њихов текст је настао на основу истраживања комерцијалних информативних портала у Хрватској. Ауторке су имале намеру да испитају да ли културу комуницирања одређују најтигражнији медији. Посебну пажњу обратиле су на анализу садржаја читалаца портала и кроз истраживање доказале да се оваквом комуникацијом ипак не демократизује јавни простор, нити постоји сагласност о ставу према педоративним и погрдним изразима у коментарима читалаца, јер би се било каква интервенција уредника тумачила као опасност слободи изражавања.

У четвртном тексту трећег поглавља – „Подтекст Rupail’s Drag Race: ријалити шоу и интернет мимови“, ауторка Дуње Нешовић истражује релације између телевизијског текста и дигиталних мимова који су настали по њему, а на примеру ријалити шоуа из Америке. Сам шоу је настао и развија се у дигиталном окружењу, а његова популарност није мерена само по гледаности на телевизији већ и кроз активност онлајн фанова и гледалаца. Да би појаснила везу између садржаја шоу програма и мимова, ауторка је анализу поставила у контексту културе конвергенције, која истиче узајамно дејство медијске продукције и потрошње.

Четврто поглавље „Дигитална хуманистика, епистемологија и етика“ обухвата радове аутора који представљају своја најновија трансдисциплинарна истраживања која се, по уредницама М. Драгићевић Шешић и Т. Николић, „најбоље могу одредити припадањем дигиталној хуманистици, покривајући широка подручја теорије знања, вештачке интелигенције, културе сећања, те успостављања нових функција наслеђа у дигиталној сфери“ (стр. 25).

Први рад у овом поглављу написале су Драгана Константиновић и Александра Терзић под називом „Нове функције југословенског меморијалног наслеђа у савременом дигиталном окружењу“. Полазне тачке њиховог рада су теорија функција у архитектури и појам југословенске културе која је упоредо развијала за себе посебну културу колективног памћења и споменичког наслеђа, те оне у фокус истраживања стављају архитектонске споменичке и меморијалне комплексе, који повлаче и одређене идеолошке конотације. Данас је баш због идеолошке основе то споменичко наслеђе скрајнуто, јер је обележено као политички симбол социјалистичке прошлости. Ауторке

сматрају да је дигитално доба отворило могућности да се оно посматра и са становишта естетских и сценских квалитета, „што изазива низ етичких питања у погледу њихове даље дигиталне – експлоатације“ (стр. 26).

Милена Јокановић је написала рад „Постоји ли могућност достизања (све) знања у дигиталном простору?“, у којем указује, кроз историју, на настојање људи да на једном месту имају прикупљена сва знања, као и предмете који то знање или стваралаштво представљају. Сваки од тих покушаја није имао успеха. Ипак, ауторка сматра да је развојем дигиталне технологије и хуманистике омогућен другачији начин сакупљања, складиштења и класификације података али и преглед у начин употребе и њихову повезаност. Данас су могућности дигиталне технологије такве да је могуће похрањивати огромне количине сазнања и предмета, а вештачка интелигенција успева и да реконструише давно изгубљене предмете или њихове делове. Ослањајући се на Фукоов епистемолошки заокрет, ауторка истражује да ли донедавно утопијска идеја о скупљању свих знања на једном месту ипак може постати могућа.

У трећем тексту у четвртом поглављу – „Вештачка интелигенција и природна глупост“, ауторка Нина Живанчевић образлаже да ли дигитални простор уопште отвара нове хоризонте културе и знања. Дигитални простор је омогућио људима брзину којом се „крећу“ кроз тај простор информација и знања, омогућавајући им да сами класификују тај простор. Упоредо, у дигиталном простору се повећава значај компанија које пружају услуге те „примећујемо да монопол на информацију представља праву нову опасност за наше сфере деловања“ (стр. 355). Ауторка полази од премисе Макензи Ворк да „информација жели да буде слободна, али је свугде у оковима“, те се критички поставља према појавама међународног монопола у дигиталном простору залажући се за тежњу ка борби за друштвену аутономију и слободу у коришћењу дигиталне технологије и простора, односно нових хоризоната и онога што они ново доносе.

У последњем тексту овог поглавља – „Архив као место десубјективизације сећања: медицинска фотографија између приватног и јавног“, ауторка Марија Велинов анализира потенцијале и ограничења могућег дигиталног архива медицинских фотографија и видео-записа. Износи мишљење да би таква збирка могла да буде значајан извор образовних и дијагностичких образаца, богат научни медицински теоријски алат, али и уметнички материјал. Полазна тачка ауторке у раду је да архивирање може да представља активност десубјективизације сећања. Таквим приступом пацијенти би у овом процесу престали да буду објекти и постали би медицински субјекти. Теоријски покушај промишљања употребе фотографија у медицини доноси и бројна етичка питања употребе и отворености архива, небитно да ли је у питању медицинска или историјска научна пракса.

„Епилог“ је последње поглавље овог Зборника и садржи рад „Платформске задруге као шанса за (пост-кризну) трансформацију тржишта културе“ ауторке Милице Кочовић де Санто и једини је рад у књизи који је писан у току пандемије вируса ковид 19. Ауторка у свом раду истражује утицаје

технолошког развоја и иновација на организацију рада и пословне моделе, акцентујући проблеме развоја дигиталне економије и културних и креативних индустрија. Ауторка је смештајући истраживачки рад у оквиру пандемије била у могућности да сагледава стварне опције у формирању пословних модела и нових облика организације рада. Она полази од теоријског оквира одрживих транзиционих тржишта, притом користећи знања и из других значајних научних области и указује на нови облик – феномен платформских (дигиталних) задруга. Те задруге су, по ауторки, организационе структуре које „доносе шансе за одрживије функционисање сектора културе у целини, радника у култури и публике“ (стр. 380), а основна теоријска подршка су јој кооперативност и колективизам.

У свим текстовима објављеним у зборнику *Дигитални хоризонти културе, уметности и медија* обрађују се теме и утицаји „дигиталног света на друштвене промене, начин живота, вредносни систем“ (стр. 27), док велики број теоретичара прихвата и констатује да је данас, како Чејко каже, људски „живот техно-друштвен“. Како професорка Драгићевић Шешић наводи, данас је тешко раздвојити шта је искључива последица утицаја дигиталне сфере јер су искуства из живота и путем дигиталних медија испреплетена и људи често не могу да раздвоје та два света.

Зборник је обухватио све кључне теме проблематике утицаја дигиталне сфере на културу, уметност и медије. Данас је и даље веома мало литературе која анализира дигитални свет, а посебно културу, те је овакав Зборник радова збирка важних сазнања, учења и мишљења која ће се још даље истраживати и развијати. Књига је показала колико је неопходно даље радити на дигиталном описмењавању или усавршавању посебно у сектору културе, јер, како уреднице Зборника кажу, неопходна нам је већа *трансмедијска писменост*, а наше институције културе нису савладале ни основну дигиталну писменост. Посебност овог зборника је у чињеници да је то последњи Зборник који је професорка емерита Милена Драгићевић Шешић последњи пут уређивала у оквиру Факултета драмских уметности у Београду, пре одласка у пензију. Њена радозналост, усредсређеност, радост истраживања и учења недостајаће јер је увек проналазила теме које су биле кључне за разумевање и развијање културе уопште.

Љубица М. Ристовски
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
ljubica.ristovski@gmail.com

In memoriam

Зора Михаиловић
(Београд, 8. јануар 1947. – Лос Анђелес, 6. мај 2022)



У Лос Анђелесу је у 76. години преминула Зора Михаиловић, наша велика уметница, пијанисткиња, Стенвејев уметник и некадашњи ванредни професор Факултета музичке уметности у Београду. Врло рано је показала дар за музику. Први учитељ клавира била јој је мајка Добрила Михаиловић, познати професор. Са 14 година уписала је студије клавира на Музичкој академији у Београду, а са 17 дипломирала у класи професора Душана Трбојевића као најмлађи дипломац. У класи истог професора завршила је и пост-дипломске магистарске студије.

Током целокупног школовања освајала је прве награде на такмичењима, приређивала концерте и била достојан представник установа у којима се школовала на важним манифестацијама. Као представник Музичке академије приредила је 1964. године солистички концерт у Бриселу за који је добила неколико бриљантних критика.

Усавршавала се на конзерваторијуму Санта Чечилија (Academia Nazionale di Santa Cecilia) у Риму у класи чувеног професора, пијанисте и диригента Карла Цекија (Carlo Zecchi), ученика Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni).

Његовом препоруком добила је потом стипендије за активно учешће на Летњим музичким академијама у Салцбургу и Порто Сан Стефану. Вођена идејом да се уметник развија и сазрева током читавог свог живота, Зора Михаиловић је као већ зрео и признат уметник сарађивала са познатим пијанистима и педагозима Кендалом Тејлором (Kendall Taylor) и Агнусом Морисоном (Agnus Morrison) на Краљевском музичком колеџу (the Royal College of Music) у Лондону, као и са Данијелом Полаком (Daniel Pollack) у школи за музику Торнтон Универзитета Јужне Калифорније (Thornton School of Music, University of Southern California).

Зора Михаиловић је приређивала солистичке и камерне концерте и била солиста са оркестрима широм света. Поменимо само најзначајније европске и америчке метрополе: Лондон (Wigmore Hall, Royal Festival Hall), Њујорк (Carnegie Hall), Вашингтон (DAR Constitution Hall), Брисел (Краљевски конзерваторијум), Амстердам (Concertgebouw), Варшава (Сала Филхармоније). Све до одласка у САД Зора Михаиловић је сваке године приређивала респектабилне у Великој сали Коларчеве задужбине у Београду увек са новим репертоаром, што је својеврстан подвиг. Критичари су низали похвале: „велики мајстор свирања на клавиру“, „изузетан таленат“, „деликатан туше“, „суптилност у изналажењу тонских боја“, „блистави виртуозитет“, „префињена музикалност“, „осебујна и изненађујућа снага“...

Посебно место у уметничкој каријери Зоре Михаиловић представља дугогодишња успешна сарадња са чувеним певачима Мирославом Чангловићем, Радмилом Смиљанић и Милицом Буљубашић.

Зора Михаиловић је још за време студија започела интензивну и богату сарадњу са Музичком омладином. Још далеке 1964. године наступила је на Конгресу Музичке омладине у Амстердаму, а поводом десетогодишњице ове организације неколико њених снимака објављено је на јубиларној ЛП плочи.

Своју педагошку делатност Зора Михаиловић започела је на Факултету музичке уметности, некадашњој Музичкој академији, избором за асистента за клавир 1975. године. У реферату за избор у звање ванредног професора 1986. године Комисија за писање Извештаја у саставу: Душан Трбојевић, Зорица Димитријевић Стошић, Мирјана Шуица Бабић, записала је:

„Зора Михаиловић је пре више од две деценије ненаметљиво, али чврсто закорачила у наш музички живот и у њему до данас непрестано зрачи особеном снагом. Исказујући још у студентским данима неуобичајену зрелост, самодисциплину, моћ концентрације, живи ум који на готово неприметан начин реагује, анализира, одабира, са посебним афинитетом и способношћу да обухвати и оствари дела великих временских и садржајних распона...“

Зора Михаиловић се почетком деведесетих година прошлог века из породичних разлога преселила у САД и са још већим замахом наставила своју бриљантну каријеру и као пијанисткиња и као педагог – професор клавира и *Artist in Residence* на најугледнијим америчким високошколским музичким институцијама (University of Rochester, Eastman School of Music, University of Southern California, California State University Fullerton, New York University, University of Arizona School of Music Tucson, California Institute of Arts, University of New Mexico School of Music, итд.).

Као изузетно признање својих уметничких достигнућа Зора Михаиловић постаје Steinway Artist и под окриљем ове институције приређује концерте свуда по свету. Године 2014. постала је музички амбасадор града Њу Орлеанса. У последњих неколико година одржала је солистичке концерте у престижним концертним просторима у Бостону, Лос Анђелесу, Вашингтону, на Беверли хилсу, а учествовала је у значајном циклусу концерата *Visions and Voices* Универзитета Јужне Калифорније у Лос Анђелесу и Вашингтону, као и у оквиру концертног циклуса *Music on my Mind* у Рочестеру и у Швајцарској. Од септембра 2016. године водила је класу клавира на Универзитету Јужне Калифорније у оквиру програма за хуманизам, уметност и етику. Захваљујући каналу Јутјуб, можемо уживати и у њеном солистичком концерту одржаном 19. августа 2020. за време пандемије (онлајн преко „zoom“ платформе) који је приредила као Musician in Residence у оквиру „Heal“ програма Keck School of Medicine.

Несвакидашње велики и садржајно разнолики репертоар Зоре Михаиловић забележен на издањима дискографских кућа Кентаур (Centaur) у САД и ПГП РТС-а у Србији, обухвата солистичка и концертантна дела Баха, Моцарта, Бетовена, Шопена, Брамса, Франка, Рахмањинова и Антона Рубинштајна. Свој последњи солистички концерт у Београду приредила је 9. јула 2019. године у Галерији САНУ. На програму су биле *Дејче сцене* опус 15 Роберта Шумана и *Друја соната* за клавир у бе-молу опус 35 Фредерика Шопена.

До последње светлости свог живота Зора Михаиловић је била посвећена музици, клавиру, својој породици и свом родном граду, Београду. Предиван и дубоко одан пријатељ, једноставна и ненаметљива, увек подршка са пуно љубави, Зора је оставила веома дубоку празнину у душама свих оних који су је познавали. А све оно што нам није речима изговорила можемо наслутити из њених изузетно емотивних интерпретација које нам је оставила као залог.

Зора Михаиловић је сахрањена у Лос Анђелесу у кругу породице и пријатеља. Супруг, академик, проф. др Берислав Злоковић и ћерка Ана Злоковић, филмска редитељка, писац и продуцент, основали су Фонд „Зора Михаиловић“ на Универзитету Јужне Калифорније, „за добробит студената који ће бесплатно студирати клавир и приређивати концерте укључујући и велики годишњи концерт који ће носити Зорино име“ – Zora Mihailovich Fund for Musical Wellness.

Дубравка Ј. Јовичић

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности
dubravkajovic@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абаза, Аркадиј Максимович (Аркадий Максимович Абаза) 64
Абрахам, Пал (Abraham Pál) 57, 83, 84
Авдаловић, Жељко 152
Адамов, Јован 150, 159
Адријан, Макс (Maks Adrian) 85, 86
Алигруднић, Слободан 138
Алидини, Стефан 207
Алимпиић, Душан 135
Аљабјев, Александар Александрович (Александр Александрович Алябьев) 64
Аника, Гаврило 152
Антоновић, Нела 197
Анцпаридзе, Зураб Иванович 132
Арау, Клаудио (Claudio Arrau) 56
Арсенев, Алексеј Борисович (Алексей Борисович Арсеньев) 42, 46, 52, 58
Архангелски, Александар Андрејевич (Александр Андреевич Архангельский) 58
Атлантов, Владимир 132
- Бабић, Вук 207
Бавастро, Александар А. 45
Бајић, Исидор 136
Бакочевеић, Радмила 132
Балакирјев, Милиј Алексејевич (Милий Алексеевич Балакирев) 93
Балијеф, Никита Фјодорович (Никита Фёдорович Балиев) 45
Балтић, Душан 134
Бан, Матија 28
Бандић, Борис 202
Барба, Еуђенио (Eugenio Barba) 172, 179
Барток, Бела (Bartók Béla) 74
Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 47, 81, 85, 213
- Бедина, Катарина (Katarina Bedina) 73
Беловић, Мирослав 130
Бељански, Ранко 130
Бенацки, Ралф (Ralph Benatzky) 82
Бењач, Корнел (Benyács Kornél) 21
Берг, Албан (Alban Berg) 75, 76
Бердовић, Вера 130
Берлиоз, Хектор (Hector Berlioz) 84
Бернот-Голобов, Фрањо (Franjo Bernot-Golobov) 86
Берте, Хенрик (Henrik Berte) 13
Бетето, Јулиј (Julij Betetto) 83
Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 78, 83, 86, 93, 101, 182, 213
Бидл, Ијан (Ian Biddle) 94
Бизе, Жорж (Georges Bizet) 52
Бинички, Мирослава 51
Бинички, Станислав 26, 50, 104
Бишоф, Маргит (Bisoff Margit) 19
Благојевић, Јованка 130
Богуновић Хочевар, Катарина (Katarina Bogunović Hočevar) 70
Божиновић, Неда 96
Борисов, Борис Самојлович (Борис Самойлович Борисов) 64
Бородин, Александар Порфирјевич (Александр Порфирьевич Бородин) 53, 63, 85
Бортњански, Дмитриј Степанович (Дмитрий Степанович Бортнянский) 62
Бравничар, Матија (Matija Bravničar) 83, 85
Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 30, 34, 77, 89, 213
Бркановић, Иван 85
Броз, Јованка 134
Броз, Јосип Тито 134, 135, 150
Брош, Милана 197

- Бручи, Рудолф (Rudolf Brusci) 130, 135, 136, 146, 147, 148, 149, 152, 159
Бугарски, Стеван 92
Бузони, Феручо (Ferruccio Busoni) 211
Буљанчевић, Растко М. 91–108
Буљубашић, Милица 212
Бухлер, Јоана (Joanna Buchler) 92
- Ваганова, Агрипина Јаковљевна (Агрипина Јаковљевна Ваганова) 192
Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 35, 47, 77, 79, 83, 89
Вагнер-Регени, Рудолф (Rudolph Wagner-Régeny) 80, 81, 86
Вајдингер, Кати (Kati Weidinger) 18
Валентинов, Валентин Петрович (Валентин Петрович Валентинов) 45
Варнава, српски патријарх 55
Васиљев, Николај Матвејевич (Николај Матвеевич Васильев) 55
Васиљев Раичевић, Милица 186, 190
Васиљева, Јана 81, 84
Васиљевич, В. (В. Васиљевич) 47, 48, 49
Васић, Александар Н. 54, 67–90, 91, 93, 95, 96, 98, 99, 103
Васић, Лазар 130
Васић, Оливера 110, 111
Веберн, Антон фон (Anton von Webern) 73, 76
Вејновић, Доротеа 148, 159
Велинов, Марија 209
Велисављевић, Јулија 92
Вербичева, Милена (Milena Verbičeva) 71, 83
Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 52, 84, 86
Верстовски, Алексеј Николајевич (Алексеј Николаевич Верстовский) 62
Веселовски, Ерне (Veszelszky Ernő) 21
Весић, Ивана 45
Веснић, Радослав 130
Вивијан, Е. (E. Vivian) 83
Вилфран-Кунцова, Зинка (Zinka Vilfranc-Kuncova) 83
Вјењавски, Хенрик (Henryk Wieniawski) 93
Влајић, Смиљана 148, 159
Влатковић, Драгољуб 130
Војновић, Иво 181, 182
Волевач, Неонила Григорјевна (Неонила Григорьевна Волевач) 53
- Волк, Петар 132
Волф, Хуго (Hugo Wolf) 34, 35
Волф-Ферари, Ермано (Ermanno Wolf-Ferrari) 85
Ворк, Макензи (Mckenzie Work) 209
Вранешевић, Предраг 136
Вукдраговић, Михаило 68
Вукићевић, Соња 194, 196, 197
Вуковић, Андраш (Vukovich András) 13
Вукосављево, Сава 146, 147, 151, 159
- Гајдош, Золтан (Gajdos Zoltán) 190
Гајић, Станислава 148, 160, 162
Гал, Јакоб (Jakob Gallus) 83
Гал, Ласло (Gál László) 156
Гартунг, Јелена Алексејевна (Елена Алексеевна Гартунг) 64
Гвоздановић, Еуген 130, 160
Геда, Николај (Nicolai Gedda) 132
Гедард, Бода (Gedardus Boda) 12
Геролд, Ласло (Gerold László) 130
Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 26, 28
Гибсон, Кирстен (Kirsten Gibson) 94
Глинка, Михаил Иванович (Михаил Иванович Глинка) 52, 62
Глишић, Бора 130
Гоби, Рита (Góbi Rita) 190
Гоби, Тито (Tito Gobbi) 132
Голдони, Карло (Carlo Goldoni) 180
Голдфаден, Аврам (Goldfaden Abraham) 17
Голубовић, Марија Ђ. 41–66
Горшич, Нико 130
Гостушки, Драгутин 136
Готовац, Јаков (Jakov Gotovac) 83, 84
Гранихштетен, Бруно (Bruno Granichstaedten) 57
Грошевић, Златко 74
Грегорц, Јанко (Janko Gregorc) 82
Грејам, Марта (Martha Graham) 195
Гречанинов, Александар Тихонович (Александар Тихонович Гречанинов) 58
Григ, Едвард (Edvard Grieg) 78, 85, 89
Гринков, Алексеј Васиљевич (Алексеј Васиљевич Гринков) 55, 58
Громиловић, Клара (Gromilovics Klára) 20
Грујић, Драгана 54
Грчић, Јован 130

- Гудар, Иван Васильевич Васильев (Иван Васильевич Васильев-Гудар) 47
- Гуно, Шарл Франсоа (Charles-François Gounod) 101
- Гурилов, Александар Љвович (Александр Львович Гурилёв) 63, 64
- Д'Албер, Ежен (Eugen d'Albert) 77, 82
- Давосир Матановић, Ирена 134
- Данкан, Исидора (Isidora Duncan) 195
- Даргомижиски, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Даргомыжский) 63
- Дворжак, Антоњин (Antonín Dvořák) 52, 78, 93
- Де Фаља, Мануел (Manuela de Falla) 85
- Деак, Ференц (Deák Ferenc) 17
- Дебељак, Маргарета 197
- Дебиси, Клод (Claude Debussy) 77
- Дезормјер, Роже (Roger Désormière) 73
- Дејановић, Драга 95, 96
- Дејвидсон, Емануел (Emanuel Davidsohn) 17
- Дејкарханова, Тамара Христофоровна (Тамара Христофоровна Дейкарханова) 45
- Дел Монако, Марио (Mario Del Monaco) 132
- Деспих, Дејан 104
- Ди Стефано, Ђузепе (Giuseppe di Stefano) 132
- Дивјаковић, Стеван 152
- Димитријевић Стошић, Зорица 212
- Динић Миљковић, Весна 206
- Добановачки, Бранислав Бане 151
- Добровольски, Борис Михајлович (Борис Михайлович Добровольский) 56, 58, 64
- Добронић, Антун (Antun Dobronić) 69, 75
- Дојчиновић, Николета 207
- Докић, Јелена 51
- Донат, Еде (Donáth Ede) 14, 17
- Дорић, Радослав 200
- Дотлић, Лука 130
- Драгићевић Шешић, Милена 204–210
- Драгојевић, Сањин 204
- Драусал, Софија Рудолфовна (Софија Рудольфовна Драусал) 53
- Дрејшок, Александар (Alexander Drey-schock) 92
- Држић, Марин 169
- Дубровин, Георгије 47
- Дулић, Марко 160
- Дуљкевич, Нина Викторовна (Нина Викторовна Дуљкевич) 63
- Душанић, Дуња 207
- Душановић, Станоје 175
- Ђордано, Умберто (Umberto Giordano) 83
- Ђорђевић, Бранивој 130
- Ђорђевић, Владимир 26
- Ђукић, Весна 205, 206
- Ђунђенац-Гавела, Злата (Zlata Djundjenac-Gavella) 86
- Ђурић, Ана 190
- Ђурић Клајн, Стана 27, 68, 69, 80, 88, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 101, 103
- Ђуришић, Злата 134
- Ђурковић, Димитрије 134
- Ђурковић, Никола 26
- Елис, Кетрин (Katharine Ellis) 95
- Енигареску, Октав (Octav Enigarescu) 132
- Ерве (Hervé) 71
- Живанчевић, Нина 209
- Живковић, Ана Д. 130
- Жигон, Стева 136
- Жижек, Славој (Slavoj Žižek) 98
- Жилник, Желимир 136
- Жуковски, Анатолиј (Анатолий Жуковский) 81, 84
- Зајцев, Милица 130
- Зарник, Зора (Zora Zarnik) 84
- Зграбљић, Нада 208
- Зековић, Бошко 130
- Зимин, Сергеј Иванович (Сергей Иванович Зимин) 47
- Злоковић, Ана 213
- Злоковић, Берислав 213
- Зорко, Јован 49, 51
- Зубац, Перо 159
- Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 180, 181
- Иванов, В. 46
- Иванова, Светлана 130, 132
- Илијин, Милица 108, 110, 112, 119, 120, 121
- Илчић, Милица 206
- Иполитов-Иванович, Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Иполитов-Иванович) 58

- Јагодић, Јован 18, 19
 Јагушт, Младен 134, 136
 Јаковљев, Јаков Александрович (Јаков Александрович Јаковлев) 47
 Јаначек, Леош (Leoš Janáček) 72, 80, 84, 85
 Јанко, Векослав (Vekoslav Janko) 85, 86
 Јанковић, Даница 109, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119
 Јанковић, Љубица 109, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119
 Јанковић, Марта Р. 109–128
 Јаноски, Миодраг 134
 Јарновић, Иван 84
 Јегоров, Николај Е. 47
 Јелачин, Мирко (Mirko Jelačin) 84
 Јенко, Даворин 25, 26, 27, 28, 32, 34, 39, 86, 93
 Јерњић, Тамара Д. 193–198
 Јирак, Карел Болеслав (Karel Boleslav Jiráek) 71
 Јовановић, Бојан 191
 Јовановић, Зоран 130
 Јовановић, Јован Змај 28, 33, 34, 96, 98
 Јовановић, Милош 130
 Јовановић, Мирослав 42
 Јовановић, Тома 134
 Јовичић, Дубравка Ј. 211–213
 Јокановић, Милена 209
 Јосић, Љубица 208
 Јурењев, Георгиј Матвејевич (Георгиј Матвеевич Юренев) 53
- Каич, Каталин М. 11–24
 Калауз, Алојзије 26
 Калезић, Василије 130
 Калман, Имре (Kálmán Imre) 45
 Калучили, Пјер (Pierre Caluccili) 132
 Кандлер, Нандор (Kandler Nándor) 21
 Карађорђевић, Александар 80
 Караџић, Вук Стефановић 120, 121
 Карена, Ана 86
 Карин, Весна 110
 Качаки, Јован 42, 52
 Кевеши, Алберт (Kövessy Albert) 17
 Керестеци, Марија 132
 Кецман, Виолета 206
 Кираљ, Ерне (Király Ernő) 147, 148, 156, 157, 158, 160
 Киш, Лајош (Kiss Lajos) 11, 12, 13, 17, 18, 19, 21, 23
- Клајн, Иван 68
 Клајн, Хуго 130
 Кнежевић, Тамара 160
 Коваловски, Јожеф (Kovalovszky József) 12, 19, 23
 Ковач, Иван 147, 149, 151, 153, 160, 161
 Ковач Тикмајер, Стеван 148, 154, 155, 161
 Ковачек, Божидар 130, 133
 Когој, М. (М. Kogoj) 83
 Кодаль, Золтан (Kodály Zoltán) 12
 Кокановић Марковић, Маријана 91, 92, 93, 95
 Кокотовић, Нада 194, 196, 197
 Коларевић, Емануил 26
 Комненовић, Сава 182
 Константиновић, Драгана 208
 Коњовић, Јован 167–184
 Коњовић, Милан 168
 Коњовић, Петар 51, 73, 80, 83, 168
 Копленд, Роџер (Roger Copeland) 196
 Корабелъникова, Људмила Зиновјевна (Людмила Зиновьевна Корабелъникова) 43, 44
 Корели, Франко (Franco Corelli) 132
 Косановић, Драган 130
 Косик, Виктор Иванович (Виктор Иванович Косик) 49, 51
 Костић, Ђорђе 182
 Костић, Лаза 102, 103, 179, 199–200
 Кочалски, Раул (Raoul Koczalski) 85
 Кочовић де Санто, Милица 209
 Кочубеј, Јелисавета Васильевна (Елизавета Васильевна Кочубей) 64
 Крат, Андреј Алексејевич (Андреј Алексеевич Крат) 58
 Крек, Гојмир (Gojmir Krek) 82, 87
 Крефт, Бранко (Branko Kreft) 70, 82, 86
 Кромбхолц, Карло (Károly Krombholz) 147, 148, 154, 161, 162
 Крсмановић, Сања 197
 Крстић, Петар 26, 55, 56
 Крум, Хендрик (Hendrik Krumm) 132
 Крчмар, Весна 133
 Ксјуњин, Алексеј Иванович 47
 Куба, Лудвик (Ludvík Kuba) 26
 Кузменко, Андреј Николајевич (Андреј Николаевич Кузменко) 46
 Кујунџић, Милан Абердар 28
 Куленовић, Твртко 130
 Кулунџић, Јосип 180

- Кумар, Срећко (Srećko Kumar) 84
 Кунић, Тамара 208
 Кунц, Зинка (Zinka Kunc) 84, 85
 Кухач, Фрањо Ксавер (Franjo Ksaver Ку-
 хаћ) 26, 121
 Кучукалић, Зија 27, 28, 30, 31, 32, 33, 35
 Кушеј, Ксенија (Ksenija Kušej) 80, 87
- Лабан, Рудолф (Rudolf Laban) 110, 116
 Лазић, Радослав 130
 Лајовиц, Антон (Anton Lajovic) 51, 83, 86
 Лакан, Жак (Jacques Marie Émile Lacan)
 98
 Лакешић, Илија 162
 Ландау, Геза (Landau Géza) 11, 12, 17, 19,
 20, 21, 23
 Лапшин, Иван Иванович (Иван Ивано-
 вич Лапшин) 54
 Ласка, Марија Б. 47
 Лебедински 47
 Лебовић, Ђорђе 11, 15, 16, 17, 22
 Лебовић, Пал (Lebovics Pál) 11–24
 Леви, Ференц (Löwy Ferenc) 15
 Леонкавало, Руђеро (Ruggero Leoncavallo)
 53
 Лесковиц, Богомир (Bogomir Leskovic) 86
 Лехар, Франц (Franz Lehár) 57
 Лжичар, Славољуб 26
 Липовшек, Маријан (Marijan Lipovšek)
 84, 85
 Лист, Франц (Franz/Ferenc Liszt) 35, 47,
 92, 93, 95, 101, 102
 Личар, Ћирил (Ćiril Ličar) 84
 Лорбек, Јосип 150, 162
 Лукић, Велимир 200
 Лукшић, Ирена 55
- Магазиновић, Мага 194, 195, 196, 197
 Маглић, Жарко 18
 Мајерс, Р. (R. Mayers) 83
 Мајерс, Тони (Tony Myers) 98
 Мајор, Карољ (Major Károly) 19
 Макаров, Саша 65
 Максимовић, Аксентије 28
 Максимовић, Зоран 199–200
 Максимовић, Рајко 146
 Малетић, Ана 197
 Малетић, Дубравка 197
 Маливук, Олга 190
 Мандукић, Смиљана 193, 194, 196, 197
- Манојловић, Коста 51, 74
 Маринковић, Јосиф 25, 26, 28, 33, 35, 39
 Марић, Љубица 104
 Маричић, Миленко 134
 Марјановић, Наташа 103
 Марјановић, Петар 130, 167, 168
 Марјашец, Јевгениј Семјонович (Евгений
 Семёнович Марьяшец) 45
 Марковић, Бода 138
 Марковић, Ђорђе 148
 Марковић, Иван 155, 162
 Марковић, Оливера 207
 Марковић, Светозар 95
 Марковић, Тајјана 27
 Мартиноли, Ана 204
 Масарик, Томаш Гариг (Tomáš Garrigue
 Masaryk) 85
 Маслов, Јевгениј Прохорович (Евгений
 Прохорович Маслов) 58
 Масне, Жил (Jules Massenet) 82
 Матачић, Ловро (Lovro Matačić) 72, 86
 Матовић, Весна 55
 Матусевич, Василиј Александрович (Ва-
 силиј Александрович Матусевич) 46
 Махотин, Владимир Јефимович (Влади-
 мир Ефимович Махотин) 63
 Мачовски, Алфред (Alfred Machowski) 82
 Међери, Лајош (Megyeri Lajos) 148, 162
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Все-
 волод Эмильевич Мейерхолд) 169
 Менделсон, Феликс (Felix Mendelssohn)
 78, 89, 93, 101
 Меркел, Вера 92
 Мијатовић, Бојана 158
 Мијач, Дејан 130, 136
 Миладиновић, Дејан 130, 134
 Милановић, Весна 197
 Милашкина, Тамара Андрејевна (Тамара
 Андреевна Милашкина) 132
 Миленковић, Жарко 190
 Миленковић, Мирјана 190
 Милер, Јанош (Müller János) 12, 19, 20, 21,
 23
 Милићевић, Милан Ђ. 109, 110, 112, 113,
 114, 115, 117, 119, 120
 Милојевић, Милоје 51, 52, 56, 73, 74, 76,
 78, 83, 85
 Милојевић, Пера 55
 Милосављевић, Петар 200
 Милошевић, Арсеније Арса 159

- Мирковић, Милосав 130
 Мирошниченко, Јевгенија Семјоновна
 (Евгения Семёновна Мирошниченко)
 132
 Мисита, Вера (Vera Misita) 82
 Михаиловић, Добрила 211
 Михаиловић, Зора 211–213
 Михалек, Душан 130, 146, 157, 158, 159,
 160, 164, 165
 Михелчић, Зорана 197
 Мишић, Љиљана 138
 Мишков, Милован 146, 162
 Младеновић, Оливера 109, 110, 112, 119,
 120, 121
 Млађеновић, Миливоје 199–200
 Млакар, Пиа (Pia Mlakar) 83
 Млакар, Пино (Pino Mlakar) 83
 Мокрањац, Стеван Стојановић 25, 26, 39
 Моњушко, Станислав (Stanisław Moni-
 szko) 64, 79, 83
 Морисон, Агнус (Agnus Morrison) 212
 Морфидис Нисис, Александар 92
 Мосолов 74, 76
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang
 Amadeus Mozart) 58, 79, 86, 213
 Мулић, Зоран 152, 162
 Мусоргски, Модест Петрович (Модест
 Петрович Мусоргский) 63, 79
 Мушицки, Бранко 92

 Недбал, Оскар (Oskar Nedbal) 84
 Неј, Ани 197
 Нелидов, Владимир Александрович (Вла-
 димир Александрович Нелидов) 45, 53
 Нелсон, Рудолф (Rudolf Nelson) 45
 Немет, Илонка (Németh Ilonka) 19, 20
 Немет, Иштван (Németh István) 130
 Немет, Рудолф (Németh Rudolf) 134
 Нешић, Светозар 148, 162
 Нешовић, Дуња 208
 Николић, Александар 26
 Николић, Даринка 130, 134, 136
 Николић, Љубомир 148, 162
 Николић, Мирјана 207
 Николић, Татјана 204–210
 Никољски, Александар Александрович
 (Александр Александрович Николь-
 ский) 54, 55, 56
 Нишкановић, Биљана 201–203
 Новак, Вићеслав (Vítězslav Novák) 52, 71

 Новаковић, Моника J. 129–142
 Новаковић, Оливер 179, 180, 181, 182, 183
 Новков, Гордана 202
 Новков, Добрила 130
 Ножица, Ивана 158
 Нордау, Макс (Max Nordau) 14, 15, 16, 23
 Ноч, Иван (Ivan Noč) 78, 86
 Нушић, Бранислав 207

 Њаради, Јасмина 130
 Његован, Биљана 190
 Њекрасов, Николај Алексејевич (Николай
 Алексеевич Некрасов) 63

 Обер, Данијел (Daniel Auber) 82
 Обрадовић Љубинковић, Вера 193–198
 Одак, Крста 85
 Одран, Едмон (Edmond Audran) 70, 82
 Ојортеј, Загба (Zagba Oyortey) 196
 Олењина, Марина Петровна (Марина
 Петровна Оленина) 81, 84, 190
 Ољдекоп, Олга 86
 Опачић, Богдана 206
 Орлов, Николај Андрејевич (Николай
 Андреевич Орлов) 77, 84
 Остерц, Славко (Slavko Osterc) 67–90
 Остерц-Ваљало, Марта (Marta Osterc-Va-
 ljal) 87
 Остојић, Ведрана 133
 Остојић, Милица 130
 Остојић, Тихомир 26
 Оташевић, Олга 44, 51

 Павић, Милорад 136
 Панић, Златко 133
 Паро, Георгиј 130
 Пачу, Јован 98
 Пејовић, Роксанда 28, 50, 57, 92, 93, 97
 Пејтмен, Керол (Carole Pateman) 98
 Пековић, Горан 208
 Пелагић, Васа 95
 Пенца, Славко 130
 Првић, Мухарем 134
 Перковић, Ивана 92
 Перовић, Петар С. 179
 Петин, Никола 146, 147, 148, 150, 162, 163
 164
 Петковић, Мирослав Мирко 130, 134, 137,
 138, 139
 Петрић, Бранка 138

- Петровић, Бошко 181, 182
 Петровић, Далибор 205
 Петровић, Даница 146
 Петровић, Живојин 70, 71
 Петровић, Зоран 134
 Пинтер, Марта Зузана (Márta Zsuzsanna Pintér) 13
 Пинтеровић, Евгенија 51
 Писаревић, Светозар 51
 Плавша, Душан 130, 135
 Покровски, В. В. 47
 Полак, Данијел (Daniel Pollack) 212
 Полгар, Карољ (Polgár Károly) 13
 Полич, Мирко (Mirko Polič) 76, 80, 81, 86
 Пољакова, Јелена Дмитријевна (Елена Дмитриевна Полякова) 55
 Померанцев, Јуриј Николајевич (Юрий Николаевич Померанцев) 45
 Попов, Борис 72, 82, 84
 Попова, Јелисавета Лиза Ивановна (Елизавета Ивановна Попова) 53, 56
 Поповић, Влада 130, 132, 136, 138
 Поповић, Владимир Б. 200
 Поповић, Душан 130, 175, 179
 Поповић, Јован Стерија 180
 Поповић, Мадис 182
 Поповић, Мита 28
 Праске, Тања 95
 Прегељ, Цирил (Ciril Pregelj) 87
 Препрек, Станислав 147, 148, 164
 Пржевальски, В. И. (В. И. Пржевальский) 62
 Приможич, Роберт (Robert Primožič) 84
 Проданов Крајишник, Ира Д. 145–166
 Прокић, Ненад 200
 Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Прокофьев) 72, 76, 79, 82, 89
 Проскурников, Павел Григорјевич (Павел Григорьевич Проскурников) 58
 Прпа Финк, Маријана В. 167–184
 Пучини, Ђакомо (Giacomo Puccini) 53, 77, 82, 86
 Пушић, Емилија 158, 162
 Пфајфер, Леон (Leon Pfeifer) 83
 Раваси, Љубица 136, 179
 Равник, Јанко (Janko Ravnik) 83
 Радић, Душан 136
 Радичевић, Бранко 28, 29, 32, 39
 Радичевић, Шандор (Radicsevicš Sándor) 21
 Радовановић, Милован 42
 Радоман, Валентина 158
 Радоњић, Мирослав 130
 Радоњић, Светозар Рас 130
 Раичевић, Војин 186, 190
 Раичевић, Наталија 186
 Рајан, М. Ј. 207
 Рајнер, Карел (Karel Reiner) 71, 85
 Рајнхарт, Макс (Max Reinhardt) 14, 170
 Ракочевић, Селена 116, 117, 118
 Ранисављевић, Здравко 110, 112, 117
 Ранков, Мирослав 130, 134
 Рахмањин, Сергеј Васильевич (Сергей Васильевич Рахманинов) 52, 58, 213
 Рацков, Иванка 130
 Рибински, Николај Захарјевич (Николай Захарьевич Рыбинский) 54
 Рибникар, Стана вид. Ђурић Клајн, Стана
 Ријавец, Јосип (Josip Rijavec) 51, 83
 Рил, Манци (Rüll Mancì) 21
 Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (Николай Андреевич Римский-Корсаков) 52, 58, 59, 63, 64
 Ристовић, Зоран 130
 Ристовски, Љубица М. 204–210
 Роговска, Ксенија Јевгенијевна (Ксения Евгеньевна Роговская) 53
 Розен, Чарлс (Charles Rosen) 99
 Ромбар, Миљутин (Miljutin Rombar) 87
 Росини, Ђоакино (Gioacchino Rossini) 82, 84
 Ростовцева, Александра Јемельановна (Александра Емельяновна Ростовцева) 47
 Рубинштајн, Антон Григорјевич (Антон Григорьевич Рубинштейн) 53, 64, 77, 93, 213
 Рупел, Карл (Karl Rupel) 82, 83, 84
 Рус, Маријан (Marijan Rus) 85
 Ршумовић, Љубивоје 136
 Сабо, Душан 130
 Савин, Ристо 51, 86, 87
 Савић, Жарко 46
 Савић, Коста 130, 139
 Савић, Свенка 130, 138, 139
 Салијери, Антонио (Antonio Salieri) 58

- Салмон, Луси Мајнارد (Lucy Maynard Salmon) 43
Самец, Смиљан 130
Самјуел, Ријан (Rhian Samuel) 99
Санто, Миклош (Szánto Miklós) 18, 19
Свечинска, Антонина Петровна (Антонина Петровна Малышева-Свечинская) 45
Седак, Ева (Eva Sedak) 72
Сејди, Џили Ен (Julie Anne Sadie) 99
Селенић, Слободан 130
Серов, Александар Николајевич (Александр Николаевич Серов) 63
Сивец, Жоже (Jože Sivec) 67
Сиглигети, Еде (Szigligeti Ede) 14
Симин, Милана 148
Сиришћевић, Нада 132
Скерлић, Јован 96
Славенски, Јосип 73, 86
Слатин, браћа 49, 51, 52, 56
Слатин, Александар Иљич (Александр Иљич Слатин) 49
Слатин, Владимир Иљич (Владимир Иљич Слатин) 49, 53
Слатин, Илија Иљич (Илья Иљич Слатин) 49, 58
Слатин, Илија Иљич, старији (Илья Иљич Слатин) 49
Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 79, 84, 93
Смиљанић, Радмила 212
Совтић, Немања Н. 25–40, 158
Соловјев, Александар Васильевич (Александр Васильевич Соловьев) 55
Спасић, Вања 133
Србуљ, Јован 56, 57
Станковић, Корнелије 25, 26, 27, 28, 31, 93, 145
Станојевић, Оливера 197
Степановић, Александра 164
Стефановић, Ана 28
Стефановић, Павле 55, 130, 136
Стојаковић, Гордана 96
Стојанов, Стојан 132
Стојановић, Ана 205
Стојановић, Милка 132
Стојановић, Петар 51
Стојановић Маурич, Мирјана 201–203
Стојков Слијепчевић, Катарина 197
Стојковић, Јованка 91–108
Стојковић, Петар 92
Столић, Ана 96
Стравински, Игор Фјодорович (Игорь Фёдорович Стравинский) 72, 75, 76, 79, 80, 85
Стулар, Душан 148, 164
Субашић, Бојана 206
Суботић, Јован 28, 102
Суботић, Савка 96
Суворин, Михаил Алексејевич (Михаил Алексеевич Суворин) 50
Тајчевић, Марко 74, 75
Талберг, Сигизмонд (Sigismond Thalberg) 95
Талих, Вацлав (Václav Talich) 77, 84
Тарасјев, Андреј 58
Татић, Марина 130
Теглаши Јојкић, Габриела С. 185–192, 201–203
Тејлор, Кендал (Kendall Taylor) 212
Терзић, Александра 208
Тешић, Ана 173
Тијардовић, Иво 57
Титов, Николај Алексејевич (Николай Алексеевич Титов) 63
Тодорова, Марија 102
Толингер, Роберт (Robert Tolinger) 25–40
Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 182
Томас, Викторија (Victoria Thomas) 195, 196
Томашевић, Катарина 74
Томић, Живојин 51
Тополски, Златко 84
Торбица, Гордана 130
Трајковић, Теодора Н. 129–142
Трбојевић, Душан 211, 212
Тужимски, Јосеф Јакуб (Josef Jakub Toužimský) 100
Турински, Војислав 51
Турлаков, Слободан 47, 49, 51, 56, 58, 93, 104
Тушаи, Габор (Tusay Gábor) 21
Ћирић, Иринеј 12, 55
Ћирић, Славко 130, 136, 137
Ујкери, Марија (Újkéri Mária) 16
Уличник, Иван 102

- Фајерстон, Шуламит (Shulamith Firestone) 98
 Фальбинов, Петар (Пётр Фальбинов) 63
 Фаран, Луиза (Louise Farrenc) 95
 Фаторини, Нада 158, 164
 Федоров, Николај 42
 Фельдман, Јаков Лазаревич (Яков Лазаревич Фельдман) 64
 Финк, Брус (Bruce Fink) 98
 Фрајнд, Марта 199
 Фрајт, Лудмила (Ludmila Frajtová) 104
 Франк, Сезар (César Franck) 77, 89, 213
 Францл, Иван (Ivan Francl) 71, 84
 Фрелих, Емил 130
 Фуко, Мишел (Michel Foucault) 94, 209

 Хаба, Алоис (Alois Hába) 71, 75, 76, 89
 Хагеман, Карл (Carl Hagemann) 85
 Хаднађев, Мирко 130, 132, 133, 137, 138, 139
 Харле, Николае 132
 Хартиг, Тибор (Hartig Tibor) 146, 147, 148, 152, 153, 164, 165
 Хас, Ирена (Haász Irén) 20
 Хаце, Јосип (Josip Hatze) 77, 82
 Хаџић, Милош 130
 Хендл Георг Фридрих (Georg Friedrich Händel) 85
 Хенкок, Вирџинија (Virginia Hanckok) 30
 Херћан Бодрич, Аранка 134
 Херцег, Јанош (Herceg János) 14
 Херцигоња, Никола 134
 Хиндемит, Пол (Paul Hindemith) 75, 76, 80
 Хлавач, Војтјех (Vojtěch Hlaváč) 26
 Хобсбаум, Ерик (Eric Hobsbawm) 41
 Холодков, Павле Фјодорович (Павел Фёдорович Холодков) 50
 Хорејшек, Вацлав (Václav Horejšek) 25–40
 Хрибар-Јурајева, Вида (Vida Hribar-Jurajeva) 83
 Христић, Стеван 51, 73, 74

 Цвејић, Владан 134
 Цвејић, Никола 137
 Цветко, Драготин (Dragotin Cvetko) 67, 69, 71, 80
 Цветковић, Брана 46
 Це, Јосиф 26, 27, 28
 Цеки, Карло (Carlo Zecchi) 211

 Целер, Карл (Carl Zeller) 70, 84
 Цијукова Савић, Султана 92
 Циндрић, Павао 181

 Чајковски, Петар Ильич (Пётр Ильич Чайковский) 52, 63, 77, 83, 93
 Чаљејева Гортинска, Вера Дмитријевна (Вера Дмитриевна Чалеева-Гортинская) 55
 Чангаловић, Мирослав 212
 Чејко, Мери (Mary Chayko) 210
 Черепњин, Александар Николајевич (Александр Николаевич Черепнин) 76, 83, 84
 Черепњин, Николај Николајевич (Николай Николаевич Черепнин) 83
 Черкез, Богданка 130
 Чернојаров, Георгиј Диодорович (Георгиј Диодорович Чернояров) 52, 53
 Чесноков, Павле Григорјевич (Павел Григорьевич Чесноков) 55, 58
 Чиплић, Богдан 180, 181
 Чуваков, Вадим Никитич (Вадим Никитич Чуваков) 45, 54

 Џонс, Сидни (Sidney Jones) 45

 Шантел, Саша (Saša Šantel) 83
 Шапчанин, Милорад 28
 Шарић, Зв(ј)ездана 130, 134
 Шашина, Јелисавета Сергејевна (Елизавета Сергеевна Шашина) 64
 Швара, Данило (Danilo Švara) 83, 84, 85, 86
 Швихликова, Викторија (Viktorie Švihlíková) 78, 79, 86
 Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 199
 Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg) 72, 75, 80
 Шеноа, Аугуст 93, 102
 Шереметев, Борис Сергејевич (Борис Сергеевич Шереметев) 64
 Шивиц, Павел (Pavel Šivic) 87
 Шијанец, Драго (Drago Šijanec) 86
 Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 179, 182
 Шименц, Марио (Mario Šimenc) 83, 84
 Шкерјанц, Луцијан Марија (Lucijan Marija Škerjanc) 74, 83, 87
 Шлезингер, Јосиф 28, 93

- Шо, Џорџ Бернард (George Bernard Shaw) 179
Шопен, Фредерик (Frédéric-François Chopin) 47, 78, 89, 93, 213
Шостакович, Дмитриј Дмитријевић (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 72, 76, 86, 89
Штајнберг, Максимилијан Осејевић (Максимилиан Осеевич (Осипович) Штейнберг) 58
Штаткић, Мирослав 146, 148, 152, 155, 158, 159, 161, 163, 165
Штеблер, Ерне (Stebler Ernő) 19, 21
Штраус, Јохан (Johann Strauss) 20, 70, 85
Штраус, Оскар (Oscar Straus) 57
Штраус, Рихард (Richard Strauss) 80
Штритоф, Ника (Nika Štritof) 86
Шуберт, Франц (Franz Schubert) 28, 30, 32, 47, 93
Шуваковић, Миленко 130
Шуица Бабић, Мирјана 212
Шујић, Бранко 204
Шуклар, Славко 148, 165
Шуман, Роберт (Robert Schumann) 30, 31, 35, 47, 93, 213
Шумљевић, Константин Јаковљевић (Константин Яковлевич Шумлевич) 51

Реџистар сачинила
Татјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

Редакција *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* прима оригиналне радове за рубрику СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ; СЕЋАЊА, ГРАЋА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом приреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику, и одмах поред, у загради, превод фусноте на енглески језик.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска њарениџеза и Цитирана лиџераџура* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на CD-у или електронском поштом а истовремено и у штампаном примерку на адресу Уредништва:

Марта Тишма, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (нотни примери, фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на CD-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128) за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
јединицу:

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
128–130) јединицу:

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
128, 130) јединицу:

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95) за библиографску MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.
јединицу:

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напмени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напмени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн за библиографску Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Брани-
и др. 2007) јединицу: слав Брборић. *Српски језички љруичник*. 4. изд.
Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, презет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према).

„Усменост“ и „народност“ бугарштина Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана лијерајура

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лијерајура*. 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 лијерајура 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 љиророди и језичком развийку: линвистичка исиитивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском ишићању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска љубликација 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 љубликације са више издавача:

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избеллице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке 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.“ *Летњојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилој у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљаквић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21. 12. 2004: 5.

Монојрафска њубликација досјуйна 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 досјуйан 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 досјуйан 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* 67/2022

Александар Васић
Ранка Гашић
Марија Голубовић
Маријана Кокановић Марковић
Милена Лесковац
Зоран Максимовић
Мелита Милин
Милан Милојковић
Живко Поповић
Ира Проданов Крајишник
Селена Ракочевић
Здравко Ранисављевић
Немања Совтић
Вања Спасић
Милица Стојадиновић
Алексеј Тимофејев
Катарина Томашевић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Matica srpska Journal of Stage Arts and Music
Published semi-annually by Matica Srpska
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1
Phone: 381 21 420-199, 6615-038
e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 67/2022 закључило 12. јула 2022. године
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